



ISSN:2667-4769

Jia
journal

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Cilt:5 Sayı:10

www.jiajournal.com

International Journal of Art and Art Education

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi

International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

International Journal of Art and Art Education

ISSN: 2667-4769

Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal), yılda üç defa yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. **Jiajournal'da** yayımlanan tüm makalelerin yayın hakları **Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal)**'ne aittir.

Yayımlanan yazılar yayıncının yazılı izni olmadan hiçbir şekilde basılamaz. Kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir.

Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir.

Journal of Art and Art Education, Uluslararası hakemli ve indeksli bir dergidir **Academic Resource Index, Advanced Science Index, ASOS, Eurasian Scientific Journal Index, CiteFactor, Directory of Research Journals Indexing, Google Scholar, Index Copernicus, Sobiad, Scientific Indexing Service** tarafından taranmaktadır.

Journal of Art and Art Education is an international, three-reviewed in a year journal.

Jiajournal, bear the sole legal responsibility for their published works in **Journal of Art and Art Education**

Journal of Art and Art Education has the sole ownership of copyright to all published works. No part of this publication shall be produced in any form without the written consent of **Journal of Art and Art Education**. It can be quoted as long as referred to the Jiajournal. The Editorial Board makes the final decision to publish articles.

ISSN: 2667-4769

Sayı / Issue: 10– Ağustos / August: 2022

International Journal of Art and Art Education
Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi
International Journal of Art and Art Education
ISSN: 2667-4769

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Dr. Emrah PEK

E-mail: jiadergi@gmail.com
Web: <http://www.jiajournal.com>

JiAJOURNAL

Sayı / Issue: 10– Ağustos / August: 2022

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Dr. Emrah PEK

Alan Editörleri

Müzik: Doç. Dr. Volkan Gidiş

Dr. Kadir YILMAZ

Grafik: Doç. Dr. Tarık Yazar

Dr. Öğr. Üyesi Meyrem Deveci

Dr. Melinda Kostelac

Resim: Doç. Dr. Aziz Erkan

Resim- İş Eğitimi: Prof. Dr. Meltem Katırançı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Heykel: Prof. Dr. Sezer Cihaner Keser

Dr. Derya Baran

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü: Doç. Dr. Ruhi Konak

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Aytaç

El Sanatları: Naile Rengin Oyman

Seramik: Doç. Dr. Olcay Boratav

Dr. Ljubica Jocic

Sinema: Dr. Funda Masdar Kara

Moda tasarım: Dr. Şerife Gülcü

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü:

Dr. Işıl Konak

DANIřMA KURULU

Prof. Dr. Lela GELEİSHVİLİ-Art Academy of Georgia

Prof. Dr. Yusuf K          -KTO Karatay Üniversitesi

Prof. Dr. Osman Kunduracı-Se  uk Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Talas- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Necati Demir- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Figen   zeren- Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Filiz Nurhan   lmez- Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Birsen   ilelio  lu- AHBV Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin   nl  - Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet Altın- Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin Elmas- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. ř bnem Ruhsar Temir Gökçeli- Uşak Üniversitesi

Prof. Dr. Cingiz Bagirov-Azerbaijan State University of
Flormaniya

Prof. Dr. Orhan Cebrailo  lu-Se  uk Üniversitesi

Prof. Dr. Meliha Yılmaz- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Serap Buyurgan- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Osman Alakuş- Dicle Üniversitesi

Prof. Dr. S. Cem řaktanlı- Alaattin Keykubat Üniversitesi

Prof. Dr. Cengiz şengül- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Fatih BAřBUğ- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Fethiye Erbay- Boğaziçi Üniversitesi

Prof. Dr. Mansur Ceferov- Karadeniz Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Onur Zahal- İ  n   Üniversitesi

Doç. Dr. Engin Gürpınar- İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Ebru Alparslan- Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Nilgün Şener- Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur Duran- Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan Kuyumcu- Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Osman Kubilay Gül- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Eylem Güzel- Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Bahar Soğukkuyu- Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Mutluhan Taş- Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Menduha SATIR KAYSERİLİ- Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Yakup Alper VARİŞ- Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Roza Sultanova-Tatarstan Academy of Sciences
Doç. Dr. Elif Aksoy- Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Mutlu Erbay- Boğaziçi Üniversitesi
Doç. Dr. Aziz Erkan- Sinop Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem Gök- Erciyes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ülkü Gezer- Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nuri Sezer- Gelişim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Setenay Sezer Babaloğlu- Doğu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Demet Karapınar- Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra Varol- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sağ- Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüda Sayın Yücel- Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip Yücel - Kırıkkale Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Çetin- Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Murat Özkoyuncu- Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi F. Emel Ertürk - Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem Kaya- Hitit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan Yılmaz- Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Shurubu Kayhan- İstanbul Kültür Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan Güven - Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran Can- Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı- Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ- Fırat Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren- Mustafa Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Koç- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nurane Selimli- Azerbaijan State Academi of Arts
Dr. Yalçın Karaca - Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Fariz Khalılı - Medieval Aksu Town State History and Culture Reserve

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ- Dicle Üniversitesi
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Mansur Ceferov- Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Meltem Katıracı- Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ- Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ- İzmir Katip Çelebi Üniversitesi

Prof. Dr. Sezer Cihaner Keser- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç.Dr. Adem Yücel, Tokat GOP Üniversitesi

Doç. Dr. Armağan Konak Mehmet Akif Ersoy Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Sena SENGİR - Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Eylem Güzel- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç. Dr. Mutluhan Taş- Selçuk Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Meyrem Deveci - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Ü. Beste Atalay Öcal- Giresun Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Ahmet DOKSANOĞLU

Makale Türü: Araştırma makalesi

Nitel Gereklilikler Bağlamında Eleştirel Perspektiften Sanat Eğitimi ve Eğitimcinin Eğitimi

Art Education from a Critical Perspective in the Context of Qualitative Requirements and Educator's Education

1-12

Asiye Nisa KARTAL

Hasan Basri KARTAL

Makale Türü: Araştırma makalesi

Chicago Okulu'ndan (Chicago School) Mimar Rem Koolhaas'ın 1978 tarihli 'Çılgın New York: Manhattan için Geriye Dönük Bir Manifesto' (Delirious to New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan) kitabına değin Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa Merkezli Mimarlık Düşüncesi ve Pratiğine Katkıda Bulunan Fikir ve Metinlerin Değişimi *In Musicians Performing Turkish Music Instruments Detection and Evaluation of Postural Problems,*

The Change of Ideas and Texts contributing to the Thought and Practice of Architecture in the United States and Western Europe, from the Chicago School to Architect Rem Koolhaas' 1978 book Delirious to New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan

13-29

Derya Aysun CANCAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Gustave Klimt ve Egon Schiele'in Friederike Maria Beer Portresi Adlı Eserlerinin Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Çözümlemesi

Analysis Of Gustave Klimt and Egon Schiele's Portrait of Friederike Maria Beer According to The Research Art Critical Method

30-41

Mine DİLBER

Makale Türü: Araştırma makalesi

Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi Carolina Rediviva O Cels. 1 Fol.'da Muhafaza Edilen Terceme-i Şâh-Nâme Adlı Eserin Tezhip ve Cilt Sanatı Açısından İncelenmesi

Uppsala University Library Carolina Rediviva O Cels. An Investigation of Terceme-i Şâh-nâme Conserved in Fol. 1 in Terms of Illumination and Binding Art

42-74

Mine KÜÇÜK

Makale Türü: Araştırma makalesi

İnsan, Mekân ve Marka Etkileşimine Yön Veren Tasarımlar

Designs Directing Human, Space and Brand Interaction

75-89

Öznur YILDIRIM

Emre CAN

Sultan BİLGET GÜÇLÜER

Makale Türü: Araştırma makalesi

Adıyaman Nemrut Heykellerinin Nitelikli Tasarım Ürününe Dönüştürülmesi:

Seramik Okarina Örneği

Transforming Adıyaman Nemrut Sculptures into Quality Design Products:

The Case of Ceramic Ocarina

90-100

Volkan GİDİŞ

Makale Türü: Araştırma makalesi

Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz Makamındaki 14 Eserinin İncelenmesi

The Analysis Of Fourteen Hicâz Work Composed By Sâdeddin Kaynak

101-152

Editörden...

Değerli bilim insanları,

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi (Jiajournal), Ağustos 2022 tarihli 10. sayısı ile bilim dünyasının karşısına çıkmanın mutluluğunu yaşamaktadır. Bu sayımızda çeşitli alanlardan 7 Araştırma makalesi bulunmaktadır.

Temel hedefi uluslararası boyutta sanat alanında nitelikli yayınlarla akademik dünyaya katkı sunmak olan Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi'nin sonraki sayılarında siz değerli bilim insanlarını yazar ve hakem olarak yanımızda görmek ve eleştirilerinizle kendimize daha doğru bir yol çizmek bizim için mutluluk kaynağı olacaktır.

2018 yılından beri yayın hayatına devam eden dergimiz, doçentlik ve tüm akademik yükseltme kriterlerini taşımaktadır. Dergimizin 10. sayısına destek vererek onurlandıran yazarlarımıza, değerlendirme aşamasında kıymetli vakitlerini ayıran hakemlerimize ayrıca teşekkürlerimi sunmak isterim.

Yeni sayımızın bilim dünyasına hayırlı olması ve diğer sayılarda buluşmak dileklerle...

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

17/04/2022

25/08/2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.62029>

Ahmet DOKSANOĞLU¹

Nitel Gereklilikler Bağlamında Eleştirel Perspektiften Sanat Eğitimi ve Eğitimcinin Eğitimi²

Özet

Bu makalede nitel gereklilikler bağlamında, eleştirel bir perspektiften sanat eğitimi ve eğitimcinin eğitimi ele alınmış ve farklı bağlamlarda değerlendirilmeye çalışılmıştır. Geniş bir perspektiften bakıldığında sanat hem kendiliğinden hem de disiplinler olarak var olan belli başlı özelliklere sahiptir. Sanatın bu disiplinler ve kendiliğinden gelen özelliklerini öncelik sonralık ilişkisine sokmadan, bir bütün olarak programlamak ve uygulamak nitelikli bir sanat eğitimi için en doğru yaklaşımdır. Sanatın eğitici ve öğretici amaçlarını pragmatist bir öğrenme sürecinin parçası haline getirerek, eğitimin her kademesinde uygulanır kılmak önemlidir. Bugün biliyoruz ki, çağdaş dünyanın yaratıcı ve dönüştürücü bilgi formları, deneysel ve özgür bir aklın ürünüdür. Bilim ve sanat alanındaki her türden yenilikçi ve özgür yaklaşım sergileyen toplumların eğitim sistemi; öğrenen odaklı, çoğulcu, özgür ve deneyimsel bir yaklaşım temelinde inşa edilmiştir. Öğrenme becerilerinin gelişmesi, bireysel farklılıkların ortaya çıkması, sosyal ilişkilerin gelişimi ve toplum ile anlamlı ilişkiler kurabilme noktasında deneyimsel öğrenme oldukça önemli bir yaklaşımdır. Bu yönleri ile deneyimsel öğrenme, eğitimin her alanında vazgeçilemez bir yönelimdir. Nitekim eğitimde deneysellik ve özgürlük söz konusu olduğunda sanatın; öğrenen ve öğretene arasındaki “eleştirel diyalojinin” bir nesnesi olduğu ifade edilebilir. Sanat yolu ile gerçekleşen estetik bilinçlenme, bireyin kendi doğası ile dış dünya arasında kuracağı diyalojinin deneyimsel yansıması olmanın yanında, bilinçli bir yaşamın da itkisi olacaktır. Sanat eğitimcisi yetiştirmek söz konusu olduğunda ise sanat eğitiminin temel problemlerinden bağımsız olarak, eğitimcinin eğitim sürecindeki rolüne, öğrenme ve öğretme sürecinde öğrenen ve öğretene arasındaki ilişkinin yapısına da değinmek gerekir çünkü eğitimin iletişimsel ve davranışsal sürecindeki herhangi bir çift yönlü eksiklik, doğrudan eğitimcinin eğitimi de olumsuz yönde etkileyecektir. Görsel kültürün egemen olduğu bir dünyada, bu yeni kültürel düzeni kavrayamayan, ötekileştirilmiş, pasif bir nesil yetiştirmek istenilmiyorsa sanat eğitiminin ve eğitimcisinin niteliğini artıracak tartışmalara her zaman açık olunmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Eğitim, Sanat Eğitimi, Deneysellik, Özgür öğrenme

Art Education from a Critical Perspective in the Context of Qualitative Requirements and Educator's Education

Abstract

In this article, in the context of qualitative requirements, art education and the education of the educator were discussed from a critical perspective and tried to be evaluated in different contexts. When viewed from a broad perspective, art has certain characteristics that exist both in terms of itself and discipline. Programming and applying these disciplinary and intrinsic features of art as a whole, without putting it in the relationship of priority, is the most correct approach for a qualified art education. It is important to make the educational and didactic aims of art a part of a pragmatist learning process and to make it applicable at all levels of education.

¹ Dr. Öğr.Üyesi İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Ahmet.doksanoglu@izu.edu.tr, Orcid: 0000-0003-2328-3253

² Bu makalede etik kurul onayı gerekmemiştir.

Today we know that the creative and transformative forms of knowledge of the contemporary world are the product of an experimental and free mind. The education system of societies that exhibit all kinds of innovative and free approaches in the field of science and art; It was built on the basis of a learner-oriented, pluralistic, free and experiential approach. Experiential learning is a very important approach at the point of development of learning skills, emergence of individual differences, development of social relations and establishing meaningful relations with society. With these aspects, experiential learning is an indispensable orientation in every field of education. As a matter of fact, when it comes to experimentation and freedom in education; It can be stated that it is an object of “critical dialogue” between the learner and the teacher. Aesthetic awareness realized through art will be the experiential reflection of the dialogue that each individual will establish between his own nature and the outside world, as well as the impulse of a conscious life. When it comes to raising art educators, regardless of the basic problems of art education, the role of the educator in the education process and the structure of the relationship between the learner and the teacher in the learning and teaching process should be mentioned, because any double-sided defect in the communicative and behavioral process of education directly affects the education of the educator. will affect the direction. In a world dominated by visual culture, if it is not desired to raise an marginalized and passive generation who cannot comprehend this new cultural order, discussions that will increase the quality of art education and educators should always be open.

Key Words: Art, Education, Art Education, Experimentalism, Free learning.

GİRİŞ

Hızla değişen ve dönüşen toplumsal, siyasal ve ekonomik yapı içerisinde öznel bir değer olarak insanın nitelikli eğitimi oldukça önemli ve güncel bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğanay’ın (2002) ifade ettiği gibi toplumsal yapı ve eğitim uygulamaları arasında çift yönlü bir etkileşim vardır. Eğitim bir yandan toplumdaki değişimlerden etkilenirken diğer yandan toplumdaki değişim dinamiklerini harekete geçiren ya da hızlandıran bir role sahiptir. Bu nedenledir ki her yönden güçlü bir toplumda, öncelikli olarak insani niteliklere sahip olmakla birlikte; estetik bir bilince sahip, yaratıcı ve analitik düşünebilen, bilişötesi yeteneği gelişmiş ve bilgiyi pragmatist bir anlayışla kullanabilen bireyler yetiştirebilecek eğitim uygulamalarına, daha genel bir ifade ile eğitim politikalarına ihtiyaç vardır. Bugün çağdaş dünyayı şekillendiren yaratıcı ve dönüştürücü bilgi formları, deneysel ve özgür bir aklın ürünüdür. Çağdaş dünyada kendine önemli yer edinmiş, bilim, sanat ve kültür alanındaki her türden yenilikçi ve özgür yaklaşım sergileyen toplumların eğitim sistemi ise öğrenen odaklı, çoğulcu, özgür ve deneyimsel bir yaklaşım temelinde inşa edilmiştir.

Sanat birey ile çevresi arasındaki yaşamsal, başka bir ifade ile organik bir bağdır. Bireyin ilk çocukluğu ile oluşmaya başlayan bu ilkel ve soyut bağ; bireysel gelişimin her aşamasında yeni bir estetik duyguya dönüşürken aynı zamanda yaşam boyu gelişebilme potansiyelini de barındırır. Kişisel gelişim sürecindeki her birey içsel ve dışsal dünya algısı arasındaki ilişkiyi, kavrama ve somutlaştırma ihtiyacı hisseder. Bu ihtiyaç bireyin kişisel gelişim sürecinden olduğu kadar sosyal gelişim sürecinden de kaynaklıdır. Bu kişisel ve sosyal ihtiyacın giderilmesi noktasında bir araç olarak sanat eğitimi, bireyin duygularını formel hale sokarak öznel gerçekliğin nesnesi yapar ve duyguları görünür ve anlamlandırılabilir kılar.

Sanatın en önemli işlevi düşündürmek ve bilinçlendirmektir... Sanat ürünleri topluma, halk kitlelerine yöneldiği oranda kitlelerin bilinçlenmesine, toplumsal gerçeklerin daha iyi anlaşılmasına neden olur. Kişiyi yetiştiren, yönlendiren, değiştiren ve yetkin hale getiren işlevleriyle ve içinde taşıdığı anti-sav konumu ile de eleştirel bakış kazandırır ona sanat. Az gelişmiş toplumlarda sanatın toplumsal işlevi daha da önem kazanır; çünkü sanat bir aydınlatma, bir bilinçlendirme ve çok etkili bir eğitim aracıdır. Sanat içinde taşıdığı aykırı düşüncelerle, karşıt konumu ile insanları, içinde bulundukları durumları, sahip oldukları düşünceleri, yaşama biçimlerini, dünya görüşlerini ve ideolojik yaklaşımlarını irdeler, sorgular ve dinamik yapısıyla, değişime olan yatkınlığı ile toplumlara gelişmeye giden yolları açar (Özbek, 2010, s.9).

San (2021), sanatlar eğitimini bilimlerdeki teknik ve teknolojik değişimlere, özellikle de kültürel değişimlere koşut olarak sürekli yenilenen bir bilim dalı olarak ele alır. Ona göre sanat eğitimi de toplumdaki ve teknolojideki değişimlerle paralel bir şekilde gelişmeli ve değişmelidir. Çağın ihtiyaçlarının yarattığı insan profiline uygun bir şekilde sanat eğitimi de bilginin ve tekniğin, tek yanlı ve geleneksel kullanımdan farklı olarak hızlı, özgürlükçü ve değişken olan bu yeni çağın bireyine cevap verebilecek bir yapıya sahip olmalıdır.

Kavuran (2002) sanat eğitimindeki en yanlış düşüncenin, sanat eğitiminin sanatçı yetiştirmek olarak algılanması olduğunu vurgular.” Sanat eğitiminin amacı sanatla eğitimidir” der. Kavuran’a göre sanat eğitimi: “İnsanın duygu, düşünce, yeti ve yeteneklerini bir bütün olarak geliştirmeye yönelik yapıcı ve yaratıcı etkinlikleri kapsar”. Sanat eğitiminin yaşamı insanileştiren bir olgu olduğunu, bu görevi yerine getirebilmesi için sanat eğitiminin temel ilkesi olan bu gerçeğin “taklit” değil “yaratım” odaklı olması gerektiğini önemle vurgular. Sanat eğitimi geleneksel olandan öte, geleceğe yönelik dinamikleriyle, klasik eğitimin topluma yansıttığı edilgen yapıyı öter. Toplumsal sorunlara karşı düşünce geliştiren, amaca uygun değerler üreten, tutarlı insanlar yetiştirir. Geleneksel biçim ve içeriklerin korunması ve benzeri boyutları irdelerken, gelenekselin aşılar yeni olanın, yeni sanatsal biçimlerin, yeni düşüncelerin yaratılmasına olanak hazırlar (Ünver, 2016, s.871). Sanat bireysel bir eylem biçimi olmaktan öte toplumsal bir eylem biçimidir çünkü sanat iletişimsel yönü, bireysel olanın toplumsal olana dönüşmesinde etkin bir araçtır. Mark Rothko’nun (2020) deyişi ile sanat “bir ortama girdiğinde eylemin diğer biçimlerinin yarattığı kadar etki yaratır”. Belli bir metodoloji ve pragmatist anlayış ile sanatın bu eylemsel ve iletişimsel potansiyelini ortaya çıkarabilecek disiplinin adıdır sanat eğitimi.

Toplumu var eden tüm kültürel ve sosyal değerler sanat eğitimi ile gelişip korunarak sonraki nesillere aktarılabilir. Buyurgan ve Buyurgan’ın (2012) ifade ettiği gibi sanat eğitiminin doğru ve etkin uygulandığı bir temel eğitim sürecinden geçen bireyler “hangi mesleğe yönelirse yönelsinler, estetik beğenisi gelişmiş bireyler olarak kendilerine ve topluma daha yararlı olacaklardır.” Bireysel olarak kişi ne kadar iyi yetişirse toplumuna da o kadar katkı sağlar. Nitekim Rothko’nun (2020) dediği gibi “topluma nasıl bakarsak bakalım, toplumun refahının gözlemlenebilir ölçüsü, onu oluşturan her bir ögenin iyiliğinin toplamından ibarettir.” Sanat ürünleri zengin bir çeşitlilik ve kültürel varlıkları ile ait olduğu toplumu var eden simgesel bir dil olarak geçmiş ile bugün arasındaki anlamsal ve yaşamsal bütünlüğü sağlar. Her sanat türü kendi diliyle bilgi sunar. Bu anlamda sanat eğitiminin iletişim becerisine önemli katkıları olduğu söylenebilir. Zengin bir dil, bir yanı sıra görsel okuryazarlık becerisiyle kendisini göstermektedir. Bu durum insanın kazanabileceği en önemli niteliksel zenginliktir (Ünver,2016, s.872).

Çağa ve toplumsal ihtiyaçlara cevap verebilecek bir sanat eğitimi yalnızca bireysel ve mesleki değil toplumsal kazanımlar da sunar. Üstelik duyguları görünür kılarak, onları birer kültürel gösterge haline getirerek yapar bunu. Buyurgan ve Buyurgan’ın (2012) belirttiği gibi kültürel değerler, toplumun zenginliğinin göstergesi olmakla birlikte değeri ancak verilen sanat eğitimi ile anlaşılabilir. Yalnızca sanat eğitiminin bireysel ve toplumsal yaşam üzerindeki doğrudan etkisini kavrayan toplumlar “yeni hissetme biçimleri” olarak ortaya çıkan sanatların bu kültür yapıcı gücünü, doğru bir sanat eğitimi ile toplumsal ve kültürel sürekliliğin aracı haline getirebilir. Unutulmamalı ki Langer (2012)’ in dediği gibi “sanat eğitimi duygunun eğitimidir ve onu ihmal eden toplum kendini formsuz duyguya kaptırır. Kötü sanat duygunun bozulmasıdır. Bu diktatörlerin ve demagogların istismar ettikleri önemli bir olgudur.” Formsuz duyguya kapılmış bir toplum sanatsal, kültürel ve sosyal bağlamda dekadans³ formlara, diğer bir deyişle suni göstergelere teslim olmaya mahkumdur.

³ Terim çoğu zaman bir geleneğin kuyruğunun ucundaki, gelişim ihtimallerinin tükendiği bir döneme ait eserleri kast etmek için kullanılmıştır. Belli bir toplumdaki sanatçı mevcut geleneğin biçimlerini geliştirme becerisi gösteremiyorsa ve sonuç olarak plastik süreçler açısından suni görünen tüm yöntemlerden faydalanmaya yöneliyorsa eserleri dekadans olarak tanımlanmaktadır Bkz. Rothko, Mark, Sanatçının Gerçekliği, I.Bas.2020, s.55-59.

Deneyssel ve Özgür Öğrenme Disiplini Olarak Sanat Eğitimi:

Bireyin gelişiminde düşüncelerin ve duyguların birer ifade formuna dönüşebilmesi ya da bu sürecin eğitim yolu ile sağlıklı bir şekilde kurulabilmesi, özgür ve deneyssel öğrenme pratikleri ile gerçekleşebilir. Eğitimde deneyssel ve özgür bir yaklaşım aynı zamanda eleştirel yaklaşımın da önünü açar. Eleştirel yaklaşım ise bireyde bilinçlenmeyi sağlar. Freire'in (1998) ifade ettiği gibi "bilinçlenme, bireyin sosyo-kültürel gerçekliği ile yaşamı ve gerçekliğinin kapasitesini dönüştürebilmesi, derin bir farkındalığa sahip olarak pasif alıcılar olarak değil, aktif özneler olarak bilme sürecinin içinde olmasıdır". Sanatta deneyssel (postmodern) yaklaşımların gündeme geldiği 20.yy'ın başlarında, sanatçılar o güne kadar süregelen sanatsal bilgi ve tekniklerin yeni dünya algısını ve görüşünü karşılamadığı gerçeği ile yüzleşmişlerdir. Bilim, teknoloji ve sosyo-kültürel çerçevede dönüşen dünya, bireyin dış gerçeklik ve iç gerçeklik arasında kurduğu ilişki, yeni bir dilin, formun inşasını gerekli kılmıştır. Sanattaki bu değişimler 20.yy 'ın sanat temelli kültürel ve eğitimsel yapısını da hızlı bir şekilde değiştirmeye başlamıştır. Bu dönem aynı zamanda Çakır'ın da (2017) ifade ettiği ölçülebilir, kesin yargılara ve formüllere dayalı tek tip modernist eğitim ideolojisinin sorgulanmaya ve postmodern söylemlerin ortaya çıkmaya başladığı bir dönemdir.

Postmodern anlayışın eğitime kattığı olgular; çoğulculuk, bilginin yaşamsal karşılığına yönelik pragmatist yaklaşım, kültürel başlıklar ve kişisel özerkliliktir. Postmodern yaklaşımda bireysel ayrıklıklar bir zenginlik olarak görülür ve dolayısıyla bu farklılıkları ortak bir disiplinde eğitebilecek esnek eğitim programları gereklilik olarak belirir. Öğrenciler genel bilginin yerine yaşamda karşılığı bulunan bilgilere ihtiyaç duyar. Eğitim programlarındaki çoğulcu ve çok yönlü özellik öğrencilerin öğrenme motivasyonunu artırır çünkü böyle bir programda öğrenci kendi bilgi ve becerileri doğrultusunda seçim yapma ve gelişme şansına sahip olur. Bu niteliklere sahip eğitim-öğretim yaklaşımında birey yaşama hazır hale gelirken diğer yandan bilgi üretme becerisi de kazanır. Eğitimin her kademesinde öğrenci için belli başlı gereklilikler vardır ve her eğitimsel süreç kendinden sonraki eğitim sürecinin temelini oluştururken diyalektik bir öğrenme sürecinde de yapılmalıdır. Çetin ve Özdemir'in (2019) dediği gibi "yükseköğretim öncesi eğitim kademelerinde amaç bireyi yaşama hazırlamak, yükseköğretimde ise bilgi üretmek olmalıdır." Bu da ancak diyalektik bir eğitim-öğretim anlayışı ile gerçekleşebilir.

Sanat eğitimi açısından baktığımızda eğitim sistemimiz ders saatlerinin yetersizliği, fiziki koşullar, öğretmenlerin niteliği gibi birçok problemten kaynaklı olarak yeterli düzeyde değildir. Yükseköğretim kurumlarında da sanat eğitimi noktasında belli başlı problemler vardır. Bunların en önemlileri: Atölyelerin teknik ve teknolojik donanımlarındaki eksiklikler, mesleki ders saatlerinin azlığı, ders içeriklerinin yetersiz olması/uygulanması ve nitelikli akademik personellerin sayılarının sınırlı olmasıdır. Güzel sanatlar eğitimi veren kurumların genelinde var olan bu problemlerin içerisinde nitelikli bir sanat eğitmeni yetişmesi oldukça zordur. Bugün birçok eğitimcinin görüş birliği sağlayamadığı bir konu da bu kurumların; Sanatçı mı? yoksa Öğretmen mi? yetiştirdiğine yönelik yaklaşımsal farklılıklarıdır. İyi bir sanat eğitmeni sanatsal nitelikleri ve sezgisi güçlü, kendi sanat ve kültürünü tanıyıp içselleştirdiği gibi dünya sanatı ve kültürü hakkında da bilgi ve birikime sahip, mesleki becerisi gelişmiş, yaratıcı, üretken ve özgün bir sanat disiplinine sahip olmalıdır. Mesleki bilgi ve becerileri gelişmemiş bir sanat eğitmeni hangi pedagojik eğitim disiplininin geçerse geçsin sanatı bir eğitim aracı olarak kullanamaz, benimsetemez ve en önemlisi de sevdiremez. Bu nedenle güzel sanatlar eğitimi veren kurumlar her yönüyle üstün sanatsal niteliklere sahip eğitmenler yetiştirecek programa ve işleyişe sahip olmalıdır.

Telli'nin (1990) vurguladığı gibi çağımız sunduğu tüm teknolojik vb. olanaklar doğrultusunda bizleri farklı ve yeni düşünme biçimleri öğrenmeye iter. Ancak yaşadığı topluma karşı sorumluluk duyan, gücünü toplumsallıktan alan, oluşturucu ve yapıcı düşüncüyü içselleştirmiş bireyler çağını yakalayabilir. Eğer birey yaşadığı çağı salt teknik olgulardan ibaret algılıyorsa, çağdaş düşünce

sistemini kavrayıp geliştiremezse, “insanca çağdaş bir yaşam yaşayamayacağı gibi taklitten öte de gidilemez.” Bundan dolayıdır ki; gerek sanat gerekse de sanat eğitimi, sadece “kol becerisi” ile sınırlandırılmayan, oluşturu ve yapıcı düşünce sisteminin yansıması olarak “kafa becerisi”nin (duygusal ve düşünsel aktarım becerisi) gelişiminin de ön planda olduğu bir dengede şekillenmelidir. Sanat eğitimi sadece belli başlı teknik ve estetik becerileri doğrudan aktarım yolu ile kazandıran bir öğretim yöntemi olarak görülemez. Sanat eğitimi bir yönüyle de toplumun görsel formlarını yapılandıran, daha genel bir ifade ile görsel kültürü oluşturan ve gelecek nesillere taşıyan niteliğe sahip olmalıdır.

Eğitim, yetişkinlerden çocuklara kültürel mirasın geçişini ve böylece kültürel akışı sağladığı için tutucudur. Bu yönüyle eğitim, kültürün ve toplumun devamını sağlayan bir araç, bir süreç işlevi görür. Dewey eğitimin bu tutucu yönüne rağmen, onun daha çok dinamik ve daha genel bir işlevi olduğunu ileri sürer. Dil ve teknoloji gibi kültürel araçlarla bireye, miras aldığı kültürü değiştirme olanakları da sunulmalıdır. Dünyanın sürekli bir değişim içinde olduğunu düşünen Dewey, insan kültürünün de değişmekte olduğuna inanır (Çakır, 2006, s. 31).

Artık dünyamız bilim ve teknolojiadaki yadsınamaz gelişimler sayesinde görsel ortam ve imkanların da gelişmesiyle görsel imajların hakimiyetindedir. Yazılı ya da görsel her türlü eski medya araçlarının yerine dünyamız bugün; internet, akıllı telefonlar, tabletler, sanal gerçeklik ve arttırılmış gerçeklik ile yeni bir görselliğin, estetiğin egemenliğindedir. Yapılan pek çok araştırma (Barnard 2002; Lester,2000; Mirzoeff,1999; Parsa,2004; Sartori, 2004) toplumsal süreçleri, iletişim, algılama ve anlamlandırma biçimlerini yeniden şekillendiren görsel bir çağda yaşadığımızı göstermektedir (Dur, 2015, s.443). Dur’a göre (2013) görsel kültürün egemenliğindeki dünyada bu görseller çok hızlı yayılmakta ve “diğer toplumların görünen kültür unsurlarını büyük ölçüde etkisi altına almaktadır. “Bu yeni görsel ve kültürel düzeni kavrayamayan, ötekileştirilmiş, pasif bir neslin yetişmesi istenmiyorsa, sanat eğitiminin ve eğitimcisinin niteliğini artıracak tartışma ve önerilere her daim açık olunmalıdır.

Sanat eğitiminin geniş çaplı ihmali duygunun eğitiminin ihmalidir. İnsanların çoğu duygunun hayvanlarda olduğu gibi insanlarda da biçimsiz tümüyle organik bir heyecan olduğu fikri ile öylesine doludurlar ki, duyguyu eğitime, onun kapsamını ve niteliğini geliştirme fikri onlara saçma değilse de tuhaf gelir. Bence bu kişisel eğitimin tam kalbinde bulunan meseledir (Longer, 2012, s.61). Yolcu’nun (2009) belirttiği gibi sanat sadece duyguları ve duyarlılığı harekete geçirmekle kalmaz, bilişsel ve duyuşsal yönleri ile zihinsel süreçleri de canlı tutar. Longer’a (2012) göre sanatların insan yaşamındaki etkileri zihinsel düzlemde daha fazlasıdır. Dil, dış dünyamızda duyumsadığımız şeyleri adlandırıp kavramsal bir form olarak kavramamızı sağlarken sanat ise duygusal deneyimlerimizi forma dönüştürmemize olanak tanır. İşte bu yönüyle sanat eğitiminin diğer eğitim disiplinlerinden ayrılmaktadır. Longer’ın (2012) ifade ettiği gibi her kuşak kendi duygu tarzına sahiptir. Bir kuşak dış dünyaya karşı daha derin ve hassas bir duygulanım içinde iken başka bir kuşak derin bir kayıtsızlık içinde kalabilmektedir. Longer’a göre bu durum kuşaklararası duygulanımlardaki samimiyetsizlikten değil aksine bilinçsizlikten kaynaklanmaktadır. Bu bilinci oluşturacak olan ise doğru yapılandırılmış ve uygulanmış bir sanat eğitimidir.

Kuşkusuz sanat eğitiminde deneyimsellik ve özgürlük, yaratıcılıktan ayrı olarak düşünülemez. Yaratıcılık sonradan edinilen değil, insanın doğuştan sahip olduğu ve geliştirilebilen bir yetidir. Yaratıcılık konusunda ilk çalışmaları yapan ve önemli katkılar getiren Torrance (1974) yaratıcılığı bir sezgi süreci olarak kabul etmekte ve boşlukları, eksikleri, rahatsız edici öğeleri sezip, hakkında düşünme, güçlüğü tanımlama ve bunları çözecek varsayımlar oluşturma, varsayımları sınavı sonuçları karşılaştırma ve olasılıkla bu varsayımları değiştirerek yeniden sınama olarak tanımlamaktadır (Çeliköz, 2017, s.2) Sanat eğitiminde öne çıkması gereken diğer bir unsur da özgünlüktür. Deneyel ve özgür bir öğrenme ortamının öğrenciye katacağı önemli bir nitelik olan özgünlük, kendi öğrenme sürecini yönetebilmenin, özgür ve yaratıcı ifadenin bir sonucudur. Özgün

bir sanat ürünü, bilgi ve deneyimlerin eleştirel bir tavırla olgunlaştırılması sonucu ortaya çıkar. Bu bakımdan Facione ve diğerlerinin (1995)'de belirttiği gibi eleştirel düşünme eğilimini geliştirmek yetenekleri geliştirmekten önce gelmektedir (Kömürçü, 2019, s.1661). Sanat eğitimi ile yaratıcılık iç içe olduğu bir gerçektir. Sanat eğitimi ile bireyin yeteneklerinin işletilip yaratıcı kendine güvenli, üretken, estetik duygular geliştirilmiş kişi olmaları sağlanırken, uygar bir toplum yaratma düşüncesinin de sanat eğitimi ile gerçekleştirileceği düşünülmelidir (Artut, 2013, s.121).

Deneyimsel öğrenmenin başlıca görevlerinden biri bireye yaşamsal dayanak sağlayabilecek bilgi ve becerilerinin gelişmesini sağlamaktır. Bunun yanında öğrenme becerilerinin gelişmesi, bireysel farklılıkların ortaya çıkması, sosyal ilişkilerin gelişimi ve toplum ile anlamlı ilişkiler kurabilmeye deneyimsel öğrenme oldukça önemli bir yaklaşımdır. Bu yönleri ile deneyimsel öğrenme eğitimin her kademesinde vazgeçilmez bir yönelim olmalıdır. Deneyimsel öğrenme bir yönüyle öğrenme stratejilerini içerir. Kolb (1984) deneyimsel öğrenme kuramında bu sürecin dört aşamada işlediğini ifade etmektedir; somut deneyim, yansıtıcı gözlem, soyut kavramsallaştırma ve aktif deneyim. Somut deneyimde öğrenciler örnek uygulama ve gözlemlere katılma ihtiyacı duyar. Kolb'a (1984) göre yansıtıcı gözlemlerde günlük yaşamdan ya da örnek olaylardan edinilen teknik ve deneyimler üzerinden eleştirel bir bakış açısı geliştirilen deneyimsel öğrenme basamağıdır. Diğer bir açıdan somut deneyim aşamasında belirlenen sorunlara yönelik fikir ve tartışma aşamasıdır. Soyut kavramsallaştırmada fikirlerin mantık ile test edilip kavramsallaştırılmaya, anlamlandırılmaya çalışıldığı süreçtir. Aktif deneyim aşamasında ise öğrenciler edindikleri bilgi ve deneyimleri yeni durumlara yönelik pragmatik bir araca dönüştürürler. Deneyimsel, başka bir deyişle aktif öğrenme öğrencinin kendi kendine öğrenebilme becerisini(bilişötesi) kazandırır. Hacker ve Dunlosky'nın (2003) ifade ettiği gibi bireyin bilme, fark etme ve düşünme gibi zihinsel özelliklerini tanıması ve etkin bir şekilde kullanabilmesini yani ne bildiğini bilmesini sağlar.

Uygulamalı eğitim disiplinlerinde eğitim sürecinin ve öğrencinin etkinliği/etkililiği bu sürecin verimliliğine doğrudan etki eder. Yeni bilgilerin edinilmesi, var olan bilgilerin pekiştirilmesi ya da yeni öğrenilen bilgilerin başka başka pratiklere dönüşerek bilgiyi sürekli değişken ve anlamlı kılama süreci olarak bakıldığında, eğitim ve öğretim süreçlerinde deneysellik, vazgeçilmez bir yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır. Açıköz (2007) bir yandan çevresiyle etkileşime girerek edindiği bilgileri yapılandıran (şemalaştıran) öğrencilerin bu bilgileri daha kolay öğrenip hatırladıklarının altını çizirken diğer yandan da öğrencilerin öğrenme stratejileri geliştirerek öznel bilgiler oluşturmaya bilmediklerini ve ezberlemeyi tercih ettiklerini vurgular. Eğitimin daha ilk kademelerinde bu denli yanlış şekillenen öğrenci tutum ve davranışları yüksek öğrenim sürecinde de devam edebilmektedir. Özellikle Güzel Sanatlar Eğitiminde öğrencilerin çeşitli çevresel baskılar (akademisyen üslubu, okulun sanat/kavramsal yapısı vb...) altında gerçekleştirdiği sanat pratiklerinde teknik sınırları zorlama, yaratıcı renk ve biçim kullanımı, düşünceyi ve duyguyu forma dönüştürebilme, soyut düşünebilme ve özgür ve özgün bir ifade oluşturabilmeye oldukça zorlandıkları görülebilmektedir. Ayrıca geleneksel ve ezber kalıpların etkisinde kaldıkları da gözlenebilmektedir. Kendi öğrenme sürecinin sorumluluğunu almamış, deneyimlememiş bir öğrencinin bir sanat eğitimcisi olarak mezun olduğunda, sorumluluk alanına giren öğrencilere ne şekilde doğru bir sanat eğitimi verebileceği tartışılır. Bu nedenle Güzel Sanatlar Eğitimi fakültelerinde öğrencilere deneyimsel ve özgür öğrenme ortamları sağlanması, etkin öğrenme becerisi gelişmiş ve nitelikli sanat eğitimcisi yetiştirilebilecek, doğru yapılandırılmış ders ve program içeriklerinin oluşturulması ve özellikle de bu programların etkin işleyişi noktasında akademisyen tutumları oldukça önemlidir. Ancak bu şekilde öğrencilerin geçmişten getirdikleri kalıplaşmış tutum ve davranışlar eleştirel, deneysel ve yaratıcı bir öğrenme ekseninde değiştirilip, dönüştürülebilir.

Sanat eğitiminde önemli hususlardan biri de okul ortamıdır. Tüm yaşamsal ve mesleki tecrübelerin edinildiği bu ortamın; bireye öğrenme özgürlüğü sağlayacak ve bilme istencini artıracak demokratik bir yapıya sahip olması gerekir. Okul farklı sosyal sınırlara mensup bireylere özgür bir ortamda, ortak ilgi alanları geliştirerek, kişisel yeteneklerin önünü açmalı ve öğrenen bireylerin

bağımsızlaşmasını sağlamalıdır. Bireyler yeteneklerini herhangi bir endişeden uzak, bağımsız bir şekilde ortaya koyabilecek girişimci bir ruh ve özgüven ortamında öğrenmelerini sürdürmelidir. Birey bu kazanımlara dayalı olarak yaşamın bizzat kendisi olması bakımından okulda ve de yaşamın tüm alanlarında her tür yaşantıya, sosyal eyleme etkin bir şekilde katılarak değişmeye ve dolayısıyla da toplumsal bütünlüğe uyum sağlarlar. Eğer eğitim böyle bir ortamdan yoksun ise bireyler eylemler arasındaki ilişkileri kavramakta güçlük çeker ve bir anlam veremeyerek değişmeye katılımda pasif kalır ve toplumsal çatışmalarla birlikte bir bunalım ortamı meydana gelir (Dewey,1996, s.97) Sanat eğitiminin üstlendiği sorumluluklardan biri de yaşamsal olan tüm deneyimlerin, bireysel yeteneklerin geliştirilip kullanılması neticesinde özgür ve katılımcı bir eylemsellikte, toplumsal ve bireysel eylemler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya imkan verecek dinamizmi üretmektir. Özetle sanat eğitiminin yalnızca estetik değil, eğitici ve öğretici amaçlarıyla da ele alınıp değerlendirilmesi gereken nitelikleri olduğu göz ardı edilmemelidir.

Sanatın eğitici ve öğretici amaçlarını pragmatist bir öğrenme sürecinin parçası haline getirerek, eğitimin her kademesinde uygulanır kılmak gereklidir. Hangi alanda olursa olsun bir ifade aracı olarak sanatsal pratiklerin varlığı nitelikli bir eğitim sisteminin olmazsa olmazıdır. Sanat yolu ile gerçekleşen estetik bilinçlenme, bireyin kendi doğası ile dış dünya arasında kuracağı diyalojinin deneyimsel yansıması olarak bilinçli bir yaşamın da göstergesi olacaktır. Sanat eğitimi pratiklerinin plastik ve estetik kazanımları kısa sürede gözlemlenebilecek birer olgu iken, bireyin farklı formlarda inşa ettiği ve yaşamsal dayanaklarını teşkil eden kültürel ve sosyal kazanımları ise daha uzun bir süreçte kendini gösterir. Bu bağlamda sanat eğitiminin yaşam boyu sürekliliği uzun vade kazanımların ortaya çıkması bakımından ayrıca üzerinde durulması gereken başka bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatsal Niteliğe Sahip Eğitimciler Yetiştirmek

Sanat, psikoloji, sosyoloji, felsefe ve antropoloji gibi birçok bilim dalıyla ilişkisi olan multidisipliner bir alandır. Sanatın eğitimi ya da diğer bir deyişle sanat ile eğitim söz konusu olduğunda sanatın bu disiplinlerarası yanı göz ardı edilemez. Tek tip bir sanat eğitimi teknik ve estetik birtakım kazanımlardan öteye gidemez. Bireyin öz bilincinin inşasında ve dış dünya ile kurduğu ilişkinin niteliksel yanını ifade eden sanat eğitimi hem toplumsal hem de bireysel anlamda sosyal ve kültürel gelişim bakımından bir koşuldur.

Eğitim sistemimizin temel problemlerinden biri olan sanat eğitimi yıllar içerisinde çeşitli yapılanmalardan geçse de gelişmiş ülkeler ile yarışabilecek yapıya henüz erişememiştir. Sanat eğitimi kalitemiz, ülkelerarası konumumuzu bir kenara bırakalım, kendi içinde kavramsal/kuramsal bir tutarlılığa, işlevselliğe bile sahip olamamıştır. Disiplinlerarası bir eğitim sisteminin tüm eğitim kademelerinde gerçekleşebilmesi elbette ki bu niteliğe sahip öğretmenlerin yetiştirilmesi ile mümkün olabilir. Güzel Sanatlar Eğitimi alanının çok yönlü, işlevsel ve disiplinlerarası bir yapıya dönüştürülmesi hususunda alan açısından oldukça önemli öneriler bulunmaktadır. Yakın tarihli bir öneri bu husustaki gereklilikleri net bir şekilde vurgulamaktadır. 2017 yılında Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğretim üyeleri tarafından YÖK'e sunulan bu öneride şu önemli tespitlere yer verilmiştir:

“... Eğitim bilimlerinin bir alt dalı olan Güzel Sanatlar Eğitimi alanının odak noktası sanat yoluyla eğitim anlayışıdır. Sanat yoluyla eğitim anlayışında, tam ve uyumlu kişilik gelişiminin sağlanabilmesi için sanat, eğitsel amaçlar için kullanılan bir araç olarak yer alır... Batı Avrupa ülkeleri başta olmak üzere pek çok ülkede sanatlarla ilgili derslerin, hem sanatların kendi aralarında bağ kurularak hem de sanat derslerinin (görsel sanatlar, müzik, edebiyat, dans, mimari, tiyatro, müze eğitimi, drama eğitimi vb.) diğer derslerle (tarih, anadili, psikoloji, toplu yazma, sosyal bilgiler vd.) bütünleşmiş edilerek işlendiği görülmektedir. Bu bağlamda Güzel Sanatlar Eğitimi, sanat eğitimi programları ve bu programları değerlendirme-geliştirme, sanat eğitiminde öğretim ilke ve yöntemleri, sanat eğitiminde ölçme ve değerlendirme, kültür pedagojisi, kültürel eğitim, estetik

eğitim, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi, sanat psikolojisi, sanat eleştirisi, sanat ve sanat eğitiminde proje geliştirme (vd.) gibi alan ve dersleri de kapsamaktadır ...Sanatlar eğitimi almamış öğretmenler ve yöneticilerle, sanatlar hakkında yeterince bilgilenmemiş öğrencilerle (ileri de öğretmen olduklarında da) bu etkinliklerin yürütülemeyeceği bir gerçektir.” (Akt. Çakır, 2019, s.21)

Günümüzde Güzel Sanatlar Eğitimi Fakültelerindeki ortak düşünce; bu kurumların sanatçı değil, öğretmen yetiştirdiği üzerinedir. Bu görüşte herhangi bir yanlışlık yoktur fakat uygulamalı olarak bu yaklaşımın, sanat eğitiminin niteliğine yönelik bir zafiyete yol açabileceği de açıktır. Bunun yanında YÖK tarafından mesleki ders saatlerinin azaltılarak yeniden şekillendirilen son program, nitelikli bir sanat eğitimcisi yetiştirme noktasında yetersiz kalacaktır. Güzel Sanatlar Eğitimi fakültelerindeki atölye ders saatlerinin azaltılmasının yanında, Çakır'ın (2019) “Türkiye’de Sanat ve Sanat Eğitimi Alanında Yapılan Son Değişiklikler” isimli çalışmasında değindiği üzere 2017’de başlanan ve 2018-2019 yılında yeniden düzenlenerek yürürlüğe giren yeni programla; Sınıf Öğretmenliği ve Okul Öncesi gibi bölümlerde de sanat derslerinin azaldığı görülmektedir. Okul öncesi gibi oldukça önemli bir eğitim kademesinde öğretmen adaylarının sanatsal derslerden yeterince yararlanamaması da önemli bir eksiklik olarak ifade edilebilir. Bu noktada sanat eğitimine hem temel eğitim hem de alan eğitimi açısından aynı önemde bakılmalıdır.

Sanatın hem disiplinli hem de kendi öz değerleri bağlamında programlanması ve uygulanabilir olması önemlidir. İster alan eğitimi isterse temel eğitim olsun, eğitimin her kademesinde sanat eğitiminin, sanatın kendiliğinden amaç ve yönelimlerini göz ardı etmeden, gerçek bir sanat ve eğitim deneyimi yaşatacak şekilde disipline edilmesi gereklidir. Baltacıoğlu (1964) sanat eğitiminin sahip olması gereken temel nitelikleri, “Sanatsal bir kişiliğin gelişimini amaçlamalı ve bu kişiliğin oluşabileceği bir sanatsal ortam oluşturulmalı” ve sanat eğitiminin “gerçek sanat koşulları altında ve gerçek bir sanat çevresinde gerçekleşmesi” olarak ifade etmiştir. Kırıçoğlu’na göre (2009) Baltacıoğlu’nun ifade ettiği bu temel niteliklerin Batı ‘da gelişim gösteren “Disiplin Odaklı Sanat Eğitimi’nin” söylemleri ile büyük oranda örtüşmektedir. Eğer bir öğrenci sanat öğreniyorsa, sanatçı gibi çalışmalıdır. Disiplin odaklı sanat eğitiminde çalışma yerlerinin sanatsal havayı yansıtmaları önemlidir. Sanatçı gibi alanın tarihi, kültürü, eleştirisi ve estetiği öğrenilmelidir. Ortaya çıkan ürün sanat eleştirisi odaklı değerlendirilmelidir. Disiplin odaklı sanat eğitiminde süreç kadar üründe önemlidir ve değerlendirilmelidir (Kırıçoğlu, 2009, s.26)

Sanat eğitimcisi yetiştirirken önemli hususlardan biri akademisyenlerin eğitim sürecinde öğrencilere nasıl bir öğrenen-öğreten ilişkisi olması gerektiğini kavrayabilecek davranış ve tutumları sergilemesidir. İkincil olarak ise, öğrencilerin öğrenim hayatı boyunca belirtilen amaçlar doğrultusunda kendini gerçekleştirmesine yardımcı olarak, eğitim sürecini kolaylaştırıcı bir rol üstlenebilmeleridir. Sanat eğitimi sürecinin temel problemlerinden bağımsız olarak eğitim sürecinde eğitimcinin konumuna, öğrenme ve öğretme sürecinde öğrenen ve öğreten arasındaki ilişkinin rolüne de değinmek anlamlı olacaktır çünkü eğitimin iletişimsel ve davranışsal sürecindeki herhangi bir eksiklik doğrudan eğitimcinin eğitimi olumsuz yönde etkileyecektir. Sexton’a (1994) göre eğitim ötekiye yaklaşan, ötekiye anlamaya çalışan ve kabul edilebilir hale getirebilmede iletişime ve etkileşime sahipse anlamlıdır. Bu iletişim ve etkileşimin oluşabilmesi için eğitimin temel yapısını oluşturan kişilerarası diyalogun olması gerekir. Freire ise eğitimin eleştirel diyalog ile başlaması gerektiğini önemle vurgularken “eleştirel diyalogu”, eleştirel pedagojinin temel unsuru olarak, bilinçlenmenin ön koşulu olduğunu ileri sürer.

Freire için eğitim bireyi iletişim ve deneyim süreci açısından özgürleştirebilen bir araçtır. Bu özgürleşme bireyin varoluşsal olarak kendinden sorumlu olma durumunu, diğer bir deyişle Apple’ın (1999) ifade ettiği gibi aslında bireyin kendinden hareketle ötekiye de özgürleştirmesini ve onu kabullenmesini ifade eder. Bireyin kendinden sorumlu olma ve ötekine yönelik bilince sahip olma hali bireye; yaşamsal deneyimlerini, katılımcı ve “diyalojik” temelde yaşayabilme edimi kazandırır. Bu diyalojik sürecin bir yanı olarak, sanatın öğrenen-öğreten arasındaki dinamik süreçte nasıl bir

işlev üstlenebileceği asıl önemli konudur. Bu noktada sanatın kendinden olan niteliklerinden ziyade disiplinel yanı ön plana çıkmaktadır. Renk, biçim, doku vb. temel sanat öğeleri eğitim sürecinde güzele ve doğruya ulaşma noktasında birer araç olmaktan öte öncelikli olarak; öğrenen ve öğreten açısından düşünceleri ve duyguları, dış dünyaya yönelik ya da ondan bağımsız bir anlamsallıkta göstergeleştirme ve tanımlamaya yönelik birer araçtır. Doğal bir öğrenme süreci olarak sanat eğitimi, öğrenenin hem davranışsal hem de düşünsel olarak var olabilmesi ve bu var oluşsal edimi plastisite edebilme yetisi kazandırabilmesi bakımından deneysel ve özgür öğrenmenin somutlaşabildiği bir alandır.

Freire'e göre eğitimin özgürleştiriciliğinde eğitimcilerin rolü oldukça önemlidir ve öğretmenlere bazı görevler düşmektedir. Freireci anlayışta eğitimci olan kişiler eğitim sürecinde ikinci dereceden bir role sahiptir çünkü pedagojik süreç birey/öğrenici temelinde ele alınmaktadır. Fakat Freire "eğitimci sözcüğüne birçok perspektifi -sınır entellektüeli, toplumsal eylemci, eleştirel araştırmacı, ahlaki ajan...politik devrimci- kucaklayıp pek çok disiplinler sahaya yayacak şekilde geniş bir alana çekerek yeni bir anlam verdi (McLaren, 2006, s.220). Freire'in özgürleşme pedagojisinin temeli olarak ele aldığı eleştirel diyaloji beraberinde eleştirel düşünme ve "diyalektik bir kültürlenme" sağlar. Nitekim eğitimde deneyesellik ve özgürlük söz konusu olduğunda sanatın; öğrenen ve öğreten arasındaki bu "eleştirel diyalojinin" bir nesnesi olduğunu ifade edebiliriz. Özetle eğitimciler kendi deneyimleri doğrultusunda düşüncelerini özgürce ifade edebilecek, yaşayabilecek bir bilince sahip olacak şekilde yetiştirilmelidir. Freire'nin (1998) ifade ettiği gibi eğitimciler sadece bireysel başarı ve deneyimlere odaklanan değil, kültürel, sosyal ve sanatsal eğitim süreçlerini kapsayan bir bütünsellikte "olası ve elverişli sınırlı değişim alanını en çoğa çıkarabilecek yöntemleri keşfetme" isteği barındırmalıdır.

SONUÇ

Değerlerin kültürel değişiklik gösterebileceği gerçeği ile çoğulcu ve özgürce deneyimlenen sanat ve eğitim pratiklerinin hem öğrenen hem de öğreten açısından önemli kazanımların önünü açacağı bilinmelidir. Kolektif bir öğrenme bilincinin de şekillenebileceği böyle öğrenme ortamları, sanat eğitiminde; belli bir probleme odaklı, öğrenen ve öğreten ilişkisi temelinde "eleştirel diyalojinin" oluşmasını sağlayacaktır. Öğrenmenin biliş ötesi bir düzeyde meydana geldiği, fikirlerin tartışıldığı, mutlak doğruluk anlayışından uzak, bireysel farklılıkların tümel bir öğrenme ortamı yarattığı sanat eğitimi süreci; bireyin eylemlerine ve söylemlerine yön veren duygularını kavramasına ve bu kavramayı genişletmesine olanak tanır. Etkin öğrenme ortamının öznesi olarak yetişen bir birey, mesleğe başladığında görevli olduğu kurumsal yapının altında ezilmeyen, özgüveni yüksek, sanatsal ve eğitimsel idealizmi olan karakterli bir sanat eğitimci olacaktır.

Güzel Sanatlar Eğitimi fakültelerinin yetiştirmesi gereken öğrenci profili, Sanatçı mı? yoksa Öğretmen mi? yaklaşımları arasında sıkışmış veyahut taraf olmuş değil, her iki anlayışın dengeli bir şekilde özüksendiği yeni bir niteliğe sahip olmalıdır. Bu niteliksel yanı daha detaylı belirtmek gerekirse; bireyin sanatsal ve estetik bilgilerini aktarma konusunda eğitimci yanını ortaya çıkarıp geliştirebilme ve bu eğitim sürecinin (karşılıklı bilgi aktarımının/diyalojinin) ifadeci forma dönüşmesi noktasında ise sanatsal bilgi ve becerisini pragmatist ve disiplinlerarası bir şekilde karşı tarafa kavratıp, uygulatabilme yetisidir. Eğitim yansız bir eylem olmadığı gibi bireyin farklılıklarını ve öznel duygularını ortaya çıkaran sanat da yansız bir eylem değildir. Sanatın eğitim ile buluştuğu noktada ise; bilişsel olanın sezgisel olana evrilmesi ve çeşitli anlatım formlarına dönüşmesi söz konusudur. Bu olağan süreç, doğru bir eğitim yöntem ve tekniğiyle kendiliğinden gelişebilme potansiyeline sahip devingen bir süreçtir. Yeter ki özgür ve yaratıcı düşünme ortamına sahip olsun. Eğitim sürecinde kazanılan her türlü teknik bilgi ve beceri, bireysel farklılıkların belirginleşmesinde ve duyguların olgun formlara dönüşmesinde sadece birer araçtır. Gerçek dünyaya ait doğruların yeniden eleştirel bir süzgeçten geçirilebilmesine olanak sağlayan birer araç. Sanat eğitiminin odaklanması gereken nokta; merkezinde bireyin olduğu, özelliğin biçimlendiği, özgür, deneysel

araştırma ve uygulamalardır. Toplumsal ve kültürel olarak sanat eğitiminin işlevselliği ancak tüm bu olguların birer problem olarak irdelenmesi ve etkin şekilde uygulanabilmesi ile sağlanabilecektir. Ayrıca ilerici eğitimciler yetiştirebilmek için sanat ve eğitim disiplinlerini, Giroux'nun (2007) belirttiği gibi “yirmili yaşlardaki kuşağı şekillendiren yeni ve farklı sosyal, politik ve ekonomik kapsamlara hâkim olabilmek için eleştirel bir pedagojinin” sanatın kendinden olan değerleri ile nasıl birleştirilip, deneyimleneceğini sorgulamalıdır.

KAYNAKÇA

- Açıkgöz, K. Ü. (2003). *Aktif öğrenme*. Eğitim Dünyası Yayınları.
- Artut, K. (2013). *Sanat eğitimi, kuramları ve yöntemleri*. Anı Yayıncılık.
- Buyurgan, S. & Buyurgan, U. (2012). *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Pegem A Yayıncılık.
- Çakır, O. & Doğan, M.C. (2017). İlkokul öğretmenlerinin postmodern eğitim anlayışına ilişkin görüşleri. *Eğitim Kuram ve Uygulama Araştırmaları Dergisi*, (3)1, 38-52.
- Çeliköz, N. (2017). Okul öncesi dönem 5-6 yaş çocukların yaratıcılık düzeylerinin incelenmesi. *Yıldız Journal of Educational Research*, 2(1), 1-25.
- Çetin, O. Ç. & Özdemir M. (2019). Postmodernizmin eğitim üzerindeki izlerinin Fenwick English üzerinden değerlendirilmesi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 52(2), 547-575.
- Dewey, J. (1996). *Demokrasi ve eğitim: eğitim felsefesine giriş*. Ege Üniversitesi Fakültesi Yayınları.
- Doğanay, A. (2002). *Yaratıcı Öğrenme. Sınıfta Demokrasi Dergisi*, 171-210.
- Dur, U. İ. B. (2015). *Türk görsel iletişim tasarımı ve kültürel değerle bağları. Uluslararası Sosyal Araştırmaları Dergisi*, 8(37), 37.
- Giroux H. A. (2007). *Eleştirel pedagoji ve neoliberalizm*. Kalkedon Yayınları.
- Hacker, D. J. & Dunlosky, J. (2003). Not all metacognition is created equal. *New Directions for Teaching And Learning*, (95), 73-79.
- İlhan, Ç. A. (2019) Türkiye’de sanat ve sanat eğitimi alanında yapılan son değişiklikler. *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(1), 9-22.
- Kavuran, T. (2002). Türkiye’de eğitim fakültesi resim- iş öğretmenliği programlarının uygulanmasında karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü*. 13(2), 167-190.
- Kırbaçoğlu, K. L. & Bayram, B. (2014). Postmodernizm ve eğitim. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3(1), 368-376.
- Kırıçoğlu, T. O. (2009). *Sanat kültür ve yaratıcılık, görsel sanatlar ve kültür eğitimi öğretimi*. Pegem Akademi.
- Kolb, D. A. (1984). *Experiential learning: experiences as the source of Learning and development*. englewood cliffs, N.J. Prentice-Hall.
- Kömürcü, İ. (2019). Yaratıcılık bağlamında sanatçı adaylarının eleştirel düşünme becerileri. *MANAS Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 1659-1676.
- Langer, K. S. (2012). *Sanat problemleri*. Mitos-Boyut Sanat Dizisi-2.
- McLaren, P. (2006). *Che Guvera, Paulo Fireire ve devrim pedagojisi*. Kalkedon Yayınları.

- Özbek, Y. (2010). Toplumsal uzlaşmada sanatın işlevi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1, 9-10.
- Rothko, M. (2020). *Sanatçının gerçekliği*. Hayalperest Yayınları.
- San, İ. (1996). Yaratıcılığı geliştiren bir yöntem ve yaratıcı bireyi yetiştiren bir disiplin: Eğitsel Yaratıcı Drama. *Yeni Türkiye Dergisi*, (7), 148-160.
- Sexton, S. (1994). Radical education reform. *Journal Of Education*, 2(176), pp.1-5.
- Telli H. (1990). Türkiye’de resim iş öğretimine genel bir bakış orta öğretim kurumlarında Resim-İş Öğretimi ve sorunları. *Türk Eğitim Derneği Bilim Dizisi*, (8), 3.
- Ünver, E. (2016). Neden ve nasıl sanat eğitimi. *İdil Dergisi*, 5(23), 865-878.
- Yolcu, E. (2009). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Nobel Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

Art is an organic bond with a vital, other expression between the individual. This primitive and abstract bond which started to form the first child of the individual; In the stage of individual development, a new aesthetic emotion is to develop the potential to develop life time at the time. In the personal development process, it feels the relationship between the association, grip and concreteness between the individual drum and external world. This need is also welded from the social development process as well as the individual's personal development. As a tool at the point of eliminating this personal and social need, art training as a tool to formalize the individual's feelings by making the objective of the subjective reality by making the objective reality, makes them be visible and understandable. Art education should also change in parallel with changes in society and technology. The art training in accordance with the human profile created by the age of the age should also have a structure that can respond to the individual of this new era, which is quick, libertile and variable, freedom and variable as single-natural and traditional use, different from the technique and traditional use. Art is an individual form of action, because the art communicative aspect of the art communicative is an active tool in the social one of the individual. Mark Rothko (2020) creates as much effect as created by the other forms of the action when the art enters a medium with the statement. A certain methodology and Pragmatist understanding and the name of the discipline that may reveal this active and communicative potential of art. An art education that can respond to age and social needs only offers individual and professional social gains. Moreover it makes the feelings visible, making them into a cultural indicator, it makes it. It should not be forgotten, as Longer (2012) says "the education of art education is the education of the society that neglects him or herself. Is the corruption of bad art sense. This is an important phenomenon of dictators and demagogues. " A society-capped society is condemned to deliver the forms from the decay in artistic, cultural and social context in artistic, cultural and social context to the artificial indicators in other words.

Aim: In this study, in the context of qualitative requirements, an critical perspective was evaluated and assessed by the training of the educational training and educator.

Method: Many articles and works in the field of art, education and art education were scanned and tried to be synthesized on a limp framework.

Conclusion and discussion:

The fact that the values can show cultural changes and the practices of art and education experienced by pluralist and freely are known to be able to open important gains in terms of learning and teaching. Such learning environments can be shaped as a collective learning consciousness, in art education; It will ensure that "critical dialogine" on the basis of a specific problem-oriented relationship, learning and teaching. The art education process, which the learning has occurred at a level of cognition, discussing ideas, remote the understanding of absolute accuracy; It allows the individual to grasp their feelings to the actions and discourses and to expand this clutch. Fine Arts Education Faculties Student Profile, Artist? Or is the teacher? It should have a new qualification that both understandings have been stable in between the approaches. If it is necessary to specify this qualitative as well; The educator is the educator side of the individual to transfer the artistic and

aesthetic information and to develop and develop the artistic knowledge and skills of this training process (mutual information transfer / dialogine) in a pragmatist and disciplinary way to the opposite side of the opposite side. Training is not an illegal action, such as an unusable action, art that reveals the differences and subjective feelings is not an illusivity. Is at the point where art meets education; It is concerned that the cognitive is to evolve the intuitive and into various forms of narration. This usual process is a dynamic process with the potential to develop spontaneously with a correct educational method and technique. Enough you have free and creative thinking environments. The point to focus on art education; The center is an individual, the subjectivity is formed, free, experimental research and practices. The functionality of social and culturally art education can only be achieved by all these cases to be examined and effectively implemented as a problem. In addition, as progressive educators, the disciplines of Art and Education should be interconnected by how to combine and experience a critical pedagogy in order to dominate the new and different social, political and economic scope of the twenties, which forms generating generation of Giroux (2007).

10/04/2022

25/08/2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.61920>

Asiye Nisa KARTAL¹

Hasan Basri KARTAL²

Chicago Okulu'ndan (*Chicago School*) Mimar Rem Koolhaas'ın 1978 tarihli 'Çılgın New York: Manhattan için Geriye Dönük Bir Manifesto' (*Delirious to New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*) kitabına değin Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa Merkezli Mimarlık Düşüncesi ve Pratiğine Katkıda Bulunan Fikir ve Metinlerin Değişimi³

Özet

Yirminci yüzyılın ilk yarısına ait savaşlar, göçler ve nüfus artışı, değişen üretim ve tüketim biçimleri, buluşlar ve sanat akımları kentlere dair savlar üretmemizi derinden etkilemiştir. Makale temel olarak modern ve postmodern anlayışlar ile üretilmiş mimarlık metinlerine ve kuramlara odaklanmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa merkezli bir coğrafyayı örneklem alanı olarak ele alan bu çalışma, 1920'lerden başlayarak 1980'ler arası dönemi konu edinmektedir. Makalenin metodu niteliksel bir araştırma üzerine kuruludur. Kullanılan bu niteliksel metot, teorik okuma ve tartışma üstünde şekillenmektedir. Döneme ait kentsel sosyoloji terimleri, felsefe temelli idealar ve mimarlara ait projeler makalenin araştırma alanını oluşturmaktadır. Makale, hipotezini, Chicago Okulu'ndan Rem Koolhaas'ın 'Delirious to New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan' (Çılgın New York: Manhattan için Geriye Dönük Bir Manifesto) kitabına değin gelen süreçte metropol kent anlatısı üzerine kurmaktadır. Makalenin değerlendirmesine göre, ABD ve Avrupa merkezli kentsel kuramlar ve mimarlık metinleri, ütopyik modernist görüşler, postmodern felsefe üzerine inşa edilmiş tasarım anlayışları, teknolojik gelişmeler, küreselleşme ve sermaye merkezli planlamalarının etkisinde şekillenmiştir. Makale, Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa'da sosyo-ekonomik ve politik nitelikler açısından benzerlikler taşıyan 1920'ler ve 1980'ler dönemlerinin kent kuramları ve mimarlık metinlerine dair çok sesliliğinin ve muğlak zeminin anlatısını yapması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, postmodernizm, mimarlık kuram, Chicago Okulu, Rem Koolhaas

¹ Dr, Nottingham Üniversitesi, Mimarlık ve Yapılı Çevre Bölümü, Nottingham, Birleşik Krallık, a.nisa.gunduz@gmail.com, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6805-6778>

² Doktora Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimari Tasarım Bölümü, İstanbul, Türkiye, kartalha@itu.edu.tr Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1586-9596>

³ Makale yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %50, 2. yazar: %50. Bu makalede etik kurul onayı gerekmemiştir.

The Change of Ideas and Texts contributing to the Thought and Practice of Architecture in the United States and Western Europe, from the Chicago School to Architect Rem Koolhaas' 1978 book *Delirious to New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*

Abstract

Wars, migrations and population growth changing modes of production and consumption, inventions and art movements of the first half of the twentieth century have profoundly affected our arguments about cities. The article mainly focuses on architectural texts and theories produced with modern and postmodern understandings. This study, which takes the United States of America and Western Europe-centered geography as a sample area, deals with the period from the 1920s to the 1980s. The method of the article is based on qualitative research. This qualitative method used is based on theoretical reading and discussion. Urban sociology terms of the period, philosophy-based ideas and architects' projects constitute the article's research area. The article builds its hypothesis on the narrative of the metropolitan city, from the Chicago School to Rem Koolhaas's book 'Delirious to New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan'. According to the evaluation of the article, urban theories and architectural texts based in the USA and Europe have been shaped under the influence of utopian modernist views, design approaches built on postmodern philosophy, technological developments, globalization and capital-centred planning. The article is helpful in narrating the polyphony and ambiguous ground of the urban theories and architectural texts of the 1920s and 1980s, which have similar socio-economic and political characteristics in the United States and Western Europe.

Key words: Modernism, postmodernism, architectural theory, Chicago School, Rem Koolhaas

GİRİŞ

Kentler, kültürel kaynaşmaların, çatışmaların, teknolojik gelişmelerin ve sosyo-politikai değişikliklerin gösteri sahasıdır. Sanayi Devrimi; Avrupa kıtası, Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde kentlerin yeniden şekillenmesi, kentsel kuram ve mimari metinlerin üretilmesi adına önemli bir itki olmuştur (Mallgrave, 2007; Gottdiener vd., 2019; Kim, 2007; Serter, 2013). II. Dünya Savaşı sonrası, sanayileşmiş ekonomiye sahip devletler hızlı işleyen inşa ve üretim faaliyetlerine girişmiş (Salmela vd., 2021; De Witt ve De Witt, 1987), bu durum, değişikliklerin yaşandığı coğrafyalarda kent yaşamı ve kent mimarisi literatürü adına verimli olmuştur.

Bu makale, Avrupa kıtası, Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri merkezli kent kimliklerinde değişiklikler sonunda meydana gelmiş kentsel savları ve mimarlık kuramlarını, yaratıcı aktörleri ve içinde bulundukları sosyoloji üzerinden tartışır. Kapsamı, 1920'lerden 1980'lere, sosyoekonomik ve kültürel değişkenler açısından benzer özellikler taşıyan iki devre odaklanmaktadır (Garrison, 1993; Bergman, 1986). 1920'lerden itibaren, Amerika merkezli kent araştırma ve teorilerinin temelini teşkil edecek fikirler sunmuş Chicago Okulu (*Chicago School*), devrin ürettiği önemli bir merkezdir (Cavan, 1983; Owens, 2012). XX. yüzyılın ilk çeyreğinde, Chicago kentinin yaşadığı hızlı değişimler, bu merkezin Chicago Üniversitesi bünyesinde kurulmasına ön ayak olmuştur. Chicago Okulu'nun kente bakışı son derece özgün ve çok perspektifli olmuş, çeşitli kentsel modeller, ekolojik, sosyo-psikolojik kuramlar okul bünyesindeki uzmanlar tarafından üretilmiştir.

Makale, yirminci yüzyılın ilk yarısında, Sanayi Devrimi'nin kentsel mekâna etkilerini ve dönemin mimarlık idealarını göz önüne sererek kurgusuna devam etmektedir. Hâkim felsefi akım olan modernizm perspektifinde üretilmiş kentsel tasarıları ve bunlara dair eleştirileri sunmaktadır. 1970'lerden günümüze gelen süreç ise, post-modernizm gölgesinde yeşeren kapitalist kuramlar ve insan odaklı anlayışlar çevresinde konu edinilir. Makalenin ikincil eşiği olan, 1978'de mimar Rem Koolhaas tarafından yazılan '*Delirious to New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*' (Çılgın New York: Manhattan için Geriye Dönük Bir Manifesto), yirminci yüzyıl boyunca devam eden manifesto ve akademi temelli kente bakış geleneğine karşı çıkan son derece önemli bir

mimari metindir. Birçok kentsel manifestodan sonra Koolhaas, kentsel savların, ideaların ve manifestoların kanıtlanamaz ve dayanaksız olduğunu ileri sürmüş ve bir manifesto yazmak yerine, mimarlık pratiği ve kent yaşamı içinde var olan ve manifestoyu aratmayan süreçleri analiz etmeyi uygun gördüğünü belirtmiştir (Koolhaas, 1978). Makale, Chicago Okulu'ndan Koolhaas'ın metnine değin, Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa merkezli, kente dair kurgulanmış başat mimari profillerin ve manifestoların akışkan kent sosyolojisi içinde şekillenişinin eleştirel bir hikâyesini sunmaktadır.

YÖNTEM

Makalenin temel yöntemi niteliksel bir araştırma üzerine kuruludur ve 'genel tarama' ile yapılmıştır. Çalışma, kaynakçada belirtilmiş olan kitap, kitap bölümleri, makale ve internet sitelerindeki bilgilerin taranması şeklinde hazırlanmıştır. Kullanılan bu niteliksel metot, teorik okuma ve tartışma üstünde şekillenmektedir.

Araştırmanın Etik İzinleri

Bu çalışma için, etik kurul onayı gerekmemiştir. Makalede yararlanılan kaynaklar metin içinde ve kaynakçada belirtilmiş olup bilimsel etik kurallarına uyulmuştur.

KENTTE 'YENİ': YAPI MALZEMELERİ, SANAYİLEŞEN KENT ve FORDİST ÜRETİM

Sanayiye dayalı üretim; liman, demiryolu ve hammaddeye yakın yerlere yeni kentlerin kurulmasına önyak olurken; eski kentler, yüksek verimli endüstriyel üretim yapılmasına uygun olacak şekilde yeniden tasarlanmaya başlanmıştır (Relph, 1987; Larson, 1995; Raizman, 2003). İşlenen yeni hammaddeler kentlerdeki konut sorununun aşılması için önemli bir kaynak teşkil etmiş; sanayi kentleri, hammaddenin temin edildiği bölgelere yakın olarak planlanmıştır (Stearns, 2020; Mumford, 2018). Endüstri tesislerinin merkezi bölgelere taşınması, kırsal nüfusun bu bölgelere göçerek yeni sosyo-ekonomik ve kültürel sınıfları oluşturmaya neden olmuştur (Hohenberg ve Lees, 2022; Hirschman ve Mogford, 2009). Göçlerle ve yeni sınıflarla birlikte ortaya çıkan sorunlar, kentlerde burjuvazinin yeni çözümler üretmesine olanak sağlamış (Alver, 2012; Conzen, 2001; Upton, 1998) ve modern anlamdaki ilk kentsel dönüşüm çabaları bu gelişmelere paralel olarak ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan politik söylemler, burjuvazi sınıfının güçlenmesi ile fabrika, depo, liman ve sergi mekânları gibi kentsel öğeleri kent planlamasında önemli noktalar haline getirmiştir. Büyük ve merkezi meydanların tasarımı ile, anıtsal ve yüksek katlı yapılar kent içinde belirginleşmiştir.

Demir ve çeliğin yapı malzemesi olarak kullanımının artması ile hızlı bir şekilde inşa edilebilen konutlar türemiş, demir yolu ulaşımı modern kent tasarımlarını Avrupa genelinde arttırmıştır. Cam ve beton malzemesinin gelişen teknoloji ile sunduğu imkanlar, kent içinde şeffaf/yarı geçirgen yüzeyli yapıları görünür kılmıştır (Patricios, 2002; Colquhoun, 2002). 1920'lerden itibaren yükselişe geçen Fordist üretim anlayışı ile birlikte oluşturulmaya çalışılan tüketim toplumu yapısı, işçi haklarının sömürülmesine ve devamında sendikal hareketlere sebep olmuştur. Ortaya çıkan 1929 krizi (Büyük Buhran), devletlerin Fordist üretim üzerinde denetleyici bir nitelik kazanmasına ve Keynesçi politikaların benimsenmesine neden olmuştur (Colquhoun, 2005; Gartman, 2012). II. Dünya Savaşı sonrası oluşan yıkım, kentlerde konut yetersizliğine neden olmuş, mevcut yapı stokları azalmıştır (Thorns, 2017; Knox, 2010). Hızlıca üretilmiş ve olanak yetersizliği görülen konutlar kent içi mekanlarda kendilerine özgü yaşam kümeleri yaratırken, ekonomi ve siyasetin birlikteliği, II. Dünya Savaşı'ndan sonra kentsel tasarım ve planlama anlayışlarına hakimdir denilebilir.

Yirminci yüzyılın ortasına değin, iki temel yaklaşım halinde kentlerin planlama anlayışının geliştiğinden bahsetmek mümkündür. İlk yaklaşım, kentteki değişim ve dönüşümlere paralel olarak, üstenci, modern ve ütöpik değerler taşıyan kentler oluşturmaya yöneliktir. İkincisi ise kentteki işçi verimliliğini artırmak üzere kentin konut sorununa eğilmiş, merkezi devlet kimliğini benimseyen fakat daha çoğulcu değerler taşıyan yaklaşımdır (Ragon, 2010; Morrison, 2016; Vartiainen, 1989). Bu iki yaklaşımın yanında, kentleşmeyi dengeli bir hale sokmayı hedefleyen ve kırsallığı güçlendirmeyi öneren 'karşı şehircilik hareketleri' bulunmaktadır. 1950'lere değin tartışılan kuramlarda, kentlerde nüfusun sürekli artması, kendiliğinden gelişen, sağlıksız barınma koşulları taşıyan banliyölerin en büyük sebebi görülmektedir; bu durum büyük kentlerin yükünü alacak küçük kentleri tasarlamaya dayalı yeni fikirlerin gelişmesine neden olmuştur (Gelernter, 1995; Fielding, 1982). İlave olarak, sosyalist planlama anlayışları ve kentteki tarihsel dokuyu dikkate alan tasarım yaklaşımları ortaya atılan fikirlerdendir (Frampton, 1992). Genel bağlamda, ütöpik kent ve toplum modelleri ile felsefi ve sosyolojik kent analizleri sanayi sonrası kente bakışlar açısından başat pozisyonadadır. İdealize edilmiş görüşler ve planların yanında, kentin fiziksel yapısının en etkin nasıl tasarlanacağına yönelik çözüm arayışları kent plancıları ve mimarlar tarafından ele alınmıştır.

ÜTOPYALAR, ELEŞTİRİLER, POPÜLER KÜLTÜR ve '68 KUŞAĞI'

II. Dünya Savaşı'ndan itibaren kentlerde iyiden iyiye görünür olan nüfus patlaması ve göç eğilimlerinin Fordist ekonomi ile artması, kent üzerine yapılan incelemelerin, kentlerdeki sayıları artan ve nitelikleri değişen altkent ve gettoların üzerine yoğunlaşmasına neden olmuştur (Foster, 2013; Gartman, 2012). Bazı yaklaşımlar birey ve aileye yönelik incelemelerde bulunurken (Bookchin, 1978; Zukin, 1987), Raymond Pahl, John Rex ve Robert Moore gibi isimler kentsel sorunları ırk, konut politikaları, statüler üzerinden okumuştur (Scott, 2020; Eldridge, 1990). Amerikalı sosyolog Louis Wirth'in sosyo-psikolojik kuramını geliştiren David Riesman'ın 1950 tarihli '*The Lonely Crowd*' (Yalnız Kalabalık) adlı eseri yeni Amerikan orta sınıfının sosyo-psikolojik resmini sunması açısından önemlidir (Riesman, 1950). Henri Lefebvre, Manuel Castells, David Harvey, Ivan Szelenyi, Ira Katznelson, Marshall Berman gibi isimler ise Marksist bir perspektif sunmuşlardır. Bunun dışında tarihsel, sosyal ve kültürel olarak kentin gelişimini inceleyen Gideon Sjoberg, Arnold Toynbee, Pitirim Sorokin gibi isimlerin yaklaşımları önemlidir. Ayrıca, 'Annales Tarih Okulu'nun (*Annales School*) sömürgeler üzerine yaptığı araştırmalar kentleri anlamaya yönelik önemli çabalardandır (Burke, 2015; Campbell, 2005). Hızlı kentleşme eğilimi kent sosyolojisi alanını zenginleştirmiştir, böylece kentleşmenin biçimine yönelik tartışmalar bu dönemde daha çoğulcu anlayışlar içerisinde geliştirilmiştir.

Chicago Okulu'nun üretimlerinin en önemli nedenleri arasında dönemin Amerikan kentlerinin ürettiği mimari zenginlik, sorunlar ve karmaşa, kozmopolit kent kültürü ve Avrupa'dan gelen göçmen nüfusu sayılabilir. 1950'li ve 60'lı yıllar, Chicago Okulu'nun teorilerinin çeşitli istatistiklerle geliştirildiği bir dönemdir (Hunter, 1980). Chicago Okulu'nun çalışmaları üç döneme ayrılabilir. İlk dönem, 1916-23 yılları arasında kent sosyoloğu Robert E. Park'ın rehberliğinde şekillenen devirdir, ardından bir dizi organize çalışmanın yürütüldüğü devre gelmektedir (Burnet, 1964; Lindner, 1996). 1934 sonrası üçüncü dönem ise, ekonomik kriz, depresyon ve savaş sonrası kentteki çözülme, ahlaki düzen gibi konuların incelendiği fazdır (Deegan, 2001). Chicago Okulu'nda, kent, konum, büyüklük gibi iki boyutlu fiziksel özellikler gözetilerek pozitivist bir bakışla ele alınmaktadır. Objektif yoruma açık tartışmalar ve toplumsal konular, durumu anlamaya yarayan, savunma ya da reddetmeye dayalı olmayan fikirler üretilerek yapılmıştır. Kent; Robert E. Park, Ernest Burgess ve Roderick D. McKenzie gibi sosyologlar tarafından rekabetçi, evrimsel ve ekolojik olarak açıklanmaya çalışılmıştır (Brown, 2011; Dear, 2002). Georg Simmel ve Oswald Spengler'e paralel olarak, kentin fiziksel yapısından ziyade kentlinin psikolojik yapısını ele alan

yaklaşımlar da tartışılmıştır. Psikolojik yaklaşımın en önemli temsilcisi olan Louis Wirth, kent problemini bir kimlik meselesi olarak ele almış, kentte insan psikolojisine etki eden unsurları incelemiştir (Miller, 1992). Chicago Okulu'na göre kentteki koşullara adapte olamayan birey, seleksiyona uğramakta ve yok olmaktadır. Kent, kendi içerisinde, doğadaki ekosistemlere benzer bir yapı sergilemektedir.

1950'ler ve 60'lar mimarlar arasında kent ütopyelerinin devam ettiği, modernizme olan inancın hem sorgulandığı hem de teknolojik imkânlarla canlı tutulmaya çalışıldığı bir dönemdir (Sarkis vd., 2019). Örneğin, Wachsmann, bina yapım sistemleri konusundaki çalışmalarını yayınladığı zaman pek çok taraftar kazanmıştır (Burkhalter vd., 2018). Schulze-Fielitz ise, taşıyıcı yapıların içindeki boş mekânları artırarak kendi içinde devingen, halkın gereksinmelerine uygun şekilde büyüyecek bir kent anlayışı geliştirmiştir (Fiel, 2010). Friedman ve Orazi (2015) ise tasarladığı kentleri artık işlevi kalmayan yerleşmelerin üzerindeki hava boşluğuna yerleştirerek tasarımını sunmuştur. Friedman'ın, 'Mobile Architecture' (hareket halindeki mimari) tezi ve 'Bridge City' (köprü kent) projesi ise dönemin önemli ütöpik fikirlerindendir (Seonwook ve Pyo, 2012). 1960'ta Paul Maymont piramit biçimindeki yerden yükseltilmiş kentleri (Busbea, 2007), Japon Metabolistler'inden Kiyonori Kikutake yüzer kentler projesini (Kikutake, 1997), Kisho Kurokawa helis biçiminde kentleri (Kurokawa, 1995), Kenzo Tange ise deniz üstünde yüzen Tokyo kentlerini önermiştir (Tange, 1970). 1962'te İngiltere'de kurulan 'Archigram' grubu da çeşitli ütöpik fikirler ortaya atarlar, 'Yürüyen Kent' (Walking City) gibi projelerle teknolojik gelişmelerle kurulacak fütüristtik kentleri tartışır (Cook, 1970). 1958'de Constant Nieuwenhuys, 'sitüasyonist' Guy Debord ile üniter şehircilik anlayışını geliştirir, ardından 1960'ta 'New Babylon' adlı ütöpik projeyi öne sürerler (McDonough, 2004). 1965'te, Paris'te mimarlar arasında uluslararası bir etkileşim oluşturmak için 'GIAP' (Uluslararası Prospektif Mimarlar Grubu) kurulur, ütöpik kent tasarımcıları bir araya gelir. Örneğin, grubun üyelerinden Nicolas Schöffer 'sibernetik kent' (Cybernetic city) (LeBlanc, 2019), Biro ve Fernier 'X biçimli kent' (Ville-en-X) (Ragon, 2011), Guy Rottier 'tel üzerinde tatil kenti' (Babay, 2017) gibi ütopyalar üretmişlerdir. 1966'da Claude Parent ve Paul Virilio Paris'te 'Architecture Principe' grubunu kurarlar (Redhead, 2005). Akımın hızlanması yeni grupları ortaya çıkarır, Fransa'da sanayileştirilebilir hücreler için mega yapılar öneren 'Miasto' grubu, Floransa'da 'Archizoom' kurulur (Colquhoun, 2005). Yunanistan'da 1962'de, Takis Ch. Zenetos, üç boyutlu bir sistemde esnek, kullanışlı, sökülüp değiştirilebilen 'elektronik şehircilik' projesini önerir (Zenetos, 1978). Fransa'da Iannis Xenakis 1964'te 'kozmetik kent' projesini, Dan Giuresco ise 'Alfa kenti' yayımlar. 1960'larda aya gitme çabalarının bir yansıması olarak ay kentleri de düşünülmüştür (Ragon, 2010; Colquhoun, 2005). Aydınlanma düşünden itibaren gelen modernleşme arzusu, bireylerin ruhsal gerilimini hafifletecek ütopyaların yardımıyla birer sığınma aracına dönüşmüş gibidir. Dönemin mimarlık projeleri, mimarının sahip olduğu akışkan ve doğurgan fikir alanı sayesinde, yeni teknolojileri, ileriye gitme ve sınırları aşma arzusu iyi bir şekilde temsil etmektedir.

1960'larda, modernleşmenin devamına yönelik arzusunun haykırıları olan bazı ütopyalara karşı, kent teorisyeni Jane Jacobs kentlerde yaşanan karmaşayı ve olumsuzlukları dile getirmeye başlar. 1961'de yazdığı 'The Death and Life of Great American Cities' (Büyük Amerikan Kentlerinin Ölümü ve Yaşamı) adlı eserinde, XX. yüzyılda en çok tartışma oluşturan üç kent kuramına eleştiri yapar (Jacobs, 1961). Bu kuramlar, Lewis Mumford, Clarence Stein ve Catherine Bauer tarafından temsil edilen 'Garden city movement' (bahçekent hareketi) (Ward, 2005), Le Corbusier ve birçok rasyonalist kent planlamacısı tarafından kullanılan 'Ville Radieuse' (ışıldayan kent) (Curtis, 2006) ve on dokuzuncu yüzyılda Amerika'da Daniel Burnham ve Edward H. Bennett gibi kent planlamacıları tarafından ortaya atılmış 'City Beautiful Movement' (güzel kent hareketi)'dir (Wilson, 1989). Jane Jacobs bu yaklaşımlara karşı yüksek yoğunluklu kentleri, karışık işlevlerin bir arada oluşunu ve sokağın zengin coşkusunu savunmaktadır. Jacobs, kentin korkunç bir yer olarak algılanmasına karşı çıkar (Jacobs, 1961). Jacobs'a göre bu tarz yaklaşımları

benimsemek, ekonominin ölümüne dolaylı olarak da kentin ölümüne neden olacaktır (Hirt ve Zahm, 2012). Jacobs'a göre, kent insanlara özgürlük alanları vermeli, kısıtlama verecek tasarımları taşımamalıdır. Jacobs bu eleştirilerinden hareketle, kâğıt üstünde ütöpik planlar yapmak yerine kentin ritminin dinlenerek, karmaşası anlaşarak çözümler üretmenin doğru olacağını savlamaktadır.

Karşı kent yaklaşımı, 1960'lar içinde de etkisini sürdürmektedir. Mimarlık tarihçisi Mumford, modern kenti bir 'nekropol' (toplu mezar yeri) olarak nitelemekte (Swier, 2003), Marshall McLuhan kentlerin geçmişte uygar insanın mekânı olduğunu, ardından tehlikeli bir hal aldığını ileri sürmektedir (McLuhan, 1962). Henri Morel kırsal yaşamın kentsel yaşam koşullarından üstünlüğünü ortaya çıkarmaya çalışmakta (Gottmann, 1957), Raymond Ledrut kent ve kır kültürleri arasındaki ayrımın azaldığına dikkati çekerek kır ve kent çöküntülerinden filizlenen yeni uygarlıkları incelemektedir (Kullmann, 2017; Deutsche, 1988). Robert Auzelle modern kentin mekânları tüketip yok ettiğini, Erwin Anton Gutkind ise kentlerin kitlelere hizmet veren yapılar değil, kitleler tarafından istila edilen nevrotik mekânlar olduğunu ileri sürmektedir (Vellinga, 2019). 1960'larda ortaya çıkan kent tartışmaları içerisinde Fransa'da ortaya çıkan 'kent göstergebilimi' yaklaşımı son derece önemlidir; bu yaklaşım, 1950'lerden itibaren yapısalcılığın dilbilim dışındaki alanlara uygulanması ile ortaya çıkmıştır. Bu tartışmalar, kentteki modernist ideolojinin planlamaya olan etkisine karşı önemli eleştiriler sunmuştur. Kevin Lynch'in 1960'ta yazdığı *'The Image of the City'* (Kent İmgesi) adlı kitabı, sert modernist ideolojinin ürettiği ütöpik evrensellik yaklaşımlarına karşı pratik deneyimleri yüceltmektedir (Lynch, 1960). Kentleşme ve makineleşmeyle gelen ilerleme krizine dikkati çeken François Perroux kentte yaşayan bireyin giderek yabancılaştığını, Raymond Aron makineleşme ve tüketimin artmasının problem yarattığını ileri sürmüştür. Benzer yaklaşımları, Jean Fourastie, Chombart de Lauwe, Abraham Moles ve Jean Baudrillard gibi isimlerde kendi eserlerinde sürdürmüştür (Ragon, 2010).

1960'lardan itibaren toplumsal değişimler, popüler kültürün ortaya çıkışı, felsefi ve sosyolojik üst anlatıların çökmesine sebep olmuştur (Lyotard, 1984). Kentsel mekânda dönüşümler ve soylulaştırma faaliyetleriyle ortaya çıkan toplumsal gerilimler, getto ve alt kent bölgelerinde yaşayan kentlilerin kendi kültürlerini haykırma çabalarına sebep olmuştur. Bu çabaların akademik, sanatsal alanda karşılık bulması, devrimci gençlik hareketlerinin ve '68 kuşağı' diye adlandırılan fikirlerin varoluş sebebi olmuştur (Gildea vd., 2017). 1960'larda özellikle İngiltere'de Afrika kökenli Amerikalılardan etkilenerek yaratılmış yeni giyim ve yaşam tarzları kent içinde görünür olmaya başlamıştır (Gottdiener vd., 2015). Post-kapitalist ekonomi ve neo-liberalist siyasal yapılar, 1970'lerde kentlerde yeni kültür biçimlerinin (popüler kültür, kitle kültürü vb.) ortaya çıkmasına neden olmuştur (Foster, 2013). Özellikle gündelik hayat pratiklerine yönelik çalışmalar, Marksist kuram ile yapısalcı fikirler ile Bourdieu, de Certau, Alain Touraine, Charles Tilly ile başlayıp Manuel Castells ile devam eden toplumsal hareketler altında gelişerek, çeşitli perspektifler tarafından incelenmiştir (Alver, 2012). Tüketim kültürünün azıtması, gündelik hayatın içeriğinin kültürel anlamda değişmesi, bu dönemin düşünürlerinin temel inceleme alanları içerisinde. Tüketim kültürü kentsel mekânın tüketiminde de çeşitli etkilere neden olmuş, özellikle neo-Marksist kent kuramcıları tarafından iktidar ve tüketim ilişkilerinin kent üzerindeki etkileri yorumlanmıştır.

KAPİTALİST VE MARKSİST KURAMLAR ALTINDA KENT

1970'lerden itibaren H. Lefebvre, D. Harvey, M. Castells, R.E. Pahl, ve R. Moore gibi kuramcılar kentteki kapital birikim süreçleri içerisinde kentsel değişim ve dönüşümleri sorgulamıştır. Marksist bir düşünür olan Lefebvre kenti belli üretim ve değişim ilkelerine bağlı olarak ortaya çıkan bir örgütlenme olarak tanımlayarak başat bir konum alır (Tunaşat, 1996). Yazmış olduğu *'Production of Space'* (Mekânın Üretimi) adlı eseriyle sermayenin sadece mülkiyet

araçları üzerinden değil kentsel mekân ve toprak rantı üzerinden de baskı oluşturduğunu ileri sürmüş (Lefebvre, 1974), kapitalizmin yirminci yüzyılda kentler ile yaşadığını savlamıştır (Şengül, 2001). Lefebvre'ye göre, metaların mekândan üretiminden, mekânın kendisinin meta olarak üretilmesi dönemine geçilmiştir. Kent sadece kapitalizmin öznesi değil, aynı zamanda, kentteki ilişkilerin üreticisidir. Ayrıca her toplumsal yapı ve üretim biçimi kendi meramını üretir, bu yüzden mekân hem bir araç hem bir emek hem bir çıktı hem de bir girdidir (Lefebvre, 1974). Lefebvre, kent merkezini rastlantısal tanışmanın, kültürel değiş tokuşun merkezi olarak görürken, distopik kurgulara karşı kentin ve toplumun oluşum içerisinde olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Lefebvre'nin '*Right to the City*' (Kent Hakkı) adlı çalışması, kentin yıkılmasıyla kentselliğin artması arasında derinleşen çelişkiyi analiz eder (Lefebvre, 1968). Lefebvre, klasik kent planlamasının mekânın toplumsal olarak üretildiği gerçeğini göz ardı ettiğini dile getirmiştir. Kent planlamasının, mekânı saf, apolitik, nesnel, yansız, bilimsel ve masum bir çalışma nesnesi olarak görmesini 'ideolojik' bir yaklaşım olarak eleştirmektedir (Butler, 2014). Lefebvre'ye göre mekân ve etkileşim birbirine bağlıdır ve kapitalizm de mekânın etkileşim, değiş tokuş değeriyle ilgilenmektedir. Lefebvre'ye göre kentleşme, kenti parçalayarak gelişmekte ve içinde çelişkiler barındırmaktadır

Lefebvre kent ile ilgili çalışmalarında mekânı vurgulayan yaklaşımı ile Harvey gibi düşünürleri etkilemiştir. Lefebvre'nin mekân ile ilgili düşüncelerinden hareketle David Harvey, mekânsal örgütlenme ve siyasal ilişkiler üzerinde incelemelerde bulunmuştur. Harvey'e göre kapitalizmin doğasında bulunan rekabet ilişkileri sermaye birikimine neden olmaktadır. Kapital birikimi ile ortaya çıkacak kriz, yatırımlarla engellenmektedir (Harvey, 1978). Sermayenin ikincil döngülerle akacağı alan kentlerdir (Uğurlu, 2010). Lefebvre'ye benzer bir yaklaşımla, kenti yaratma etkinliğinin alanı olarak gören Harvey, kentin toplumsallığı yaratarak bireyin kendini yeniden inşa etmesini insanlığın en temel hakkı olarak görür. Toplumsal adaleti sağlayacak bir kent inşa etmenin imkânının olup olmadığını araştıran Harvey, bu imkânın toplumsal alanda adil paylaşım, dağıtım ve örgütlenme ile ortaya çıkabileceğini ileri sürer. Mekân ve toplum süreçleri Harvey'in üzerinde durduğu iki temel konudur (Harvey, 1989). Harvey'e göre kentin kapitalizm ile olan sıkı ilişkisi onu sınıf temelli siyasal süreçlerin bir nesnesi haline de getirir (Harvey, 1986). Sınıfsal çelişki ve ekonomik hareketin odağı haline gelen kentin yapısal çevresinin bu ilişkiler ağı içerisindeki konumunu inceleyen Harvey, kentsel mekânın bu ilişkilerden bağımsız ele alınmasının mekânın fetişleştirilmesi olduğunu ileri sürer (Harvey, 1986). Kentlerdeki mekânlar, kapitalist süreçlerce şekillendirilmektedir (Alptekin, 2007; Şengül, 2001). Lefebvre'deki kentin kapitalizmi, kapitalizmin de kenti ürettiği yaklaşımı Harvey'de de görülür. Kentsel mekânın kapitalist süreçlerce şekillendirilmesi kentsel ayrışmaya ve orta sınıfın yeni tüketim merkezlerine yönelmesine, alt gelir grubunun ise evsiz barksız kalmasına neden olmuştur. Bu iki kavram arasında sıkı bir ilişki kuran Harvey'e göre mekân ontolojik değil toplumsal bir ögedir. Kenti sanayileşme ile ortaya çıkan yapısal bir çevre olarak nitelendiren Harvey için kent dinamik bir sistemdir.

Bir başka Marxist olan Manuel Castells, Marksist düşünür Louis Althusser'in epistemolojisinden hareketle, kentsel mekânın içerisindeki toplumsal ilişkileri ve devlet tarafından organize edilen tüketim ilişkilerini ayırır. Bu iki ilişkinin kaynağı olan emek gücünün üretimi kentin esas unsurudur ve diğer bütün kuramlar bu yaklaşımın içinde anlam kazanır. Castells, ekonomik ve siyasi süreçlerin ve bu süreçlerin oluşturduğu toplumsal koşulların kenti biçimlendirdiğini ve ekonomi ile ilişkisi bulunmayan hiçbir işlevin kentte yer alamayacağını ileri sürer (Castells, 2011). Kenti özgün kılan fiziksel düzenlemeler değil, ekonomik ilişkilerdir. Siyasal ve ideolojik sistemler içerisinde özgürlüğü kısıtlanan kent, Castells'e göre, özgürlüğünü ekonomik ilişkiler ile geri kazanmaktadır. Castells, ilerleyen çalışmalarında yapısalcı-Marksist yaklaşım yerine (sistemler ve büyük yapılar üzerinden kenti açıklama) kentli bireyin etkinliğini önemseyen eylem-merkezli kuramlar geliştirmiştir (Şengül, 2001). Castells kendinden önceki birçok kuramı

eleştirmiştir. Kentleşme kuramlarının kır ve kent ayrımı, toplumsal örgütlenmenin kentleşmeye uygunluğu gibi ilkelerden çıktığını ve bu ilkelerin ideolojik olduğunu iddia etmiş, bilimsel ve ölçülebilir, teknik ilkelerle kent kuramlarının inşa edilmesi gerektiğini ileri sürmüştür.

Harvey'in, Lefebvre'nin ve Castells'in yapısalcı çalışmalarından farklı olarak Ray Pahl, neo-Weberci bir yaklaşım içerisinde, kentteki aktörlerin etkinliğini ön planda tutmuştur. Pahl'ın kent ile ilgili çalışmalarının temelinde kentsel paylaşımın nasıl gerçekleştiği sorunu yatar (Pahl, 1970). Kuramını kentte yürütülen siyaset ve siyasetin uygulayıcısı yöneticilerin uygulamaları üzerinden şekillendirir. Pahl'a benzer bir yaklaşımla John Rex ve Robert Moore de kentin adil paylaşılmasını ve doğru yönetilmesini, kendi kuramlarında siyasal sistemlere yaslamaktadır. Görüldüğü üzere büyük şirketlere, hızlı tüketim ve nüfus artışına dayalı olarak ortaya çıkan kapitalist sistemler, kentlerdeki mekânın bir meta ve gelir getiren bir kazanç aracına dönüşmesine neden olmuştur.

KURAMLARA KARŞI POSTMODERNİST ETKİLER, KOOLHAAS VE KENTSEL 'MANİFESTO'SUZLAŞMA

1970'lerde mimarlar arasında şehirciliğe iki farklı yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Birinci çizgiyi, kentin imgesel yapısını temel alan, mimaride anlam ve tarihsellik boyutunu kentin tasarımında kullanmaya çalışan yaklaşımdır (Gottdiener, 2005). Bu yaklaşım içerisinde Robert Venturi, Denis Scott-Brown, Charles Jencks, Kevin Lynch gibi özellikle Anglo-Sakson coğrafyadan mimarlar yer alır. Bu grubun yaklaşımı daha çok kentte kapitalizmin getirdiği kültürel şartların serbest bırakılması ve kabul edilebilir bir şey olarak algılatılması yönündedir. Diğer grupta 'Yeni Rasyonalistler/Akılçılar' denilen ve Avrupa'daki modernist ülküyü, mimaride daha rasyonalist bir ölçüde ve büyük ölçekte uygulama yaklaşımı içerisinde olan Aldo Rossi, Leon Krier, Rob Krier, Demetri Porphyrios, Colin Rowe gibi isimler yer alır. Yeni Rasyonalistlere göre kent birbirinden ayrı parçalardan oluşur ve bu parçaların güzel ya da çirkin olarak nitelendirilişi kent belleğimize dayanır. Bu grup için kültürel süreklilik önemli bir tasarım girdisidir (Colquhoun, 2005). Örneğin, Rossi, '*L'architettura della Citta*' (Kentin Mimarisi) adlı kitabında, işlev ve koşul değişimlerinin kentin tasarımsal kimliğini kolay kolay değiştiremeyeceğini, kentsel belleğin modernist mimarların sandığından çok daha güçlü olduğunu ileri sürer (Rossi, 1966). Rossi modern mimarları işlevselciliği ön plana çıkarıp tipoloji kavramını yok saydıkları için eleştirmiştir (Jencks, 1997). Rossi'nin dışında Leon Krier de Avrupa kentinin modernizasyon sırasındaki kent planlama ilkeleri ve kapitalist üretim süreçleri sonucunda uğradığı aşınmayı eleştirmiştir. Kentlere sürekliliğini geri kazandırmak için tipolojik ve morfolojik çalışmaların mimarlık disiplininin temeli olması gerektiğini savunmuştur (Kuruyazıcı, 2008). Rob Krier, modern mimarlığın başarısız olmasının temelinde yatan en büyük problemi bütüncül kent planlanması yapılmamasına bağlamış ve modernist hiyerarşik bölgelemelere karşı, toplu yaşamı savunmuştur (Krier, 1993). Colin Rowe ve Fred Koetter ise 'kolaj kent' adlı çalışmalarında, geçmiş ile geleceğin, eski kent ile yeni kentin kolajının yapılacağı bir kent planlamasını önermektedir (Rowe ve Koetter, 1983). Venturici geleneğin içinde yer alan Scott-Brown, Gordon Cullen ile kentleri dört tema (modern imge, anlam, algı, ileti) altında toplamıştır. Bu düşüncesini 'Anamlı Şehir' başlığı altında toplayan Scott-Brown, savaş sonrası plancılara 'sembol' fikrine karşı çıkmış, bu semboller kent sakinlerinin belirlemesi gerektiğini savlamıştır (Scott-Brown, 1984). Robert Venturi '*Complexity and Contradiction in Architecture*' (Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki) adlı kitabında, kentteki varoluş nedenlerini ve nasıl imgeleştirilebileceğini sorgulamıştır (Venturi, 1966). Gördüğümüz üzere, postmodernist söylem kentin işlerliği sorununa odaklanmaz; kentte değişim kadar, büyük bir süreklilik iradesinin de bulunduğu inanır (Zeka, 1994). Kent hem uygarlaşmanın zorunlu olarak ortaya çıkarttığı bir yapı, hem de çatışma ve şiddetin kol gezdiği bir alandır. Kent, yaratıcı yıkıcılığın tarihsel alanı, esneklik, dayanıklılık ve yenilikçiliğin toplumsal biçimi oluşturduğu bir kurgudur.

Sharon Zukin'e göre, post-modernizm bir çözünme ve yeniden ayrışma sürecidir; eski kent kültürlerindeki dayanışmanın sıkıca parçalanmasına neden olmuştur (Zukin, 1991). Zukin, kentlerde kamusal alana görsel bir tüketim nesnesi olarak bakan bir toplumun oluştuğundan bahsetmektedir. Kuramını kültür üzerinden temellendiren Zukin, kültürün ekonomik bir temel olduğunu ileri sürmüş, kentsel düzeni kültüre bağlamıştır (Zukin, 1991). Zukin, kenti, çok kültürlülüğün inşa edilmesini ve emniyete alınmasını sağlayan bir semboller alanı olarak ifade etmiştir. Mark Gottdiener ise, Zukin'in bu yaklaşımını ideolojik ve küresel kapitalist bir sistem içerisinde hiçbir şey söylemeyen bir ifade olarak nitelendirmektedir (Gottdiener, 2005). Baudrillard, post-modern kültür ile gelen hayat tarzlarından bahsetmekte ve insanın giderek sanallaşan bir evrende yok olacağını ileri sürmektedir (Baudrillard, 1986). Fredric Jameson, post-modern ilkelerin kentsel çevreye yansıtılmasını 'Bonaventura Otel'i üzerinden açıklar (Jameson, 1991). Richard Sennet, kendinden önce Charles Abrams, Jane Jacobs ve Herbert J. Gans'ın çalışmalarını incelemiş ve benzer bir yaklaşımla soyut planlama anlayışının insan hayatına karşı bir tehdit olduğunu ileri sürmüş, kentsel planlamada 'düzensizliğin faydaları' üzerinde durmuştur (Sennett, 1970). Guy Debord, post-modern kentin imaj ve görüntüler yığını olan karakterine, '*La société du spectacle*' (Gösteri Toplumu) adlı eserinde dikkati çekmiştir (Debord, 1967). Fransız sosyolog Baudrillard ise eserlerinde geçmişle bağını koparan modern kente karşı statüko ile bağını yumuşatmak isteyen içi boş post-modern kenti, kendi içinde bir anlam üretemeyen bir karmaşa olarak nitelendirmiştir (Baudrillard, 1986; Kellner, 1989). Postmodernizmin kent kavramını ve kent planlama anlayışını belirleyen birinci etmen, tarihsel sürecin radikal morfolojik değişimleri zorunlu kılmadığına duyulan inançsa, ikinci etmen post modern mimarlık ideolojisi içinde toplumsal içerikli bir programın yer almayışıdır.

Koolhaas'ın yaklaşımı son derece özgündür, kentteki bireyler için tek tip bir kent anlamı olamaz ve bu anlam yapısı bir manifesto ve kuram içerisinde açıklanamaz. Kentin yoğun coşkusu ve karmaşası, manifestolara imkân bırakmayacak kadar çok ilhamlar sunmaktadır (Koolhaas, 1978). Koolhaas, kentin sadece mimari bir yaklaşımla planlanamayacağını, daha geniş bir perspektifle ele alınması gerektiğinin altını çizer (Koolhaas ve Foster, 2013). Koolhaas'ın yüksek yoğunluk ve fayda ile yüksek kültür ve estetiği uzlaştırma çabası olarak kavramsallaştırdığı 'Manhattanism', Manhattan'daki kentsel süreçler üzerinde modernizmin etkilerini tartışmaktadır. Metinde yazar, Manhattan'da inşa edilmiş birçok yapının mimarlık tarihindeki ideolojiyi, fanteziyi, ütopyaı barındırdığını ileri sürmektedir. Koolhaas için, modern hayatta tıkanıklık başarılı bir biçimde işlemektedir. Koolhaas'ın bu metni sürrealist kentsel süreçlerini rasyonelleştirme çabası taşımasından dolayı son derece önemlidir (Koolhaas, 1978). Bunun yanında, Koolhaas yazdığı 'Junkspace' (Atıkmekân) adlı makalesinde Manhattan için yazmış olduğu şeylerin nerdeyse aksini iddia eder (Koolhaas, 2002), onun için artık aşırı derecede modernleşen Manhattan kenti içi boş bir mimarlık üretmektedir. Koolhaas'ın fikir zemini istediği gibi kaygandır, statik bir buyurganlık taşımaz.

1980'lerden itibaren internetin ortaya çıkması ve hızla yaygınlık kazanması siber kentlerin, akışkan uzamların yaratılmasına neden olmuş, sanal ütopyalar ortaya çıkmıştır. William Gibson'un 1984'te yazdığı 'Neuromancer' adlı bilimkurgu romanı, bilişsel ağ sistemi içindeki yaşamdan bahsederek öncül olmuş (Gibson, 1984), 1990'larda sanal gerçeklik teknolojilerinin gelişmesi ile yeni kent ve mimarlık biçimleri düşünülür hale gelmiştir. Diğer yandan, 1980'lerden itibaren, sürdürülebilirlik temalı, insan odaklı kent gibi yaklaşımlar da gelişmiştir. Richard Sennett kente hiyerarşi üzerine etkili yorumlarda bulunurken (Sennett, 1990), 1990'larda ortaya çıkan 'yeni kentçilik hareketi' kentleşmenin çağdaş argümanlarını kullanarak kent mekânlarını yeniden açıklama ve biçimlendirmeye koyulur (Fishman, 2005). Kentteki ekonomik ve siyasi yaklaşımların yanında post-modernizm ile gelen sosyo-kültürel değişimler, dönemin başat araştırma konularını oluşturmuştur. Kültürel, siyasi, ekonomik yapıların yanında kentlerin mekânsal olarak biçimleri, tarihsel olarak geçirdiği dönüşümler ve yeni krizler farklı pencerelerden incelenmiştir. 1990'lardan

günümüze gelen süreçte fiziksel ve ekonomik boyutları dikkate alan, çevre ve insan ilişkisini anlama üzerine şekillenen, çeşitli örgütlenme biçimlerini bünyesinde barındıran yaklaşımlar kentsel kavramlaştırmalara yön vermişlerdir.

BULGULAR VE YORUM

II. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı tahribatları yenileme amacıyla yeniden inşa, planlanma ve yenileme çabaları kentsel mekânlarda yaygınlık kazanırken, Fordist sistemin gelişmesini kolaylaştırmak için devlet işverenle birlikte üretim sürecine ortak olmuştur. Bu durum, kentsel planlama yaklaşımlarının merkezlilik kazanmasını sağlamıştır. Modern mimari çerçevesinde planlanmış işçi konutları, fabrika yapıları, yüksek katlı çelik, cam ve betonun farklı formlarda kullanıldığı yapı blokları kent içlerinde görünür olmuştur. Chicago Okulu, 1920'lerden itibaren kentlerin ürettiği mimari kozmopolitlik, kent kültürü ve kent yaşamı üzerine savlar üretmiş ve modeller sunmuş önemli bir fikri çıkış noktasıdır. Okul; kentin fiziksel, kültürel ve sosyal yönden katılımcılık ilkesine dayanacak şekilde gözlemlenmesine dair nitelikli savlar üretmiştir.

1950-60'larda kent üzerine üretilen düşüncelerde, ütöpik yaklaşımlar ve karşı kent hareketleri sürekliliğini korumuştur. Üretilen ütopyalar, ortaya çıkan teknolojik gelişmelerle ve bu gelişmelere paralel olarak oluşan yeni imgelemelerle genişletilmiştir. XX. yüzyılın ilk yarısında hâkim olan işlevselci yaklaşım ve modernist kent planlama ideolojisinin ardından 1960'larda modernite idealinin çözülmeye başlaması, kente dair bakışların yenilenmesine neden olduğu için önemlidir. Büyük anlatıların, makinaya dayalı sürekli ilerleme fikirlerinin, modern sanatta, sinemada ve insan bilimlerinde eleştiriye tabi tutulması ile, kentsel sosyoloji bağlamında modern sonrası yeni bir dönem başlamıştır.

1970'lerde sanatta ve müzikte etkileri hissedilmeye başlanan 'post-modern' dönem, kentsel planlama yaklaşımlarında da belirgindir. Daha katılımcı anlayışların geliştirilmesi ve kentsel planlamanın fiziksel bir eylem olmaktan ziyade sosyolojik ve psikolojik unsurları taşıyan kapsamlı bir süreç olarak ele alınması 1970'li yıllarda olağandır. Post-modern tutum, kentte dar gelirli sosyal yapı içerisinde kalan insanların, marjinal grupların (getto sakinleri, göçmenler vb.) sesi olarak nitelendirilebilir. Bu dönem, kentsel kuramlarda ve mimari metinlerde, hiyerarşik planlama anlayışlarının eleştirildiği, insani duyguları ve arzuları ön planda tutan yaklaşımların dillendirildiği bir zaman dilimidir. 70'lerin sonlarında, Koolhaas'ın pozisyonu belirgindir, o ne 'Yeni Akılcılar' gibi tarihin gerisine yönelik bir anlayışı, ne de Venturi ve benzer yaklaşımlardakiler gibi pop kültür savunusu yapmıştır. Koolhaas, modernizmin getirdiklerinden rahatsız değil, hatta umutludur. Modern mimarlığın içine düştüğü hatalardan ders çıkarıp, modernist yaklaşımı devam ettirme eğilimindedir. Kentleri ele alış biçiminde de bu duruşunun izlerini görmek mümkündür. Manifestolar ve kuramlar ise Koolhaas için kısır ve bencildir.

1980'lerden itibaren yapılan kent tartışmalarında, kentin tanımı, kentteki modernlik deneyimi, kentlinin psikolojik yapısı gibi konular öncüdür. Bunlara, kentteki sosyal yapı, göç, aile yapısı, etnik yoğunlaşma, banliyölerdeki yaşam, vb. konular da eklenerek çoğulcu yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Moderniteye olan inancın giderek zayıflamasıyla birlikte yeni söylemler, yeni siyasi hareketler üremiştir. Bu süreç, beraberinde tüketim toplumunun oluşması ile kitlesel üretim yerine bireysel arzuların temel alınmasına dayalı stratejiler geliştirmiş, kentteki devlet merkezli bütüncül planlama anlayışları yerine bireye dayalı planlama anlayışları tercih edilmeye başlanmıştır.

1980 sonrası küresel bir sorun haline gelen çevresel kayıplar, sürdürülebilir yaklaşımların ivme kazanmasını sağlamış, bunun yanında teknolojik hızlanmalar yeni kavramların doğmasına sebep olmuştur. 1990'lardan itibaren, sanal kent ve mimarlık biçimleri düşünülür hale gelmiş, kenti karmaşık bir yapı olarak ele alan insan odaklı kentsel kuramlar vurgulanmıştır.



Resim 1 1920'lerden 1980'lere, Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa merkezli mimarlık düşüncesi ve pratiğine etki eden kentsel değişiklikler

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Teorik bir tartışma tarama yöntemiyle gerçekleştirilen bu araştırmada, modern ve postmodern kentsel sosyoloji terimleri ve mimarlık anlayışı çerçevesinde şekillenmiş başat kentsel kuramlar, ütopyalar, kent projeleri incelenmiştir. Ele alınan dönem, 1920'ler ile 1980'lere odaklanmakta, Batı Avrupa ve Birleşik Devletlere ait endüstrileşmiş ve sanayi devriminden birincil derecede etkilenmiş coğrafyayı kapsamaktadır. Gördüğümüz üzere, ilgili süre; modernizm, postmodernizmin, teknolojik gelişmeler, küreselleşme girdileri, kapitalist kuramlar, yeni sermaye politikaları gibi başat aktörlere sahiptir. Ele alınan dönemin önemli aktörlerinden Chicago Okulu'nun, ekolojik, dayatmacı olmayan aynı zamanda rekabetçi kente bakışı önemlidir. Kitlesel etkileşim, kentli bireylerin kent ile entegre olmasına sebep olmaktadır. Kent morfolojisi ve kent kavramı, soyut ve somut elementlerin harmonisi ile şekillenir. Benzer yaklaşım, yaklaşık altmış sene sonra Rem Koolhaas tarafından ortaya atılır. Koolhaas için, kentli birey her an kentle etkileşim içerisinde olup, sosyal ve fiziksel olarak değişmekte olan kentin dinamik yapısı altında yaşar. Kente dair kuram ve metinler, heterojen bir yapı içinde oluşmuş, karmaşık sosyolojilerinin ürünüdür. Kent fenomeni, mimarlık metinleri ve sosyolojik dönüşümler bütünleşik olarak değişmekte olup, bizi statik, donmuş ve genelleyici kent kuram ve ideallerinden uzak tutmaktadır. Manifestolar, kuramlar ve savlar buyurgan ve işe yaramaz olabilir, eleştiriye tabi tutulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Alptekin, M. Y. (2007). *Şehir ve toplum*. Beta Yayınları.
- Alver, K. (2012). *Kent sosyolojisi*. Hece Yayınları.
- Babay, N. (2017). Guy Rottier, un architecte-artiste parmi les artistes. *In Situ. Revue des patrimoines*, (32).
- Baudrillard, J. (1986). *America*. Verso.
- Bauman, Z. (1999). *Küreselleşme toplumsal sonuçları*. Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, A. E. (1991). *The problems of modernity. Adorno and Benjamin*. Routledge.

- Bergman, G. (1986). The 1920s and the 1980s-a comparison. *Monthly Review*, 38, 29-37.
- Bookchin, M. (1978). Beyond Neo-Marxism. *Telos*, (36), 5-28.
- Brown, N. (2011). Robert Park and Ernest Burgess: Urban ecology studies, 1925. *Center for Spatially Integrated Social Science*.
- Burke, P. (2015). *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-2014*. John Wiley & Sons.
- Burkhalter, M., Wachsmann, K., Sumi, C., Burkhalter, A., Gramazio, F., Kohler, M., Mayer, H., ... Park Books AG. (2018). *Konrad Wachsmann and the Grapevine structure*. Park Books.
- Burnet, J. (1964). Robert E. Park and the Chicago school of sociology: A centennial tribute. *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, 1(3), 156-164.
- Busbea, L. (2007). *Topologies: The urban utopia in France, 1960-1970*. MIT Press.
- Butler, C. A. (2014). *Henri Lefebvre. Spatial politics, everyday life and the right to the city*. Routledge.
- Campbell, P. R. (2005). The new history: the Annales school of history and modern historiography. In *Historical controversies and historians* (pp. 211-220). Routledge.
- Castells, M. (2011). *The power of identity*. Wiley-Blackwell.
- Cavan, R. S. (1983). The Chicago school of sociology, 1918-1933. *Urban life*, 11(4), 407-420.
- Colquhoun, A. (2002). *Modern architecture*. OUP Oxford.
- Colquhoun, A. (2005). *Mimari eleştiri yazıları*. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Conrads, U. (1991). *20. yüzyıl mimarisinde program ve manifestolar*. Şevki Vanlı Vakfı Yayınları.
- Conzen, M. P. (2001). The study of urban form in the United States. *Urban Morphology*, 5(1), 3-14.
- Cook, P. (1970). *Archigram Nine*. Archigram.
- Curtis, W. (2006). *Le Corbusier – ideas and forms*. Phaidon Press.
- De Witt, D. J., & De Witt, E. R. (1987). *Modern architecture in Europe: a guide to buildings since the Industrial Revolution*. Plume Books.
- Dear, M. (2002). *From Chicago to LA: Making sense of urban theory*. Sage.
- Debord, G. (1967). *The society of the spectacle*. Black & Red.
- Deegan, M. J. (2001). The Chicago school of ethnography. *Handbook of ethnography*, 11-25.
- Deutsche, R. (1988). Uneven development: public art in New York City. *October*, 47, 3-52.
- Eldridge, J. (1990). Sociology in Britain: A going concern. In *What Has Sociology Achieved?* (pp. 157-178). Palgrave Macmillan, London.
- Fiel, W. (ed.) (2010). *Eckhard Schulze-Fielitz: Metasprache des Raums = Metalanguage of space*. Springer.
- Fielding, A. J. (1982). Counterurbanisation in western Europe. *Progress in planning*, 17, 1-52.
- Fishman, R. (2005). *New urbanism. Peter Calthorpe vs Lars Lerup*. The University of Michigan Press.

- Foster, H. (2013). *Sanat-mimarlık kompleksi. Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği*. İletişim.
- Frampton, K. (1992). *Modern architecture. A critical history*. Thames and Hudson.
- Friedman, Y., & Orazi, M. (2015). *Yona Friedman: The dilution of architecture*. Park Books.
- Garrison, R. W. (1993). The roaring twenties and the bullish eighties: The role of government in boom and bust. *Critical Review*, 7(2-3), 259-276.
- Gartman, D. (2012). *From autos to architecture: Fordism and architectural aesthetics in the twentieth century*. Chronicle Books.
- Gelernter, M. (1995). *Sources of architectural form. A critical history of Western design theory*. Manchester University Press.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. Altıkkırkbeş Basın Yayın.
- Gildea, R., Mark, J., & Warring, A. (2017). *Europe's 1968: Voices of revolt*. Oxford University Press.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler. Maddi kültür ve postmodern yaşam biçimleri*. İmge Kitabevi.
- Gottdiener, M., Budd, L., & Lehtovuori, P. (2015). *Key concepts in urban studies*. Sage.
- Gottdiener, M., Hohle, R., & King, C. R. (2019). *The new urban sociology*. Routledge.
- Gottmann, J. (1957). Megalopolis or the urbanization of the northeastern seaboard. *Economic geography*, 33(3), 189-200.
- Harvey, D. (1978). The urban process under capitalism: a framework for analysis. *International Journal of Urban and Regional Research*, 2: 101-131. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.1978.tb00738.x>
- Harvey, D. (1986). *Consciousness and the urban experience. Studies in the history and theory of capitalist urbanization*. John Hopkins University Press.
- Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity*. Blackwel
- Hirschman, C., & Mogford, E. (2009). Immigration and the American Industrial Revolution from 1880 to 1920. *Social science research*, 38(4), 897-920.
- Hirt, S., & Zahm, D. L. (2012). *The urban wisdom of Jane Jacobs*. Routledge.
- Hohenberg, P., & Lees, L. (2022). Cities in the early modern European economy. In *The making of urban Europe, 1000–1994: With a new preface and a new chapter* (pp. 106-136). Harvard University Press.
- Hunter, A. (1980). Why Chicago? The rise of the Chicago School of urban social science. *American behavioral scientist*, 24(2), 215-227.
- Jacobs, J. (1961). *The death and life of great American cities*. Vintage Books.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Jencks, C. (1997). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Academy Editions A Division of John Wiley & Sons.
- Kellner, D. (1989). *Jean Baudrillard: From marxism to postmodernism and beyond*. Polity Press.
- Kikutake, K. (1997). *From tradition to utopia*. L'Arca Edizioni.

- Kim, S. (2007). *Immigration, industrial revolution and urban growth in the United States, 1820-1920: Factor endowments, technology and geography*. Washington University
- Knox, P. L. (2010). *Cities and design*. Routledge.
- Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*. Monacelli.
- Koolhaas, R., & Foster, H. (2013). *Junkspace: With, running room*. Notting Hill Editions.
- Kosenkova, Y. (2018). Changes in the Idea of a Soviet City in 1960s —Early 1970s. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 284, 618-623.
- Krier, R. (1993). *Rob Krier: Architecture and urban design*. Academy Editions.
- Kullmann, K. (2017). The mirage of the Metropolis. *Journal of Urban Design*, 1, 19.
- Kurokawa, K. (1995). *Selected and current works*. Images Publishings Group.
- Kuruyazıcı, H. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. Yem Yayınları.
- Larson, M. S. (1995). *Behind the postmodern facade: Architectural change in late twentieth-century America*. Univ of California Press.
- LeBlanc, L. (2019). *Nicolas Schöffer and the Scattered Origins of Cybernetic Art History*. Doctoral dissertation, Concordia University.
- Lefebvre, H. (1968). *Le droit a la ville*. Anthropos.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace. (Ethnosociologie)*. Anthropos.
- Lindner, R. (1996). *The reportage of urban culture: Robert Park and the Chicago School* (Vol. 43). Cambridge University Press.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. The MIT Press.
- Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. University of Minnesota Press.
- Mallgrave, H. F. (2007). *Architectural theory*. Blackwell.
- McDonough, T. (2004). *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*. The MIT Press.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The making of typographic man*. University of Toronto Press.
- Miller, Z. L. (1992). Pluralism, Chicago School Style: Louis Wirth, the Ghetto, the City, and "Integration". *Journal of Urban History*, 18(3), 251-279.
- Morrison, T. (2016). *Unbuilt utopian cities 1460 to 1900: reconstructing their architecture and political philosophy*. Routledge.
- Mumford, E. (2009). *Defining urban design. CIAM architects and the formation of a discipline, 1937-69*. Yale University Press.
- Mumford, E. (2018). *Designing the modern city: Urbanism since 1850*. Yale University Press.
- Mumford, L. (2007). *Tarih boyunca kent. Kökenleri, geçirdiği dönüşümler ve geleceği*. Ayrıntı Yayınları.
- Owens, B. R. (2012). Mapping the city: Innovation and continuity in the Chicago School of Sociology, 1920–1934. *The American Sociologist*, 43(3), 264-293.
- Pahl, R. (1970). *Whose city? And other essays on sociology and planning*. Longman.

- Parks, R., Burgess, E. W., & McKenzie, R. D. (1925). *The city*. Chicago, IL.
- Patricios, N. N. (2002). Urban design principles of the original neighbourhood concepts. *Urban morphology*, 6(1), 21-36.
- Ragon, M. (2010). *Modern mimarlık ve şehircilik tarihi*. Kabalcı Yayınları.
- Ragon, M. (2011). 4 Architectures of Lightness. *Architecture of Lightness*, 131.
- Raizman, D. (2003). *History of modern design: Graphics and products since the industrial revolution*. Laurence King Publishing.
- Redhead, S. (2005). Toward a theory of critical modernity: The post-architecture of Claude Parent and Paul Virilio. *Topia: Canadian Journal of Cultural Studies*, 14, 37-56.
- Relph, E. (1987). *The Modern Urban Landscape*. Routledge.
- Riesman, D. (1950). *The lonely crowd: A study of the changing American character*. Yale University Press.
- Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Marsilio.
- Rowe, C., & Koetter, F. (1983). *Collage city*. The MIT Press.
- Salmela, M., Ameal, L., & Finch, J. (2021). The possible in literature and urban life: Clearing the field. In *Literatures of urban possibility* (pp. 1-18). Palgrave Macmillan.
- Sarkis, H., Barrio, R. S., & Kozlowski, G. (2019). *The world as an architectural project*. The MIT Press.
- Scott Brown, D. (1984). *A view from the Campidoglio: Selected essays 1953-1984*. Harper & Row.
- Scott, J. (2020). Exploring British Society. *British Sociology*, 57-119.
- Sennett, R. (1970). *The uses of disorder. Personal identity and city life*. Yale University Press.
- Sennett, R. (1990). *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. Knopf.
- Seonwook, K., & Pyo, M. Y. (2012). *Mobile architecture*. Dom Publishers.
- Serter, G. (2013). Şikago Okulu kent kuramı: Kentsel ekolojik kuram. *Planlama Dergisi*, 23(2), 67-76.
- Sim, S. (2006). *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü*. Ebabil Yayınları.
- Stearns, P. N. (2020). Britain's Revolution: New Processes and Economic Transformation. In *The Industrial Revolution in World History* (pp. 21-41). Routledge.
- Swer, G. M. (2003). The road to Necropolis: Technics and death in the philosophy of Lewis Mumford. *History of the human sciences*, 16(4), 39-59.
- Şengül, T. (2001). *Kentsel çelişki ve siyaset. Kapitalist kentleşme süreçleri üzerine yazılar*. Demokrasi Kitaplığı.
- Tange, K. (1970). *Kenzo Tange 1946-1969: Architecture and urban design*. Praeger Publishers.
- Thorns, D. C. (2017). *The transformation of cities: urban theory and urban life*. Macmillan International Higher Education.
- Tuna, K. (2011). *Toplum açıklama girişimi olarak şehir teorileri*. İz Yayıncılık.
- Tunaşat, O. (1996). *Mimari akımlar-II*. Yem Yayınları.
- Uğurlu, Ö. (2010). *Türkiye perspektifinden kent sosyolojisi çalışmaları*. Örgün Yayınları.

- Upton, D. (1998). *Architecture in the United States*. Oxford History of Art. Oxford University Press.
- Vartiainen, P. (1989). Counterurbanisation: a challenge for socio-theoretical geography. *Journal of Rural Studies*, 5(3), 217-225.
- Vellinga, M. (2019). The end of cities: Erwin Anton Gutkind and the inevitability of decentralization and dispersal. *Planning Perspectives*, 34(4), 621-641.
- Venturi, R. (1966). *Complexity and contradiction in architecture: with an introduction by Vincent Scully*. Doubleday.
- Ward, S. (2005). *The garden city: Past, present and future*. Routledge.
- Wilson, W. H. (1989). *The city beautiful movement*. The Johns Hopkins University Press.
- Zeka, N. (1994). *Postmodernizm*. Kıyı Yayınları.
- Zenetos, T. C. (1978). *Takēs Ch. Zenetos, 1926-1977 =: Takis Ch. Zenetos, 1926-1977*. Ekdosē Architektonikōn Thematōn.
- Zukin, S. (1987). Gentrification: culture and capital in the urban core. *Annual review of sociology*, 129-147.
- Zukin, S. (1991). *Landscapes of power. From Detroit to Disney world*. University of California Press.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: The United States and western Europe cities have been heavily influenced by world wars, industrializations, inventions and socio-political issues since the 19th century. Industrial production has paved the way for establishing new cities close to ports, railway transportation networks and raw materials. The problems that emerged with migrations and new classes led to the generation of new solutions in cities and revealed the new urban ideas and urban transformation efforts in the modern sense. **Purpose:** Urban theories and architectural texts weren't oblivious to the discussion of changing urban phenomena. This article focused on the architectural writings and urban ideas of the United States and western Europe-centric geography from the 1920s to the 1980s, which were produced from transformable and slippery sociocultural and political elements. The article builds its hypothesis on the narrative of the metropolitan city, from the Chicago School to Rem Koolhaas's book 'Delirious to New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan'. **Method:** The study follows a qualitative approach. The discussion is based on theoretical reading and discussion. **Scope:** The article covers the period between the 1920s and 1980s and discusses projects, design approaches and urban planning ideas on how architecture would be helpful to overcome the problems that the urban areas have faced. **Findings and discussion:** Utopian city and society models and philosophical and sociological city analyses were dominant in terms of views on the post-industrial city. In addition to idealized ideas and plans, city planners and architects have handled the search for solutions on how to design the city's physical structure most effectively. The urban-related problems derived from the first and second world wars were tried to be overcome through the functionalist approaches and modernist urban planning ideology in the first half of the twentieth century. The 1950s and 60s were a period when urban utopias continued among architects, the belief in modernism was both questioned and tried to be kept alive with utopias embellished with technological possibilities. Then, the rapid urbanization trend has enriched the field of urban sociology. Thus, discussions on the form of urbanization were developed in more pluralistic understandings in this period. In particular, neo-Marxist and neo-Weberian approaches have also examined the individual and family in addition to the city. The design and planning

approach built on the postmodernist philosophy after the late 1960s gained new identifications through the sociological changes. Since the 1970s, theorists have questioned urban changes and transformations within the capital accumulation processes in the city. The 1980s was when urban-based chaos, pluralism and new types of policies were applied to cities. The neo-liberal political order and post-capitalist systems that emerged by big companies have led to the transformation of urban space into a commodity and an income-generating means of earning. **Conclusion:** The article contributed to urban studies and architecture literature on dominant urban-based theories and architectural texts from the 1920s to the 1980s. In parallel with the changes and transformations, the urban ideas have been shaped within dynamic tangible and intangible elements and kept away by the static and frozen theories and ideas. The urban individual interacts with the city at any time and lives under the dynamic structure of the city, which is changing socially and physically. The urban phenomenon, architectural texts and sociological transformations are changing in an integrated manner, keeping us away from static, frozen and generalizing urban theories and ideals. Among the most important reasons for the formation of the Chicago School are the architectural richness, chaos, cosmopolitan urban culture and the immigrant population of cities. Koolhaas is not bothered by what modernism brings he is even hopeful. He suggested learning from the mistakes of modern architecture and continue the modernist approach. Manifestos and theories, on the other hand, are sterile and selfish for Koolhaas. The outcomes would be helpful in narrating the polyphony and ambiguous ground of the urban theories and architectural texts of the 1920s and 1980s, which have similar socio-economic and political characteristics in the United States and Western Europe.



26/02/2022

17/05/2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.57784>

Derya Aysun CANCAN¹

**Gustave Klimt ve Egon Schiele'in Friederike Maria Beer Portresi Adlı Eserlerinin
Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Çözümlemesi²**

Özet

Sanatçıların kişisel düşüncelerini biçimlendirdiği Sembolizm ve Endüstri Devriminin etkisi altında gelişen, tüm sanat ürünlerine karşı bir cephe oluşturan, Art Nouveau sanat hareketi arasındaki benzerlikler oldukça fazladır. Sembolistlerin alegorik yapıda betimledikleri eserlerinde, Art Nouveau sanat hareketinin dekoratif nitelikleri de yer alır. Sembolizm ve Art Nouveau akımlarının önde gelen isimlerinden olan Gustave Klimt ve sanatını onun etkisinde şekillendiren, sonrasında kendisini yansıtan sanatsal üslubunu oluşturan, Ekspresyonizmin önemli temsilcilerinden olan Egon Schiele'in sanat anlayışına bu çalışmada yer verilmiştir. Klimt, 1916 yılında ve Schiele, 1914 yılında "Friederike Maria Beer'in Portresini" kendi yorumuyla betimlemişlerdir. Tarihi süreç içerisinde sanatçılar, sanatsal kimliklerini oluştururken yanlarında çalıştıkları ustalarının ya da arkadaşlarının üslup ve tarzından etkilenebilmişlerdir ve bu etkileşim sanatçının kendi üslubunu oluşturmada büyük etken olmuştur. Bir döngü içerisinde gelişen bu süreçte etkileşim karşılıklı da olabilmektedir. Bu çalışmada amaç, ele alınan iki sanatçının sanatsal olarak birbirlerine yansımalarını inceleyerek ve eserleri üzerinde analiz yaparak etkileşimi göstermektir. Çalışmada incelenen "Friederike Maria Beer Portresi" adlı eser E. B. Feldmann'ın araştırmacı sanat eleştirisi yöntemine göre çözümlenmiştir. Her iki sanatçının yapmış olduğu portre, sanat eseri çözümlemesi doğrultusunda analiz edilmiştir. Araştırmacı sanat eleştirisi yöntemi basamakları olan, betimleme, çözümleme, yorum ve yargı eserlerin çözümlenmesinde kullanılmıştır. Belirtilen iki eserin çözümlemesi yapıldıktan sonra iki sanatçı arasında olan etkileşimin eserlerine yansımaları, eserler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar çalışmanın sonuç ve tartışma bölümünde ele alınmıştır. Sonuç olarak her iki sanatçının da kendi üslupları doğrultusunda eserlerini oluşturduklarını görmekteyiz. Ayrıca birbirlerinde benimsedikleri ve kabul ettikleri resimsel özellikleri eserlerinde kullandıkları belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sembolizm, Art Nouveau, Sanat Eleştirisi, Egon Schiele, Gustave Klimt.

**Analysis Of Gustave Klimt and Egon Schiele's Portrait of Friederike Maria Beer According
to The Research Art Critical Method**

Abstract

There are many similarities between Symbolism, in which artists shape their personal thoughts, and the Art Nouveau art movement, which developed under the influence of the Industrial Revolution and formed a front against all art products. In the works of the Symbolists, which they describe in an allegorical structure, the decorative qualities of the Art Nouveau art movement also take place. Gustave Klimt, one of the leading figures of symbolism and Art Nouveau movements, and Egon Schiele, one of the important representatives

¹ Öğr. Gör. Dr. Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, deryacan@cumhuriyet.edu.tr, Orcid: 0000-0003-3215-5130

² Bu makale etik kurul onayı gerektirmemektedir.

of Expressionism, who shaped his art under his influence and later created his artistic style that reflects himself, is included in this study. Klimt described the "Portrait of Friederike Maria Beer" in 1916 and Schiele in 1914 with their own interpretations. In the historical process, artists have been influenced by the style and style of their masters or friends they work with while forming their artistic identities, and this interaction has been a major factor in the artist's creation of his own style. In this process, which develops in a cycle, the interaction can also be mutual. The aim of this study is to show the interaction by examining the artistic reflections of the two artists and analyzing their works. The work named "Portrait of Friederike Maria Beer" examined in the study was analyzed according to E. B. Feldmann's investigative art criticism method. The portrait made by both artists was analyzed in line with the analysis of the artwork. The methods of investigative art criticism, which are the steps of description, analysis, interpretation and judgment, were used in the analysis of the works. After the analysis of the two mentioned works, the reflection of the interaction between the two artists on their works, the similarities and differences between the works are discussed in the conclusion and discussion section of the study. As a result, we see that both artists create their works in line with their own styles. In addition, it was determined that they used the pictorial features that they adopted and accepted in each other in their works.

Key words: Symbolism, Art Nouveau, Art Criticism, Egon Schiele, Gustave Klimt.

GİRİŞ

Sembolizm

Fransa'da 19. yüzyılda bir edebiyat akımı olarak başlayan sembolizm, edebiyatta gerçekçiliğin, resimde ise empresyonizmin abartılı gidişine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Güvemli, 2012). Sanatçı için yaratıcı imgelemin ön planda olduğu sembolizmde mitler, rüyalar, kâbuslar ve ölüm gibi kavramlar, sembolik imgeler, sezgiler, alegorik bir tarzla eserlere yansırken aynı zamanda sanatçının resimlerinde melankoli, cinsellik ve huzursuzluk da görülmektedir. Sanatçı içsel dünyasını sembol ve simgeler kullanarak ifade etmektedir.

Sembolistler için düş; devrimci, yenilikçi ve yaratıcı bir güç olarak görülmektedir. Albert Aurier "Gauguin ya da Resimde Sembolizm" adlı yazısında sembolist eserlerin temel ilkelerini şöyle belirlemiştir: Düşünce, bireşimsel, sembolist, öznel ve dekoratif (Keser, 2005). Sembolistler bir topluluğu temsil etmiş olsalar da her sanatçı kendi kişisel özgünlüklerini eserlerine yansıtmıştır.

Dönemin önemli ressamı arasında William Blake (1757-1827), Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916), Viktor Vasnetsov (1848-1926), Arnold Böcklin (1827-1901) ve Gustav Klimt (1862-1918) yer almaktadır.

Art Nouveau

Sembolizm ile benzer fikir anlayışları gösteren, Fransızca yeni sanat anlamına gelen art nouveau, 20. yüzyılın başlarında Endüstri Devrimi etkisi altında ortaya çıkan ve gelişen tüm sanat ürünlerine tepki olarak varlık göstermeye başlayan bir sanat hareketidir. Sanayileşen dünyada sanat, her alanında bir üslup arayışı içerisine girmiştir. Sanayileşmiş ülkelerde görülen art nouveau'nun düşünsel arka planını sanayileşme ve ulusların ekonomik gelişmelerinin ortaya koyduğu problemler oluşturmaktaydı. Akım, gelişen ekonominin ve sanayileşmenin ortaya koyduğu olanaklardan faydalanarak kendisine bir yol bulmuştur.

Tschudi-Madsen (1956) ve diğerleri, art nouveau üslubunun güncel olduğu dönem olarak yaklaşık 1890 ve 1910 arasındaki yılları belirlemişlerdir (aktr. Warren, 2017). Tschudi-Madsen'in belirlediği bu tarih aralığı hâlen kabul görmektedir (Warren, 2017; Lenning, 1951; Sembach, 2002; Howard, 1996).

Genellikle moderniteyle ilgili olduğunu düşündüğümüz Art Nouveau, iki yüzyıl arasında, Sanayi Devrimi ve benzersiz bir sosyal değişimin ortasında doğmuştur. Akımın özellikle farklı

sanatların birleştirilmesi yoluyla geliştirilen yenilikçi fikirlere odaklandığı görülmüştür (Veith, 2011).

Toplumsal vicdanın bir göstergesi olarak başlatılan Art Nouveau, 19. yüzyılın kalıcı romantik geleneğiyle mücadele ederek, 20. yüzyılın başında içinde bulunduğu topluma yönelik yeni "gerçekçi" tutumunu yansıtmayı amaçlamıştır (Lenning, 1951). Dekoratif sanatlardaki büyük bir hareketten doğan ve Batı Avrupa'da ilk etkilerinin görüldüğü Art Nouveau'nun ortaya çıkışı, yaygın olarak inanıldığı gibi kendiliğinden olmamıştır. 1889'da Fransız Devriminin yüzüncü yılını kutlayan Paris'te açılan 1900 Evrensel Sergisinde, restorasyon, Louis-Philippe ve Napoleon III mobilyalarının belirgin taklitleri yer almaktaydı ve bu farklı dönem tarzlarının yaratılmasında gelenek, tek bir akımın ortaya çıkmasında ve benzersiz bir şekilde destek almasında oldukça büyük bir rol oynamıştır. Kısacası, her yerde ne geçmişin kölesi bir kopyası ne de yabancı beğenilerin taklidi olmayan yeni bir sanata doğru bir ilerlemenin varlığı söz konusudur (Lahor, 2007).

1900'den önce doruk noktasına ulaşan Art Nouveau'yu Batı Avrupa'nın sınırlarının ötesinde daha küresel olarak ele alacak olursak, akımın pek çok farklı isimle anıldığını görürüz: Fransa'da Modern Stil, Almanya ve bu dilin konuşulduğu bölgelerde Jugendstil, Orta Avrupa'da Secession, İtalya'da Stile Liberty ve İspanya'da Modernismo. Farklı adlarla anılmalarının yanında her biri, üslubun farklı biçimlerini yansıtmaktaydı. Farklı ülkelerde ve farklı isimlerde olmalarına rağmen, hepsinin birleştiği ortak nokta yeni ile olan ilişkiydi (Warren, 2017).

Akademik klasisizm, Art Nouveau sanatçılarının geleneksel "Güzel Sanatlar" anlayışına verdiği temel bir meydan okumayla bağlantılı olarak görülmüştür. Kanonik sanat anlayışının önünü açarak uygulamalı kuyumculuk, kitap resimleme ve ciltleme, mefruşat, mimari süsleme ve diğer zanaatların daha önce alt sınıf olarak görüldüğünü öne sürmüşler ve resim, heykel, mimari gibi üst sınıfa hitap eden sanatlarla aynı statüde ele alınmaları gerektiğini savunmuşlardır (Warren, 2017). Art Nouveau akademizm anlayışının temel prensiplerini benimsemeyerek çağdaş eğilimlere yönelen bu akımı klasik olarak nitelendirmek büyük bir hata olurdu.

Art Nouveau'nun sanat stiline baktığımız zaman akıma yön veren çıkış kaynağının klasikler olmadığını söyleyebiliriz. Onlara ilham veren ve akımda yer alan sanatçıların hemen hemen tamamını etkisi altına alan o güç, Japon sanatıydı. Az ya da çok tüm Art Nouveau sanatçıları, Japon çizgi anlayışından ve çiçekli süslemelerinden etkilenmiştir. Whistler Japon sanatının dinamik potansiyellerine sanatçıları yönlendirmek için çok uğraş verse de Art Nouveau gerçekten farklı üslupsal etkilerin bir araya gelmesiyle gelişmiştir: Kelt, İslam, Gotik, Barok ve Rokokonun akıma olan katkıları kabul edilmiştir (Warren, 2017). Akımın sanatçılarının Uzak Doğu, Suriye, Mısır, Antik Dönem ve ayrıca yerel sanatlardan daha güncel olan Rokokodan da etkilendikleri bilinmektedir (Hilton, 1993).

Modern çağda ilk yenilikçi üslup olma özelliğiyle kendisinden söz ettiren art Nouveau; resimde çizgisellik ve eğriselliği, kıvrılıp bükülen biçimleri, asimetrik ve doğanın içeriğine yönelen bir tasarım anlayışını benimsemiştir. Dekoratif süsleme yönü ağır basan Art Nouveau'nun kendine özgü biçimi ve geometrik formlardan uzak daha kıvrımlı bir süsleme özelliğinin arabesk biçimlere dönüşmesi, onun üslubunu ortaya koymaktadır. Bitki ve çiçekler, Art Nouveau sanatçılarının resimlerinde motive dönüştürdükleri en çok tercih edilen imgeler olarak görülmektedir. Sanatçıları kadın, manzara ve hayvan figürlerini de sıklıkla resimlerinde kullanmışlardır.

Gustave Klimt

1862 Viyana doğumlu olan Gustave Klimt, 14 yaşındayken yeteneklerini keşfeden bir okul olan Viyana'daki Kunstgewerbeschule'ye (Sanat ve El Sanatları Okulu) devlet bursu alarak katılmıştır. Erken yaşta büyük başarılar kazanan Klimt, kardeşi Ernst ve Franz Matsch ile 1879'da Künstlerkompanie olarak bilinen sanatçıları şirketine kurmuştur. 1857'de dönemin imparatoru Franz-Joseph'inin Viyana'da yapmış olduğu mimari değişiklikler, Klimt ve arkadaşlarının

yeteneklerini kullanmaları için birçok fırsat ve imkânların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Klimt 1897'de muhafazakâr bir kuruluş olan Künstlerhausgenossenschaft'tan (Avusturyalı Sanatçılar Kooperatifi) ayrılmıştır. Sonrasında ise birlikte çalıştığı birkaç arkadaşıyla Secession hareketini kurmuştur (lahor, 2007). Radikal Klimt liderliğindeki Secession grubu sanatçıları, açmış oldukları sergilerde düşüncelerini ve tarzlarını göstermek için yayın aracı olarak kendi çıkardıkları bir dergi olan Ver Sacrum'u kullanmıştır. Dergi adının kökeninin ise eski Roma'ya ait bir hikâyeye dayandığı söylenebilir. Ver Sacrum yani Kutsal Bahar, eski bir ayin töreni olarak bilinmektedir. Sanatsal düşüncelerini tanımlarken kökeni ne olursa olsun, kullandıkları terimin Latince bir kelime olması gerçekten de ilginçtir (Warren, 2017). Secession grubunun amacı, sanat ve zanaat ayrımını ortadan kaldırmaktır.

Gustave Klimt'in eserleri sembolizm ve Art Nouveau üslubunun birer sentezi olma eğilimindedir. Sanat tarihçilerine göre avangart bir sanatçı olarak kabul edilen Klimt, Art Nouveau'nun önemli bir temsilcisi olarak görülmüştür. Sanatçının kendi portresiyle hiçbir zaman ilgilenmediği, onun yerine kadın bedenini, manzaraları, figüratif imgeleri ve portreleri tercih ettiği bilinmektedir. Özellikle sanatçı, kadın bedeninin tüm şehvetini ve baştan çıkarıcılığını ortaya koymak için Doğu'nun renk, motif, derinliksiz ve stilize edilmiş görüntülerinden ilham almıştır.

Gustav Klimt sadece resimleriyle o dönemin gündeminde olan bir ressam değil, aynı zamanda duvar resimleri ve farklı alanlarda da eserler veren bir sanatçı olarak yer almıştır. Sanatçının resimlerinde kadın figürünün ayrı bir yeri vardır. Kadın bedenini tüm zarafetiyle eserlerinde işlemiş ve çeşitli süsleme öğelerini de kullanarak üslubunu ortaya koymuştur.

Ailesine ve özellikle annesine oldukça bağlı olan Klimt'in, resimlerinde sıkça kız kardeşlerini, annesi ve kız yeğenini betimlediği görülmektedir. Sanatçının eserlerinde kadın imgesinin baskın olması ve eserlerinde daha çok kadın temasını kullanmasının nedeni olarak, ailesindeki kadınlara olan yakınlığını gösterebiliriz (Peccatori & Zuffi, 2004).

Klimt, Künstlerkompagnie'ye üye olduğu sanat yaşamının başlangıç yıllarında yapmış olduğu duvar resimlerinde klasik motiflerin yanında, oldukça gerçekçi görünen tasvirler de kullanmıştır. Klimt, eserlerinde mozaik bezemelere ve altın renkli detaylara yer vererek kendi stilini oluşturmuştur. Sanatçının bu dönemdeki resimlerinde portreler, birer fotoğraf karesi kadar gerçekçidir.

Egon Schiele

1890'da Avusturya'nın Tulln kasabasında dünyaya gelen Schiele'nin babası, Schiele 15 yaşındayken öldü. Dayısının vesayeti altına giren Schiele, sanata olan tutkunluğu nedeniyle bir zamanlar Klimt'in okumuş olduğu Viyana'daki sanat okuluna 1906 yılında başvurdu ve burada eğitime başladı. Sanat eğitimine devam eden Schiele, Gustave Klimt'den yardım istedi ve Klimt bu genç sanatçıyı geri çevirmeyerek destekledi (Erbguth, 2010). Schiele, Klimt'le tanıştığı ilk dönemler ve ölümüne kadar geçen süreçte hep onu örnek aldı. Klimt'in yolunu akademik kurallara bir karşı çıkış olarak seçti. Klimt; resimlerinde figürleri doğalcı bir yaklaşımla ele almamış, perspektif kurallarına uymayı reddederek süslemelerin ön planda olduğu, zarif bir resim işçiliğiyle yapılmış alanları tercih etmiştir. Schiele, Klimt'in sanat ilkelerini benimsemiş ve ona hayranlık duymuştur.

20. yüzyılın başlarının önemli bir figüratif ressamı olan Egon Schile, Oscar Kokoschka ile Avusturya ekspresyonizminin önde gelen temsilcileri olarak kabul edilmektedir. 1909 yılında açılan Büyük Viyana Sanat Sergisine katılan Schiele, rakipsiz olarak görülen Oscar Kokoschka'dan daha fazla ilgi görmüştür. Bu Kokoschka'yı rahatsız etmiş ve Schiele'yi kendisine bir rakip olarak görmeye başlamıştır (Heller, 1977). Schiele'nin gelecek vaat eden kariyeri, 28 yaşında İspanyol gribinden ani bir şekilde ölmesiyle yarıda kesilmiştir. Tüm eseri, 245 tablo ve yaklaşık 2.000 çizim, guaj ve sulu boyadan oluşmaktadır (Erbguth, 2010). Avusturya'nın en önemli sanatçılarından birisi

Gustave Klimt ve Egon Schiele'in Friederike Maria Beer Portresi Adlı Eserlerinin Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Çözümlemesi

olan Egon Schiele'nin eserleri, birçok ekspresyonist ressam ve grafik sanatçısının yanında, dansçı ve teatral sahne çalışmalarının içeriğini de etkilemiştir (Reznikova, Sitnikova, & Zamaraeva, 2019).

Schiele'nin resimlerindeki erotik çizimlerin en belirgin özelliği ise sanatçının resimlerinden alışılmış olan perspektifi çıkarmış olmasıdır. Onun resimlerindeki figürler ilginç bir açıdan bakılarak betimlenmiştir. Resimlerine yerleştirmiş olduğu farklı kaçış noktaları, figürlerin kıvrılıp bükülmesine yani çarpıtılmasına neden olmaktadır. Resimlerinde tam ortaya yerleştirdiği figürlerin gözleri, izleyiciye bakar durumdadır ve bedenleri tuhaf duruşlarda, sıra dışı bir devinim içerisinde yer alır. Schiele'nin ayrıca akıl hastalarının ruhsal bozukluklarının etkisiyle, yüzlerine takındıkları farklı anlamlar da oldukça ilgisini çekmiştir.

Egon Schiele doğa resimleri yapmaya başladığı dönemde, bitki ve nesneleri insan biçimci bir yaklaşımla ele almıştır. Bir dönem simgesel gücün ve düşsel derinliğin etkin olduğu kent ve ev resimlerine yönelen sanatçı, sonrasında ışık gölge etkisinin vurgulandığı, ayrıntıların belirginleştiği manzaralar da betimlemiştir.

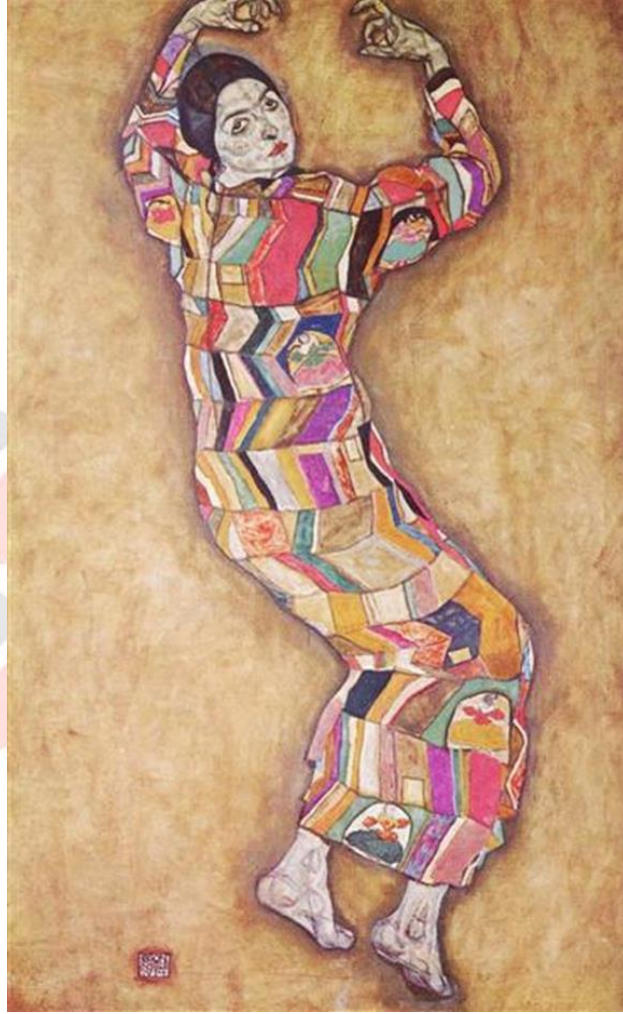
Bu araştırmada Art Nouveau akımının en önemli temsilcisi olan Gustave Klimt'in "Friederike Maria Beer-Monti'nin portresi, 1916" adlı eseriyle, Egon Schiel'in "Friederike Maria Beer-Monti'nin portresi, 1914" eserinin karşılaştırılması, benzerlik ve farklılıklarının ortaya çıkarılması ve sanatçıların eserleri arasındaki etkileşimin gösterilmesi amaçlanmıştır. 1891 yılında Avusturya'da doğan Maria Beer'in hayat hikayesi hakkında bir bilgiye sahip değiliz ancak sorunlu ve mutsuz bir sonla biten evliliğin ardından intihar ederek yaşamına son verdiği bilgisine sahibiz. Klimt ve Schele'nin Maria'yı betimledikleri portrelerinde, Maria'yı onun karakteristik özelliklerini yansıtacak şekilde resmettikleri görülmektedir.

YÖNTEM

Çalışmada yöntem olarak tarama modelinde betimsel araştırma ve E. B. Feldmann'ın araştırmacı sanat eleştirisi yöntemi kullanılmıştır. Feldmann'ın sanat eleştirisinde uygulamış olduğu yöntem basamaklarına göre sanatçıların eserleri analiz edilmiştir. Bu sanat eleştirisinde kullanılan yöntem basamakları şöyledir: betimleme, çözümleme, yorum, yargı.

BULGULAR VE YORUM

Egon Schiele' nin "Friederike Maria Beer'ın Portresi, 1914" Adlı Eserin Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Çözümlemesi



Resim 1 Egon Schiele "Friederike Maria Beer Portresi", 1914

Betimleme: Egon Schiele tarafından 1914 yılında yapılmış olan "Friederike Maria Beer Portresi" 190x120 cm ölçülerinde tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılarak betimlenmiştir. Sanatçı dikey olarak tasarladığı resminin tam ortasına alışılmışın dışında bir duruş sergileyen figürünü düz, derinliksiz ve kahverengi tonlarıyla renklendirilmiş bir yüzeye yerleştirmiştir. Merkezde S şeklinde duran figürün kolları yukarı doğru uzanmış, iki elin işaret ve baş parmakları birbirine karşılık gelecek şekilde resmedilmiştir. Sağ elin işaret parmağı ve baş parmağı yarım daire oluştururken orta parmağın ucu baş parmağa dokunmaktadır. El bilekten izleyiciye doğru kıvrılmıştır. Sol elin işaret, orta ve yüzük parmağı yarım daire oluşturmuş şekilde baş parmağa doğru bükülmüştür. Yüzüstü dizlerinin üzerindeymiş gibi bir duruş izlenimi verilmiş olan figürün

başı arkaya çevrilmiş, ayaklar parmak uçlarından destek almıştır. Kadın figürünün üzerindeki elbise geometrik şekillerden oluşmuş renkli motiflerle bezenmiştir.

Çözümleme: Portre perspektiften ve mekândan yoksun bir zemin üzerinde tasvir edilmiştir. Figürün parmaklarından başlayarak, kollarda ve gövdede kıvrılmalar görülmektedir. Sanatçının farklı noktalara yerleştirmiş olduğu kaçış noktaları, figürün görünümünü gerçeğin dışına çıkarmıştır. Kahve ve sarı tonlarının ağırlıkta kullanıldığı zeminde sanatçı, figürün etrafını daha koyu bir tonda kahverengiyle boyayarak portrenin öne çıkmasını sağlamıştır. Deforme edilmiş figürün başı izleyiciye doğru çevrilmiştir. Figür öylesine zor bir duruş sergilemektedir ki başın arkaya dönüşündeki gariplik normal olarak algılanmaktadır. Resmin merkezinde kıvrılan kadının üzerindeki elbise çeşitli motiflerle süslenmiş, figürün gövdesine sarılmış bir kâğıt gibi durmaktadır. Kıvrımların olmadığı, vücut hatlarının ortaya çıkarılmadığı bir nitelikte yapılan elbise, değişik geometrik dokularla işlenmiştir. Bu motiflerden bazılarında ise kadın figürleri yer almaktadır. Resimde genel olarak sıcak renkler olan kahverengi, sarı, kırmızı ve bu renklerin tonları kullanılmıştır. Bu renklere karşıt olarak da az miktarda mavi, mor ve yeşil tonları yer almıştır. Orta ve açık renk tonlarının hâkim olduğu resimde zıt renklerin yan yana kullanıldığı görülmektedir. Gözleri izleyiciye bakan portrenin yüzü gri ve beyaz tonlarındadır. Resim lekese bir üslupta betimlenmiş olup figürün etrafında kontur çizgileri kullanılmıştır. Çizgi açısından bakıldığında resmin oldukça hareketli olduğu görülmektedir. Figürün gövdesi, kolları ve başı kıvrımlı çizgilerden oluşmakta, bu da bu resmin hareketini artırmaktadır. Bu hareketliliği bozacak yatay ve dikey çizgiler ise yok denecek kadar azdır. Resmin bu hareketliliği zıtlıklarla da desteklenmektedir. Yukarı doğru uzanan kolların ve ellerin birbirine zıt olarak yay şekli alması, kalça ve dizlerinin zıt açılarla karşılık gelmesi, başın arkaya dönük olması sanatçının resminde zıtlıklara oldukça yer verdiğini göstermektedir.

Yorumlama: Avusturyalı Friederike Maria Beer'a ait portresinde sanatçı, kendi üslup özelliklerini yansıtmıştır. Sanatçının daha çok erotik eğilimli portreler tasvir ettiği göz önünde bulundurulduğunda bu eserin diğer portrelerinde sergilediği tavırdan oldukça uzak olduğu görülmektedir. Öyle ki Egon Schiele'nin bir dönem 18 yaş altındaki kız çocuklarının erotik pozda yapmış olduğu resimlerinden dolayı, hapis cezası ile cezalandırıldığı bilinmektedir. Friederike Maria Beer'ın portresinde sanatçı, diğer resimlerinde olduğu gibi dikkatleri eller üzerinde toplamıştır. Bu portresinde olduğu gibi sanatçının resimlerinde eller orantısız, ince uzun ve kırılğan niteliklerde yapılmıştır. Bükülen parmaklar ve ellerde bir gerilim hissedilmektedir. Ressamın portresinde yapmış olduğu gerilim dolu ellerle, sanatçının bize yaratıcı süreçten çıkmanın imkânsızlığını göstermek istediğini söyleyebiliriz. Resimdeki kadının yukarı doğru kalkan kolları, ellerin hareketi ona bir akrep görüntüsü katmıştır. Aynı zamanda kollara da ellere yüklediği gerilimi vererek yaratıcı sürecin içerisinden çıkılmaz bir durum olduğunu vurgulamıştır. Portrenin duruşu yere uzanmış bir izlenim sergilese de aynı zamanda sanki duvara asılmış gibi de algılanmaktadır. Schiele'nin gözün algıladığı görüntünün daha ötesine gittiğini, düşünce dünyasındaki görüntülerden bir sentez oluşturduğunu ve bu başka bir mekânsal uzamdan kopup gelen figürü betimlediğini görmekteyiz. Portrenin başı ve kolları ayakta duran insana ait bir duruş olabilirken dizler ve ayakların uzanan veya herhangi bir yere dayanan insana ait bir duruş olduğunu söyleyebiliriz. Resimdeki figürün gözleri baygın bir şekilde izleyiciye bakmakta, kırmızı dudaklar dikkat çekmektedir. Ancak portrenin yüzüne ifade vermeyen ressam, yüzü soğuk ve ölmüş insan donukluğuyla seyirciye çevirmiştir.

Yargı: Egon Schiele'nin görünenin aksine düşünce dünyasında biçimlendirdiği görüntüleri; alışılmalı mekânlarda betimlediğini, klasik perspektif anlayışını benimsemediğini, sıradan bakış açılarıyla kurgulanmış hareketlerin yerine karmaşık ve anlaşılması zor duruşları tercih ettiğini, bedensel uzuvları tasvir ederken her bir noktaya anlamlar yüklediğini söyleyebiliriz.

Gustave Klimt ve Egon Schiele'in Friederike Maria Beer Portresi Adlı Eserlerinin Araştırıcı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Çözümlemesi

Gerginlik, algıları şaşırtan bir duruş, farklı bir zamansal ve mekânsal uzamda olma hissi, ölüm ve yaşam arasında kalmışlık gibi karmaşık duygular yaşatan bir resim olsa da kadının donuk bakışlarında seyirciye bir şeyler anlatmak isteyen, izleyiciyi etkisi altına alan bir güçten söz etmek mümkündür.

Gustav Klimt “Friederike Maria Beer’ın Portresi”, Adlı Eserin Araştırıcı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Çözümlemesi



Resim 2 Gustav Klimt “Friederike Maria Beer Portresi”, 1916

Betimleme: Gustav Klimt’e ait olan “Friederike Maria Beer Portresi” adlı resim 168 x 130 cm ölçülerinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle sanatçı tarafından 1916 yılında yapılmış olup şu anda İsrail Tel Aviv Sanat Müzesi’ndedir. 1914 tarihinde Egon Schiele tarafından betimlenen kadın portresi, sonrasında ise Gustave Klimt tarafından yapılmıştır. Klimt, daha öncesinde Schiele tarafından yapılmış bu portrenin yapımını reddetse de 200.000 krom karşılığında portreyi yapmayı kabul etmiştir. Klimt’in Maria Beer’dan üzerindeki ceket ters giymesini istemesi resmin boyutunu anlamlı bir şekilde değiştirmiştir.

Çözümleme: Friederike Maria Beer’ın portresinde kadın figürünün resmin tam ortasında yer aldığını, sağdan ve soldan eşit mesafelerin bırakıldığını, ayak uçlarının tuvalin dışına doğru taşındığını görmekteyiz. Simetriye yer verilen portrenin arka tarafına Uzak Doğu karakterli figürler yerleştirilmiştir. Resim yatay olarak ikiye bölünmüştür. Zemin çizgisi portrenin ayak bileklerinin üst kısmından geçmektedir. Zemin üzerinde figürün bize göre sağ tarafında üç tam, iki yarım görünen; sol tarafında ise iki adet stilize edilmiş çiçek motifleri yer almaktadır. Resmin sağ bölümünde dört insan ve bir at figürü varken, sol tarafında üç insan figürü, bir at ve bir insanın

sadece kolunun yerleştirildiği görülmektedir. Fotoğraf kadar gerçekçi düzeyde yapılmış olan Maria'nın portresinde, siyah saçlar arkadan topuz yapılmış biçimdedir. Resmi ortadan ikiye bölen figürün kıyafetleri, onun bir kum saati gibi görünmesine neden olmaktadır. Portrenin üzerindeki mantoda stilize edilmiş bitki motifleri, pantolonunda da çeşitli soyut geometrik şekiller kullanılmıştır. Figürün boynunun iki yanından aşağı doğru inen mantonun gri-mavi kürkü, eteklerde ve mantonun kollarında da devam etmektedir. Maria'nın kolları aşağı doğru mantosunun kürklerine iki taraftan dokunacak şekilde birbirine yaklaştırılmıştır. Portrenin sol el baş parmağı ve işaret parmağı daire oluşturacak şekilde birleştirilmiştir. Diğer parmakları da içe doğru kıvrılmış olarak betimlenmiştir. Figürün sağ el parmakları ise sol ele karşılık gelecek şekilde bir duruş sergilemekte, baş parmak ve diğer parmaklar yarım ay şeklinde bir hareketle mantonun kürküne dokunmaktadır. Soğuk renklerin hâkim olduğu resimde mavi, yeşil ve morun tonları kullanılmıştır. Bu renklerin kontrastlarına resimde yer verildiği için eserin etki gücü daha da artmıştır. Resimde zıtlıklar büyük oranda kullanılmış; arka fonda bulunan figürler, birbirine karşılık gelen hareketler sergilemiştir. Resim genel anlamda hareketli çizgilerden oluşmaktadır. Durgunluğun yatay olan zemin çizgisi ve ona karşılık gelen figürün dik çizgisiyle sağlandığı, geri kalan kompozisyonun eğilen ve bükülen çizgilerden oluştuğu görülmektedir.

Yorumlama: Friederike Maria Beer'ın portresinde yüzdeki ayrıntı, kırmızı dudak ve yanaklar izleyiciyi etkileyecek düzeydedir. Muhtemelen kürk olan ve ters çevrilen mantonun ressam tarafından modele giydirilmesi, resmin atmosferini oldukça değiştirmiştir. Masalsı bir etki oluştursa da figürün kıyafetleri üzerindeki şekiller bir karmaşa oluşturduğu için gözü yormaktadır. Ancak bu karmaşık yüzey üzerinde Maria'nın portresi oldukça dikkat çekici ve etkileyicidir. Tebessümden yoksun, durgun ifadeyle betimlenmiş portrenin gözlerine yüklenen hüznü; hissedilebilir düzeyde izleyiciye aktarılabilmiştir. Dudak ve yanakların belirgin olarak kırmızı renge boyanması, kadınsılığın da öne çıkarılmak istendiğini göstermektedir. Topuklu siyah ayakkabılar üzerinde duran Maria'nın şeker paketi gibi alttan büzülmüş eteği, simetrik gövdesi, Klimt'in bezemeci üslubuyla şekillenmiştir. Ayaklar sanki parmak ucunda duruyormuş gibidir. Resimde kullanılan zemin çizgisi bir nebze da olsa resme derinlik etkisi vermiştir. Ancak zemin çizgisine rağmen resimde klasik bir perspektif uygulamasının varlığından söz etmek mümkün değildir. Resmin arka fonunda Uzak Doğu'ya ait bir hikâyenin betimlenmesi söz konusudur ve fondaki bu resimlerle portrenin bir arada olması, arkadaki figürlerin Maria'ya dönük durması sanatçının önde duran portreyi arkada geçen olaya dahil etmek istediği izlenimini vermektedir. Maria'nın gövdesi arkadaki resmi ikiye bölen bir parça, yüzündeki netlik ise onun bu resim üzerine yapıştırılmış bir kolaj uygulaması izlenimi vermektedir. Uzak Doğu resimlerine hayran olan Klimt'in bu portresi için bu kültürden etkilenip kendi sanat anlayışıyla harmanlayıp sentezlediği en olgun eserlerinden birisi diyebiliriz. Portrenin tam cepheden yapılmış olması da sanatçının bu sanattan etkilendiğinin bir göstergesidir. Çünkü Uzak Doğu sanatında tanrılar hariç insanları cepheden görmek, portrede en ideal duruş olarak görülmektedir. Klimt'in son dönem resimlerindeki portrelerinde cepheden duruş hâkimdir.

Yargı: Gustave Klimt'in Friederike Maria Beer'ın portresinde kıvrımlı, bükümlü motiflerini Japon sanatının üslubuyla sentezleyip kendi içsel tarzını yarattığı büyümlü bir atmosfer oluşturduğunu söyleyebiliriz. Maria'nın karakterini, tüm gerçekliğiyle yansıtan sanatçı mekânda ve figürün kıyafetlerinde oluşturduğu karmaşayla dikkatleri karıştırırsa da kadının yüzünün buradaki her ayrıntısının önüne geçtiği görülmektedir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Schiele'nin sanatının şekillenmesinde Klimt'in etkisi büyüktür. Maria'nın portresini ilk olarak Schiele'nin yapması karşısında Klimt'in portreyi tekrardan yapmayı reddetmesi ve daha sonrasında kabul edip portreyi yapması, birbiri arasında benzerlikler ve farklılıklar olan iki ayrı

üslupta eserin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Egon bu portresinde, kadının üzerindeki elbisede uyguladığı süslemelerde Klimt'e olan bağlılığının hâlâ devam ettiğini göstermektedir.

İki sanatçının eserlerinde ortak noktalara rastlanmıştır; klasik perspektif anlayışının iki portrede de olmadığı görülmüştür. Özellikle Egon Schiele, kendine has bir bakış açısıyla betimlediği portresinde perspektifi yok saymıştır. İki portrede de Maria'nın üzerindeki kıyafette geometrik soyutlamalardan oluşturulmuş motifler kullanılmıştır. Maria'ya ait iki portrede de sanatçılar hüznü bakışlarla kadının karakteristik özelliklerini yansıtırken, kırmızı dudak ve yanaklar her iki resimde de erotizmi öne çıkarmak için betimlenmiştir.

Schiele bir dönem Klimt'in yolunda ilerlemiş olsa da kendi üslubunu güçlü niteliklerle oluşturmuştur. Friederike Maria Beer'ın portresinde Schiele, düz bir yüzey üzerinde alışılmışın dışında bir bakış açısıyla kadını resmin tam ortasına yerleştirmişken Klimt, resmin merkezine yerleştirdiği Maria'nın portresinde arka fona yaptığı Uzak Doğu resimleriyle tuhaf bir izlenim katmıştır. Egon Schiele'nin resmindeki kadın, dizleri üzerinde bir insanın yapamayacağı bir hareketle durmaktadır. Klimt'in portresinde ise Maria, kendinden emin bir şekilde tam cepheden bir duruş sergilemektedir. Klimt'in resminde göz bir karmaşada dolaşıp kadının yüzünde sabitlenirken Schiele'nin resminde izleyici sadece merkezdeki portreye odaklanmaktadır. Schiele'nin portresindeki ellerin hareketi ile Klimt'in resmindeki kadının ellerindeki duruş birbirine benzemektedir. Portrelerdeki iki el birbirine karşılık gelen açılarla yapılması, resmi sonradan yapan Klimt'in de Schiele'den etkilendiğini göstermektedir. Schiele'nin portresindeki gerilim dolu ve deforme olmuş eller, Klimt'in portresinde gerçekçi ve olması gereken orantılarda yapılmıştır.

Düşünce dünyasında şekillenip tuvalinde hayat bulan portresinde Schiele, resminde sıcak renkleri ağırlıkta kullanmıştır. Klimt ise resminde genel anlamda soğuk renkleri tercih etmiştir. Neredeyse tamamını hareketli çizgilerin oluşturduğu Schiele'nin resminde portre kıvrımlı bir duruş sergilerken Klimt'in resminde hareketli çizgilerin yanında kadının dik çizgiyi oluşturması ve ona zıt gelen yatay zemin çizgisinin yer alması resmin hareketine az da olsa durgunluk katmıştır. İki sanatçının resminde de elbisenin altına gizlenmiş vücudun hatları belirgin değildir; ayak, el ve yüz ayrıntılı olarak yapılmıştır. İki portrede de hacimselliğe yer verilmemiş, Schiele'nin deforme ettiği kadın figürü, Klimt'te minyatür etkisine bürünmüştür. Resimde Maria'nın yüzü Klimt'in fırçasıyla fotoğraf kadar gerçekçi olurken, Schiele'nin resminde ise kadının karakteristik özellikleri sanatçı tarafından yeniden yorumlanarak yapılmıştır.

Farklı zaman aralıklarında, iki ressam tarafından yorumlanan Friederike Maria Beer'ın portresi, yakın ilişkiler içerisinde olan sanatçıların birbirlerine olan etkilerinin görüldüğü bir eserdir.

KAYNAKÇA

- Erbguth, F. J. (2010, April). Egon Schiele and dystonia. *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, 27, 46-60.
- Güvemli, Z. (2012). *Sanat tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Heller, R. (1977, March). Recent scholarship on vienna's "golden age," Gustav Klimt, and Egon Schiele. *The Art Bulletin*, 59, 111-118.
- Hilton, T. (1993). *The pre-raphaelites*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Howard, J. (1996). *Art nouveau: International and national styles in Europe*. New York: Mnchester Üniversty Press.
- Keser, N. (2005). *Sanat sözlüğü*. Ankara: Ütopya.

- Lahor, J. (2007). *Art nouveau*. New York: Parkstone International.
- Lenning, H. F. (1951). *Art nouveau*. Springer, Dordrecht. doi: https://doi.org/10.1007/978-94-017-5970-0_1, Erişim tarihi: 20.01.2021
- Peccatori, S., & Zuffi, S. (2004). *Art book Klimt*. (D. Kundakçı, Çev.). (Orijinal eserin yayın tarihi 2000). Ankara: Dost Kitabevi.
- Reznikova, K. V., Sitnikova, A. A., & Zamaraeva, Y. S. (2019). Three paintings by Egon Schiele: ideas about the essence of art. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 1240-1255.
- Sembach, K. J. (2002). *Art nouveau utopia: reconciling the irreconcilable*. İtalya: Taschen.
- Veith, j. (2011, Eylül-Ekim). The newness of art nouveau sculpture. *Magazine Antiques*, 178, 148-153.
- Warren, R. (2017). *Art nouveau and the classical tradition*. New York: Bloomsbury Academic.

Görsel Kaynakça

- Klimt, G. (1916). Portrait of Friederike Maria Beer [Resim]. Tel Aviv Museum, İsrail. https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-friedericke-maria-beer/SAE0s8l14MkOtA?utm_source=google&utm_medium=hp&hl=tr&avm=
- Schiele, E. (1914). Portrait of Friederike Maria Beer [Resim]. Viyana, Avusturya. <https://uploads4.wikiart.org/images/egon-schiele/portrait-of-friederike-maria-beer-1914.jpg!Large.jpg>

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: In this study, in order to show the artistic interaction between the artists involved in the art of painting and the reflection of this mutual process on their own styles; It is aimed to examine the works of the same name by Gustave Klimt and Egon Schiele according to the investigative art criticism method.

Method: In the study, descriptive research in the survey model and E. B. Feldmann's investigative art criticism method were used. The works of the artists were analyzed according to the method steps that Feldmann applied in art criticism. The method steps used in this art criticism are as follows: Description, analysis, interpretation, judgment.

Findings: The "Portrait of Friederike Maria Beer", the works of the same name by Egon Schiel and Gustave Klimt, was analyzed according to the method of investigative art criticism.

Findings from Egon Schiele's work analysis are as follows:

The work was made on canvas with oil painting technique in 1914 and is in a private collection. It has been seen that the artist places the portrait on a shallow surface, adding a tension-loaded stance to the overall portrait and especially to the hands. Maria's face looks at the viewer with sad eyes. In the portrait, the characteristic features of the woman are given quite effectively despite the stagnant expression of the face. It was examined under the titles of description, analysis, judgment and interpretation, where the body lines were not clear. Findings from Egon Schiele's work are as follows: the figure's dress is decorated with geometric shapes. The colors are predominantly warm and it has been observed that the bending and twisting lines are dominant throughout the picture and this situation adds movement to the picture. As with his other paintings, Schiele painted Maria's portrait in an unusual stance. In this work of the artist, it is seen that he

does not only depict the visible, but also reinterprets the portrait and transfers it to the viewer through the window he looks through from his own imaginary world. It can be said that the artist does not use the traditional perspective, gives meaning to every part of the body in the portrait, and despite the stance that surprises the viewer, the work has an impressive power.

The findings from Gustave Klimt's work are as follows:

The work was made with the oil painting technique in 1916 and is exhibited in the Tel Aviv Museum of Art in Israel. The portrait is placed vertically in the middle of the painting. It has been seen that the artist realizes the depth of perspective with the ground line passing through the ankle of the figure, and apart from this effect, he did not include traditional perspective in his captivity. The detailed treatment of Maria's face as a photograph gave the painting the impression of a collage. The clothes of the portrait are decorated with geometric motifs. At the request of the artist, it was seen that the model wore the mantle on the reverse side, and the reverse of this garment, which is known to be actually a fur coat, greatly increased the effect of the painting. In the work, where the body lines of the woman are not shown, mostly cold colors are used. Apart from the vertical line in the stance of the portrait and the horizontal line that forms the ground, in general, moving lines are used in the work. Although the far eastern figures made in the background of the painting cause an eye confusion in the work, the eye can still focus on Maria's face. The lips and cheeks on the woman's face are highlighted in red.

Conclusion and Discussion: Although the stylistic features of Klimt and Schiele are different in the work named "Portrait of Friederike Maria Beer-Monti", which was examined according to the method of investigative art criticism, it was seen that they had similar aspects with Egon Schiele, who formed his own style in the light of Klimt for a period. We can list the similarities between the works of the two artists as follows:

We can say that the biggest common points of Schiele, who first made the portrait, and Klimt, who painted it again two years later, are that they use perspective in their own way. It is seen that it is not important for the two artists to reflect the usual perception of depth in the work. Placing the portraits in the middle of the canvas and the geometric decorations on Maria's dress that does not reveal her body lines are the common features of the two works. In the portraits of both artists, the red depiction of the cheeks and lips increased the emphasis of the face. Maria's sad character is very effective in both works. The moving lines that dominate Schiele's work are also effective in Klimt's portrait. It has been seen that the stance similar to the movement of the hands in Egon Schiele's portrait is similar to the hands in Klimt's portrait.

The differences between the works of Schiele and Klimt are as follows:

While Schiele placed Maria's portrait in the middle of the painting on a flat, shallow surface from a quite different perspective, Klimt arranged a full frontal composition standing upright on the background of Far Eastern figures. In Klimt's cold color-weighted painting, the woman's face is made in a photographic reality. Schiele, on the other hand, preferred warm colors and although the face of the portrait reflected Maria's characteristic features, the result of the artist's original interpretation found expression. In Egon Schiele's portrait, the woman's limbs are deformed, and the body, hands and arms are depicted in tension. In addition to the realism in Klimt's portrait, it is seen that the figure's limbs do not go into exaggeration or deformation.

07/04/2022

22/07/2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.61170>Mine DİLBER¹**Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi Carolina Rediviva O Cels. 1 Fol.'da Muhafaza Edilen Terceme-i Şâh-Nâme Adlı Eserin Tezhip ve Cilt Sanatı Açısından İncelenmesi ²****Özet**

Firdevsi tarafından farsça olarak İran'da kaleme alınan Şehname, Arap, Hint ve Türk olmak üzere birçok ulusu tarihi, kültürel ve edebi niteliği bakımından etkilemiş, buna bağlı olarak birçok kopyası aynı zamanda farklı dillerde tercümesi yapılmıştır. Türkçe tercümesi ilk kez II. Murat'ın emriyle mensur olarak yapılan eserin, Şerî-fi-i Âmidî, Medhî mahlaslı Derviş Hasan ve isimleri kayıtlara geçmediği için bilinmeyen mütercimler tarafından Türkçe tercüme nüshaları da ortaya konmuştur. Çalışmaya konu edilen eser de Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi Carolina Rediviva O Cels. 1 Fol.'da muhafaza edilen ve mütercimi Derviş Hasan Medhî olan Türkçe tercüme bir eser olup tarihî, edebî ve kültürel özellikleri barındırmasının yanı sıra sanatsal örnekleri de içermesi bakımından önem arz etmektedir. Eserde cilt, resim (minyatür) ve tezhip örnekleri bulunmakla birlikte, resim (minyatür) örnekleri başka bir çalışmaya konu edilmiş olup, bu çalışmada cilt ve tezhip örnekleri, kompozisyon düzenleri, üslup, sanatçı ve dönem açısından değerlendirilmiştir. Çalışma Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi tarafından dijital ortama aktarılan eser görselleriyle desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şehname, Yazma Eser, Tezhip, Cilt.

Uppsala University Library Carolina Rediviva O Cels. An Investigation of Terceme-i Şâh-nâme Conserved in Fol. 1 in Terms of Illumination and Binding Art**Abstract**

The Shahnameh, written in Persian by Ferdowsi in Iran, has influenced many nations, including Arab, Indian and Turkish, in terms of its historical, cultural and literary qualities, and accordingly, many copies have been translated into different languages at the same time. Its Turkish translation was first published in the II. Şerî-fi-i Âmidî, Derviş Hasan with the pseudonym Medhî, and translators whose names were not recorded, because their names were not recorded, produced Turkish translation copies of the work, which was made in prose by the order of Murat. The work that is the subject of the study is Uppsala University Library Carolina Rediviva O Cels. The Turkish translation, preserved in Fol. 1 and translated by Derviş Hasan Medhî, is a work, and it is important in terms of containing historical, literary and cultural features as well as artistic examples. Although there are examples of binding, painting (miniature) and illumination in the work, the examples of painting (miniatures) are the subject of another study, and in this study, examples of binding and illumination are evaluated in terms of composition patterns, style, artist and period. The study was supported by the artwork images transferred to digital media by the Uppsala University Library.

¹ Dr. Öğrt. Üye. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, dilbermine@gmail.com, Orcid: 0000-0001-6000-7915

² Bu makale etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Key words: Shahnameh, Manuscript, Illumination, Binding

GİRİŞ

Künyesi Ebü'l-Kâsım, lakabı Fahrettin, adı ise kaynaklarda Ahmet, Hasan ve Mansûr olarak geçen Firdevsî'nin, 370 (980) veya 380 (990) yılında parça parça yazmaya başladığı, 394 (1003-1004) yılında tamamladığı (Kantar, 1996, s.125-126), 408 (1018) yılında ise son halini aldığı Fars edebiyatının önemli yapıtlarından biri ve İran'ın milli destanı olarak kabul edilen Şehnâme adlı eserin (Kantar, 2020, s.289), birçok kopyası aynı zamanda farklı dillerde tercümesi yapılmıştır.

Osmanlı döneminde ilki II. Murat'ın emriyle mensur olarak Türkçeye çevrilen ve mütercimi belli olmayan Şehnâmenin ikincisi Memlûk Sultanı Kansu Gavri'nin isteği üzerine Şerîfi-i Âmidî tarafından manzum olarak Türkçeye çevrilip Zilhicce 916'da (Mart 1511) hükümdara sunulmuştur (Kültürel, 2020, s.290-291). Üçüncüsü ise II. Osman'ın buyruğuyla Medhi lakaplı Derviş Hasan'ın kendisinden de eklemeler yaptığı mensur çeviridir. Çalışma kapsamında incelenen üçüncü eser Şehnâme-i Türkî olarak ifade edilen 3 eserden birini teşkil etmektedir. Bu eserler The New York Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 envanter numarasına kayıtlı ve tercümesi Şerîfi-i Âmidî, istinsahı Derviş Abdi tarafından yapılan Tercüme-i Şehname adlı eser, Paris Bibliothèque Nationale'de Supplément-Turc 326 envanter numarasıyla kayıtlı ve Derviş Hasan Medhî tarafından tercüme edilen Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî adlı eser ve Medhi mahlaslı Derviş Hasan tarafından tercümesi yapılan, aynı zamanda çalışmaya konu edilen Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi Carolina Rediviva O Cels. 1 Fol.'da muhafaza edilen Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserdir (Mahir, B, 2005, s.122) (Çulha ve Budak, 2019, s.79), (Kültürel, 2020, s.291). İki eserin kitap sanatları açısından değerlendirilmesi Konak ve Dilber tarafından yapılmış, üçüncüsü ise tezhip ve cilt sanatı açısından bu çalışma çerçevesinde incelenmiştir. Bu üç eserde tezhip, cilt ve minyatür numuneleri mevcuttur. Şehnâmenin 1. cildini oluşturan ve çalışma kapsamında incelenen eserde Kültürel'e göre 30 minyatür bulunmaktadır (Kültürel, 2020, s.291). Fakat eserin yer aldığı kütüphane kayıtlarında ve dijital kayıtlı görsellerde 29 minyatür olduğu görülmektedir. Ayrıca el yazması eserin kapağında cilt süslemesi ve içerisinde 37 sayfa tezhip süslemesi yer almaktadır. Bu çalışmada, el yazması eserde yer alan resim (minyatür) görsel analizleri başka bir çalışmaya konu edilmiş olup, cilt ve tezhip örneklerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

El yazması eserin kapağında bulunan cilt süslemesi ile iç kısmında yer alan tezhip süslemelerinin doğru değerlendirilip dönemiyle kıyaslanabilmesi açısından 1620'ye tarihlendirilen ve 17. yüzyılın ilk yarısını kapsayan dönemin cilt özelliklerine baktığımızda bu dönemin 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya konulan üslubun devamı niteliğini taşıdığı (Arıtan, 1993:557) buna ek olarak 16. yüzyılın ikinci yarısında yapılmaya başlanan saz yolu üslubunun bu dönemde yapılan cilt örneklerinde kalıpla bezemeli gömme şemseli ve köşebentli olarak tasarlanan süslemelerde uygulandığı kaynaklarda geçmektedir (Tanındı, 1999, s.106). Oval dilimli şemse ve köşebent içinde bir yaprak kümesi veya saptan çıkan birkaç ince dal, şemse içinde dağılarak kıvrılır. Bu dallar üzerinde hançerî yapraklar ve çeşitli biçimlerde hatayîler sıralanır. Salbek içine iri bir hatayî yerleştirilir. Saz üslûbu olarak tanımlanan bu bezeme, daha küçük ölçüde miklebin şemse ve köşebentlerinde tekrarlanır (Balkan, 2002, s.342). Bu durum 16. yüzyıl ciltlerinin karakteristik özelliklerini yansıtmaları bakımından önemlidir.

Tezhip sanatı açısından dönem özellikleri açısından 17. yüzyıl tezhip örneklerinde klasik üslupta yapılan tezhibin yanı sıra 16. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan saz yolu üslubu 17. yüzyılın başlarına kadar yapılmaya devam etmekle birlikte halkâr ve şikaf halkâr uygulamalarının çalışmalarda yer aldığı (Mahir, 2009, s.379), 15. yüzyılın sonlarından itibaren yapılmaya başlanan (Derman, 2012, s.337) tuğra süslemeciliğinin 17. yüzyılda da yapılmaya devam ettiği görülmektedir (Mahir, 2009: 392). Ayrıca Kara Memî'nin Kanuni Sultan Süleyman'a ait Muhibbi Divanı adlı eser için yaptığı halkâr süslemelerinde kullandığı kurlsız dal hareketlerine benzer

tasarımlar 17. yüzyılda yapılan çalışmalarda da uygulanmaya devam etmiştir (Konak ve Dilber, 2021, s.186).

Terceme-i Şâh-Nâme Adlı Eserin Tezhip ve Cilt Sanatı Açısından İncelenmesi

El yazması eserin kütüphane kayıtlarından, Talik hatla yazıldığı, 305 yapraktan oluşmakla birlikte 39,3 cm. yüksekliğe (uzunluk) ve 25 cm. genişliğe, metin kısmının ise 25cmx15cm ölçülerine sahip olduğu, el yazması eserin H. 1029 (1620 AD) yılında Türkiye'de yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır (URL1).

El yazması eserin alt ve üst kapağında cilt süslemesi, 2 sayfasında başlık tezhibi, 1 sayfasında ketebe sayfası süslemesi, biri son sayfada yer alan altın sulandırma ve blok renk boyamayı içeren şikaf halkâr olmak üzere 37 sayfasında halkâr tarzında yapılmış süsleme mevcuttur.

El yazması eserin alt ve üst kapağı aynı süslemeye sahiptir. (Görsel: 1, 2, 3). Kütüphane tarafından dijital ortama aktarılan görseller arasında el yazması eserin cildinde mıklep olup olmadığına dair bir veriye ulaşılamamıştır (URL1). Eserin cilt süslemesi kahverengi deri olup, alttan ayırma şemseli cilttir. Cilt üzerindeki süsleme beyzi (oval) formda dendanlarla dilimli olarak tasarlanmış şemse ve iki ucuna uygulanmış salbeklerden, yine dendanlarda sınırlandırılmış köşebentlerden oluşmaktadır. Şemse süslemesi, hançer yaprağı kümesinden çıkan ve serbest dönüşler yapılarak tasarlanan kıvrık dallar üzerinde klasik ve çınar yaprağı formunda hatayi motifi, penç ve gonca motifinin yanı sıra açık ve kapalı hançer yaprağı, çıkma ve basit yapraklardan oluşan sazyolu üslubunda tasarlanmıştır. Süslemenin zemini altın olup, motif zeminleri siyah renkte deriden oluşturulmuştur. Şemse formunun iki ucuna uygulanan salbek süslemesi ise altın zemin üzerine yine siyah deriden yapılan, ortabağ motifinden çıkan tek hatayi motifinden oluşmaktadır. Köşebent süslemesinde yer alan şemse tezyinatında yer alan tasarım kurgusuyla benzer olduğu görülmektedir. Süsleme, altın zemin üzerine siyah renkte deriyle yapılan, hançer yaprağı kümesinden çıkmış ve serbest dönüşler yapılan kıvrık dallar üzerine klasik hatayi motifi, çınar yaprağı formunda hatayi ve penç motifi, gonca motifi, açık ve kapalı hançer yaprağı ve basit yapraklardan oluşan saz yolu üslubunda tasarlanmıştır. Eserin sayfa yüzeyinde sayfa numarası yer almadığı ve kütüphane kayıtlarında yer alan görsel numunelerinin bazılarında sayfa numarası bilgisi eklenmediği için eserde yer alan bazı görsellerin sayfa numaraları hakkında bilgiye ulaşılamamıştır. Eser analizinde numarası olmayan sayfalar web sayfasında verilen sayfa numarasına belirtilmiştir.



Görsel 1, 2: Upsala Üniversitesi Kütüphanesi Carolina Rediviva O Cels. 1 Fol.'Da Muhafaza Edilen Terceme- Şâh-Nâme Adlı Eserin Cildi ve Köşebent Detay Görseli (URL-1)

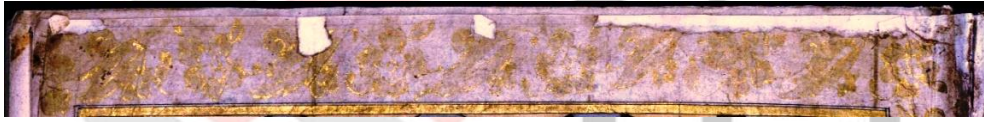


Görsel 3: Ön Kapak Şemse ve Salbek Detay Süslemesi

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 3a varlığında altınla sulandırma tekniği uygulanmış ve yine altınla tahrir çekilmiş penç motifi, salyangoz, açık hançer yaprağı ve basit yaprakların tek iplik üzerine yerleştirilmek suretiyle serbest tasarım uygulanan dış pervaz alanı halkâr süslemesi bulunmaktadır (Görsel 4, 5, 6). Eserin bazı sayfa kenarlarının kâğıt yapıştırıldığı düşünülmektedir. Yapıştırılan kâğıt dış pervazda yer alan halkâr süslemesini yer yer kapatmıştır.



Görsel 4, 5: 3a Varağı ve Dış Pervaz Alanı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



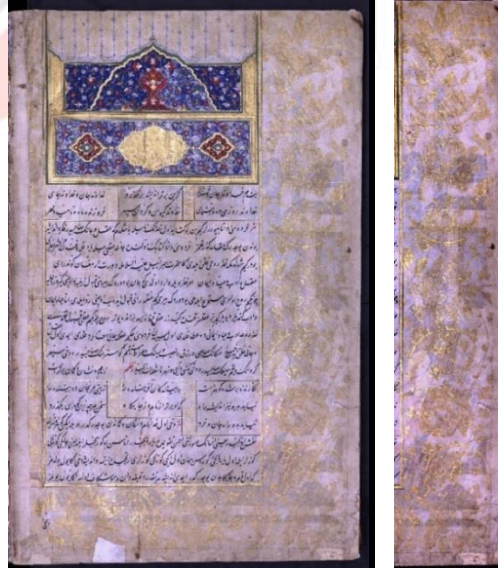
Görsel 6: 3a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

Eserin 5b varağında başlık (unvan) tezhibi, dış pervaz alanı halkâr süslemesi ve koltuk alanı çift tahrir tekniğinde yapılmış süsleme yer almaktadır (Görsel 7, 8, 9). Başlık (unvan) tezhibinin alt kısmında talik hatla yazılan metin alanının aralarına yapılan ve yaklaşık 1mm. ölçülerinde altın zeminli kuzularla sınırlandırılmış koltuk alanları mevcuttur. Koltuk alanlarında altın zeminli ve çift tahrir tekniği ile hatayi, penç, gonca ve salyangoz motifinin yanı sıra basit yapraklardan oluşan S ve C kıvrımlı uygulanan tasarımlar yer almaktadır. Başlık (unvan) tezhibi başlık alanı ve taç tezhibi alanı olarak iki kısımdan oluşmaktadır. Başlık (unvan) tezhibi ve dış pervaz alanı halkâr süslemesi, zemini altın, yeşil ve mavi renkle boyanan cetvel alanıyla sınırlandırılmıştır. Yeşil ve mavi zemin üzerine siyah renkle “+” “-” (Kurtçuk, bupcuk) işaretleri yapılmıştır³. Başlık (unvan) tezhibinin başlık alanı süslemesi ¼ oranında tasarlanmış, zemini altında boyanan şemse formu ve zemini yeşil ve bordo renkte renklendirilen salbek süslemesi ve zemini lacivertle boyanan tezhip alanından oluşmaktadır. Başlık alanını oluşturan ve dendanlarla dilimli olarak tasarlanan şemse formunun içerisine yazı yazılmamış ve boş bırakılmıştır. Salbek süslemeleri altın zeminli dendanlarla sınırlandırılmış, merkezine altın zeminli bir rumi motifi yerleştirilmiş ve pafta alanı oluşturulmuştur. İki zeminden oluşan salbeklerin içerisine yapılan süslemenin bütün olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu süsleme beyaz, yeşil ve turuncu ile renklendirilen penç, gonca ve salyangoz motifinin yanı sıra açık ve kapalı formda tasarlanmış basit yapraklardan meydana gelen ½ oranında kompozisyonundan oluşmaktadır. Salbek formlarının merkezinde yer alan rumi motifi

³ Bu tarz süsleme tekniğine bazı kaynaklarda kurtçuk ya da bupcuk denilmektedir (Yıldırım ve Öz, 2013:59).

farklı formda tasarlanmıştır. Şemse ve salbek süslemesinin dışında kalan lacivert zeminli alan ise $\frac{1}{4}$ oranında tasarlanmıştır. Bu alandaki süsleme altın, turuncu, beyaz, mavi, yeşil, eflatun ve sarı renkle boyanan çınar yaprağı formunda ve klasik formda tasarlanmış hatayi motifî, salyangoz, penç, ve gonca motifinin yanı sıra açık formda oluşturulmuş yaprak kümelerinden oluşan bir kompozisyonundan oluşmaktadır. Başlık alanının üstünde yer alan taç tezhibi alanı ise iki kısımdan oluşmaktadır. Altın ve yeşil rengine dendanlarla ve lacivertle çekilmiş havalı tahrirle sınırlandırılan taç tezhibi alanı lacivert ve bordo zeminli iki alandan meydana gelmektedir. Bu iki alana yapılan tasarım kurgusu bütünlük arz etmekle birlikte $\frac{1}{2}$ oranında tasarlanmıştır. Bu alanlardaki süsleme altın, turuncu, beyaz, yeşil, mavi, eflatun ve sarı renkle boyanan farklı formlarda oluşturulmuş hatayi motifi, salyangoz, penç, ve gonca motifinin yanı sıra açık formda oluşturulmuş yapraklardan oluşan bir kompozisyonundan oluşmaktadır. Taç tezhibinin sağ sol kısmında altın ve yeşil renk ile boyanmış cetvel ve dendanlarla sınırlandırılan ve zemini altınla boyanan kısa bordürler yapılmış, üzeri ise boş bırakılmıştır. Başlık (unvan) tezhibi lacivert ve altın zeminli, penç, gonca motifi, yapraklar ve noktalardan oluşan iki farklı tasarlanmış tığ süslemesiyle sonlandırılmıştır.

Başlık (unvan) tezhibi ve metin alanının etrafına uygulanan dış pervaz alanı halkâr süslemesi ise sağ, sol ve alt olmak üzere 3 bölümden oluşmaktadır. Süslemede sağ kısım $\frac{1}{2}$ oranında tasarlanmış diğer kısımlar serbest tasarım olarak kurgulanmış, bu kurguda çeşitli formlarda hatayi, penç motifi hançer yaprağı ve basit yapraklarla birlikte dal üzerine ve cetvel sınırına yapılan salyangoz ve trifiller kısmi bölümlerinde altınla sulandırılmış, bazı kısımları ise boş bırakılmış ve yine altınla tahrir çekilmiş bir uygulama mevcuttur. Sol tarafta yer alan süslemenin yarısına tamir amaçlı olduğu düşünülen kâğıt parçası yapıştırıldığı için süsleme tam olarak görülmemektedir.



Görsel 7, 8: 5b Varağı Başlık (Unvan) Tezhibi ve Dış Pervaz Alanı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 9: 5b Varağı Başlık (Unvan) Tezhibi Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 5a ve 6b varağında başlık (unvan) tezhibi, halkâr süslemesi ve koltuk alanı süslemesi yer almaktadır (Görsel 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17). Başlık (unvan) tezhibi ve metin kısmı ile a varağında yer alan metin bölümü altın ve turuncu renk ile boyanan bazıları ise boş bırakılan kuzu ve cetvellerle sınırlandırılmıştır. 5a ve 6b varağında yer alan metin bölümlerinin sağ, sol ve orta kısımlarında altın zeminli kuzularla sınırlandırılan koltuk alanı halkâr süslemeleri yer almaktadır. Bu süslemeler çeşitli formlarda hatayi, penç motifi açık hançer yaprağı ve basit yapraklarla birlikte dal üzerine ve cetvel sınırına yapılan salyangozların kısmi bölümlerinde altınla sulandırılmış, bazı kısımları ise boş bırakılmış ve altınla tahrir çekilmiş bir uygulamadan oluşmaktadır. Başlık (unvan) tezhibi başlık alanı ve taç tezhibi olmak üzere iki kısımdan meydana gelmektedir. Başlık alanı tezhibi iç pervaz, dış pervaz ve koltuk alanı tezhibinden oluşmaktadır. Bu alanlar yeşil, turuncu, altın ve lacivertle boyanmış bordür ve kuzulardan oluşan cetvellerle sınırlandırılmıştır. Yeşil zeminli bordür üzerine siyah renkle “+” “-” işaretleri ile çizgiler yapılmıştır. Lacivert zeminli bordür üzerine yine “+” “-” işaretlerinin yapıldığı görülmektedir. Altın zeminli (bordürlerin şu anki mevcut görünümü kâğıt renginde bırakıldığı yönündedir fakat yer yer altın kırıntıları görüldüğü için altın zeminli olabileceği ihtimalini ortaya çıkarmaktadır) bordürlerde ise balık pulunu andıran bir süsleme uygulanmıştır. İç pervaz alanında yer alan süslemede altın zeminli ve üzeri boş bırakılan dendanla sınırlandırılmış şemse formunu andıran yazı alanı mevcuttur. Aynı zamanda bu süslemede tepelik rumi ile bu formun uç kısımlarında ve lacivert zeminli alanın kenarlarında zemini altın zeminli sarılma rumiyle yapılmış salbekler ve yine sarılma rumi, ayırma rumi ve ortabağdan meydana gelen pafta alanları oluşturulmuştur. Altın zeminli salbekler ve pafta alanları ile lacivert zemin üzerine uygulanan tasarım ¼ oranında bütünü oluşturan ve sarmal dallar üzerinde eflatun, mavi, beyaz, sarı, turuncu ve yeşil renkle boyanan çeşitli formlarda hatayi, penç gonca motifi ile açık ve kapalı basit yapraklardan oluşan kompozisyonlardan oluşmaktadır. Dış pervaz alanında yer alan süslemede, lacivert zemin üzerine altın zeminli rumi motifi ve bitkisel kompozisyonu oluşturan dalların aynı düzlem üzerinde kurgulandığı görülmektedir. Bu süslemede altın, eflatun, yeşil, turuncu ve maviyle renklendirilen penç ve gonca motifinin yanı sıra açık ve kapalı formlu basit yapraklar, salyangoz ve tepelik formundan oluşan, köşeler temel alındığında ¼ oranında, pervaz alanı temel alındığında ise 1/8 oranında ters simetrik olarak tasarlanan bir kompozisyon mevcuttur. Dış pervaz tezhibinin sağ ve sol kısımlarında bulunan koltuk tezhipleri ise altın zemin üzerine altın, kırmızı ve beyaz renkle

boyanmış farklı formlarda hatayi ve penç motifi, salyangoz, kapalı hançer yaprağı ve basit yapraktan oluşan $\frac{1}{2}$ oranında ters simetrik olarak tasarlanmış çift iplik kompozisyonundan oluşmaktadır. Bu tezhipte yer bordürlerin şu anki mevcut görünümü kâğıt renginde bırakıldığı yönündedir fakat yer yer altın kırıntıları görüldüğü için altın zeminli olabileceği ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Başlık alanı tezhibinin üst kısmında yer alan taç tezhibi altın ve lacivertle boyanan dendanlarla sınırlandırılmıştır. Bu alanda zemini ve sınırlar altın zeminli ayırma Rumilerle pafta alanları oluşturulmuştur. Bu pafta alanlarının dışında kalan tezhipli alan ise lacivert zemin yapılmıştır. Altın zeminli paftalar ve lacivert zemin üzerinde yer alan süsleme, $\frac{1}{2}$ oranında bütünü oluşturan ve sarmal dallar üzerinde eflatun, mavi, beyaz, sarı, turuncu ve yeşil renkle boyanan çeşitli formlarda hatayi, penç gonca motifi ile açık ve kapalı basit yapraklardan oluşan kompozisyonlardan oluşmaktadır. Başlık (unvan) tezhibi lacivertle renklendirilmiş çift tahrir teknikle uygulanan penç ve hatayi motifi ile çeşitli şekillerden oluşan tığlarla sonlandırılmıştır.



Görsel 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16: 5a ve 6b Varağı Başlık (Unvan)Tezhibi ve Koltuk halkâr süslemesi Detay (URL1)



Görsel 17: 6b Varağı Başlık (Unvan)Tezhibi Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 53b ve 54a varağında halkâr süslemesi yer almaktadır(Görsel 18, 19, 20). Süsleme karşılıklı iki sayfadan oluşmaktadır. Halkâr süslemesi $\frac{1}{2}$ oranında, $\frac{1}{4}$ oranında ve $\frac{1}{6}$ oranında “S” kıvrımlı ters simetrik olarak tek iplik üzerine tasarlanmıştır. Bu süsleme penç ve gonca motifiyle, kapalı hançer, açık ve kapalı formlu basit yaprak ve salyongozlardan oluşan altınla sulandırma tekniğiyle yapılmış ve altınla tahrirlenmiş, bazı motiflerin kısmi yerleri boyanmayıp kâğıt renginde bırakılmış bir kompozisyonndan oluşmaktadır.



Görsel 18: 53b ve 54a Varağı Halkâr Süslemeleri (URL1)

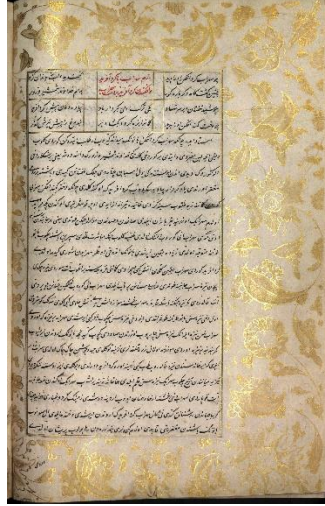


Görsel 19: 53b ve 54a Varağı Halkâr Süslemeleri Detay (URL1)

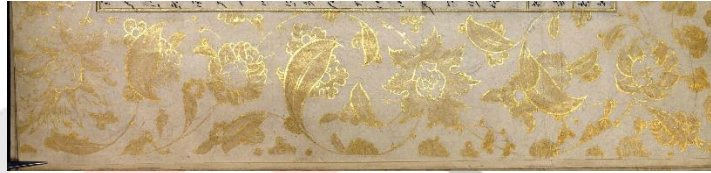


Görsel 20: 53b ve 54a Varağı Halkâr Süslemeleri Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 122b varağında halkâr süslemesi yer almaktadır (Görsel 21, 22, 23). Halkâr süslemesi, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ ve $\frac{1}{4}$ oranında “S” kıvrımlı ters simetrik olarak tek iplik üzerine tasarlanmıştır. Bu süsleme çeşitli formlarda kurgulanmış hatayi motifi ve penç motifiyle basit yaprak ve salyongozlardan oluşan yer yer kaya ve bulut kümesinin yer aldığı altınla sulandırma tekniğiyle yapılmış ve altınla tahrirlenmiş, bazı motiflerin kısmi yerleri boyanmayıp kâğıt renginde bırakılmış bir kompozisyonndan oluşmaktadır.



Görsel 21: 122b Varağı Halkâr Süslemesi (URL1)

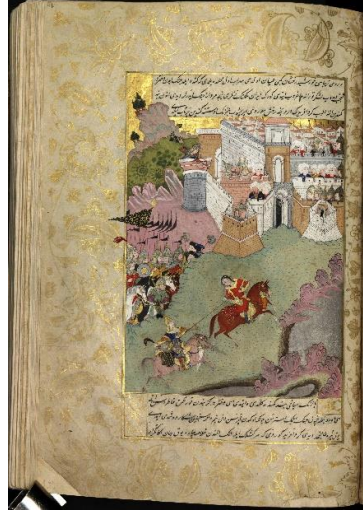


Görsel 22: 122 b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 23: 122b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 122a varağında halkâr süslemesi ve koltuk alanı süslemeleri yer almaktadır (Görsel 24, 25, 26). Halkâr süslemesi, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ ve $\frac{1}{7}$ oranında “S” kıvrımlı ters simetrik olarak tek iplik üzerine tasarlanmıştır. Bu süsleme çeşitli formlarda kurgulanmış hatayı motif ve penç motifleriyle basit yaprak ve salyongozlardan oluşan yer yer kaya ve bulut kümesinin yer aldığı altınla sulandırma tekniğiyle yapılmış ve altınla tahrirlenmiş, bazı motiflerin kısmi yerleri boyanmayıp kâğıt renginde bırakılmış bir kompozisyondan oluşmaktadır. Koltuk alanı süslemelerinde ise altınla sulandırılmış ve altınla tahrir çekilmiş çift tahrir tekniğinde yapılmış penç motifinin dört köşesinden çıkan yapraklar ve yine penç motifinden “S” kıvrımlı ters simetrik olarak dönen dallar üzerinde yer alan gonca motif ve yapraklardan oluşan bir tasarım uygulanmıştır.



Görsel 24: 122a Varağı Halkâr Süslemesi (URL1)

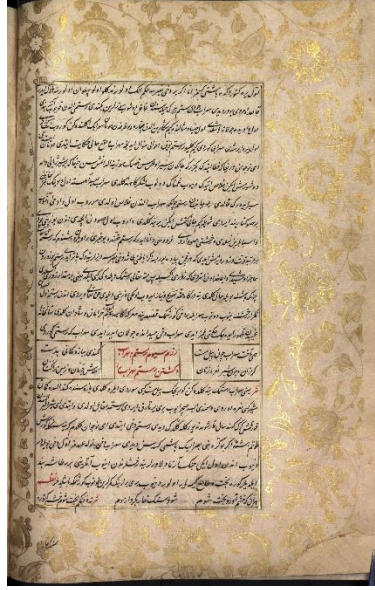


Görsel 25: 122a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 26: 122a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 133b varağında halkâr süslemesi yer almaktadır (Görsel 27, 28, 29). Halkâr süslemesi $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ ve $\frac{1}{7}$ oranında “S” kıvrımlı ters simetrik olarak tek iplik üzerine tasarlanmıştır. Bu süsleme hatayi motifi ve penç motifiyle basit yaprak ve salyongozlardan oluşan yer yer kaya ve bulut kümesinin yer aldığı altınla sulandırma tekniğiyle yapılmış ve altınla tahrirlenmiş, bazı motiflerin kısmi yerleri boyanmayıp kâğıt renginde bırakılmış bir kompozisyonndan oluşmaktadır.



Görsel 27: 133b Varağı Halkâr Süslemesi (URL1)



Görsel 28: 133b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 29: 133b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 133a, 149b, 191b, 248b, 247a, 269b ve 273a varağında yer alan halkâr süslemeleri el yazması eserin 53b, 122a, 122b ve 133b varağında yer alan halkâr süslemesiyle benzer özellikler görülmektedir.



Görsel 30: 133a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 31: 133a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 32: 149b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 33: 149b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 34: 191b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



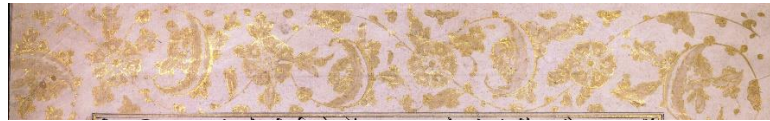
Görsel 35: 191b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 36: 248b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 37: 248b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 38: 247a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 39: 247a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 40: 269b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 41: 269b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

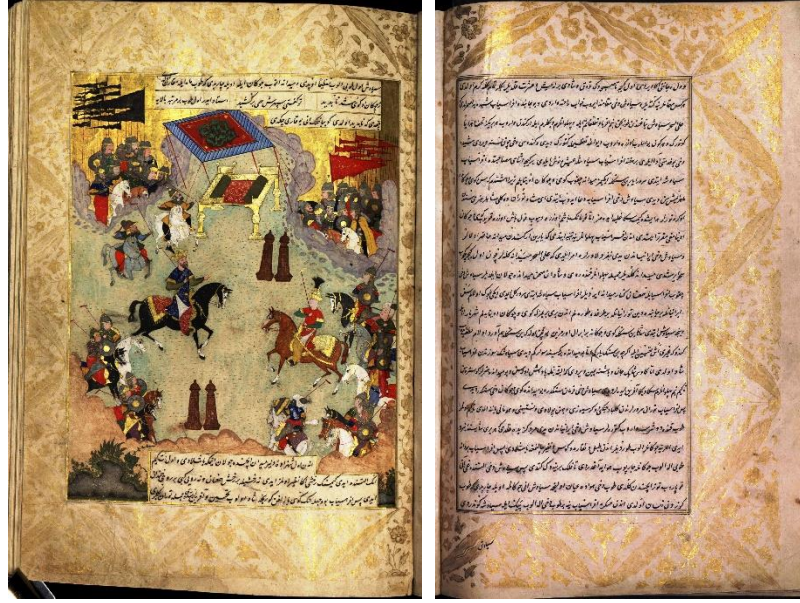


Görsel 42: 273a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

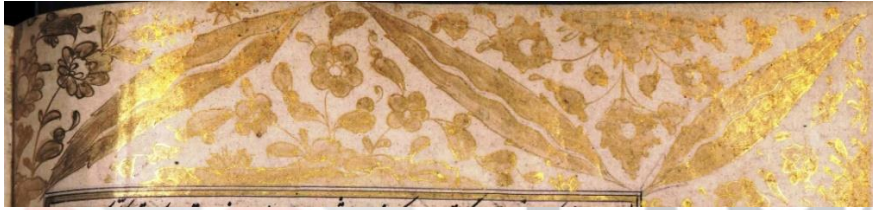


Görsel 43: 273a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 155b ve 156a varağında diğer sayfalarda tasarlanan halkâr süslemelerinden farklı kurgulanmış süslemeler mevcuttur (Görsel 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51). Bu süslemelerde açık hançer yaprakları herhangi bir dala bağlanmamış, süslemeden bağımsız olarak konumlandırılarak alanlar oluşturmuştur. Diğer süsleme elemanları bu alanlara uygulanmıştır. Bu alanlara yapılan süslemede yer alan dallar ve üzerindeki motifler minyatür sanatında uygulanan kaya kümelerinden çıkmış olan dallar ve üzerinde yer alan çiçek (motif) ve yaprak kompozisyonu şeklinde kurgulanmıştır. Süsleme, bulut ya da kaya kümesinden çıkmış dallar üzerine yerleştirilmiş çeşitli formlarda tasarlanan stilize edilmiş hatayi ve penç motifiyle, yarı üsluplaştırılmış olarak tasarlanan palmiye ağacı ve sümbül ile salyangoz ve yaprakların bulunduğu, klasik formda uygulanan tasarımın dışına çıkılarak natüralist form diyebileceğimiz bir kurguyla oluşturulan kompozisyondan oluşmaktadır. Süslemede yer alan elemanlar altınla sulandırma tekniğiyle boyanmış ve yine altınla tahrirlenmiştir. 155b ve 156a varağının birleşim alanına yapılan halkâr süslemesi diğer kenarlara uygulanan süslemeden daha dar ölçüde yapılmış, klasik formda tek iplik ve birbirinden bağımsız çift iplik üzerine hatayi motifi, yaprak ve salyangoz kullanılarak tasarlanmıştır. Boyama tekniği diğer köşelere uygulanan teknikle aynıdır.



Görsel 44, 45: 156a ve 155b Varağı Halkâr Süslemesi (URL1)



Görsel 46: 155b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 47: 155b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 48: 156a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 49: 156a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 50: 156a Varağı Palmiye Ağacı Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 51: 156a Varağı Sümbül Çiçeği Süslemesi Detay (URL1)

Eserin 88b ve 89a varağında Şikaf halkâr süslemesi yer almaktadır (Görsel 52, 53, 54, 55). Süsleme karşılıklı iki sayfadan oluşmaktadır. Halkâr süslemesi serbest tasarım, $\frac{1}{2}$ oranında ve $\frac{1}{7}$ oranında “S” ve “C” kıvrımlı ters simetrik olarak tek iplik üzerine tasarlanmıştır. Bu süsleme çınar yaprağı formunda hatayi motifi ve penç motifiyle, kapalı hançer, basit yaprak, salyongoz ve yer yer bulut kümesinden oluşan altın ve siyah renkle sulandırma tekniğinin uygulandığı aynı zamanda altınla tahrirlenen bir kompozisyonndan oluşmaktadır.



Görsel 52: 88b ve 89a Varağı Halkâr Süslemeleri (URL1)



Görsel 53: 88b ve 89a Varağı Halkâr Süslemeleri Detay (URL1)



Görsel 54: 88b ve 89a Varağı Halkâr Süslemeleri Detay (URL1)



Görsel 55: 88b ve 89a Varağı Halkâr Süslemeleri Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 172b, 174a, 191a, 198a ve 199b, 214b, 214a, 225a, 226b, 235b ve 236a, 276b ve 277a, 289b ve 293a varağında yer alan halkâr süslemeleri el yazması eserin 88b ve 89a varağında yer alan halkâr süslemesiyle benzer özellikler görülmektedir. El yazması eserin 191a varağı ile 235b ve 236a varağında yer alan halkâr süslemesinde ise yine altın ile siyah renginde uygulandığı görülmekle birlikte bu sayfaların bazı kısımlarındaki süslemelerin sadece altınla yapıldığı görülmektedir. Ayrıca 226 b ve 236 a varağında yer alan süsleme siyah renkle tahrirlenmiştir.



Görsel 56: 172b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 57: 172b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 58: 174a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 59: 174a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 60: 191a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 61: 191a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 62: 191a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 63: 197b ve 198a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



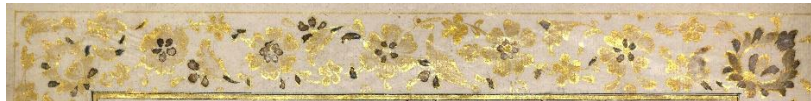
Görsel 64: 197b ve 198a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 65: 198a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 66: 214b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



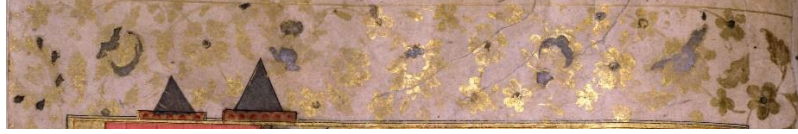
Görsel 67: 214b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 68: 214b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 69: 214b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 70: 214a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 71: 214a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 72: 226b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 73: 226b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 74: 226b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 75: 226b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 76: 225a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 77: 225a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 78: 235b ve 236 a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 79: 236b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 80: 235b ve 236a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 81: 235b ve 236a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 82: 276b ve 277a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 83: 276b ve 277a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 84: 289b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 85: 28 b Varâğı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 86: 293a Varâğı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

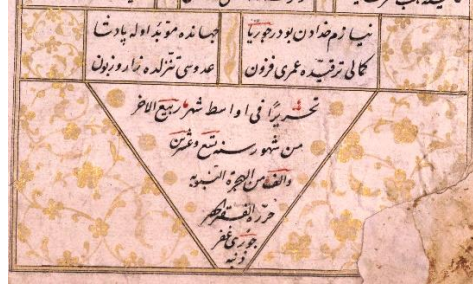


Görsel 87: 293a Varâğı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin 302a varâğında bulunan ketebe sayfası süslemesinde, sayfanın alt kısmında iki yamuk dörtgen form alanı içerisine penç motifi ve yapraklardan oluşan, altın sulandırma ile altınla tahrir çekilmiş serbest tasarımdan oluşan bir kompozisyon yer almaktadır (Görsel 88, 89, 90). Yamuk dörtgen alanlarının orta kısmında ve üst tarafında bulunan metin alanı altınla çekilen yaklaşık 1 mm genişliğindeki kuzularla sınırlandırılmış ve 10 alandan oluşmaktadır. Bu alanlarda 4 adet koltuk süslemesi ile 5 bordür süslemesi mevcuttur. İki yamuk dörtgenin arasında yer alan üçgen formdaki metin alanında ise çok net görülemediği için penç motifinden yapıldığı düşünülen ve altın sulandırma ile altınla tahrir çekilen nokta (durak) süslemesi yapılmıştır. Koltuk alanı süslemeleri penç motifi, yapraklar ve sarmal dallardan oluşan, altın sulandırma ve altınla tahrir çekilen ters simetrik, “S” kıvrımlı ve “C” kıvrımlı tasarlanmış kompozisyonlardan oluşmaktadır. Bordür alanlarında bulunan süslemelerde ise çift iplik görünümünde tasarlanan birbirinden bağımsız olarak tasarlanmış yapraklardan oluşan ve koltuk süslemesiyle aynı boyama tekniğine sahip bir kompozisyonlardan oluşmaktadır. Eserin 302 varâğında ise 302 a varâğında yer alan bordür ve koltuk süslemesi benzerlik göstermektedir.



Görsel 88: 302a Varâğı Ketebe Süslemesi (URL1)



Görsel 89: 302a Varağı Ketebe Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 90: 302a Varağı Ketebe Süslemesi Detay (URL1)

Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin son sayfasından ise kırmızı ve lacivert rengin yanı sıra altının da kullanıldığı asimetrik olarak tasarlanan bir süsleme mevcuttur (Görsel 91).



Görsel 91: 303b Varağı Şikaf Halkâr Süslemesi ve Detay (URL1)

DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA

16. yüzyıl sanatkarlarından Kara Memi'nin yapmış olduğu çalışmalarda dikkati çeken kuralsız düzenin çalışmaya konu olan Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserde yer alan 5b varağı unvan (başlık) tezhibi, 5b varağı halkâr süslemesi, 6b varağı unvan başlık tezhibi, 122b, 122a 149b, 191b, 269b ve 273a, 172b, 174a, 191a, 172b, 225a ve 236b ve 277a varağında yer alan halkâr süslemelerinde de uygulandığı görülmektedir (Görsel 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102). Eserin 5b varağı başlık (unvan) tezhibi ve halkâr süslemesinde hatayi motifinin dal yönünde tasarlanması gereken diğer bir hatayi motifi ve hançer yaprağının zıt yönde kurgulandığı, aynı zamanda iki hatayi motifinin karşılıklı olmak suretiyle yine zıt yönde yerleştirildiği görülmektedir. Eserin 6b varağında bulunan başlık (unvan) tezhibinde bitkisel kompozisyonundan rumi motifinin çıktığı aynı zamanda hatayi motifinden zıt yönde yaprak tasarlandığı uygulamalar mevcuttur.

Eserin 122b varağında hatayi motifi ve yaprakların ortabağ motifinden çıkarıldığı, 122a, 149b, 191b, 269b ve 273a, 172b, 174a, 191a, 172b, 225a ve 236b ve 277a varağında yer alan halkâr süslemelerinde ise zıt yönde kurgulanmış hatayi motifinden hatayi, yaprak ve gonca, gonca motifinden yaprak, aynı zamanda ortabağdan yaprak çıkarıldığı dikkati çekmektedir. Dolayısıyla Kara Memi'nin yapmış olduğu bazı eserlerde gözlemlenen kuralsız dal giriş çıkışlarına benzer bir yaklaşımın bu eserde de var olduğu görülmektedir.



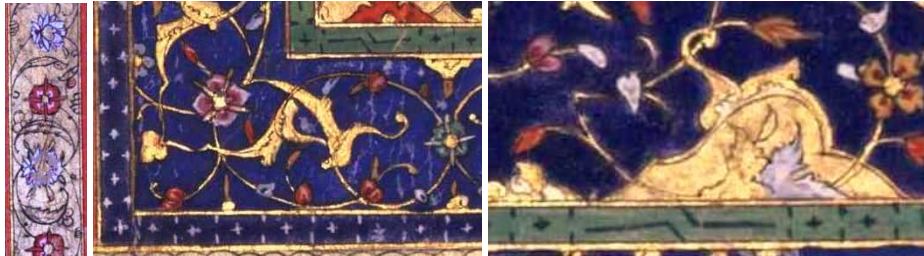
Görsel 92: 5b Varağı Başlık (Unvan) Tezhibi Detay (URL1)



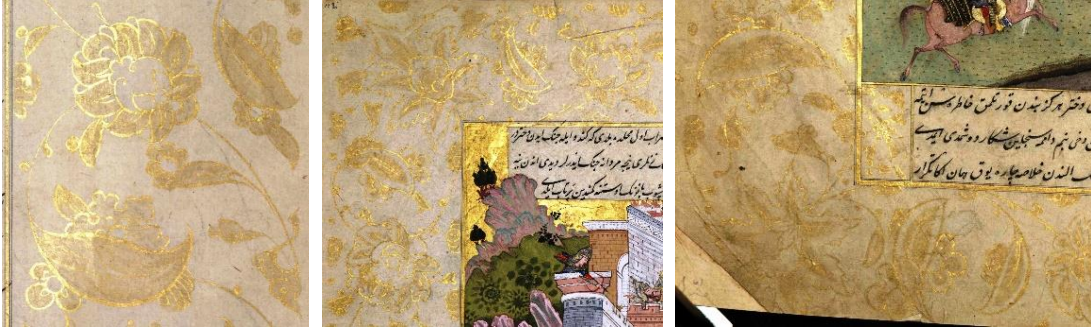
Görsel 93: 5b Varağı Dış Pervaz Alanı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 94: 5b Varağı Dış Pervaz Alanı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 95: 6b Varağı Başlık (Unvan) Tezhibi Detay (URL1)



Görsel 96: 122b ve 122a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



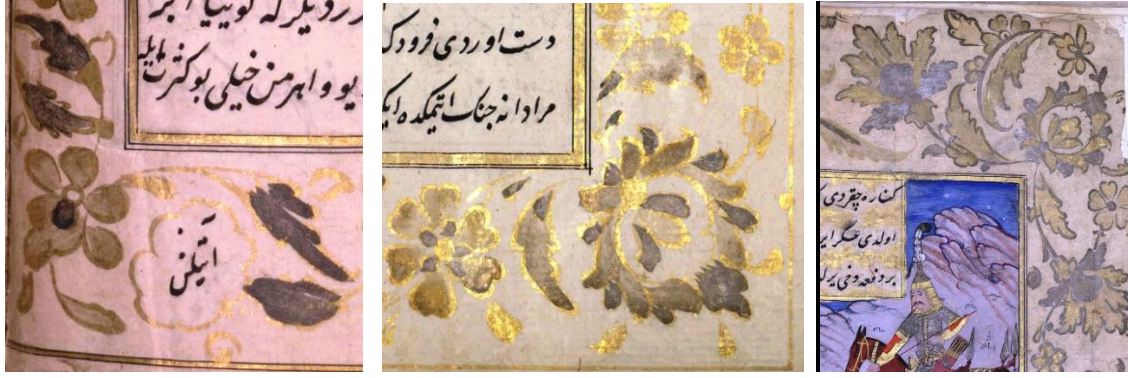
Görsel 97: 149b ve 191b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 98: 269b ve 273a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



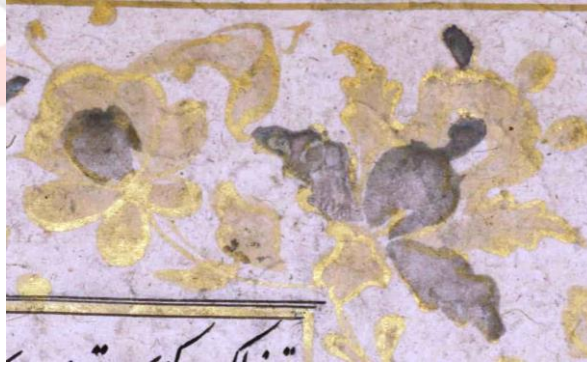
Görsel 99: 172b, 174a ve 191a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 100: 198a ve 214b ve 226b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 101: 172b, 225a ve 236b Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 102: 277a Varağı Halkâr Süslemesi Detay (URL1)

Mahir'in Şehnâme-i Türkî (Mahir, 2005, s.122) olarak adlandırdığı eserler arasında yer alan Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326'da bulunan Medhî mahlaslı Derviş Hasan 'ın Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî adlı eseri, The Newyork Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1'de yer alan Tercüme-i Şehname ve Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi Carolina Rediviva O Cels. 1 Fol.'da muhafaza edilen Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin süslemeleri karşılaştırıldığında eserlerin halkâr ve tezhip ayrıca minyatürlü sayfalarda yer alan süslemelerinde motif, teknik, işçilik ve üslup açısından benzerlikler gösterdiği görülmektedir (Görsel 103, 104, 105, 106). Terceme-i Şâh-Nâme adlı eserin minyatürlerini yapan sanatkarların Nakkaş Nakşi ve grubu olduğu düşünülmele birlikte

minyatürlerin duvar yüzeylerine yapılan süslemelerin eserin halkâr ve tezhip süslemelerindeki motif, işçilik ve üslup açısından benzerlik gösterdiği görülmektedir. Dolayısıyla eserin bir kısım süslemesini yapan müzehhibin de Nakkaş Nakşi olma durumu söz konusudur. Ayrıca Mahir makalesinde Şehnâme-i Türkî olarak adlandırdığı bu eserlerin üçünün de resimlenmesinde Nakkaş Nakşi'nin çalıştığından bahsetmektedir (Mahir, 2005, s.122). Buna ek olarak eserin 6b varağında yer alan başlık (unvan) tezhibinin yeşil renkle boyanan bordür zemini süslemesinin arasında müzehhibin imzası yer almaktadır (Görsel 107). Görüntünün çok net olmamasından ötürü yazının çözümü konusunda netlik olmamakla birlikte İsmihu Nakşi ya da Mustafa olarak okunmuş, eserin bir kısım süslemesini yapan müzehhibin de Nakkaş Nakşi olma ihtimalini kuvvetlendirmiştir. Müzehhibin imzasına ek olarak yazılı olan hicri 1028 miladi ise 1618/1619'a denk gelen tarihi de eserin süslemesinin yapıldığı tarihe ışık tutmaktadır. El yazması eserin kütüphane verilerinde H. 1029'a (1620 AD) tarihlendirildiği bu durumda bu tarihte eserin tamamlanmış olabileceği düşünülebilir. Eserin 1b varağında yer alan takdim minyatüründe duvar yüzeyine Nakkaş Nakşi tarafından uygulanan süsleme, 5b, 6b, 122b, 149b ve 277a sayfasındaki halkâr süslemesi Supplément-Turc 326 4a sayfasındaki halkâr uygulamasında görülen motiflerle aynıdır (Görsel 103, 104, 106). Ayrıca The Newyork Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 Tercüme-i Şehname adlı eserin 2b ve 3a varağındaki serlevha tezhibinde yer alan hayati motifiyle benzerlik göstermektedir (Görsel 105). Dolayısıyla bahsi geçen varaklardaki süslemelerin Nakkaş Nakşi tarafından yapıldığını söylemek mümkündür (Konak ve Dilber, 2020, s.266).



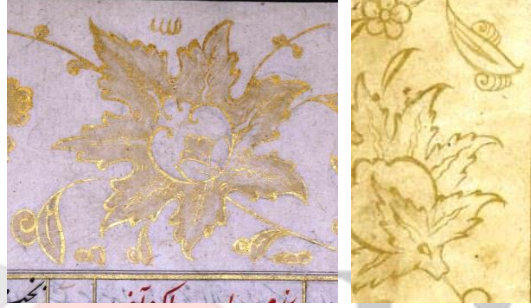
Görsel 103: 1b Varağında Yer Alan Takdim Minyatüründeki Duvar Yüzeyi Süslemesi ile 5b Varağındaki Başlık (Unvan) Tezhibi, 6b, 149b ve 277a Varağında Yer Alan Halkâr Süslemesi Detay (URL1)



Görsel 104: 4a Varağında Yer Alan Halkâr Süslemesi Detay (URL2)



Görsel 105: 2b ve 3a Varağındaki Serlevha Tezhibi Detay (URL3)



Görsel 106: 4a Varağında Yer Alan Halkâr Süslemesi ve 122b Varağı Halkâr süslemesi Detay (URL2)



Görsel 107: 6b Varağında Yer Alan Başlık (Unvan) Tezhibindeki Bordür Üzerine Atılmış Müzehhip İmzası (URL1)



Görsel 108: 1b Varlığında Yer Alan Takdim Minyatüründeki Duvar Yüzeyi Süslemesi Vazoda Kurgulanmış Stilize Çiçekler (URL1)

SONUÇ

El yazması eserin kahverengi cildinin alt ve üst kapağında aynı cilt süslemesi mevcuttur. Kütüphane tarafından dijital ortama aktarılan görseller arasında el yazması eserin cildinde miklep olup olmadığına dair bir veriye ulaşılamamıştır (Url 1). Eserin cilt süslemesi beyzi (oval) formda dendanlarla dilimli olarak tasarlanmış şemse ve iki ucuna uygulanmış salbeklerden, yine dendanlarda sınırlandırılarak oluşturulmuş köşebentlerden oluşmaktadır. Cilt tasarımında klasik ve çınar yaprağı formunda hatayi motifi, penç ve gonca motifinin yanı sıra açık ve kapalı hançer yaprağı, çıkma ve basit yapraklar ile ortabağ motifi kullanılmıştır. Cilt Süslemesinde yer alan şemse formu ve köşebentler hançer yaprağı kümesinden çıkan sazyolu üslubunda yapılmış, şemse formunun iki ucuna uygulanan salbek süslemesi ise altın zemin üzerine yine siyah deriden yapılan, ortabağ motifinden çıkan tek hatayi motifinden oluşmaktadır. Köşebent süslemesine bakıldığında şemse formunda yer alan süslemede yer alan tasarım kurgusuyla benzer olduğu görülmektedir.

Eserin cilt süslemesinde yer alan özelliklerin 16. yüzyıl cilt sanatının karakteristik özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Ayrıca eserin cilt yüzeyinde kullanılan deri ile süsleme alanlarında yer alan motiflerde kullanılan deri rengi farklı olduğu için mülevven cilt özelliğini, motifler deri renginde bırakılıp zemini altın olduğu için alttan ayırma şemse cilt özelliğini yansıtmaktadır.

El yazması eserin 2 sayfasında başlık tezhibi, 1 sayfasında çift tahrir tekniğinde uygulanmış ketebe sayfası süslemesi, biri son sayfada yer alan altın sulandırma ve blok renk boyamayı içeren şikaf halkâr olmak üzere 37 sayfasında halkâr tarzında yapılmış süsleme mevcuttur.

El yazması eserin tezhip ve halkâr süslemelerinde klasik formda ve çınar yaprağı formunda tasarlanmış hatayi motifi, farklı formlarda gonca motifi, penç motifi, sarılma (piçide) rumi, ayırma rumi, ortabağ, açık ve kapalı hançer yaprakları, basit yapraklar, salyangoz, minyatür üslubunda kaya ve bulut formları, yarı üsluplaştırılmış palmiye ağacı ve sümbül çiçeği, tepelik ve dendanlar kullanılmıştır. Eserin süslemeleri 16. yüzyıl klasik üslubu ve bu üsluba yakın işçiliği yansıttığı düşünülebilir. Süslemenin bazı sayfalarının işçiliği kaliteli sayılabilir fakat bazı sayfalarındaki mevcut işçilikte bozulmalar söz konusudur. Bu durumda eserin süslemesinin birkaç müzehhip tarafından yapıldığı ihtimalini ortaya koymaktadır. 16. yüzyıl sanatkarlarından Kara Memi'nin tezhip sanatına kazandırdığı yarı üsluplaştırılmış motifler ve bu motiflerle yaptığı sıra dışı kurgulanmış tasarımlar, kural dışı dal giriş çıkışları, hem natüralist üslubun temelini atmış olması hem de farklı tasarımlarıyla kendine özgü bir üslubu oluşturması bakımından önem arz etmektedir.

Eserin süslemelerinde yer yer göze çarpan bazı tasarım kurgularında Kara Memi üslubunu yansıtan kural dışı dal giriş çıkışları mevcuttur. Aynı zamanda tasarım kurgusu ve motif anatomisi bakımından yarı üsluplaştırılmış formda tasarlanan palmiye ağacı ve sümbül çiçeğinin süslemede yer alması, buna ek olarak Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi Carolina Rediviva O Cels. 1 Fol.'da muhafaza edilen terceme-i Şâh-nâme adlı eserin 1b varağında yer alan takdim minyatüründeki duvar yüzeyi süslemesinin bir bölümünde tasarlanan stilize edilmiş bitkisel motiflerin vazo içerisinde kurgulandığı (Görsel 108) görülmesi hasebiyle eserin süslemesinin 16. yüzyıl klasik üslup ve Kara Memi üslubu, aynı zamanda natüralist üslubu yansıttığı söylenebilir. El yazması eser 16. yüzyılın devamı niteliğini taşıdığı ve natüralist üslubun temelini oluşturan çalışmalar arasında yer alması bakımından önem arz etmektedir.

Şehnâme-i Türkî çatısı altında değerlendirilen Tercüme Şehnameler süsleme açısından değerlendirildiğinde genel itibariyle kurgusal, motif, üslup ve işçilik açısından benzerlikler göstermekte genel anlamda 16. yüzyıl klasik üslubu ve Kara Memi üslubunu yansıttığı söylenebilir. Eserlerin süslemelerini yapan müzehipler arasında Nakkaş Nakşi ve grubundan başka sanatkârların olabileceği düşünülmeyle birlikte eserin müellifi Firdevsî mütercimi ise Derviş Hasan Medhî'dir. Mücellidi hakkında ise bilgi mevcut değildir.

KAYNAKÇA

- Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik. (2002). *Türkler Ansiklopedisi* içinde (1. Baskı. Cilt. 12, s.341-349). Türkler Ansiklopedisi.
- Ciltçilik: (1993). *İslam Ansiklopedisi* içinde, (Cilt. 7, s.551-557). İslam Ansiklopedisi
- Çulha, T., & Budak, F. (2019). Firdevsî Şâhnâme'sinin Türkçe İlk Çevirisi Üzerine. *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 20(20). 75-86.
- Firdevsî: (1996). *İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt.13, s.125-127). İslam Ansiklopedisi.
- Konak. R., & Dilber, M. (2020). Derviş Hasan Medhî'nin Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî Adlı EserininTürk Kitap Sanatları Açısından Değerlendirilmesi. *Jasss*, 13(81), 251-271.
- Konak. R., & Dilber, M. (2021). New York Public Library-Sepencer Coll. Turk Ms. 1'de Saklanan Tercürme-i Şehname Adlı Eserin Osmanlı Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 184-207.
- Mahir, B. (2009). Hat ve tezhip sanatı. A. R. Özcan (Ed.), *Osmanlı bezeme sanatında saz üslubu* (s.378-395) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Minyatür: (2005). *İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 30, s.118-123). İslam Ansiklopedisi.
- Şâhnâme: (2010). *İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 38, s.289-290). İslam Ansiklopedisi.
- Tuğra: (2012). *İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 41, s.336-339). İslam Ansiklopedisi.
- Türkçe Tercümelere: (2010), *İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 38, s.290-292). İslam Ansiklopedisi.
- Osmanlı Sanatında Cilt: (1999). *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt.11, s.103-107). Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi.
- Yıldırım, M., & Öz, E. (2013). Millet Kütüphanesinde Bulunan “Şerh'i Kitâb-ı Sibeveyh” İsimli Yazma Eserin Tezhip Açısından İncelenmesi, 21. *Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(4), 45-71.

İnternet Kaynakları

URL-1:([Url://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0081&pid=alvin-record%3A55591&dswid=2486](http://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0081&pid=alvin-record%3A55591&dswid=2486))

URL-2: ([Url://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415006c/f13.item](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415006c/f13.item))

URL-3: ([Url://digitalcollections.nypl.org/collections/tarjumah-i-shhnmah-translation-of-shhnmah-into-turkish#/filter?scroll=4](http://digitalcollections.nypl.org/collections/tarjumah-i-shhnmah-translation-of-shhnmah-into-turkish#/filter?scroll=4))

Görsel Kaynakça

Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi Carolina Rediviva O Cels. 1 Fol.'da Muhafaza Edilen Terceme-i Şâh-Nâme Adlı Eser (t.y).

[Url://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0081&pid=alvin-record%3A55591&dswid=2486](http://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0081&pid=alvin-record%3A55591&dswid=2486)

Paris Bibliothèque Nationale'de Supplément-Turc 326 Envanter Numaralı Eser (t.y).

[Url://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415006c/f13.item](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415006c/f13.item)

New York Public Library-Sepencer Coll. Turk Ms. 1'de Saklanan Tercürme-İ Şehname Adlı Eser (t.y).

[Url://digitalcollections.nypl.org/collections/tarjumah-i-shhnmah-translation-of-shhnmah-into-turkish#/filter?scroll=4](http://digitalcollections.nypl.org/collections/tarjumah-i-shhnmah-translation-of-shhnmah-into-turkish#/filter?scroll=4)

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: Uppsala University Library Carolina Rediviva O Cels. Analyzing the work named Terceme-i Şâh-nâme, which is included in Fol. 1, in terms of illumination and binding features (style, technique, color, motifs used, period features, etc.) within the scope of book arts, and within this framework, the place and importance of the work in its own periods. It is aimed to present it and also to compare it with other copies.

Method: This study was conducted within the scope of visual research method and literature review, and a qualitative research method for descriptive model was applied. Binding and illumination ornament samples found in the manuscript were evaluated within the framework of pattern analysis.

Findings: It is seen that the ornaments applied in Muhibbi's Dîvân, which is among the works revealed by Kara Memi, one of the illuminators of the 16th century Kanuni period, went beyond the rules in the compositional orders. In addition, he formed the basis of the naturalist style with the semi-stylized motifs he developed. The pattern analysis of the manuscript, which is dated to the first half of the 17th century and constitutes the subject of the study, is also important in that it reflects the Kara Memi style as well as the classical style, and that the samples made in the first half of the 17th century reflect the characteristics of the 16th century period.

Conclusion and Discussion: The first in the Ottoman period, II. Murat's order, translated into Turkish in prose and whose translator is unknown, the second one was translated into Turkish in verse by Şerîfî-i Âmidî at the request of the Mamluk Sultan Kansu Gavri, and the third one is II. It is a prose translation in which Dervîş Hasan, who was nicknamed Medhi, made additions by order of Osman. One of the translated şehnames prepared for the Ottoman sultans in the palace and II. Uppsala University Library Carolina Rediviva O Cels, translated by Dervîş Hasan with the pseudonym Medhi, including Osman, and also the subject of the study. Three illustrated copies of the third work, Terceme-i Şâh-Nâme, preserved in Fol 1, have been distributed to different collections around the world. Of these, in the Uppsala University Library and St. the manuscripts in St. Petersburg University Library are continuation of each other. The copy in the Paris National Library is the first volume of the same text. This work, which was examined within the scope of the study, constitutes one of the three works expressed as

Şehnâme-i Türkî. These works are courtesy of The New York Public Library-Spencer Coll. Turkish. Ms. Tercüme-i Şehname, registered in inventory number 1 and translated by Şerifî-i Âmidî, translated by Derviş Abdi. The work and the translation by Derviş Hasan with the pseudonym Medhi and the subject of the study, Uppsala University Library Carolina Rediviva O Cels. It is the work called Terceme-i Şâh-Nâme, which is preserved in Fol 1. Konak and Dilber made evaluation of two works in terms of book arts, and the third one was examined in terms of illumination and bookbinding art within the framework of this study. Illumination, binding and miniature samples of these three works are available. One of the works is Carolina Rediviva O Cels, located in Supplément-Turc 326 in Paris Bibliothèque Nationale and Uppsala University Library. The binding features of the copies preserved in Fol. 1 show similar features. The New York Public Library-Spencer Coll. Turkish. Ms. There is an ornament made in a different technique on the binding of the work registered with inventory number 1. It is seen that similar techniques, fiction and style dominate the illumination decorations of these three works. All three works are dated to the first half of the 17th century and it is clear that the artists working on the artistic samples present in the works may be the same people as a result of the comparison. However, this assumption is not valid for all ornamented examples found in the artifacts. For example, when comparing miniature specimens, The New York Public Library-Spencer Coll. Turkish. Ms. It has been stated that the artisans working on the miniature samples in the work in 1 reflect the style of an artist representing the style of Nakkaş Osman, a painter representing the 17th century Ottoman street painting, and the well-known painter of the period, Nakkaş Nakşi. It is stated that Nakkaş Osman and Nakkaş Nakşi style were influential in the miniatures of the work, which was registered in the Paris Bibliothèque Nationale with the inventory number Supplément-Turc 326 (Konak-Dilber, 2020:270). Included in the study and Uppsala University Library Carolina Rediviva O Cels. It is thought that Nakkaş Nakşi and his group worked on the miniature copies of the work preserved in Fol. It is seen that the illumination ornaments in these three works are similar to the ornaments applied in the carpet and wall decorations on the miniature samples in the works. It is emphasized that Nakkaş Nakşi made the decorations on the miniatures, so it is clear that the artist who made some of the illumination ornaments may also be Nakkaş Nakşi. It is seen that the Nakkaş Nakşi style is effective in the illumination and miniature examples of the works. The common style of the miniature samples in the two works is the Nakkaş Osman style.

18/07/2022

22/08/2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.63622>

Mine KÜÇÜK¹

İnsan, Mekân ve Marka Etkileşimine Yön Veren Tasarımlar²

Özet

Ulaşmak istediğimiz mekânlar belli koordinatlarla tanımlayabileceğimiz alanlardır. Tarihsel süreç içerisinde bu etkileşimi sağlayan ilk görsel örnekleri haritalar olarak örneklendirebiliriz. Bilgilendirme sistemi olan haritalar, yön bulma konusunda insanları yönlendiren, ziyaret edilen alanda yaşayan görünmez bilgileri görünür kılan bir araçtır. Teknoloji ile birlikte bilgilendirme sistemlerinde gerçekleşen evrim, temelinde kullanıcı deneyimini en üst seviyeye çıkarma amacını taşımaktadır. Buna bağlı olarak dijitalleşme fikri “yön bulma” eyleminde yeni sunum ortamları oluşmasına zemin hazırlamıştır. Metaverse olarak adlandırılan gerçeklik sonrası evren, sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) gibi sanal ortamların nesneler, mekânlar, insanlar arasında çok duyu etkileşimlerinin oluşmasını sağlayan teknolojileri içermektedir. Bu çalışmada, bilgilendirme tasarımı olarak adlandırdığımız yönlendirme grafiklerinin Metaverse içinde insan, mekân ve marka bağlamında nasıl ele alındığı incelenmiştir. Metaverse için bilgilendirme tasarımlarına yönelik herhangi bir tasarım kılavuzunun olmaması, bir durum çalışması olan araştırmanın problemi oluşturmaktadır. Bu problem çerçevesinde yönlendirme grafiklerinin Metaverse evreninde nasıl görüldüğü veya görünebileceği, nasıl algılanacağı, tasarım ve kullanıcı deneyimi bağlamında ele alınmıştır. Literatür taramasıyla elde edilen veriler örneklerle desteklenerek bilgilendirme tasarımı ile ilgili yeni bir ortamda tasarım olasılıklarının nasıl gerçekleştirilebileceği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bilgilendirme tasarımı, yönlendirme grafikleri, metaverse.

Designs Directing Human, Space and Brand Interaction

Abstract

The places we want to reach are the areas that we can define with certain coordinates. We can exemplify the first visual examples that provide this interaction in the historical process as maps. Maps, which are an information system, are a tool that guides people in finding directions and makes invisible information living in the visited area visible. The evolution in information systems with technology basically aims to maximize the user experience. Accordingly, the idea of digitalization has paved the way for the creation of new presentation environments in the act of "finding direction". The post-reality universe, called Metaverse, includes technologies such as virtual reality (VR) and augmented reality (AR) that enable multi-sensory interactions between objects, places and people in virtual environments. In this study, it has been examined how the orientation graphics, which we call information design, are handled in the context of people, places and brands in the Metaverse. The lack of any design guidelines for information designs for the Metaverse constitutes the problem of the research, which is a case study. Within the framework of this

¹ Dr. Öğrt. Üye, Mine KÜÇÜK Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, mine.kucuk@dpu.edu.tr, Orcid: 0000-0-003-4447-5254

² Bu makale 18-19 Haziran 2022 tarihleri arasında Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu 2’de sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Bu makale etik kurul onayı gerektirmemektedir.

problem, how the routing graphics appear or may appear in the Metaverse universe, how they will be perceived, are discussed in the context of design and user experience. By supporting the data obtained from the literature review with examples, it is emphasized how design possibilities can be realized in a new environment related to information design.

Key words: Information design, wayfinding graphics, metaverse.

GİRİŞ

İnsanoğlu yaşamını sürdürebilmek için içinde bulunduğu mekânı anlamlandırmaya ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle antik çağlardan beri algı, birçok teorisyenin tanımlamak için zaman harcadığı önemli olgulardan biri olmuştur. Duyular yoluyla edinilen verinin çeşitli şekillerde kodlanarak depolanması sırasında gerçekleşen zihinsel bir süreç olan algının (San, 2010), en genel ifadeyle bir etkileşim süreci olduğunu söylemek mümkündür. Öznenin kendi dışında olanı anlamlandırması süreci öncelikle mekânla başlamaktadır ve bulunduğu konuma göre şekillenmektedir. Günümüzde halen mağara dönemi insanların duvar resimleri üzerinden bulundukları mekânı nasıl anlamlandırdıkları sorusuna yönelik çeşitli teorilerin oluşturulması, deneyimleyen ve izleyen kişinin mekânı algılaması arasındaki farkın konumuna göre şekillenmesinden kaynaklanmaktadır. Coğrafi anlamda konum kelimesini TDK ([http-1](http://1)), “yeryüzünde bir noktanın, enlem ve boylamların yardımıyla bulunan yeri, konuş” şeklinde tanımlamaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde insan-konum etkileşimini sağlayan ilk görsel araçlar haritalar olmuştur. Bu noktada kişinin 3B mekânda bulunduğu bir yerden edindiği anlamsal bilgilerin temelinde görsel algının büyük rolü vardır. Gal ve Linchevski (2010), görsel algının sadece duysal bilgilere bağlı olmadığını, aynı zamanda önceki tecrübelerle gelen bilgilerin algılanması ve kodlanması süreci olduğunu belirtmişlerdir. Buna bağlı olarak görsel algı, birincil bir bilgi kaynağı olarak kabul edilmektedir. Haritalar, görsel algı sürecine dayanan kullanıcı tarafından okunması gereken kartografik sembollerini içeren görsel tasarımlardır. Bu nedenle birincil amacı mekânda bir noktayı işaretlemek, göstermek ve kullanıcıyı bilgilendirmektir. Bilgilendirme sistemi olan haritalar, yön bulma konusunda insanları yönlendiren, ziyaret edilen alanda yaşayan görünmez bilgileri görünür kılan bir araçtır.

İlk olarak 1960 yılında Kevin Lynch tarafından dış çevreden gelen duysal ipuçlarının tutarlı kullanımı ve organizasyonu (Lynch, 1960) olarak gündeme gelmiş olan “yön bulma” terimini Golledge (1999), bir başlangıç ve varış noktası arasındaki bir mesafenin belirlenmesi ve izlenmesi süreci olarak tanımlamaktadır. Yön bulma konusunda insanoğlu gündelik yaşamını kolaylaştırmak amacıyla çeşitli harita tasarımlarıyla insan-mekân etkileşimini dinamik tutmaya çalışmıştır. Tarihte uzmanlar tarafından ilk görsel harita olarak kabul edilen bir duvar üzerine görselleştirilen harita örneğinden başlayarak günümüze kadar çeşitli tekniklerle ve malzemelerle üretilmiş birçok harita çeşidinden bahsetmek mümkündür. Özellikle 1980’li yıllarda telaffuz etmeye başlanan bilgi ve iletişim teknolojilerinde gerçekleşen gelişmelere bağlı olarak basılı ortamlarda deneyimlenen haritalar, dijital ortamlarda çeşitli görselleştirme teknikleriyle deneyimlenmektedir. Buna bağlı olarak yön bulma amacıyla tasarlanan haritaların, kullanıcı deneyimini en üst seviyeye çıkarma amacını taşıyan çeşitli konu içerikleriyle yeni örnekleri üzerinden bilgilendirme tasarımı kapsamında gerçekleştirilen araştırmaların içeriğini oluşturduğu görülmektedir.

Özellikle 2021 yılında Covid19 pandemi sürecinde Meta’nın (eski adıyla Facebook) kurucusu Mark E. Zuckerberg’in “Metaverse” kavramını gündeme getirmesi, başta tasarım disiplini olmak üzere tüm dünyanın üzerinde düşündüğü bir konu haline gelmesini sağlamıştır. Metaverse, bu araştırmada bilgilendirme tasarımı olan haritalar üzerinden ele alınmış ve haritaların

insan, mekan ve marka bağlamında nasıl değerlendirildiği incelenmiştir. Bu nedenle araştırma iki evren üzerinden aktarılmıştır. Birinci evren, içinde yaşadığımız, nefes aldığımız, gerçek olarak tanımladığımız evrendir. İkinci evren ise Metaverse olara belirlenmiştir. Matthew Ball'a (2021) göre "Metaverse, bireysel bir mevcudiyet duygusu, kimlik, tarih, yetki, nesne, iletişim ve ödeme gibi verilerin sürekliliği ile etkin bir şekilde sınırsız sayıda kullanıcı tarafından eşzamanlı ve kalıcı olarak deneyimlenebilen, gerçek zamanlı olarak oluşturulmuş 3B sanal dünyaların büyük ölçüde ölçeklendirilmiş ve birlikte çalışabilir bir ağıdır." Metaverse için tasarlanacak bilgilendirme tasarımlarına yönelik henüz herhangi bir tasarım kılavuzunun olmaması nedeniyle, araştırma bu evren içerisinde bir haritanın nasıl görüldüğünü, nasıl algılandığını, tasarım ve kullanıcı deneyimi bağlamında ele almıştır. Bu kapsamda Metaverse evreni içerisinde önemli bir platform olan Sandbox haritaları araştırmanın örneklerini oluşturmuştur. Sandbox <https://www.sandbox.game/en/> adresi üzerinde kullanıcıların erişimine sunulan ortam, içerik oluşturucuların blok zincirindeki varlıkları üzerinden ve oyun deneyimlerinden para kazabilecekleri topluluk odaklı bir platformdur. Araştırmanın örneklerini oluşturan bu platform metaverse içerisinde önemli bir konumdur.

Bilgilendirme Tasarımı Olarak Haritalar

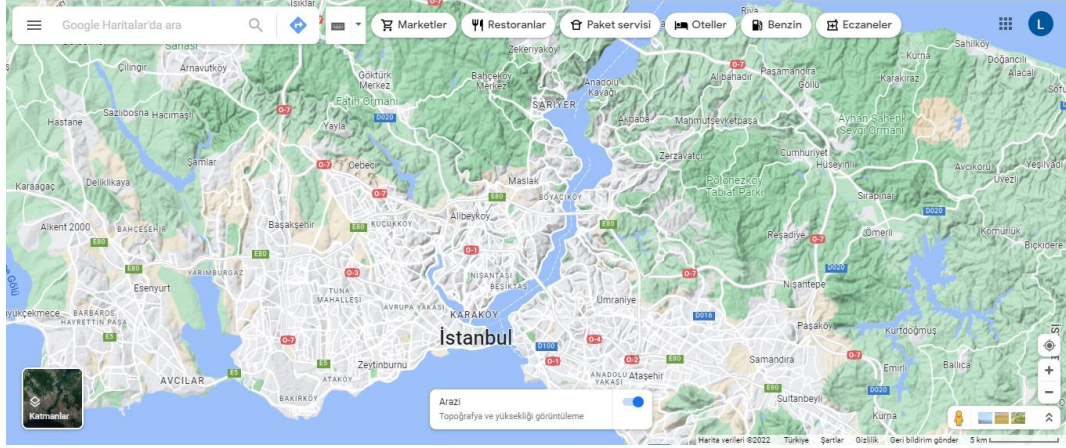
Bilgilendirme tasarımı teriminin temeli zamansal olarak net olmamakla birlikte, Bilgilendirme Tasarımı Derneği'ne (IDA-Information Design Association) göre Hollanda'da 1978 yılında NATO tarafından desteklenen konferansta, John Willey'in 'Bilgilendirme Tasarımı' adlı bir yazısının yayınlanmasına dayanmaktadır (http-2). Benzer belirsizlik tanımlama konusunda da araştırmacıları düşündüren bir problemidir. O'Grady (2008) kapsamlı tek bir tanımın belirlenmesinin neredeyse imkânsız olduğunu belirtirken aslında araştırmacıları bilgilendirme tasarımının disiplinlerarası dinamik yapısına yönlendirmektedir. Bu dinamik yapının oluşmasında özellikle internetin, iletişim teknolojisi üzerinde devrim niteliğinde yaratmış olduğu etkisi araştırmacılar tarafından çeşitli boyutlarıyla ele alınmaktadır. Geline son noktada ise, bilgilendirme tasarımı görsel iletişimin tüm araştırma ve uygulama alanlarını kapsamış durumda ve genişlemeye de devam etmektedir. Bu nedenle Pettersson'ın (2002), "Amaçlanan hedef kitlenin bilgi ihtiyaçlarını karşılamak için bilgilendirme tasarımı bir mesajın analizini, planlamasını, sunumunu ve anlaşılmasını (içeriğini, dilini ve biçimini) içerir. Seçilen ortamdan bağımsız olarak, iyi tasarlanmış bir bilgi seti, mesajıyla birlikte estetik, ergonomik, kalıcı ve konu gereksinimlerini karşılayacaktır" (Aktaran: Küçük, 2019) şeklindeki tanımlaması, bilgilendirme tasarımının kapsadığı alanı son derece geniş göstermekte, mevcut durumu ve geleceği açıkça betimlemektedir. Yapılan aynı anlama çıkan birçok tanımlama neticesinde bilgilendirme tasarımında birincil amaç 'iletişimin netliği'dir.

Bu iletişimi sağlayabilecek oldukça fazla bilgilendirme tasarımı türünden bahsetmek mümkündür. Ancak araştırma yönlendirme grafikleri ve onun bir alt başlığı olarak kabul ettiğimiz haritalar ile sınırlandırılmıştır. Çünkü bir evrende varlığımızı işaretleyebileceğimiz araçların başında koordinatlar gelmektedir. Bu durum bir mekânın ve bir markanın konumlandırılmasında da geçerlidir. SEGD'e (DeneySEL Grafik Tasarım Topluluğu) (http-3) göre, yönlendirme grafikleri, insanları fiziksel ortamlarda -özellikle hastaneler, havaalanları, kampüsler, karma kullanımlı ortamlar- ve ulaşım sistemleri gibi karmaşık, tanıdık olmayan ve sürekli değişen ortamlarda yönlendiren bilgilendirme sistemlerini ifade eder. Bu tanımlama kapsamında haritaları yardımcı görsel araçlar olarak tanımlamak mümkündür. Mekânsal veriler için bellek bankaları olarak kabul edilen bu görsel temsiller, insanların mekânlarla ilgili deneyimlerini anlatmakta ve aynı zamanda içinde yaratıldıkları kültürel ortamı tasvir etmektedir (Harley vd, 1987).

Tarihsel süreç içerisinde konumlandırma eyleminin ilk görsel tasarımlarını haritalar üzerinden örneklendirebiliriz. Resim 1'de verilmiş olan harita görseli İstanbul şehrini temsil eden bir detaydır ve günümüzde harita görselleştirme sistemlerinin teknoloji ile birlikte kullanıcı

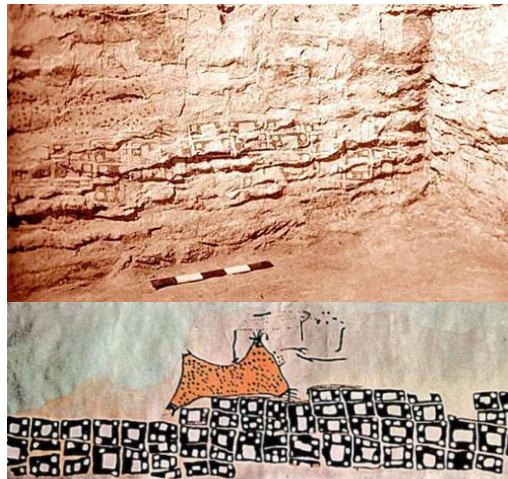
İnsan, Mekân ve Marka Etkileşimine Yön Veren Tasarımlar

deneyimine sunduğu Google Harita uygulaması ile elde edilmiştir. ICA'nın (2003) (Uluslararası Kartografi Birliği) 2003-2011 yıllarını kapsayan stratejik planı içerisinde 'harita', coğrafi bilgilerin sembolize edilmiş bir temsili olarak tanımlanmıştır. Çalışmalarına süreç içerisinde devam eden ICA'nın 2019-2027 yıllarını için hazırladığı stratejik planda ise 'harita', tanım olarak jeo-çevrenin soyut bir görsel temsili olduğu şeklinde güncellenmiştir (2019). ICA tarafından gerçekleştirilen bu tanımlamalar arasında geçen zamanda, tanımın hem hedef kitlesinin genişlediği hem de epistemolojik ve ontolojik bağlamda geliştiği düşünülmektedir. Brotton'un "... gözümüzün önünde açılan haritalar, bildiğimizi sandığımız bir gerçekliğin yaratıcı bir versiyonunu sunar..." şeklindeki ifadesi ise kullanıcının bir haritadan beklentisinin özeti şeklindedir (2013).



Resim 1 Google Harita uygulaması ile elde edilmiş İstanbul haritasından bir detay
<https://www.google.com.tr/maps/> Erişim: 17.05.2022

Kişinin kendi dünyasına ilişkin algısını grafiksel olarak tercüme etme eylemi, evrensel olarak kazanılmış bir beceri olarak kabul edilmektedir ve tüm diğer yazılı iletişim biçimlerinden önce gelen bir beceridir. Haritalar, yüzyıllar boyunca, edebi metaforlar ve analogik düşünmenin araçları olarak kabul edilmiştir (Harley,1987). 1961-1965 yılları arasında dört sezon boyunca James Mellaart başkanlığında yürütülen Çatalhöyük arkeolojik kazısında bulunan Resim 2'de verilmiş olan kartografik eser günümüze ulaşan en eski örneklerden biri olarak kabul edilmektedir (Temizel ve İlker, 2011).



Resim 2 Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenen Çatalhöyük kazısında ulaşılan yerleşim haritası ve temsili görseli

<https://arkeotur.tumblr.com/post/76720542852/tarihin-en-eski-haritas%C4%B1> Erişim: 17.05.2022
Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi Cilt:5, Sayı:10, Ağustos 2022, s.75-89

İnsan, Mekân ve Marka Etkileşimine Yön Veren Tasarımlar

MÖ. 6200 tarihine dayandırılan harita, kaya sanatının amacı açısından önem taşımaktadır. İçerik ve iç düzen dikkate alındığında bir türbe veya bir kutsal odada bulunması nedeniyle, ritüel veya ritüel sırasında yaratılmış bir “an ürünü” olduğu ve başka bir anlamı olmadığı düşünülmektedir (Gökgöz, 2009). Yapılan kazıda, şehrin 7. katmanında bir mabed duvarında görselleştirilen harita 275 cm uzunluğunda ve birbirine bitişik, değişik boyutlardan oluşan yaklaşık 80 evi betimlemektedir (Özcan, 2013). Kasabanın arka bölümünde ikiz konik yapısı olan Hasan Dağı’nın resmedildiği görülmektedir. Bununla birlikte Malleart, dağın etrafındaki grafik süslemelerden, yanardağın o dönem aktif olduğunun da anlaşıldığını ifade etmiştir (Scolnic, 2005). Ulaşılan bu tarihi kaynak, bizlere geçmiş döneme ait bir yerleşim yerinin yapısal özelliğini, coğrafi konumunu belirtmesi açısından önemli bir bilgilendirme tasarımıdır.

Benzer amaçlarla üretilen bir diğer tarihsel süreçte önem taşıyan harita ise Hereford Mappa Mundi’dir. Resim 3’de verilmiş olan 1.59 x 1.34 metre ölçülerinde tek parça parşömen üzerine görselleştirilen harita, bilim adamları tarafından MS. 1300 yılı civarında yapıldığına ve detaylar incelendiğinde Dünya’nın merkezini Kudüs olarak betimlemesinden dolayı 13. ve 14. yy da Hristiyan Avrupa’sındaki insanlık tarihini, coğrafyasını ve kaderini gösterdiği düşünülmektedir (http-4). Ortaçağda haritaların yoğun dini görüşleri yansıtmışından dolayı, dini ritüellere ve emirlere uygun davranışlara rehberlik eden birçok harita üretilmiştir. Bu erken kartografik görüntüler, birer bilgilendirme tasarımı olarak dünya algısını, bu algının insanlar tarafından nasıl anlamlandırıldığını ve insanların nasıl bir toplumsal düzen içinde yaşadıklarını iletmesi açısından önemlidir.



Resim 3 Hereford Mappa Mundi Haritasına ait görsel

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hereford-Karte.jpg> Erişim:25.05.2022

Resim 4 Hereford Mappa Mundi Haritasından bir detay

https://i.ytimg.com/vi/uO-IJUP_UBQ/maxresdefault.jpg Erişim: 25.05.2022

Bilimsel bakışın ön plana çıktığı modern kartografik çağ istatistiksel grafiklerin ve tematik haritaların gündemde olduğu bir dönemdir. Bu yapısal değişimin temelinde öncelikle Claudius Ptolemy’nin modern atlasın öncüsü olan Cosmographia’yı yaratması, sonrasında ise ölçüm ve

İnsan, Mekân ve Marka Etkileşimine Yön Veren Tasarımlar

görselleştirme tekniklerinde gerçekleşen yeniliklerin büyük bir etkisi olduğu uzmanlar tarafından ifade edilmektedir. Bu dönem haritalar Robinson'a (1952) göre, mekân hakkında doğal gerçeği yakalamak amacıyla görselleştirilmiştir. Dünyanın nesnel olarak bilinebilmesi ve bilimsel tekniklerle gerçekçi görselleştirmelerin uygulanabileceğini ileri süren bir düşüncenin hakim olduğu bir yaklaşım izlenmiştir. Bu yaklaşım içerisinde harita tarihinde gerçekleşen en önemli keşif, 15. yüzyılda Nicholos Germanus tarafından Resim 5'de verilmiş olan Cosmographia'nın güncel versiyonunda kutuplara doğru buluşan eşit mesafeli paraleller ve meridyenleri görselleştirmesi olmuştur. Bu kartografik çağın ana temaları, açıklayıcı temsil, özcülük, ontolojik olarak güvenli, doğal, nesnel gerçek ve haritaların ideolojik olmayan doğasıdır (Kitchin, 2008).



Resim 5 Nicholos Germanus tarafından güncellenen Cosmographia görseli
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ptolemy_Cosmographia_1467_-_world_map.jpg
Erişim: 25.05.2022

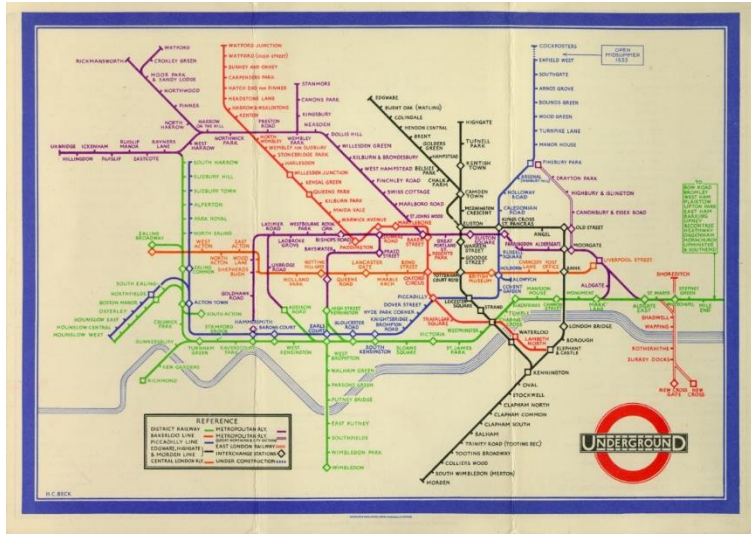
Modern kartografik çağ haritalarına örnek olarak verilebilecek diğer önemli projeksiyon ise 1963 yılında Arthur H. Robinson tarafından tasarlanmıştır (http-5). Resim 6'da verilmiş olan bu projeksiyonun ön plana çıkmasının nedeni, Robinson'un kullanıcının belli bir enlem çizgisini ekvatorun ne kadar altında veya yukarısında bulacağını araştırmasına hizmet etmesidir (http-6).



Resim 6 Arthur H. Robinson tarafından tasarlanan 'Robinson Projeksiyonu'na ait görsel
https://en.wikipedia.org/wiki/Robinson_projection Erişim: 29.05.2022

İnsan, Mekân ve Marka Etkileşimine Yön Veren Tasarımlar

Modern kartografi çağının baskın bilimsel özelliği karşısında bazı kartografik teorisyenler harita ile dünya arasındaki etkileşimi sorgulayarak haritaların temsil tanımına eleştirel olarak yaklaşmışlardır. Ortaya çıkan bu düşünce yaklaşımı temsil sonrası haritacılık olarak tanımlanmaktadır. Yaklaşımın amacı haritalama süreçlerine bilimsel olarak odaklanmaktır (Griffin, 2021). Dijital çağa geçmeden önce, analogik harita tasarımında Henry Beck isimli elektrik ressamından önemli bir adım gelmiştir. Bu gelişme haritacılık açısından ve buna bağlı olarak da bilgilendirme tasarımı açısından önemli dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bunun nedeni günümüzde oldukça yaygın kullandığımız diyagram harita mantığının temelini atılmış olmasıdır. Resim 7’de verilmiş olan 1931’de Henry Beck’in tasarladığı ‘Londra Metro Haritası’ hakkında Philip Meggs ‘modern haritanın protipi’ şeklindeki görüşünü belirtmiştir (Hadlaw, 2011). Beck’in tasarlamış olduğu diyagram haritası için Brotton (2013), gezginlerin harita üzerinde düz bir çizgi çizerek ve sabit bir açıyı koruyarak ön görülen varış noktasına ulaşabileceklerini belirtmesi, Beck’in bilişsel haritalama tekniğini olumlayan örneklendirme olmuştur. Tüm toplu taşıma sistemi haritalarının değiştirilmesine neden olan Londra Metro Haritası tasarımı köşegen öğelerle çalışılmış ve istasyon yerleri doğru yerlerde işaretlenerek kullanıcının rahat algılaması sağlamıştır (Bilal, 2019).

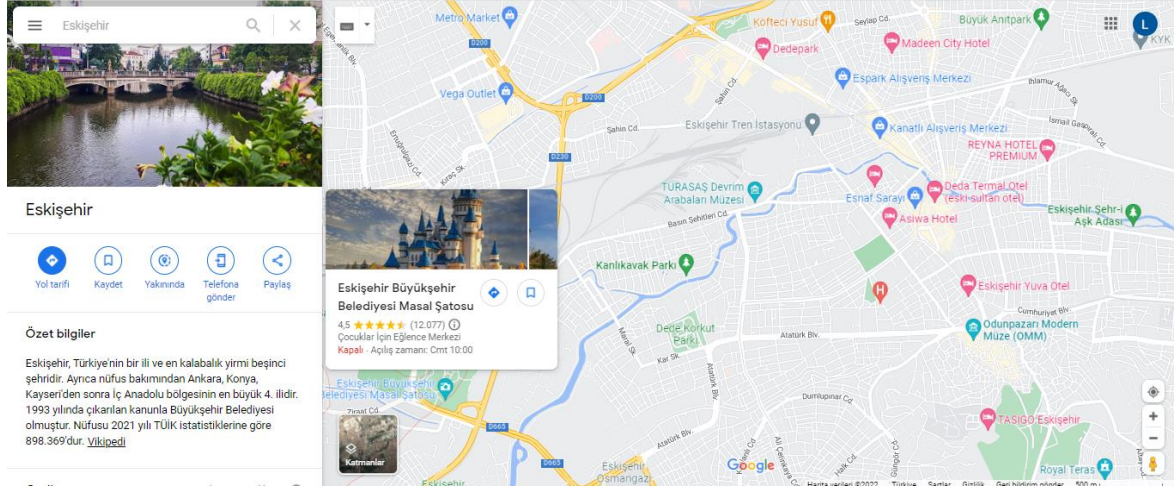


Resim 7 Henry Beck tarafından 1931 tarihinde tasarlanmış olan ‘Londra Metro Haritası’na ait bir görüntü <https://londonist.com/london/transport/modern-tube-map-harry-beck-1931-1933>
Erişim: 29.05.2022

19. yüzyılda İngiliz doctor John Snow’un, konum, kolera salgınının güzergâhı, binaların ana hatları ve su hatlarını katmanlaştırarak haritalaması haritacılık tarihinde mekânsal analizin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Owen, 2015). Bu uygulama bugün günlük hayatımızda yoğun bir şekilde kullandığımız coğrafi bilgi sistemlerinin (CBS) gelişmesine ortam hazırlamıştır. CBS, konumsal verilerin bilgisayar ortamında toplanması, depolanması, sorgulanması, görüntülenmesi işlevlerini yerine getiren araçların tümüdür (Yomralıoğlu ve Demr, 1994). 2005 yılında, web arama devi Google, web haritalama hizmeti olan Resim 8’de verilmiş olan Google Haritalar ile birlikte Google Earth’ü piyasaya sürerek Dünya’nın popüler jeo-uzamsal uygulaması haline gelmiştir. Kullanıcısına basılı bir harita üzerinde hayal edemeyeceği imkânları sunan Google, siyasi sınırlardan tarihsel haritalara kadar veri katmanlarını sunabilmektedir (NGS, 2011). Geldiğimiz noktada ise Google Harita işlevselliğini sağlayan birçok mobil uygulama tasarlanmıştır. Bir duvar oyuntusuyla başlayan insanın haritayla etkileşimi, mobil uygulamalar üzerinden devam etmektedir. Gerçekleştirilen tasarımların ana amacı bilgilendirmedir. Bu nedenle tarihsel süreç içerisinde

İnsan, Mekân ve Marka Etkileşimine Yön Veren Tasarımlar

tasarlanan birçok harita öncelikle işlevsellik boyutuyla kullanıcı ile etkileşime geçmiştir. Ancak bir haritanın başarılı olmasının temelinde görsel tasarımların doğru kurgulanarak birer bilgilendirme tasarımına dönüşmesinin kullanıcı üzerindeki olumlu etkisi de görülmektedir.



Resim 8 Google Harita uygulaması üzerinden Eskişehir iline ait bir görüntü
<https://www.google.com/maps/place/Eski%C5%9Fehir/> Erişim: 17.07.2022

Metaverse Evreninde Harita Tasarımları



Resim 9 Metaverse Market Haritasına ait bir görsel
https://miro.medium.com/max/1200/1*K2Yb4TNk4A8nJZ1mHGwGQ.jpeg Erişim:29.05.2022

Araştırma içinde birinci evren olarak gerçek olarak tanımladığımız Dünya’da tasarladığımız haritalar süreç bağlamında incelenmiştir. Değerlendirmemiz gereken ikinci evren Metaverse’dür. ‘Meta’ Yunanca post, sonrası veya ötesi anlamına gelen bir ön ek olarak kullanılırken ‘Verse’ ise evren anlamında kullanılmaktadır (Mystakidis, 2022). Tarihsel sürece baktığımızda Metaverse kelimesi ilk olarak 1992’de yayınlanan Neal Stevenson’ın bilim kurgu romanı Snow Crash’te ortaya çıkmıştır. Süreç içerisinde bu kelime oyun platformlarında yaygın bir şekilde kullanılmaya

devam etmiştir. Metaverse, fiziksel gerçekliği dijital sanallıkla birleştiren sürekli ve kalıcı, çok kullanıcı bir ortam olan gerçeklik sonrası evren olarak tanımlanmaktadır. Sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) gibi sanal ortamların nesneler, mekânlar, insanlar arasında çok duyu etkileşimlerinin oluşmasını sağlayan teknolojileri içermektedir. Bu nedenle, Resim 9’da verildiği şekliyle Metaverse çok kullanıcı platformlarda birbirine bağlı bir sosyal ağ bağlantılı sürükleyici ortamlar ağıdır. Dijital yapay nesnelerle gerçek zamanlı ve dinamik etkileşimlerde kusursuz somutlaştırılmış kullanıcı iletişimi sağlar (Mystakidis, 2022). Kavramsal bir sınıflandırma üzerine oluşturulmuş Mataverse sadece market haritasında yer alan isimlerle sınırlı değildir. Bu isimlerin dışında dünya genelinde birçok kullanıcının da bireysel olarak bu evren içerisinde varlığını oluşturduğu bilinmektedir. “Jon Radoff’un Kasım 2021’de güncellediği Metaverse Pazar Haritası’na bakıldığında, deneyim, keşif, yaratıcı ekonomi, mekânsal üç boyutlu programlama, merkeziyetsizlik, insan arayüzü ve alt yapı bakımından markaların nasıl sınıflandırıldığını görmek mümkündür” (Çelik, 2022). Burada harita olarak verilmiş görselde Metaverse bünyesinde aktif olan markaların hizmet konumları ifade edilmiştir. Dijital teknolojilerle birlikte yaygın kullanılmaya başlayan kavram haritalarından biridir. Bu nedenle Metaverse evreninde ‘harita’nın, karşımıza kavramsal anlatımın daha ön planda olduğu bir tasarım şekli ile çıkması mümkündür.

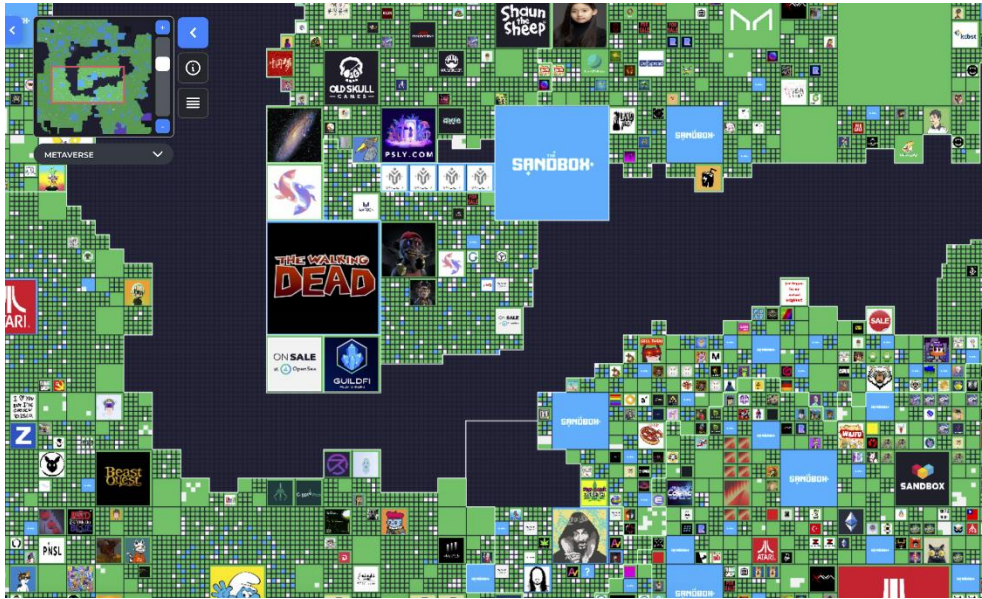
Pandemi ile birlikte Metaverse evreni iş, kişisel toplantılar ve eğitim gibi farklı amaçların gerçekleştirilebileceği bir evrene dönüşmeye başladı. Değişen bakış açısı ile birlikte sadece küçük giflerden, illüstrasyonlardan ve animasyonlardan oluşan NFT dünyası birden arazilerin oluşturulmasına ve bu araziler üzerinde şehirlerin oluşmasına ve beraberinde mekânların tasarlanmasına ve markaların bu mekânlarda yerini almasına doğru yönelmiştir. Bu duruma en iyi örnek büyük Metaverse projelerinden biri olan Sandbox’tır. Sandbox; oyuncuların tasarım, paylaşım ve oyun için varlıkları satabilme yetkisine sahip olduğu, kullanıcılar tarafından yönetilen merkeziyetsiz bir sanal dünyadır. Sandbox, metaverse oyun pazarının dinamiklerini değiştirmeye ve yaratıcıları kullanıcı tarafından oluşturulan içerik aracılığıyla ürettikleri değer için ödüllendirmeye çalışan birkaç Blokzincir tabanlı sanal dünyadan biridir (Erdem, 2022).

Gerçek dünyaya benzer şekilde, metaverse evreni de navigasyon ve mekânın "organizasyonu" için haritalara ihtiyaç duymaktadır. Ve gerçek dünyada olduğu gibi, Metaverse’deki arazi de ticaret konusu olabilecek sınırlı bir kaynak olarak tanımlanmaktadır. Ticaret arazisi, çoğunlukla, bireysel ürün/arazi parçası için benzersizliği ve dijital mülkiyeti sağlayan NFT’ler ve ETH Blokzinciri aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Resim 10’da yer alan görsel SandBox Land haritasından bir kesittir. Bu sanal dünya tamamen gerçek dışı ve kurgusaldır ve coğrafya mantığının Dünya coğrafyasıyla hiçbir ilgisi yoktur, bu nedenle gerçek haritalardan farklı ütöpik bir görsel karşımıza çıkmaktadır. Bu ütöpik harita içerisinde tanınmış markalar ve kişiler, katılımcıların ilgisini çekmek için oyunlar veya sosyal merkezler gibi deneyimler oluşturarak, yüksek ziyaretçi sayısına sahip olan komşu arazilerin ziyaretçilerini kendilerine çekme olasılıkları üzerine strateji geliştirmektedir. Amaç gelir akışını sağlamaktır.

Resim 10’da verilmiş olan görsel Sandbox’ın güncellenmiş, kullanıcı deneyimi ve tasarım deneyimi iyileştirmeleri sonucunda geldiği son noktayı temsil eden harita detaydır. Bu harita yapısı ile kullanıcılar konumlarını sosyal medyada paylaşabilir duruma gelmiştir. Kullanıcı istediği katmanı seçerek işlem yapabilmektedir. Bununla birlikte yönlendirme fonksiyonları kullanıcının alan içinde daha rahat hareket edebilmesi için alternatif mod seçme imkanı sunmaktadır (Sandbox, 2021). Gerçek evrende deneyimlediğimiz haritalardan farklı olarak piksel görüntü mantığından yola çıkarak her bir harita alanı kare formunda kullanıcıya sunulmaktadır. Alan içerisinde herhangi bir fiziksel özelliği ifade eden bir görselleştirme bulunmamaktadır. Ancak bu durumun ilerleyen süreç içerisinde değişeceği uzmanlar tarafından öngörülmektedir. Sahibi olan alanlar kişilerin belirlemiş oldukları marka görünümleri veya avatar görünümleriyle temsil edilmektedir. Henüz herhangi bir kullanıcı tarafından alınmamış alanlar için sistem düz renkli kare formu ile kullanıcıyı bilgilendirmektedir. Belirtilmiş olan bu nitelikler Metaverse evreni içinde gerçekleştirilen her

İnsan, Mekân ve Marka Etkileşimine Yön Veren Tasarımlar

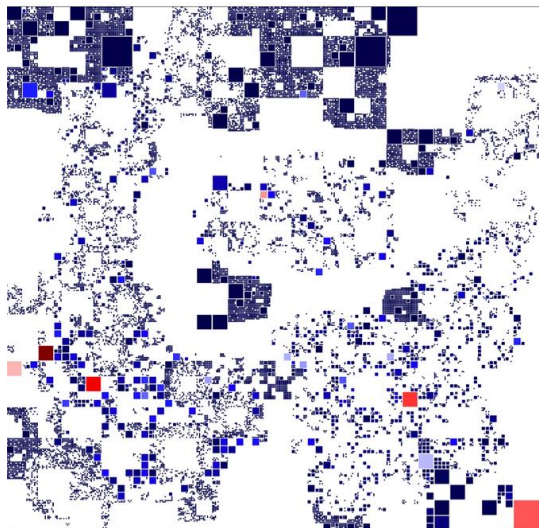
harita için geçerli değildir. Bu tasarım yaklaşımı Sandbox'un kullanıcılarına sunduğu bir durumdur. Farklı platformlarda yine aynı amaçları temsil eden ancak daha farklı kurgularla kullanıcıya ulaşan harita tasarımlarını görmek mümkündür.



Resim 10 Sandbox Land Haritasından detay görüntü

https://documentation.maptiler.com/hc/article_attachments/4415715604241/sandbox_map.png

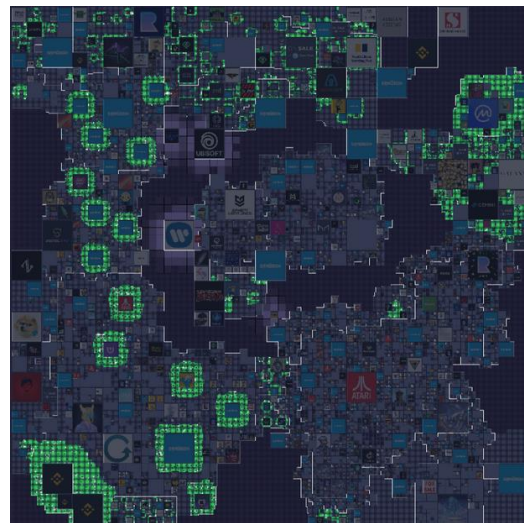
Erişim: 29.05.2022



Resim 11 Sandbox Land Isı Haritasından
detay görüntü

https://pbs.twimg.com/media/FLl_rywVIAMrcPJ.png

Erişim: 29.05.2022



Resim 12 Sandbox Land Isı Haritasından
detay görüntü

<https://dappradar.com/blog/>

Erişim: 29.05.2022

Resim 11’de ise Sandbox’un kullanıcılarını bilgilendirdiği farklı bir tasarım uygulaması görülmektedir. Bu görüntüde Sandbox içerisinde yer alan arazilerin değerleri ısı haritası adı verilen

bir görselle temsil edilmektedir. Isı haritası içerisinde araziler için belirlenmiş değerlerin kullanıcı tarafından okunması ve sistemle etkileşim içinde kalması amaçlanmıştır. Resim 12’de de aynı amaç ile kullanıcıya sistem üzerinden sunulan ısı haritası örneği yer almaktadır. Yüksek satış trafiği potansiyeli olan bölgeleri Sandbox 'premium arazi' olarak etiketleyerek büyük marka ortaklarına pazarlama amacıyla hazırlanmış Sandbox haritasının bir görünümünü oluşturmaktadır.

Sayısız kullanıcının aktif bir şekilde etkileşim içerisinde olduğu Metaverse içinde anlık değişken haritaların bir görsel temsil olarak kullanıcıya sunulması kaçınılmaz bir durumdur. Teknolojik gelişmelerle henüz çok yeni bir evren olan Metaverse içinde Sandbox’ın sunmuş olduğu benzer sayısız haritanın oluşturulması kaçınılmazdır. Burada önemli olan nokta Sandbox’ın oluşturmuş olduğu haritalarda tasarım bütünlüğünün olmasıdır. Henüz herhangi bir görsel tasarım ilkesinin söz konusu olmadığı Metaverse içinde Sandbox ve benzeri platformların kurumsal yapılarının oluşturulduğu da söylenebilir. Bu oluşum beraberinde kendi görsel okur topluluğunu da oluşturacaktır.

YÖNTEM

Literatür tarama yöntemiyle gerçekleştirilen araştırmada, Metaverse, bu araştırmada bilgilendirme tasarımı olan haritalar üzerinden ele alınmış ve haritaların insan, mekân ve marka bağlamında nasıl değerlendirildiği incelenmiştir. Bu nedenle araştırma iki evren üzerinden aktarılmıştır. Birbirinden farklı yaklaşımlarla var olan iki evren arasında kullanıcıyı bilgilendirme amaçlı üretilen haritaların niteliği örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Araştırmacı Metaverse evreni için verdiği örnek konusunda kendi deneyimlerini aktarmıştır.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Bilgilendirme tasarımı olarak değerlendirilen haritalar, yüzyıllar boyunca çeşitli amaçlarla, çeşitli görselleştirme teknikleriyle ve çeşitli konularla kullanıcı ile etkileşim içinde olan bir araç olmuştur. Araştırmada gerçek evren olarak adlandırdığımız Dünya’da insan varlığının devam ettiği sürece yeni harita tasarımlarının gündeme gelmesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Görsel algılamanın ön planda olduğu bu görsel materyallerin tasarımı, haritaların dijital ortama taşınması ile birlikte önem kazanmıştır. Bunun nedeni bir haritanın sadece görsel sunum yapması değil aynı zamanda kullanıcı deneyimi memnuniyetini de üst seviyede tutması gerektiğindendir. Bu durum gelecekteki harita örneklerinde de geçerli olacaktır.

Metaverse olarak adlandırdığımız evren bugünden sonra tüm tasarımcıların aktif çalışma alanı haline gelecektir. Bu nedenle bu evren içerisinde gerçekleştirilecek tasarım eylemlerinin şekillenmesi ve kullanıcı ile doğru etkileşime geçmesi için Metaverse’nin yapısına uygun çalışmalar gerçekleştirilmelidir. Metaverse’nin yeni bir araştırma evreni olması nedeniyle tasarımcı kullanıcılar tarafından üzerinde düşünülen sorular bulunmaktadır. Metaverse evreni içerisinde bir tasarımın nasıl görüneceği konusunda literatürde tanımlanmış bir ifade bulunmamaktadır. Bu nedenle tasarımcıların öncelikle Metaverse evrenini deneyimlemeleri ve deneyimleri neticesinde gerçek evrenden bilgilerini Metaverse evreninde değerlendirmeleri gerekmektedir. Metaverse alanlarının tasarımı ile ilgili herhangi bir tasarım ilkesinin henüz tartışılmamış olması durumu şimdilik var olan gerçek dünya kurallarının çok ötesinde tasarımcının yaratıcılığının sınırlarını zorlayacağı ortamların varlığına işaret etmektedir. Metaverse uzamsal bileşene sahip bir yapıdır. Bu nedenle bu evrenin potansiyel bir çalışma kaynağı haline gelmesi öngörülen bir sonuçtur. Tasarımcıların Metaverse’deki edindikleri deneyimleri, gerçek evrene uygulayabilecekleri içgörülerin oluşması mümkündür. Bu durum ilerleyen süreçte her iki evrenin de tasarımcıdan yaratıcılık bağlamında beklentisinin fazla olacağını göstermektedir.

Gerçek evrende üzerinde durulan estetik kaygının Metaverse’de nasıl ele alınacağı araştırılması gereken önemli bir konudur. Antik çağlardan günümüze kadar geçen bir harita görselleştirme serüveni ile araştırma Metaverse evreninde bir bilgilendirme tasarımı olan haritalar üzerinden örnek bir inceleme yapmıştır. İlerleyen zaman diliminde bu harita örneklerinin çeşitli versiyonları ile karşılaşmamız mümkündür. Bu nedenle gerçek evrende yapılan araştırma konularının Metaverse içinde geçerliliğine yönelik araştırmaların yapılması ve literatüre kazandırılması önemlidir.

KAYNAKÇA

- Ball, M. (2021). Frame for The Metaverse.
<https://www.matthewball.vc/all/forwardtothemetaverseprimer> (Erişim Tarihi 17. 05.2022)
- Brotton, J. (2013). *History of the world in 12 maps*. New York: Penguin Group.
- Cuellar, A. (2017). Past, Present and Future Maps.
https://www.researchgate.net/publication/316989461_The_Past_Present_and_Future_of_Maps (Erişim Tarihi 20.05.2022)
- Çelik, R. (2022). Metaverse nedir? Kavramsal değerlendirme ve genel bakış. *BNEJSS Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi*. 8 (1). 67-74.
- Erdem, O. (2022). The Sandbox Türkiye Pazarına Giriyor. Technotoday.
<https://technotoday.com.tr/the-sandbox-turkiye-pazarina-giriyor/> (Erişim Tarihi 10. 06.2022)
- Fırat, B. (2019). *Güzel sanatlar eğitiminde bilgilendirme haritası tasarımı üzerine bir durum çalışması*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Gal, H. & Linchevski, L. (2010). To see or not to see: Analyzing difficulties in geometry from the perspective of visual perception. *Educational Studies in Mathematics*, 74, 163-183.
- Golledge, R. (1999). *Wayfinding Behavior: Cognitive Mapping and Other Spatial Processes*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gökgöz, T. (2009). Cartographic properties and current situation of the oldest picture map in Çatalhöyük. The Partolon. *Journal of The Washington Map Society*. Issues 75(2). 43-49.
- Griffin, A. (2021). Cartography and science. *the geographic information science & technology body of knowledge* (1. st Quarter 2021 Edition), John P. Wilson (Ed.).
- Hadlaw, J. (2003). The london underground map: Imagining modern time and space. *Design Issues* 19.(1), 25-35.
- Harley, J. B., Lewis, G. M., Delano-Smith, C., Millard, A.R., Woodward, D., & Dilke, O. A. W. (1987). *The history of cartography* Vol 1. Edited by J. B. Harley and D. Woodward. University of Chicago Press.
- ICA. (2003). *Strategic Plan*. 2003-2011.
https://icaci.org/files/documents/reference_docs/ICA_Strategic_Plan_2003-2011.pdf (Erişim Tarihi 17.05.2022)
- ICA (2019). *Strategic Plan* 2019-2027.
https://icaci.org/files/documents/generalassembly2019/22-ica_strategic_plan_2019-2027.pdf (Erişim Tarihi 17.05.2022)
- Kitchin, R., (2008). The practices of mapping. *Cartographica*, 43(3), 211–215.

- Kitchin, R., Gleeson, J., & Dodge, M. (2013). Unfolding mapping practices: A New epistemology for cartography. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 38(3), 480–496.
- Küçük, M. (2019). *Görsel İletişim Tasarımı Bağlamında Bilgilendirme Tasarımına İlişkin Bir Eylem Araştırması*. Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Lynch, K. (1960). *The Image of The City*. Cambridge: MIT Press.
- Mystakidis, S. (2022). Metaverse. *Encyclopedia*, 2(1), 486–497.
<https://doi.org/10.3390/encyclopedia2010031>
- National Geographic Society. (2011). GIS (geographic information system).
<http://www.nationalgeographic.org/encyclopedia/geographiSc-information-system-gis/>
(Erişim Tarihi 18.05.2022)
- O'Grady, J. V., & O'Grady, K. V. (2008). *The Information Design Handbook*. How Books.
- Owen, B. (2015). *The remarkable history of GIS*. <http://gisgeography.com/history-of-gis/> (Erişim Tarihi 21.05.2022)
- Özcan, E. S. (2013). Bilinen en eski harita türkiye’de, *Tübitak Bilim ve Teknik Dergisi*, 46 (546), 54-59.
- Robinson, A. H. (1952). *The Look of Maps: An Examination of Cartographic Design*. Madison: University of Wisconsin Press.
- San, İ. (2010). *Sanat eğitimi kuramları*. Ankara: Ütopya.
- Sandbox. (2021). The New Upgraded Sandbox Metaverse Map.
<https://medium.com/sandbox-game/the-new-upgraded-sandbox-metaverse-map-96abb787ef1f> (Erişim Tarihi 21.05.2022)
- Scolnic, B. E. (2005). *If the Egyptians drowned in the Red Sea where are pharaoh's chariots?: Exploring the historical dimension of the Bible*. University Press of America.
- Temizel, G. & İlker, G. (2011). Kültürel Mirasımız Çatalhöyük ve Çatalhöyük Kazıları ile Pekişen Batı Tarih Tezinin Değişiminin Uluslararası İlişkilerin Boyutu Noktasında Doğurabileceği Muhtemel Yenilikler. *1. Uluslararası Turizm ve Otelcilik Sempozyumu, UTOS'11*. 572-583.
https://www.researchgate.net/publication/295920543_KULTUREL_MIRASIMIZ_CATAL_HOYUK_VE_CATALHOYUK_KAZILARIYLA_PEKISEN_BATI_TARİH_TEZİNİN_D_EGISİMINİN_ULUSLARARASI_ILISKİLERİN_BOYUTU_NOKTASINDA_DOĞURAB_SİLECEĞİ_MUHTEMEL_YENİLİKLER (Erişim Tarihi 17.05.2022)
- Yomralıoğlu, T. & Demir, O. (1994). Kentsel bir Coğrafi Bilgi Sistemi Modelleme. *CBS'94 - 1.Ulusal Coğrafi Bilgi Sistemleri Sempozyumu*, 276-290. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon

İnternet Kaynakları

- http-1 <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi 16.05.2022)
- http-2 <http://www.informationdesignassociation.org.uk/IDA-history/> (Erişim Tarihi 17.05.2022)
- http-3 <https://segd.org/what-wayfinding> (Erişim Tarihi 16.05.2022)
- http-4 <https://www.themappamundi.co.uk/> (Erişim Tarihi 18.05.2022)
- http-5 http://tr.wikipedia.org/wiki/Robinson_projesiyonu (Erişim Tarihi 17.05.2022)

http-6 <https://geography.wisc.edu/maplibrary/the-robinson-projection/> (Erişim Tarihi 20.05.2022)

Resim Kaynakçası

Resim 1 Google Harita uygulaması ile elde edilmiş İstanbul haritasından bir detay.

<https://www.google.com.tr/maps/> (Erişim Tarihi 17.05.2022)

Resim 2 Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenen Çatalhöyük kazısında ulaşılan yerleşim haritası ve temsili görseli.

<https://arkeokur.tumblr.com/post/76720542852/tarihin-en-eski-haritas%C4%B1>
(Erişim Tarihi 17.05.2022)

Resim 3 Hereford Mappa Mundi Haritasına ait görsel.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hereford-Karte.jpg> (Erişim Tarihi 25.05.2022)

Resim 4 Hereford Mappa Mundi Haritasından bir detay.

https://i.ytimg.com/vi/uO-IJUP_UBQ/maxresdefault.jpg (Erişim Tarihi 25.05.2022)

Resim 5 Nicholos Germanus Tarafından güncellenen Cosmographia görseli.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ptolemy_Cosmographia_1467_-_world_map.jpg
(Erişim Tarihi 25.05.2022)

Resim 6 Arthur H. Robinson tarafından tasarlanan ‘Robinson Projeksiyonu’na ait görsel.

https://en.wikipedia.org/wiki/Robinson_projection (Erişim Tarihi 29.05.2022)

Resim 7 Henry Beck tarafından 1931 tarihinde tasarlanmış olan ‘Londra Metro Haritası’na ait bir görüntü

<https://londonist.com/london/transport/modern-tube-map-harry-beck-1931-1933> (Erişim Tarihi 29.05.2022)

Resim 8 Google Harita uygulaması üzerinden Eskişehir iline ait bir görüntü.

<https://www.google.com/maps/place/Eski%C5%9Fehir/> (Erişim Tarihi 15.07.2022)

Resim 9 Metaverse Market Haritasına ait bir görsel.

https://miro.medium.com/max/1200/1*K2Yb4TNk4A8nJlZ1mHGwGQ.jpeg (Erişim Tarihi 29.05.2022)

Resim 10 Sandbox Land Haritasından detay görüntü.

https://documentation.maptiler.com/hc/article_attachments/4415715604241/sandbox_map.png (Erişim Tarihi 29.05.2022)

Resim 11 Sandbox Land Isı Haritasından detay görüntü.

https://pbs.twimg.com/media/FLl_rywVIAMrcPJ.png (Erişim Tarihi 29.05.2022)

Resim 12 Sandbox Land Isı Haritasından detay görüntü.

<https://dappradar.com/blog/> (Erişim Tarihi 29.05.2022)

EXTENDED ABSTRACT

The places we want to reach are the areas that we can define with certain coordinates. We can exemplify the first visual examples that provide this interaction in the historical process as maps. Maps, which are an information system, are a tool that guides people in finding directions and makes invisible information living in the visited area visible. The evolution in information systems with technology basically aims to maximize the user experience. Accordingly, the idea of digitalization has paved the way for the creation of new presentation environments in the act of "finding direction". The post-reality universe, called Metaverse, includes technologies such as virtual reality (VR) and augmented reality (AR) that enable multi-sensory interactions between objects, places and people in virtual environments.

Aim: The lack of any design guidelines for informational designs for the Metaverse constitutes the problem of the research, which is a case study. Within the framework of this problem, how the routing graphics appear in the Metaverse universe, how they will be perceived, are discussed in the context of design and user experience. By supporting the data obtained from the literature review with examples, it is emphasized how design possibilities can be realized in a new environment related to information design.

Method: In the research carried out with the literature review method, Metaverse was handled through maps, which are informative designs in this research, and how maps are evaluated in the context of people, places and brands. For this reason, the research has been transferred through two universes. The quality of the maps produced for the purpose of informing the user between two universes that exist with different approaches have been evaluated through examples. The researcher shared his own experiences about the example he gave for the Metaverse universe.

Conclusion and Discussion: Maps, which are considered as informational design, have been a tool that interacts with the user for various purposes, various visualization techniques and various subjects for centuries. It is an inevitable result that new map designs will come to the fore as long as human existence continues in the world, which we call the real universe in the research. The design of these visual materials, where visual perception is at the forefront, gained importance with the transfer of maps to the digital environment. This is because a map should not only make a visual presentation, but also keep user experience satisfaction at a high level. This will also apply to future map examples. The universe we call the metaverse will become the active working area of all designers from now on. For this reason, studies should be carried out in accordance with the structure of the Metaverse in order to shape the design actions to be carried out in this universe and to interact with the user correctly. Since Metaverse is a new research universe, there are questions that are considered by designer users. There is no defined expression in the literature about how a design will look in the metaverse universe. For this reason, designers must first experience the Metaverse universe and evaluate their knowledge from the real universe in the Metaverse universe as a result of their experiences. The fact that no design principles related to the design of metaverse spaces have yet been discussed indicates the existence of environments in which the designer will push the limits of creativity far beyond the existing real-world rules. At this point, it is thought that there will be times when the designer may need to carry the experience he has gained in Metaverse to the real universe. This shows that in the future, both phases will have more expectations from the designer in terms of creativity. How to deal with the aesthetic concern in the real universe in the Metaverse is an important issue that needs to be investigated. With a map visualization adventure from ancient times to the present, the research has made an exemplary analysis of maps, which are an informational design in the Metaverse universe. It is possible that we will encounter various versions of these map samples in the following time period. For this reason, it is important to conduct research on the validity of the research topics in the real universe in the Metaverse and to bring them into the literature.

14/03/2022.

22/08/2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.57977>

Öznur YILDIRIM¹

Emre CAN²

Sultan BİLGET GÜÇLÜER³

**Adıyaman Nemrut Heykellerinin Nitelikli Tasarım Ürününe Dönüştürülmesi:
Seramik Okarina Örneği⁴**

Özet

Seramik, köklü geçmişi ve sosyolojik anlatısıyla birçok alanda işlevsel ve estetik formlarda kullanılmış; halen de kullanılmaya devam eden önemli bir materyaldir. İşlevselliğin ve estetiğin bir arada sunumuyla ortaya çıkan seramik müzik aletleri tören ve ayin müziklerine eşlik ettiği gibi günlük yaşamın da bir parçasını oluşturmaktadır. Arkaik süreçler göz önünde bulundurulduğunda seramiğin müzik ekseninde önemli bir kullanım alanına sahip olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Bu perspektifte arkaik hali Mayalara ve Azteklere dayandırılan seramik müzik aleti Okarınalar, çalışmanın dayanak noktasıdır. Okarınalar, farklı kültürlerde, kıtalarda, coğrafyalarda değişik biçimlerde, boyutlarda ve değişik tasarımlarla çeşitlendirilmiştir. Buradan hareketle Adıyaman ilinde yer alan ve Tanrıların Dağı olarak nitelendirilen Nemrut Dağı heykelleri modellenerek okarina enstrümanına dönüştürülmesi planlanmaktadır. Bu şekilde UNESCO Dünya Kültür Mirası Listesi'nde yer alan Nemrut Dağı'nda yer alan heykellerin fonksiyonel, inovatif bir tasarım nesnesi ve müzik aletine dönüştürülerek müzik ve seramik arasındaki bağın kuvvetlenmesine katkı sağlamasının yanında Türkiye coğrafyasında önemli bir tarihsel dokuya ses vererek işlevsel bir nitelik kazandırılması hedeflenmiştir.

Bir tasarım nesnesinde bulunması gereken en önemli özelliklerden bir tanesi fonksiyon ve inovatif yaklaşımdır. İyi bir tasarım fonksiyonelliğin yanı sıra, yenilikçi, estetik obje niteliği de taşıyabilmelidir. Bu araştırma ile Adıyaman ilinin kültürel değerlerinin başında gelen Nemrut heykellerinin fonksiyonel, inovatif bir tasarım nesnesi ve müzik aletine dönüştürülerek müzik ve seramik arasındaki bağın kuvvetlenmesine katkı sağlanmıştır. Bu bağ kuvvetlenirken; Kommagene Krallığı'nın en önemli simgesi olan Nemrut heykellerine yeni bir kimlik atfedilerek tarihin sırlı dünyasına bir ses verilmiş olması hedeflenmektedir. Bu heykeller; hediyeelik eşya, sıradan bir obje olmaktan uzaklaşarak doğayı yansıtan bir enstrüman niteliğine bürünecek; insanlar tarafından da daha farklı bir perspektiften bakılmasına olanak sağlayacaktır. Nemrut heykellerinden esinlenilerek disiplinler arası bir yaklaşımla üretilen okarınaların farklı bir alana aidiyet sağlanması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Seramik, Okarina, Müzik aleti.

¹ Arş. Gör.Dr., Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Seramik Bölümü, oznuraks@gmail.com, Orcid: 0000-0003-4140-8929

² Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, emrecanceramic@gmail.com, Orcid: 0000-0001-8785-2457

³ Öğr.Gör., Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, sultanbilget@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-5070-9355

⁴ Bu araştırma Adıyaman Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından GSFGAP/2021-0001 proje numarası ile desteklenmiştir. Bu makale etik kurul onayı gerektirmemektedir

Transforming Adıyaman Nemrut Sculptures into Quality Design Products: The Case of Ceramic Ocarina

Abstract

Ceramic, with its deep-rooted history and sociological narrative, has been used in functional and aesthetic forms in many areas; It is an important material that still continues to be used. Ceramic musical instruments, which emerged with the presentation of functionality and aesthetics together, form a part of daily life as well as accompanying ceremonial and ritual music. Considering the archaic processes, it is concluded that ceramics has an important area of use in the axis of music.

In this perspective, the ceramic musical instrument Ocarinas, whose archaic state is based on the Mayans and Aztecs, is the mainstay of the study. Ocarinas have been diversified in different cultures, continents and geographies in different shapes, sizes and different designs. From this point of view, it is planned to transform the sculptures of Mount Nemrut, which is located in Adıyaman and described as the Mountain of the Gods, into an ocarina instrument. In this way, it is aimed to contribute to the strengthening of the bond between music and ceramics by transforming the sculptures on Mount Nemrut, which is on the UNESCO World Cultural Heritage List, into a functional, innovative design object and musical instrument, and to give a functional quality by giving a voice to an important historical texture in the geography of Turkey.

One of the most important features that a design object should have been function and innovative approach. A good design should have the quality of an innovative and aesthetic object as well as functionality. With this research, the Nemrut sculptures, which are at the forefront of the cultural values of Adıyaman province, were transformed into a functional, innovative design object and musical instrument, thus contributing to the strengthening of the bond between music and ceramics. While this bond is getting stronger; It is aimed to give a voice to the mysterious world of history by attributing a new identity to the Nimrod statues, the most important symbol of the Commagene Kingdom. These sculptures; souvenirs will move away from being an ordinary object and become an instrument that reflects nature; It will also allow people to look at it from a different perspective. It is aimed that ocarinas, which will be produced with an interdisciplinary approach, inspired by the Nemrut sculptures, to belong to a different area.

Key words: Design, Ceramic, Ocarina, Musical instrument.

GİRİŞ

Günümüzde Adıyaman il sınırları arasında yer alan Nemrut Dağı'nın Komagene Krallığının önemli merkezlerinden olduğu bilinmektedir. "Toros sıradağları üzerinde 2150 m yüksekliğinde, Fırat nehri geçitlerine ve ovalarına hâkim bir tepe olan Nemrut Dağı, Anadolu'nun en görkemli antik ibadet yeri olarak ifade edilebilir" (Acar, 2000, s.18). Nemrut Dağı'nın tepesinde, Komagene'nin tanrı krallarının heykelleri bulunmaktadır. Heykellere devin-duyumsal uzun bir yolculuktan sonra ulaşmaktadır. Kavisli yollar, dik yokuşlar, inişler ve çıkışlar yolun sonunda ulaşacağınız hayranlık uyandırıcı heykellerin habercisi niteliğinde ziyaretçileri hazırlamaktadır. Yolun sonunda bir yol ayrımına gelinmektedir. Doğu ve batı terası, gidilen saate göre değişim göstermektedir. Güneşin doğuşunu izlemek için doğu terası ya da batışını izlemek için batı terası tercih edilmektedir. Doğu ve Batı terasında yer alan heykellerin büyük çoğunluğunun hava şartları ve doğal afetlerden etkilenecek tahrip olduğu gözlemlenmektedir. Dağın doğu ve batı yakasında tahrip olmadan önce oturur pozisyonda yer alan 5 tanrı ve kral figürleri ve iki yanında kartal ve aslan figürleriyle toplam 9'ar adet heykeller yer almaktadır. Heykellerin oturduğu taş blokların arkasında yer alan kitabelerde heykellerin I. Anthiochus tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır (Acar, 2000:6). Günümüzde heykellerin durumu değerlendirildiğinde ciddi biçimde tahrip olduğu gözlemlenmektedir. Kafaları gövdelerinden ayrı biçimde bulunmaktadır ve her geçen gün hava şartlarından dolayı tahrip olmaya devam etmektedir.

1987 yılında UNESCO Dünya Mirası listesine giren Adıyaman Nemrut Dağı ve eserlerinin gelecek nesillere aktarılması, dünya çapında bilinirliğinin artırılması için nitelikli tasarım ürünlerine dönüştürülmesi elzemdir. Konu ile ilgili Yaşar da ülkemizin büyük bir değeri olarak belirttiği Nemrut Dağı'ndan esinlenilerek ortaya koyulan eserlerin kopyadan öteye geçemediğini belirtmektedir (Yaşar, 2019, s.25). Bu bağlamda araştırma kapsamında tasarımın tanımı yapılarak, nitelikli tasarım ürünün özellikleri irdelenecektir. Ayrıca, seramik okarina örneği ile hem literatüre katkı sağlanması hem de piyasada bulunan ucuz malzeme ile üretilen nitelsiz ürünlerin yerine alternatif bir örnek olması beklenmektedir.

TASARIM ÜRÜN KİMLİK İNOVASYON

Tasarımın sözlükte birkaç anlamı bulunmaktadır. “Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur” ve “bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn” olarak tanımlanmaktadır (TDK Sözlüğü, 2021). İlk aşamada tasarımlar önce tasarı haline gelir. Geliştirilen tasarımlar belli aşamalardan geçerek tasar haline alır. Bir çalışmanın tasar olabilmesi için belli özelliklerinin olması gerekmektedir. Bir amaca hizmet etmesi, bir düşünce sonucunda bilinçli olarak meydana çıkması, sıradan olmaması, kendine özgü ve özgün olması bir tasarıda olması gereken en önemli özelliklerdendir (Civcir ve Özdemir, 2015, s.205). “Bir heykelin çizilip, taş veya kil kalıplarla oluşturulması, bir resmin tasarımı ve uygulanması eskiz ve boyama yöntemlerinin tasarlanması bir seramiğin tasarımı ve tasar haline kalıba hazırlanması” (Civcir ve Özdemir, 2015, s.205) plastik sanatlar alanında tasar sürecini kapsayan elemanlardır.

“Tasarım insanlığın yaşamına yardımcı olması ve onu değiştirmesi için yaptığı şeydir. Tasarım bir nesnenin biçimini ve işlevini yaratmadır. Tasarım yalnız seri üretimle ilgili değil endüstrinin gerektirdiği araçlar, organizasyon ve mantıkla ilgili ürünler, hizmetler ve sistemlerle ilgilidir” (Bayazıt, 2011, s.16-17)

Ürün ise “yakıt, kimyasal maddeler, besin maddeleri ve tarım ürünleri dışında kalan ve insanların kullandığı, tükettiği taşınabilir her şey” olarak tanımlanmaktadır (Bayazıt, 2011, s.14). Oldukça geniş bir perspektifle açıklanan bu tanıma ek olarak bir çaba sonucu var edilmiş, yaratılmış, biçimlendirilmiş her şeyin ürün olduğu da söylenebilir. Tanımlamaları dahilinde ürün ve tasarımın yakın ilişki içinde olduğu açıktır. Tasarım sürecinde ortaya çıkan ürün endüstriyel ya da sanatsal ürünler olarak ayrılabilir. Bu bağlamda ürünle alakalı devreye ürünün işlevi girmektedir. Eğer ürün işlevsel ve bir probleme çözüm bulmak amacıyla üretildiyse tasarım ürünü, yaratıcısının yüksek benliğinin devingen sürecinde estetik yollar ile ruhu doyurma işlevi ile üretildiyse sanat ürünü olarak isimlendirmek yanlış olmayacaktır.

Tarihsel bir perspektiften bakıldığında, Leonardo da Vinci'nin ilk tasarımcı olması fikri yaygındır. Anatomi, optik ve mekanik üzerine yaptığı bilimsel çalışmalara ek olarak, köprüler ve özellikle savaş makineleri gibi mühendisliğin temel biliminde öncü çalışmalar yapmıştır. Ancak işlevsel olarak optimize edilmiş ürün tasarımının kökenleri, klasik antik çağa kadar izlenebilir (Bürdek, 2015, s.11-17). Her ne kadar tasarımın tarihi primitif çağlara kadar temellense de endüstriyel tasarım alanından bahsetmek 18.yüzyıl sonunda buhar gücünün keşfedildiği Endüstri Devrimi ile İngiltere’de başladığı bilinmektedir (Sağocak, 2003, s.3). 19. Yüzyıldan günümüze kadar endüstriyel ve sanatsal ürün tasarımlarını etkileyen birçok gelişme, hareket, akım olmuştur.

Makineleşmeyle birlikte Avrupa’da tarım, tekstil vb. alanlarda çözüm odaklı ürün tasarımları geliştirilmesinin yanı sıra, var olan ürünlerin daha estetik bir hal alması adına sofa, süs eşyaları vb. alanda dekoratif anlamda katkılar sağlanmıştır (Sağocak, 2003, s.9).

Sanat ve zanaatı bir potada eriterek “halk tarafından, halk için sanat” ideali ile yola çıkan “Arts&Craft” hareketi makineleşmeye karşı bir tutum sergilemiştir. Butik üretim anlayışını benimseyerek büyük üreticiler karşısında dik duramayan bu hareket 20.Yüzyıl’a gelindiğinde

Avrupa ve Amerika’da yeni sanatsal eğilimler doğurmuştur. Bu dönemde seramik alanında hem işlevsel hem dekoratif ürünlerin yapıldığı stüdyolar hem de üretim bantlarında seri üretimin yapıldığı firmalar bulunmaktadır. O günlerde “dekoratif, uygulamalı ve minör” sanatlar olarak anılan seramik üretimleri sanat mı, zanaat mı tartışması tasarıma ve estetik takdire önem verilmesine rağmen fikirleri meşgul etmiştir (Shiner, 2020, s.339-343). Günümüzde de benzer biçimde büyük seramik fabrikaları seri üretim ürünlerinin yanı sıra sanat atölyeleri ile nitelikli tasarım ve sanat ürünleri üretmektedir ve zaman zaman bu tür fikir ayrılıkları gündeme gelmektedir. Özeskici, tasarım nesnesinde estetik unsurlar ve piyasa temelli oluşumların varlığından söz edilebileceğinden sanat eserinde ise bu tür bir yaklaşımın oluşabilmesi sanatın özgünlüğünü olumsuz yönde etkileyebileceğini belirtmektedir.

Seramik bir malzeme kullanılarak bir eserin nasıl ve neye dönüştüğü önemlidir. Bunun yanında farklı kullanım olanağı sağlayan seramik malzeme ile çalışırken şu unsurlara dikkat edilmesi gereklidir: Yapılan çalışma bir sanat yapıtı mıdır yoksa bir tasarım nesnesi midir? Yoksa farklı disiplinleri bir arada barındıran sürecin kendisi midir? Bu durumun farkına varılması; disiplinlerin birbiriyle olan ilişkilerini ve ayrılan yönlerinin neler olabileceğinin anlaşılmasını sağlayacaktır (Özeskici, 2021, s.139-140).

Malzeme olarak seramik ister tasarım nesnesi ister sanat eseri olsun disiplininler arası üretim yapmaya oldukça elverişlidir. Bu disiplinler arası anlayışla yola çıkan Arts and Craft hareketi aynı zamanda temel tasarım anlayışını daha güçlü temellere oturtan Bauhaus’un kaynağını da oluşturmaktadır. (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009, s.135-172).

“Bauhaus, emeğe ve el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerini örnek almıştır. Orada olduğu gibi burada da öğrencilerin çalışmaları tek sanat dalında kalmıyor, buradan çıkanların, sahne dekorundan mobilya, tekstil ve sofra takımına kadar, her türlü kullanım eşyasının tasarımını yapabilecek bir eğitimden geçmeleri isteniyordu” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993, s.85). Bir malzeme olarak seramiğin Bauhaus ekolünde de önemli bir yer tuttuğu oldukça açıktır. Seramik alanında “modern obje tasarımının temelini atan Bauhaus’un anahtar ilkesi işlevselliğe dayanıyordu” (Pek, 2021, s.222).

İşlevsellik ve estetik arasındaki uyum endüstriyel seramik ürün tasarım sürecinde de oldukça önemlidir. Sanat seramiği ile karşılaştırıldığında endüstriyel seramik ürün tasarım aşamalarında birçok sınırlayıcı kurallar ile karşılaşmaktadır. Bir tasarımın oluşturulmasında estetik, işlev ve üretim yöntemlerine uygunluğu, pişme küçülmesi ve deformasyon, standartlara uyumu, örf ve adetler, piyasa şartları gibi sınırlayıcılara dikkat edilmesi gerekmektedir (Yılmaz, 2008, s.31). Yapmış olduğunuz bir tasarım oldukça estetik olabilir ancak seramik üretim süreçlerine uygun değilse, ya da üretimi zor olacaksa, bu tasarım endüstriyel üretim süreçlerine uygun olarak revize edilmelidir. Tasarlanan ürünler öncelikle alıcısı üzerinde estetik olarak etki sağlamalıdır. Ancak bir ürünün fonksiyonel ve ergonomik olması da seramik tasarımında dikkat edilmesi gereken noktalardandır. Tasarlanan bir ürün estetik ancak ergonomik değilse kullanım zorluğu olacağından dekoratif olarak bir kenarda kalmaya mahkûm olacaktır (Kundul, 2013, s.94). Endüstriyel seramik tasarımında bir diğer önemli sınırlayıcı da örf ve adetlere uyumdur. Bir tasarımcı eğer nitelikli bir tasarım yapmak istiyorsa öncelikle tasarlayacağı ürünün hangi coğrafi konumda yaşayan bireyler için tasarlayacağını çok iyi tanımlamalıdır. Tasarlanan ürün eğer o coğrafyada yaşayan insanların örf ve adetlerine gelenek göreneklerine, yaşam biçimlerine uygun olarak tasarlanmamışsa o yöre insanları tarafından ilgi görmeyecektir. Ancak yapılan tasarım bir anı eşyası tasarımı ise bu durumda tasarımın piyasa şartları göz önünde bulundurulmalıdır. Yani tasarlanan ürünün o yöre insanına mı yoksa o yöreyi ziyaret eden turistler için mi yapıldığı önem kazanacaktır. “Hediyelik eşya ürünleri, tıpkı diğer tüketici ürünleri gibi ürün ömrü sürecine sahiptir ancak gündelik tüketim ürünlerinden farklı olarak, tek seferlik alınması, iade, değiştirme imkanlarının neredeyse olmadığı gibi daha uzun süreli kullanım ya da saklama amacı ile satın alınmaktadır. Bunun gerçekleşmemesi

durumunda ise, sadece satın alınan ürüne, üreticiye karşı değil ziyaret edilen bölgeye karşı olumsuz görüşler ile satın alma deneyimi sonuçlanabilmektedir” (Gürkan, 2020, s.289). Bu nedenle bir seramik anı eşyası tasarımının nitelikli bir ürüne dönüşebilmesi ve alıcılar tarafından ilgi görmesi tüm bu kurallar ve görüşler çerçevesinde ele alınmasına bağlı olacaktır.

Nemrut Heykellerinden Seramik Okarinaya

Bu başlık altında Adıyaman Nemrut Heykellerinin seramik okarinaya dönüştürülme noktasına değinilmeden önce kısaca okarınanın tarihçesine ve kullanım amaçlarına değinilecektir. Seramik flüt çeşidi olan okarınalar, Orta ve Uzak Doğu, Orta ve Güney Amerika kökenlidir. Dünyanın birçok yerinde geliştirilip, esas olarak yerel müzik yapmak amacıyla kullanılmıştır (Çam, Aybek, Okan, 2007, s.100). Scientific Amerikan gazetesinde okarınaların eğlence ve savunma aracı olarak tasarlandığı fakat daha sonra bu icadın halka açık yerlerde, salonlarda, filarmoni topluluklarında icra edilerek kullanım alanı çeşitliliğinin arttığını vurgulamaktadır. Okarina ilk başta, dışta siyah turp şeklinde ama içi oyulmuş halde ve yan tarafında bir ağız parçası bulunan, dokuz ya da on küçük delikli küçük sırlı pişmiş kilden oluşmaktadır (Scientific Amerikan, 1884, s.216). Okarınanın 12.000 yıldan daha eski olabileceğine ve birçok kültürden kaynaklandığına dair önemli kanıtlar olduğu ileri sürülmektedir. Fakat modern konumuna gelmesi ve okarınanın icat meselesi 19. yüzyılda çalgı yapımcısı Giuseppe Donati'ye atfedilir (URL-1). Ayrıca adı ve üzerinde bulunan imalatçıların isimleri (Girola, Donizetti vb.) vasıtasıyla İtalyan menşeli olduğu da ifade edilir (Scientific Amerikan, 1884, s.216). Okarina, kuşların seslerini taklit ederek geliştirilen bir müzik aleti olarak tasavvur edilirken günümüzde solo icra edilebileceği gibi çeşitli enstrümanlar ile de çalınabilecek bir gelişim sağlamıştır (Çam vd, 2007, s.100). Antik okarınalar taş, ahşap, kil, balmumu, kabuk, su kabağı ve kemikten yapılırken modern okarınalar bunlara ek olarak porselen, metal, karton, plastik ve hatta sebzelerden yapılmıştır (URL-2).

Bir tasarımın ortaya çıkması için gerekli ilk adımın bir problem ve bu probleme çözüm üretmek olduğundan bahsedilmiştir. Bu bağlamda Adıyaman İli özelinde kent kimliğine uygun kültür kodları taşıyan nitelikli bir ürün, anı eşyası bulunmaması araştırma kapsamında problem olarak belirlenmiştir. Adıyaman ilinde piyasada bulunan anı eşyaları fonksiyonu olmayan nemrut heykellerinin minyatür polyester dökümleri ile sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Bu da kültürel tasarım ve kent kimliğine uygun disiplinlerarası, işlevsel bir ürün gerekliliğini doğurmaktadır. Birçok medeniyetin beşiği olan Türkiye’de gerek yerli gerekse uluslararası turist çekme potansiyeline sahip en önemli merkezlerden birisi Adıyaman’dır. Adıyaman denilince ilk akla gelen UNESCO Dünya Mirası listesine de giren Nemrut Dağı ve heykelleridir. Bu açıdan kente özgü nitelikli tasarım ürününün hem teknik biçimsel hem de kavramsal açıdan o şehrin kimliğine yakışır nitelikte olması gerekmektedir.

Tasarımda temel alınan Nemrut heykellerini yansıtacak ürünün üretileceği malzeme seçimi oldukça önemlidir. Polyester malzeme ile üretilen ürünler ucuz olmasına karşın niteliği bakımından gerekli estetik özellikleri karşılayamamaktadır. Heykellerin tarihi dokusuna en uygun malzeme olarak seramik belirlenmiştir. Ayrıca araştırma kapsamında üretilcek okarınaların hava akımının sağlanması ve düzgün ses için içinin boş olması gerekliliği malzeme olarak seramik kullanıma yönlendirmektedir. Turizmde bir marka haline gelebilmek o kentin reklamı ve tanıtım ürünleri ile gerçekleşebilir. Bu kapsamda çeşitli belediyeler, valilikler, bakanlıklar il ya da ilçe bazında çeşitli yarışmalar düzenleyerek şehrin tanıtımına katkı sağlamaktadır. Kentin kültürel, etnik, yöresel değerlerini taşıyan malzeme, boyut vb. çeşitli sınırlılıklar dahilinde ürün tasarımları ile gerek amatör gerekse profesyonel kategoride yarışmalar düzenlemektedirler. Bu tür üretimler bölge ve büyük perspektifte ülke ekonomisine katkı sağlayan unsurlar arasındadır. “Turistik objelerin salt ekonomik girdi sağlayan nesneler olarak algılanmasının ötesinde, soyut anlamlar da taşıyan, daha değerli kültürel nitelikli ürünler olarak yenilenmeleri ve geliştirilmeleri önemlidir” (Kamber, 2021,

s.25). Bu bağlamda bu objelerin üretim süreçlerinin tasarım odaklı, estetik ve kültürel değerleri bir arada taşıması gerekmektedir.

Kent kimliğine uygun tasarım üretimi için bir diğer önemli unsur ürünün yenilikçi olmasıdır. Kökenleri Uzakdoğu'dan Amerika kıtasına kadar geniş bir coğrafyaya yayılan ve bir çeşit seramik flüt olarak tanımlayabileceğimiz okarina Türkiye'de sadece Adıyaman'da değil diğer bölgelerde de varlık göstermeyen bir enstrüman ve tasarım nesnesidir. Türkiye'de Denizli bölgesi ile özdeşleşen ve kaybolmaya yüz tutan oyuncak seramik horoz düdüklerin ötesinde tam nota sıralaması ile yöresel bir seramik çalgının varlığından söz etmek mümkün değildir. "Dünyada birçok çağdaş seramik sanatçısının bu geleneksel formdan etkilendiği ve kendilerini ifade edebilecekleri etkileşimli bir eser ortaya koymak için ilham aldığı görülmektedir" (Hakan Verdu Martinez, 2012, s.89).

Bir taraftan form olarak seramik heykel anlamında formlar üretirken, diğer taraftan da bu formların üflelemeli bir müzik aletine dönüşmesi ortaya konmak istenen ifadeyi kuvvetlendirmektedir. Nitelikli tasarım ürününün ikinci bir duyuya hitap etmesi günümüz çağdaş sanat anlayışına uygun, farklı bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımla üretilen nitelikli tasarım ürün kategorisinde değerlendirilebilecek dünyada pek çok okarina örneği bulunmaktadır. Bu örnekler kent kimliğini kimi zaman heykel olarak üç boyutta, kimi zamansa form üzerindeki dekor uygulamaları ile yansıtmaktadır. Yüzey uygulamaları ile kent kimliğini yansıtmaları açısından Resim 1'de yer alan okarina örnek olarak gösterilebilir. Uzak Doğu coğrafyasında Budizm ve mitolojilerinde oldukça önemli bir yere sahip olan lotus çiçeği kent kimliği oluşturulmasında etkili bir biçimde kullanılmaktadır. Bu örnekte de lotus çiçeği sigrafitto dekoru ile geleneksel Çin okarinasının yüzeyine uygulanmıştır. Geleneksel Çin okarinasını diğer okarinalardan ayıran özellik ağız kısmının diğer okarina örneklerinden farklı olmasıdır. Bu okarinaların ağız kısmında hava kanalı bulunmamaktadır. Bu sebeple ses çıkarmak oldukça zordur ve icra etmek bilgi ve tecrübe gerektirmektedir. Armut biçimli örneği verilen Xun okarinasının oval, balık, yumurta, yuvarlak biçimlileri ve benzer türleri Kore, Japonya ve Vietnam'da rastlanmaktadır. "Çin Devlet Konservatuvarı'ndan profesörler Xun'un tasarımı üzerinde çalışmış ve delik sayısını 10'a kadar çıkarırken delikleri daha düzenli biçimde dizmeye başlamışlardır. Böylece daha kolay ve yüksek sesle çalınmasını sağlamışlardır" (Hakan Verdu Martinez, 2012, s.33).



Resim 1: Öznur Yıldırım Koleksiyonu, "Asya kökenli, sigrafitto dekorlu, 8 delikli Çin Xun okarinası"

Kent kültürüne atıf yapan ve nitelikli tasarım ürünlerine dönüştürülen kent coğrafyanın bitki örtüsü ve endemik nebati türlerinin yanı sıra hayvanlarda kullanılmaktadır. Örneğin; Avustralya denilince akla kanguru, Çin deyince panda, Afrika'da papağan gelmektedir. Bu hayvanlar o bölgelerde nitelikli tasarım ve anı eşyası olarak çeşitli biçimlerde ürünlere dönüşmektedir. Birçok

kültürde şans, mutluluk getirdiğine inanılan ve kutsal sayılan kaplumbağa da Meksika’da nitelikli tasarım ürününe dönüştürülmüştür (Resim 2). Sigrafitto dekorlu, astarlı ve dört delikli olarak üretilen okarinaya boyuna asarak kolye olarak kullanılabilmesi için bir de asma deliği eklenmiştir. Böylece müzik aleti olarak kullanımının yanı sıra takı olarak sunularak fonksiyonu arttırılmıştır.



Resim 2: Öznur Yıldırım Koleksiyonu, “Sigrafitto dekorlu ve astarlı 4 delikli seramik Meksika okarinası”

Bitki ve hayvan figürlü ürünlerin yanı sıra insan biçimli örnekler de rastlamak mümkündür. Geleneksel kıyafetleri ile 4 odalı düdük biçiminde şekillendirilmiş ürün, bu alanda örnek olarak gösterilebilir. Örnekteki ürün nota dizilimi olmamasından ötürü okarina kategorisinde değerlendirilemese de geleneksel öğeleri yansıtmaya açısından önemlidir. Ayrıca düdüğün 4 odalı olması onu muadillerinden ayıran önemli bir özelliktir.

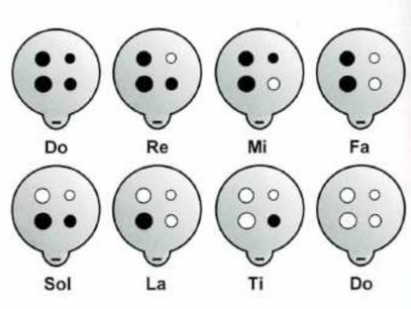


Resim 3: Tuzum Kızılcın koleksiyonu / Fotoğraf: Ezgi Martinez “4 odalı Bolivya düdüğü”

Doğa seslerini taklit etmek amacıyla ortaya çıkan bu enstrüman günümüzde gelişerek çeşitli şekillerde tasarlanmış ve yukarıda görüldüğü gibi birçok örneği de mevcuttur. Adıyaman ilinde yer alan Nemrut Heykelleri’nin okarinaya dönüştürülmesi de var olan tasarımlara yeni bir perspektif sunma amacı taşımaktadır.

Seramik okarınalar, ilk ortaya çıktığı zamanlardan günümüze seramik ve müziğin yakın ilişkisini yansıtan, gelenekselliğin ve modernizmin sanatsal paylaşımı ile sunulan, yaşamsal kaynaklı objeler olarak görülmektedir. Okarınalar, dünyanın çeşitli bölgelerindeki sanatçıların ve sanatseverlerin çokça ilgisini çekmiş farklı kültürleri de etkilemişlerdir. Dünya’ya yayılmış olan bu müzik aleti, farklı kültürler arasındaki alışverişte önemli bir yer teşkil etmektedir. Türkiye’de günümüzde genellikle endüstriyel sistemler ile okarınaların az bilindiği varsayılmaktadır. Araştırma kapsamında şamotlu ve kâğıt katkılı (paper clay) çamur ile birçok deneme yapılarak okarina üretimi gerçekleştirilmiştir. İçi dolu biçimde nemrut formu genel hatlarıyla şekillendirildikten sonra deri sertliğine gelmesi beklenmektedir. Misina ile ikiye bölünen formun içi

kazıma aletleri ile her yeri eşit kalınlıkta olacak biçimde kazınır. İçi rötuşlanıp pürüzsüz bir hal alan parçaların birleşme yerlerine kirpi aleti ile çentiklenerek balçık sürülür ve iki parça birbirine perçinlenir. Elle şekillendirme yöntemi ile yapılan okarınalarla gerçekleştirilen denemeler sonucunda çıkan ses değişkenlerinin de oldukça fazla olduğu görülmüştür. Buna ek olarak, üfleme şiddeti, deliklerin boyutları ve pürüzsüzlüğü, parmakların delik üzerinde oynamasıyla gerçekleşen değişkenler, deliklerin açılış şekli ve yerleri gibi etmenler de ses kalitesini etkilemektedir. Denemeler yapılırken nemrut heykellerinin formunu orijinaline en yakın hali ile şekillendirmeye çalışırken aynı zamanda orijinal okarina ses dizilimine de (Resim 4) sadık kalarak oluşturulması hedeflenmiştir. Tasarımın geliştirilmesindeki en büyük problem buradaki çelişki olmuştur.



Resim 4: Hall, B, "4 Delikli İngiliz okarinası ses dizilimi", (2015:212)

Hall, B., 2015. **From Mud to Music**, The American Ceramic Society, Ohio.

Kral I. Anthiochus'un heykeli şamotlu çamur ile elle şekillendirilerek Adıyaman kent kimliğine uygun biçimde tasarlanmıştır. Elle şekillendirilen okarınaların biricik, tek olması en önemli özelliklerinden birisidir. Aynı zamanda hem heykel hem de müzik aleti olarak birçok fonksiyon yüklenerek nitelikli tasarım ürününe dönüştürülmesine olanak sağlanmıştır.



Resim 5: Kral I. Anthiochus heykelinin seramik okarinası. 11x11x21 cm Fotoğraf: Öznur Yıldırım.

Bir diğer uygulamada Nemrut Dağı heykellerinden kartal biçimli form seramik okarinaya dönüştürülmüştür. Kağıt katkılı kil kullanılarak şekillendirilen okarina 4 delikli olarak biçimlendirilmiştir. Orijinal haline en yakın biçimde şekillendirilmeye çalışılan okarinalarda heykellerin yıpranmış dokusunu en iyi biçimde yansıtmayı adına sır kullanılmamıştır. Şamotlu çamur ile yapılan denemeler rengi itibarı ile aslına en uygun biçimi yansıtmaktadır. Ancak pürüzlü yapısından dolayı şamotlu çamurda, kağıt katkılı çamura göre net seslerin alınmasında zorluklarla karşılaşmıştır.



Resim 6: Nemrut kartal heykelinin seramik okarinası. 10x8x10 cm. Fotoğraf: Öznur Yıldırım.

SONUÇ

Komegene krallığı döneminden kalma günümüzde Adıyaman sınırları içerisinde bulunan nemrut heykellerinin nitelikli tasarım ürününe dönüşümünde seramik ve müzik kavramları bir arada kullanılmıştır. Bir tasarımın nitelikli bir ürüne dönüşebilmesi kullanım amacına, çevresel koşullara ve sürdürülebilirliğe bağlıdır. Kullanılan malzemenin kullanım amacıyla uyumu oldukça önemlidir. Bu bağlamda piyasada üretilen polyester nemrut heykelciklerine alternatif oluşturacak biçimde fonksiyonu olan, seramikten, estetik değeri yüksek nitelikli prototip objeler üretilmiştir. Müzik ve seramik açısından tasarım disiplinleri bir araya getirilerek Tanrı kralların seslerine kulak verilmiştir. Ayrıca Adıyaman ilinin kent kimliğine uygun inovatif, disiplinlerarası ve estetik ürünler ortaya çıkarılmıştır. Nemrut heykellerinden yola çıkılarak seramik okarinalara dönüşmesi anı eşyalarına nitelik ve işlev kazandırılması açısından önemlidir. Hedeflenen ürünün yöresel bir çıkış noktası olması ve bölgesel ihtiyaçların dikkate alınması ve kültürel değerlerin tanıtımına katkı, düşünülen tasarımın nitelik kazanmasını desteklemektedir. Ürünlerin elle şekillendirilmiş olması biricik, tek olması açısından da değer taşımaktadır. Endüstriyel üretime uygun biçimde kalıpla ve üç boyutlu seramik yazıcı ile üretimler yapılarak karşılaştırmalı ses analizleri bir başka araştırma konusu olarak değerlendirilecektir. Bu araştırma kapsamında yapılan değerlendirmeler ve nemrut heykellerinden çıkışlı seramik okarina örnekleri, Adıyaman yöresinde hediyeelik anı eşyası üretimine bir nitelik kazandırarak farklı tasarım önerilerinin geliştirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, G. (2000). *Nemrud*. GAP İdaresi Kültür Yayınları Serisi. ISBN 975-79-2542-8
- Akdemir, N. (2017). Tasarım kavramının geniş çerçevesi: tasarım odaklı yaklaşımlar üzerine bir inceleme. *Ordu Üniversitesi sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 85-92.
- Artun, A., Aliçavuşoğlu, E. (2009). *Bauhaus: modernleşmenin tasarımı Türkiye’de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus*. İletişim Yayınları.
- Barnard, M. (2002) *Sanat, tasarım ve görsel kültür*. Ütopya Yayınları.
- Bayazıt, N. (2008). *Tasarımı anlamak*. İdeal kültür Yayıncılık.
- Bayazıt, N. (2011). *Endüstri tasarımı temel kavramları*. İdeal kültür Yayıncılık.
- Bürdek, B. E. (2015). Design, history, teory and practice of product design. Birkhäuser Basel.
- Civcir, E. ve Özdemir, İ. (2015). *Tasarımda plastik öğeler ve plastik sanatlar*. Akademisyen Kitabevi.
- Çam, A., Aybek, G. ve Okan S. (2007). Seramik müzik aletleri. *Seramik Türkiye Dergisi*, 23, 96-101. DOI:10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.290760
- Ergüven, A. (2021). *İyi tasarım nedir?* Hümanist Yayınları
- Gürkan, N. 2020. Yerel değerler bağlamında bir tasarım ürünü olarak turistik hediyelik eşya. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Cilt 26, Sayı 44, 287-293.
- Hakan Verdu Martinez, E. 2012. Oyuncak türü olarak pişmiş toprak düdükler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2 (2), 74-108.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta devrim*. Remzi Kitabevi.
- Kamber, Ş. (2021). *Kent kimliği ve kültürel tasarım bağlamında Ordu ili için özgün tasarım önerileri*. Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu
- Koçak Özescici, Ş. (2021). Güzel sanatlarda araştırma ve değerlendirmeler- ı bir malzeme olarak seramiğin tasarım nesnesi ve sanat eserine dönüşümü (131-142). Gece Kitaplığı.
- Lynch, K., Çev: İrem Başaran (2015). *Kent İmgesi*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pek, E. (2021). Bauhaus tasarım okulu yaklaşımında seramik tasarımı. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 53, 203-234.
- Sağocak, A. M., (2003). *Tasarım tarihi endüstri ürün tasarımında 250 yıl*. Vipaş A.Ş. Yayın.
- Scientific Amerikan. (1884). The ocarina. Scientific American, Inc.
- Shiner, L., Çev: İsmail Türkmen (2020). *Sanatın icadı bir kültür tarihi*. Ayrıntı Yayınları.
- Yaşar, M. (2019). Nemrut dağı kutsal alanı: 1. Antiochus’un dehası, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 9, Sayı 19, 2019, 19- 27
- Yılmaz, Y. 2008. *Alçı şekillendirme model kalıp ve seramik döküm teknikleri*. Türkiye Seramik Federasyonu SERSA Seramik Sağlık Gereçleri Üreticileri Derneği, İstanbul.
- TDK Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 27.12.2021)
- URL-1 <https://dictionary.onmusic.org/terms/2386-ocarina> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)
- URL-2 <https://www.ocarina.co.uk/about-ocarinas/english-ocarinas/> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

EXTENDED ABSTRACT

Aim: The ceramic production process in Turkey is advancing in a contemporary dimension by gaining new dynamics and gaining a new identity by getting rid of traditionalism as an understanding of art. The aim of this study; It is to research the unity of ceramics and music with an interdisciplinary approach, to introduce artists, academicians, art lovers and students who are interested in today's ceramic art and music, with visual examples and a literary source, and to create the infrastructure to ensure that they can be used by the relevant people. At the same time, it is aimed to set an example in terms of transforming local souvenir products into qualified design products.

Method: The article consists of research, examination and practice stages. The conditions necessary for the formation of a qualified design product are explained with literature review and quotations. The practice stage is also shaped by examining the souvenirs belonging to that region.

Finding: As a result of the experiments carried out with ocarinas made with the hand shaping method, it has been seen that the sound variables are quite high. In addition, factors such as the blowing intensity, the size and smoothness of the holes, the variables that occur with the fingers playing on the hole, the opening shape and location of the holes also affect the sound quality. While trying to shape the form of the nemrut sculptures as closest to the original, it was aimed to create them by staying true to the original ocarina sound sequence at the same time. The biggest problem in the development of the design has been the contradiction here.

Conclusion and Discussion: The transformation of a design into a qualified product depends on the purpose of use, environmental conditions and sustainability. The compatibility of the material used for the purpose of use is very important. In this context, prototype objects with high aesthetic value and functional ceramics have been produced to create an alternative to polyester nemrut figurines produced in the market. By bringing together the design disciplines in terms of music and ceramics, the voices of the God-kings were listened to. In addition, innovative, interdisciplinary and aesthetic products suitable for the urban identity of Adıyaman province were revealed. Turning from the Nemrut sculptures into ceramic ocarinas is important in terms of giving quality and function to the souvenirs. The fact that the targeted product is a local point of departure, taking into account regional needs and contributing to the promotion of cultural values support the quality of the considered design. The fact that the products are shaped by hand is also valuable in terms of being unique and unique. Comparative sound analysis will be considered as another research topic by making productions with molds and three-dimensional ceramic printers in accordance with industrial production. It is thought that the evaluations made within the scope of this research and the ceramic ocarina samples originating from the nemrut statues will contribute to the development of different design proposals by adding a quality to the production of souvenirs in the Adıyaman region.

Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz Makamındaki 14 Eserinin İncelenmesi²

Özet

Sâdeddin Kaynak, bestekârlar içerisinde geçmişten günümüze ve günümüzden geleceğe köprü kurabilen en önemli bestekârlardan biridir. Şarkı formunda çok sayıda eserler bestelemiştir. Her zaman apaçık ve sade bir Türkçe'nin savunucusu olmuştur. Aranağmelerin ve saz paylarının önemi Kaynak'ın anlayışıyla yeni bir kimlik kazanarak ses unsurunun altında yok olmaktan kurtulmuş, onunla eş değer bir kişilik kazanmıştır. Kaynak, herhangi bir müzik aleti icra etmemesine rağmen bestelerinin saz bölümleri son derece parlak olup, orijinal giriş ve bağlantı bölümlerine sahiptir. Eserlerinde bestecinin imzası o kadar nettir ki daha aranağme başlar başlamaz Sâdeddin Kaynak'ın bestesi olduğu anlaşılır. Eserleri; makam geçkileri, usul değişiklikleri, ritim ve tempo değişiklikleri açısından zengin ve şaşırtıcı güzellikte olup Kaynak'ın çok yönlü olma özelliği burada da kendini belli etmektedir. Çalışmanın eksenini Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz makamında bestelediği 57 eseri oluştururken örnek olarak bu eserlerden 14'ü belirlenmiş; örnek olarak belirlenen 14 eserin seçiminde alan uzmanlarının görüşleri esas alınmıştır. Örnek eserlerin oluşturulmasında usul geçkileri fazla olan, makamsal değişiklikler gösteren ve popüler olan eserler kullanılmıştır. Örnek eserlerin 14 ile sınırlı tutulmasının nedeni form, makam, usul, güfte gibi birden fazla değişken açısından ayrıntılı eser incelemesi yapılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Sâdeddin Kaynak, Hicaz Makamı, Türk Sanat Müsikisi

The Analysis Of Fourteen Hicâz Work Composed By Sâdeddin Kaynak

Abstract

Among the other composers Sâdeddin Kaynak is one of the most outstanding one who can lay a bridge from past to present. He composed song formed works. In order to captivate the society, he produced his works with his innovative soul in language, form and melody. He was always a defender of a very clear and pure Turkish. With his understanding the importance of instruments developed a new identity, recovered from disappearance due to the sound factor and gained an equal character. Although not performing a musical instrument the instrumental parts of Kaynak's melodies are strongly clear and they have original introduction and connection parts. The composer's signature is so clear in the works that just by listening to the short instrumental passages between the verses one can easily say that they belong to Sâdeddin Kaynak. In his compositions the mode is rich with routes, tempo changes, rhythm and beat changes and they are unbelievably beautiful. None of the composers from past to present could have been able to function in such wide range of areas as Kaynak did. Kaynak's sophisticated side also manifests itself in here. In this study the total field under survey is Sâdeddin Kaynak's 57 Hicaz works and 14 of them are subjected as random samples. Field experts' opinions are grounded on in the selection of these 14 works. The random works having rich tempo routes, showing mode changes and popular ones are used during selection. The reason of

¹ Doç. Dr. İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, vgidis@medipol.edu.tr, Orcid: 0000-0003-4967-3030

² Bu makale aynı adlı sanatta yeterli tezinin özetidir. Bu makale etik kurul onayı gerektirmemektedir.

limiting the study with 14 works is making a detailed search in terms of more than one varieties such as mode, tempo, form and lyrics.

Key words: Sâdeddin Kaynak, Hicâz Maqam, Turkish Art Music.

GİRİŞ

Kaynak'la ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında Tuna (2010) tarafından yapılan çalışmada Kaynak'ın din adamı yönü ele alınırken, Özdemir (2009) tarafından yapılan çalışmada popülerleşme sürecindeki bestekârlık yönü, Oter (2011) tarafından yapılan çalışmada ise Kaynak'ın eserleri mânâ prozodisi açısından incelenmiştir. Kaynak'la ilgili biyografik çalışmalar, din adamlığını ve film müziklerini ele alan çalışmalar da bulunmaktadır (Kaynak ve Özcan, 2002: 85-87; Özer, 2011: 16-17; Türkoğlu, 2014; Karabük, 2019: 11-16). Ancak Kaynak'ın bestelerindeki makam, usûl, güfte ve formların başarılı ve özgür kullanımlarına değinilse de Kaynak'ın besteleriyle ilgili analiz çalışmaları hâlâ sınırlı durumdadır. Şen (2003), Tanrıkorur (2004), Kazancı (2009) ve Arslan (2018) yer yer değinseler de ayrıntılı analizlere ulaşmak henüz olanaklı değildir (Şen, 2003; Tanrıkorur, 2004; Kazancı, 2009; Arslan, 2018).

Bu çalışmanın amacı Türk sanat mûsikisine önemli katkılar sunmuş, velûd bir bestekâr olan Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz makamındaki 14 eserini incelemektir.

Araştırmanın Kapsamı ve Yöntemi

Çalışmanın kapsamını Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz makamındaki 14 eseri oluşturmaktadır. Kaynak, bir konuşmasında en beğendiği makamın Hicaz olduğunu belirtmiştir (Şen, 2003:125-128). Bu nedenle hicaz makamındaki eserlerin incelemesine karar verilmiş, bu eserler; form, makam, usûl ve güfte açısından incelenmiştir.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmış, elde edilen veriler gerekli durumlarda nicel olarak da incelenmiştir. Alan yazın taraması yapıldıktan sonra betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 224). Bu çalışmada yarı yapılandırılmış görüşme tekniği de kullanılarak betimsel analizle belirlenen başlıklar (temalar) özetlenip yorumlanmıştır (Karasar, 2012: 165-168). Zaman zaman görüşme ile ilgili doğrudan alıntılar yapılarak, bireylerin görüşleri yansıtılmaya çalışılmıştır.

İncelemeler Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz makamında bestelediği 14 eserin form, makam, usûl ve güfte analizi ile sınırlı tutulmuştur. Seçilen 14 eserin farklı nüshaları mevcut olup bu çalışmada “TRT nota arşivi” notaları esas alınmıştır. Seçilen eserler Arel Ezgi Uzdilek ses sisteminde Sibelius nota yazım programı ile bilgisayar ortamına aktarılmış, yapılan makamsal analizlerde Yavuz Özüstün'ün basılmamış Türk Mûsikisi ders notları temel alınmıştır.

Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz Makamındaki 14 Eserinin İncelenmesi

Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz Makamında bestelediği bu çalışmada incelenen 14 eseri şarkı formundadır. Bu eserler biçimsel açıdan analiz edilmiş olup analizlerde Prof. Mutlu Torun'un “Türk Müziğine Analitik Yaklaşım” Yüksek Lisans ders notları baz alınmıştır (Torun, 2012). Buna göre cümle, period (dönem) ve bölme (bölüm) kavramları Mutlu Torun'un notlarına göre anlamlandırılmış olup aşağıdaki gibi tanımlanmıştır:

Cümle: Her tür müziğin yapısında en mühim elaman olan cümle, derli toplu bir müzik fikridir. Genellikle iki cümle parçasının birleşmesinden oluşur. Orta ağırlıkta bir sofyan, düyek, aksak, müsemmen usûlünde genellikle dört ölçüde bir cümle tamamlanır (Torun, 2012:11). Koray ise cümleyi “*ekseriya iki, nadiren üç motifin birbirini tamamlamasından meydana gelen topluca bir müzik fikridir*” şeklinde tanımlamaktadır (Koray, 1957: 18).

Period (Dönem): Mânâsı tamamlanmış olan gelişmiş bir müzik fikridir. Genellikle iki cümlelerin birleşmesiyle oluşur. Yani ortalama bir ölçü olarak 8 usûllük sofyân veya düyek uzunluğundadır. Üç cümlelik periodlar azdır. Dört cümleden meydana gelen ise çok daha az görülür (Torun, 2012:40). Periyod tanımı Koray'da *“karakterleri arasında uygunluk bulunan iki cümlelerin birbirini tamamlamasından meydana gelir. Birinci cümlelerin kadansı ile periyod, iki simetrik bölüme ayrılır”* şeklindedir (Koray, 1957: 21).

Bölme (Bölüm): Dönemleri kapsayarak geniş yapılanma sergileyen bir müzik eserinin, başı sonu belirlenmiş ve çoğunlukla temanın eksen sesinde biten en büyük parçasına bölüm denir (Say, 2006:139).

Bu tarife göre zemin ve nakarat'ı bir bölme olarak düşünmek gerekmektedir. Ancak Mutlu Torun *“Türk Müziğine Analitik Yaklaşım”* başlıklı ders notlarında bu konuyu Türk Müziğinin geleneksel yapısı açısından açıklamaktadır:

“Müziğimizin en çok (özellikle şarkılarda) kullanılan biçimi olan bu tip eserlerde:

A: Zemin

B: Nakarat

C: Meyan (Miyan) şeklinde adlandırılır.

Bu konuda yazılmış bazı eserlerde, (A+B) nin bir bölme teşkil ettiği kabulü var ise de geleneğimizde ayrı kısımlar halinde düşünülmüş olan zemin, meyan, nakarat, hane gibi kısımların kendi başlarına birer bölme olarak ele alınmasını uygun görmekteyiz” (Torun, 2012:6). Dolayısı ile Torun zemin, nakarat ve meyanı birer **“bölme”** olarak “ele almaktadır. Aynı anlayış Onur Akdoğu'da da vardır; Akdoğu, *“Bölüm, genel olarak en az bir dönemden oluşur. Bölmenin oluşmasında böyle bir kural yoktur. Bölümler arasında mutlaka ritmik veya makamsal başkalaşım olmasına karşın, bölmeler değişik makam ve usûlde olabileceği gibi aynı makam ve usûlde de olabilirler”* denektedir (Akdoğu, 1995:119). Özbek de bölüm ve bölme terimlerini Torun ve Akdoğu gibi tarif etmektedir (Özbek, 2020: 13, 66).

Çalışmamızda 14 eserin biçimsel analizinde kullanılan yöntem aşağıdaki örnek şemaya göre yapılmıştır.

$A(a_4^{1m}+a_4'^{1m})$

$B(b_4^{2m}+c_5^{2m})$

$C(d_4+e_4)^{3m}$

$B(b_4^{4m}+c_4^{4m})$

Bu şemada:

- “A-B-C gibi büyük harfler bölmeleri göstermektedir.
- a-b-c gibi küçük harfler cümleleri göstermektedir.
- Parantez, içinde kalan küçük harflerin gösterdiği cümlelerin toplamı olan periodu göstermektedir.
- Harflerin sağındaki sayılar (a_4 gibi), cümlelerin kaç usûl boyunca sürdüğünü göstermektedir.
- Harflerin veya parantezlerin üstündeki (1m , 2m , 3m gibi) sayılar, şarkının mısra numarasını göstermektedir.
- Birbirinin aynı olan müzik kısımları yani nakarat bölmesi (güfte değişik de olsa) aynı harfle göstermektedir (nakaratın hem ikinci hem de dördüncü mısra ile geliştiği B'dir.)

- Bir cümle geldikten sonra, ileride başka bir cümle benzer şekilde geliyorsa; yeni cümleye benzediği cümlelerin harfi verilmekte; ancak bu harfin üzerine (') konulmaktadır (a-a' gibi). Bunlara başka yönden benzeyen yeni bir cümle geldiğinde ise üzerine (") konulmaktadır (b-b'-b") (Torun, 2012: 7).

Bu çalışma sırasında aşağıdaki hususlara da dikkat edilmiştir:

- Cümle ve periodlar belirlenirken melodik yapı, usûl ve mısralar göz önünde bulundurulmuştur.
- Saz payı 1 ölçü olduğu durumlarda cümlelerin içine katılmıştır. (Prof. Mutlu Torun'un metodunda saz payı cümleye katılmaktadır.)
- Eser içerisinde usûl değişikliği olduğunda başta gösterilmiştir.

Örn:

⁸8an(II:x4:II)

A(a₄^{1m}+a'₄^{2m}+b₄^{ah}+a'₄^{2m})

B(c₆^{3m}+d₅^{4,5,m})

⁹8 C(II:e₂^{6m}:II +f₂^{7m}+g₄^{8m}+g'₄^{8m})

⁸8z₉^{as} D(II:h₅:II) ^{9m.ah}+(i₅^{10m.ah}+j₅^{11m}+k₂^{12m}+a'₃^{13m})

Aranağme "an", arasaz "as" ile gösterilmiştir.

- Röpriz kullanılan cümleler şemada "II: :II" ile gösterilmiştir. Örn: II:a₄+b₄:II
- Bu durum dolap kullanıldığı zamanlarda farklıdır. Örn: (a₄+b₄)+(a₄+b'₄)
- Çalışmamızda genellikle bir mısra bir cümleyi oluşturmaktadır. Ancak bazı eserlerde bir cümle iki mısraya karşılık gelmektedir. Bu durum şemada şöyle gösterilmiştir;
A(a₄^{1,2m}+b₄^{2,3m})

İncelenen 14 eserin listesi ve varsa kullanıldığı sinema filmleri Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1: 14 Eserin Alfabetik Listesi ve Kullanıldığı Filmler.

No	Eserin İsmi veya İlk Mısrası	(Varsa) Kullanıldığı Film
1	Ben Ağlarım Eller Güler	Arzu ile Kanber
2	Benim Yârim Gelişinden Bellidir	-
3	Bu Yerler Ne Füsunkârdı	Harun Reşit'in Gözdesi
4	Elâ Gözlerine Kurban Olduğum	-
5	Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi soldu	Harun Reşit'in Gözdesi
6	Gönlümün İçindedir Gözden Irak Sevgilim	Selahattin Eyyübi ve Bozaslan
7	Hazan İle Geçti Gülşen-i Büstan	-
8	Ilgıt Ilgıt Esen Seher Yelinden	-
9	Muhabbet Bağına Girdim Bu Gece	Lekeli Melek
10	Son Ümidim de Bitti Kuş Gibi Uçtu Gitti	Binbir Gece
11	Tel Tel Taradım Zülfünü	-
12	Yâd Eller Aldı Beni	Kahveci Güzeli
13	Yeşil Gözlerini Ufkuma Ger ki	-
14	Yollarına Gül Döktüm	-

Eser no 1: "Ben Ağlarım Eller Güler". Eserin notası Şekil 1'de verilmiştir.

Hicaz Şarkı Ben Ağlarım Eller Güler

USUL: DÜYEK

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK

GÜFTE :SADEDDİN KAYNAK

(Aranağme)

6

Aa

Ben ağ la_rım el ler_ gü_ler Bu da ba şa ge le_ cek_ miş_

11

1.

2.

Bb

(SAZ) Ay rı lık_ ba

15

Cc

rı mı_ de_ ler Bu da ba_ şa ge_ le_ cek_ miş_ (SAZ) Mev la_ dan_ is

20

Bb

te rim_ sağ_ lık ya ta_ ğım ol_ sa da_ dağ_ lık Ya ri min_ ver di ği_ yağ_ lık

25

Dd

göz_ ya şı_ mı si_ le_ cek_ miş_ Zin dan ol du çi_ le gâ_ hım du yul maz fer

30

e

ya_ dıma_ hım ah

35

f

Hic ran be nim dert_ or_ ta_ ğım yû re ği mi de le_ cek_ miş_ SON

Şekil 1. “Ben Ağlarım Eller Güler” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

an(x6)

A(a61m+a'61m)

B(II:b42m:II)

C(c53m)

B(II:b44m:II)

D(d45m+e5ah+ f56m)

Eserin notasında görüldüğü gibi, aranağme bölmesi 6 ölçülük “x” cümlesinden oluşmuştur. Aranağmede 2. ve 4. ölçülerde tekrar ve sekileme ile genişleme yapılmıştır.

A bölmesi ikiz cümledir: 1. mısra 6’şar ölçülük “a” ve “a' ” cümlesine karşılık gelmiştir. (1. mısra 4 ölçü iken 2. ölçü saz payından oluşmaktadır).

B bölmesi. 2. mısra 4 ölçülük “b” cümlesiyle gösterilmiştir. B bölmesinin sonunda röpriz işareti bulunmaktadır.

C bölümünde, 5 ölçülük “c” cümlesi 3. mısraya karşılık gelmektedir.

D bölmesi 1 perioddan oluşmaktadır: 5. mısra 4 ölçülük “d”, terennüm bölümü “ah” 5 ölçülük “e” ve 6. mısra 5 ölçülük “f” cümlelerinden meydana gelmektedir.

Bu eserde bölmeler ABCB yerine ABCD şeklinde kullanılmıştır.

Eserin seyri:

1. ölçüde aranağmeye 3. derecede Nim Hicaz perdesinde asma kalış yapılarak başlanmıştır. 2. ölçüde Neva'da Buselik, 6. ölçüde Dügâh'ta Hicaz, 7. ölçüde Nim Hicaz perdesinde asma kalış yapılmıştır. 8. ve 13. ölçülerde Neva'da Buselik, 15. ölçüde Nim Hicaz'da asma kalış yapılarak 17. ölçüde Dügâh'ta Hicaz ve 20. ölçüde Gerdaniye'de Rast çeşnisi ve 22. ölçüde Hüseyini'de Hicaz çeşnisi ile esere devam edilmiştir. Düyek usûlündeki eser 40. ölçüde Dügâh perdesinde Zirgüle'li Hicaz çeşnisi ile sona erdirilmiştir. Eserde %26 oranıyla Nim Hicaz'da Asma Kalış ve Neva'da Buselik kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %16 Dügâh'ta Hicaz, %11 Çargâh'ta Nigâr, %5 Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz, Hüseyini'de Hüseyini, Gerdaniye'de Rast ve Hüseyini'de Hicaz'dır.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Eser, Düyek usûlündedir. Ancak eserin aranağmesi Sofyan usûlü düzümlüdedir. Bu düzümlere bestenin bazı bölümlerinde de rastlamak mümkündür. Zemin bölümünde Düyek düzümlü daha ağırlıklı kullanılmıştır. Bu durum nakarat ve meyan bölümlerinde de aynıdır. Bestede %60 oranıyla Düyek usûlü kullanılırken bunu %40 oranıyla Sofyan usûlü izlemiştir (Özbek, 2020: 405).

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Ben ağlarım eller güler

Bu da başa gelecekmiş

Ayrılık bağrımı deler

Bu da başa gelecekmiş

Mevlâdan isterim sağlık

Yatağım olsa da dağlık
Yârimin verdiği yağlık
Gözyaşımı silecekmiş

Zindan oldu çilegâhım
Duyulmaz feryâd ü âhım
Hicrân benim dert ortağım
Ciğeri delcekmiş

Şarkının güftesi Sâdeddin Kaynak'a ait olup 8 heceli Semai tarzında yazılmış bir güftedir. Kafiye düzenlidir.

Güftede anlatılan konu: Herkesin keyfi neşesi yerindeyken ayrılık acısı çeken âşık hüznüldür. Mevla'ya sığınmıştır. Dileği yalnızca sağlıktır. Dünya mülkünde gözü yoktur. “Yatağım olsa da dağlık” tümcesiyle bunları anlatmaktadır. Sevgili aşk duygularına karşılık vermiştir. Aşığa bir yağlık vermiştir. Âşık sevgilinin yokluğunda gözyaşlarını bu mendile silmektedir. Ancak sevgilinin aşkı artık maddi bir aşk olmaktan uzaklaşmış ve ilahi aşka yönelmiştir. Bu güftedeki durumlar divan edebiyatı yapıtlarında da karşımıza gelmektedir. Maddi aşk bir süre sonra ilahi aşka dönüşebilmekte âşık sevgiliden vazgeçebilmektedir. Çile odasında çile çekerken bile Allah'a ulaşamama, kavuşamama duygusu, ilahi sevgiliden ayrı kalma çile çeken kulun ciğerini delmektedir. Yalnızca bir yatak bulunan çile odasındaki yatak dağlık alan gibidir, rahatsızdır ancak Allah'a kavuşamamak daha büyük eziyettir. Güftenin anlam bütünlüğü açısından eserin içinde kullanılan melodik motifler aynı zamanda aranağmede de kullanılmıştır. Mânâ bütünlüğü açısından eserin zemin kısmında düğâh ve hüseyini perde aralığı kullanılmıştır. Ancak eserin nakarat ve meyan kısmında güftenin verdiği anlam bütünlüğü açısından tiz bölgelerde seyir edilerek düğâh perdesinde Zirgüle'li karar verilmiştir.

Eser no 2: “Benim Yârim Gelişinden Bellidir”. Eserin notası Şekil 2’de verilmiştir.

Hicaz Şarkı Benim yarım gelişinden bellidir

USÛL : Raks Aksağı

MÜZİK: SADEDDİN KAYNAK
GÜFTE: KARACAOĞLAN

an x e' Aa

(Aranağme)

Be_ nim_ ya_ rim_
Mes ti_ ne_ de_
Ka_ ra_ çoğ_ lan_

5 b

ge_ li_ şin_ den_ bel_ li_ dir_ Ak_ el_ le_ ri_ des_ te_ des_ te_ gül_ lü_ dür
de_ li_ gö_ nül_ mes_ ti_ ne_ A_ şık_ o_ lan_ gül_ gön_ de_ rir_ dos_ tu_ na
sır_ rın_ ki_ me_ da_ nı_ şır_ Si_ yah_ zül_ fû_ mâh_ yû_ zü_ ne_ kıv_ rı_ şır

10 Bc d

İb_ ri_ şim_ ku_ şak_ lı_ in_ ce_ bel_ li_ dir_ İn_ ce_ bel_ le_ ri_ mi_ sar_ de
İ_ pek_ men_ di_ li_ ni_ at_ tı_ üs_ tû_ me_ Ter_ ler_ sen_ sev_ di_ ğim_ sil_ de
Ay_ rı_ lan_ lar_ el_ bet_ bir_ gün_ ka_ vu_ şur_ Ağ_ la_ ma_ sev_ di_ ğim_ gül_ de

15 Ce

di_ ba_ na_ gel_ gel_ a_ man_ ge_ li_ şı_ ne_ gül_ gül_ a_ man_ gü_ lü_ şü_ ne_ hay_ ran_ o_ la_ yım
di_ ba_ na_ kur_ ban_ o_ la_ yım
di_ ba_ na_ SON

BENİM YARİM GELİŞİNDEN BELLİDİR
AK ELLERİ DESTE DESTE GÜLLÜDÜR
İBRİŞİM KUŞAKLI İNCE BELLİDİR
İNCE BELLERİMİ SAR DEDİ BANA

MESTİNE DE DELİ GÖNÜL MESTİNE
AŞIK OLAN GÜL GÖNDERİR DOSTUNA
İPEK MENDİLİNİ ATTİ ÜSTÜME
TERLERSEN SEVDİĞİM SİL DEDİ BANA

KARACAOĞLAN SIRRIN KİME DANIŞIR
SİYAH ZÜLFÜ MÂH YÜZÜNE KIVRIŞIR
AYRILANLAR ELBET BİR GÜN KAVUŞUR
AĞLAMA SEVDİĞİM GÜL DEDİ BANA

(NAKARAT)

GEL GEL AMAN GELİŞİNE
GÜL GÜL AMAN GÜLÜŞÜNE
HAYRAN OLAYIM
KURBAN OLAYIM

Şekil 2. “Benim Yarım Gelişinden Bellidir” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

an(II: x=e'3 :II)

A(a31m+b32m)

B(c33m+d34m)

C(II:e35m:II)

Bu şarkının aranağme bölmesinde "x= e' " 3 ölçülük cümle tespit edilmiştir. Eserin 1 cümlelik aranağmesi vardır. Aranağme sonunda röpriz işareti bulunmaktadır.

A bölümünde 1. ve 2. mısralar 3'er ölçülük "a" ve "b" cümleleriyle gösterilmiştir.

B bölümünde 3. ve 4. mısralar 3'er ölçülük "c" ve "d" cümlelerine karşılık gelmiştir.

C bölümü eserin bağlantı bölümüdür. 3 ölçülük "e" cümlesi 5. mısraya karşılık gelmiştir.

Kaynak, eserin aranağmesini bağlantı bölümünden üretmiştir. Kaynak'ın pek çok eserinde bağlantı bölümünden üretilmiştir.

Eserin seyri:

Raks Aksağı usûlündeki eserde Sâdeddin Kaynak aranağmeye 1. ölçüde Rast'ta Nikriz yaparak başlamıştır. 3. ölçüde Dügâh'ta Hicaz yaparak aranağmeyi bitirmiştir. 6. ve 9. ölçülerde Dügâh'ta Hicaz, 12. ölçüde Rast'ta Nikriz, 15. ölçüde Dügâh'ta Hicaz ve 16. ölçüde Rast'ta Nikriz yaparak eseri 18. ölçüde Dügâh'ta Hicaz ile bitirmiştir. 10. ölçüde her ne kadar Nikriz'e kapı açıyor olsa da Çargâh perdesindeki ısrarlı kalış ve yedenin Segâh olması Çargâh'ta Rast düşündürmektedir. Çargâh perdesi üzerinde Nevâ, Hüseyin perdeleri kullanılmadığı için Çargâh'ta Çargâh'ın ve Çargâh'ta Rast'ın yapıldığı anlaşılamamaktadır fakat yedenin 5 komalık Segâh perdesi olması sebebiyle Çargâh'ta Rast olarak düşünebiliriz. Pek çok Nikriz eserin içinde Çargâh'ta ısrarlı kalışlar ve bir kısmında da Segâh perdesinde Segâh kalışlar görülmesi mümkündür. Eserde %62 oranıyla Dügâh'ta Hicaz, kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnisi ve yüzdesi ise, %32 oranıyla Rast'ta Nikriz'dir.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Raks Aksağı usûlünde bestelenen eser düzum açısından Raks Aksak'ının dışına çıkmamıştır. Eserde usûl geçkisi yapılmamıştır. Aranağmesi 3 ölçüdür. Saadettin Kaynak, pek çok eserinde olduğu gibi bu eserinde de aranağmeyi bağlantı bölümünden üretmiştir. Eserde %100 oranında Raks Aksağı usûlü kullanılmıştır.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Benim yârim gelişinden bellidir

Ak elleri deste deste güllüdür

İbrişim kuşaklı ince bellidir

İnce bellerini sar dedi bana

Gel gel aman gelişine

Gül gül aman gülüşüne hayran olayım

Gel gel aman gelişine

Gül gül aman gülüşüne kurban olayım

Mestine de deli gönül mestine
Âşık olan gül gönderir dostuna
İpek mendilini attı üstüme
Terlersen sevdiğim sil dedi bana

Gel gel aman gelişine
Gül gül aman gülüşüne hayran olayım
Gel gel aman gelişine
Gül gül aman gülüşüne kurban olayım

Karac' oğlan sırrın kime danışır
Siyah zülfü mah yüzüne karışır
Ayrılanlar bir gün olur kavuşur
Ağlama sevdiğim gül dedi bana

Gel gel aman gelişine
Gül gül aman gülüşüne hayran olayım
Gel gel aman gelişine
Gül gül aman gülüşüne kurban olayım

Şiir 4+4+3=11 Koşma tarzındadır."Gel Gel Aman".... Lâfzî terennümdür. Kafiye düzenlidir.

Karacaoğlan şiirlerinde genellikle Çukurova kadınına duyulan hayranlık ve aşk anlatılmaktadır. Bu şiirde de sevgili ince bellidir, siyah saçlı, uzun boylu, gelişi yürüyüşünden bellidir. Âşık, sevgiliye gül göndermiştir bunun karşılığında sevgili de ona mendilini vermiştir. Sevgiliden ayrı kalan âşık onu göremediği her an acı çekmektedir. Sevgili de aşığa bir gün kavuşmanın olacağı mesajını vermektedir. Üç ölçülük aranağmenin ilk ölçüsündeki Nikriz hissiyatı eserde kullanılan Nikriz geçkisi ile güftenin anlam bütünlüğü açısından uyum göstermektedir. Güfte ve melodik yapıdaki uyum makam yapısıyla örtüşmektedir. Eserde mânâ açısından Nikriz geçkisi tercih edilmiştir.

Eser no 3: “Bu Yerler Ne Füsunkârdı”. Eserin notası Şekil 3’te verilmiştir.

Hicaz Şarkı Bu yerler ne füsunkârdı

USUL : DÜYEK

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK

an x

(Aranağme)

6 Aa (SERBEST)

Ah Bu yer ler

11 b

ne fû sun kâr dı Ba ğın da gül sün

14 c

bül var dı Sev da bül bül

18 d

aşk bahar dı şimdi sa ray

23 Be TEMPO

değil se rap gön lüm gi bi ıs sız ha rap

28 Cf

Bir za man da
Su gi bi oy

32

1. 2.

lın da şa kı yan ben dim(saz) dim(saz)
nak tım gül gi bi şen dim dim

36 Dg h

Nağ me ler din le dim gül düm eğ len dim Bağ rı ma

Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz Makamındaki 14 Eserinin İncelenmesi

41
göz ya şı_____ do lu yor_ şim_____ di_____ Nağ me le rim_____ fer_yad

46
o lu yor_ şim_ di

51 Ej YÜRÜKÇE.....
k

56 Fl
Bu ma te me e ğil se_ne

61
aşk bir ya lan de ğil de_ne Ha zan da gel de gül şe ne so lan ba ha_____ rı an gö_nül

67
n
O ha tı ray_____ la yan gö_nül a man_ a man_ a man_____ gö_nül SON

BU YERLER NE FÜSUNKÂRDI
BAĞINDA GÜL SÜMBÜL VARDI
SEVDA BÜLBÜL AŞK BAHARDI
ŞİMDİ SARAY DEĞİL SERAP
GÖNLÜM GİBİ İSSİZ HARAP

BİR ZAMAN DALINDA ŞAKIYAN BENDİM
SU GİBİ OYNAKTIM GÜL GİBİ ŞENDİM
NAĞMELER DİNLEDİM GÜLDÜM EĞLENDİM
BAĞRIMA GÖZ YAŞI DOLUYOR ŞİMDİ
NAĞMELERİM FERYAD OLUYOR ŞİMDİ

Şekil 3. “Bu Yerler Ne Füsunkârdı” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

$an(x_4+y_4)$

$A(a^{1m}+b^{2m}+c^{3m}+d^{4.5m})$

$B(e_4^{as})$

$C(f_4^{5m}+f_4^{6m})$

$D(g_4^{7m}+h_4^{8m}+i_7^{9m})$

$E(j_4+k_4)^{as}$

$F(l_4^{10m}+m_4^{11m}+n_6^{12m})$

Eserin bölmesinde 4'er ölçülük "x" ve "y" cümleleri bulunmaktadır.

A bölümü şarkının zemin bölümüdür. Zemin bölümünde "a" "b" "c" "d" cümleleri ile 5 mısra süren serbest bölümden oluşmaktadır.

B bölümü nakarat bölümüdür. Eserin nakarat bölümü yani "B" bölümünde 4 ölçülük ara saz vardır. "B" bölümünün 1 cümlelik ara sazı vardır.

C bölümü 4'er ölçülük "f" ve "f'" iki cümleden oluşmuştur. Bu bölmenin sonunda dönüşteki dolaptan dolayı dönüşte "f'" ile gösterilmiştir. Her röpriz ve her dolap ikiz cümledir.

D bölümünde 7. 8. 9. mısralar 4+4+7 ölçülük "g" "h" "i" cümlelerinden oluşmuştur.

E bölümü arasaz bölümüdür. Bu bölümde 4'er ölçülük "j" ve "k" cümlelerinden oluşmuştur. "E" bölümünün de 1 cümlelik ara sazı vardır.

F bölümü eserin son bölümüdür. 10., 11., 12. mısralarla bestelenen bölüm 4+4+6 ölçülük "l" "m" "n" cümlelerinden oluşmuştur.

Eserin seyri:

Aranağmeye 2. ölçüde Neva perdesinde asma kalış yaparak başlamıştır. Kaynak, 5.ve 6. ölçülerde Hüseyinî'de Kürdi, 7. ölçüde Dik Kürdi'de asma kalış yapmıştır. 8. ölçüde Dügâh'ta Hicaz ile serbest bölüme geçmiştir. Serbest bölümde Nim Hicaz'da asma kalış, Dügâh'ta Hicaz, Hüseyinî'de Kürdi, Dik Kürdi'de Nigar ve Dügâh'ta Kürdi yaparak tempolu bölüme geçmiştir.

Tempolu bölümde gerekli asma kalış ve çeşnileri kullanarak 51. ölçüde Yürükçe bölüme geçmiştir. Yürükçe bölümüne aranağme gibi 8 ölçülük saz payı devam etmiştir. 8'lik, 4'lük, 2'lik ve 16'lık melodik yapıya sahip olan saz payı 59. ölçü ile sözlü bölüme bağlanarak devam etmiştir. Gerekli asma kalış ve çeşnileri yapan Kaynak, 70. 71 ve 72. ölçülerde Hüseyinî perdesinde Hicaz yaparak eseri Dügâh perdesinde bitirmesi gerekirken Hicaz makamının tiz durak perdesi olan Muhayyer perdesinde bitirmiştir.

Eserde %17 oranıyla Hüseyinî'de Kürdi ve Hüseyinî'de Hicaz kullanılırken bu çeşniyi izleyen çeşniler ve yüzdeleri ise, %14 Dügâh'ta Hicaz, % 10 Nim Hicaz'da Asma Kalış, % 7 Neva'da Asma Kalış, Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz, %3,5 Dik Kürdi'de Asma Kalış, Hüseyinî'de Hüseyinî, Dügâh'ta Buselik, Neva'da Rast, Çargâh'ta Nigar, Dügâh'ta Kürdi ve Dik Kürdi'de Nigar'dır.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Eser Düyek usûlündedir. Ancak eserin girişi serbesttir. Eserde usûl değişikliği yoktur. Bestekâr eserin aranağmesine Sofyan düzümlü ile girmiş olsa dahi eser tamamen Düyek düzümlüdür. Zemin bölümünde Düyek usûlü hissedilmektedir. Kaynak Serbest bölümün girişinde (Ah) ile lâfzî terennüm kullanarak esere başlamıştır. Tempolu bölümde yine Düyek usûlü kullanmıştır. Meyan bölümünde de Düyek düzümlü kullanmıştır. Yürükçe bölümünde ise Düyek

düzümünün hâkimiyeti altında Sofyan düzümine de kısmen rastlanılmaktadır. Eserde %49 oranıyla Düyek usûlü kullanılırken bu usûlü %26 oranıyla Sofyan usûlü izlemiştir. Bestede %25 oranında serbest kısım yer almaktadır (Özbek, 2020:530).

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Bu yerler ne füsunkârdı
Bağında gül sümbül vardı
Sevda bülbül aşk bahardı
Şimdi saray değil serap
Gönlüm gibi ıssız harap

Bir zamanlar dalında şakıyan bendim
Su gibi oynaktım gül gibi şendim
Nağmeler dinledim güldüm eğlendim
Bağrıma gözyaşı doluyor şimdi

Bu mateme eğilsene
Aşk bir yalan değil de ne
Hazanda gel gülşene
Solun baharı an gönül
O hatırayla yan gönül

Güftenin sözleri Sâdeddin Kaynak'a aittir. 5+4+5 Serbest hece veznindedir. Sevgili yakın olduğunda etraf büyüleyicidir. Bağlarında gül, sümbül vardır. Sevgilinin olduğu yerler saray tadındadır. Güftenin sözlerinde divan edebiyatı kalıplarındaki gibi âşık kendini bülbüle benzetmiştir. Bülbül gülün ve sümbülün etrafında dolaşarak aşkını şakıymaktadır.

Ancak sevgilinin gitmesiyle bülbül artık mateme eğilmektedir. Gül bahçesi sevgilinin gitmesiyle sonbahara dönmüştür. Âşık sevgilinin yokluğunda acı içerisinde.

Kaynak bu eserinde güftenin mânâ gereği zemin bölümünde serbest bir melodik yapı kullanmayı tercih etmiştir. Nakarat kısmında güftenin anlam bütünlüğü gereği ritmik yapı kullanılmıştır. Bu özellik meyan bölümünde de karşımıza çıkar. Eserin güftesine sadık kalınarak düğâh'ta hicazlı bir şekilde karar verilmiştir. Kaynak ritmik yapıyı hızlandırarak, eserin güftesine iki mısra daha ekleyerek ve güftenin mânâ bütünlüğünü düşünerek bestesini Muhayyer perdesinde sonlandırmıştır.

Eser no 4: “Elâ Gözlerine Kurban Olduğum”. Eserin notası Şekil 4’te verilmiştir.

Hicaz Şarkı

Elâ gözlerine kurban olduğum

USUL: SOFYAN

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK
GÜFTE: AŞIK ÖMER

♩ : 128

an x

(Aranağme)

5 y

9 Aa

E lâ göz le ri ne kur ban ol du ğum (SAZ)

Aş kın a te şî dir si ne ni ya kan

13 a

Yü zü ne bak ma ya do ya ma dım ben

Lût fu na e rer mi cev ri ni çe ken

17 Bb

(SAZ) İb ret i çin gel miş

Kol la rın boy nu ma

21 c

der ler ci ha na (SAZ) Nok ta dır ben le ri

do lan mı şî ken Se ni öp me le re

25 1. 2. Cd

sa ya ma dım ben (SAZ) ben (SAZ) A ya ma dım

kı ya ma dım ben ben

29 e

ben do ya ma dım ben Nok ta dır ben

Se ni öp me

33 1. 2. SON

le ri sa ya ma dım ben (SAZ) ben

le re kı ya ma dım ben

Şekil 4. “Elâ Gözlerine Kurban Olduğum” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

an(II:x₄+y₄:II)

A(a₅^{1m}+a₅^{2m})

B(b₄^{3m}+c₄^{4m}+c'₄^{5m})

C(d₄^{6m}+e₄^{7m}+e'₄^{8m})

Eserin aranağmesi "x" ve "y" 4'er ölçülük iki cümleden oluşmaktadır.

A bölümünde 1. ve 2. mısralar aynı melodi ile "a" cümlesiyle 5 ölçü tekrar etmektedir. A bölümü kendi içinde iki cümle oluşturmaktadır.

B bölümünde ise 3. 4. ve 5. mısralar 4'er ölçü şeklinde üç cümlelerin birleşmesiyle oluşmaktadır. Bu bölmenin sonunda dönüşteki dolaptan dolayı dönüşte "c" " ile gösterilmiştir.

C bölümü bağlantı bölümüdür. 6. 7. 8. mısralar 4'er ölçü şeklinde üç cümlelerin birleşmesiyle oluşmaktadır. Yine bu bölmenin sonunda dönüşteki dolaptan dolayı dönüşte "e" "ile gösterilmiştir.

Eserin seyri:

Elâ Gözlerine Kurban Olduğum isimli eserin makamsal incelenmesi; Aranağme ile 2. ölçüye Hüseyinî'de Uşşak çeşnisiyle esere giriş yapan bestekâr, 4. ölçüde Neva'da Buselik ve 6. ölçüde Nim Hicaz'da asma kalış yapmıştır. 8. ölçüde Dügâh'ta Hicaz dizisi ile aranağmeyi bitirip Zemin bölümüne bağlanmıştır. Zemin bölümünde 11. ölçüde Hüseyinî'de Uşşak çeşnisi ve 13. ölçüde Hüseyinî'de Hüseyinî çeşnisi kullanmıştır. 16. ve 18. ölçülerde de Hüseyinî'de Hüseyinî çeşnisi kullanmıştır. 20. ölçüde Gerdaniye'de Buselik kullanan Kaynak, 21. ölçüde Eviç'te Segâh çeşnisi kullanmıştır. Gerdaniye'de Rast, Hüseyinî'de Kürdi, Neva'da Buselik, Neva'da Rast çeşnilerini kullanarak 36. ölçüde Dügâh perdesinde Hicaz Hümayun dizisi ile eseri bitirmiştir.

Eserde %25 oranıyla Dügâh'ta Hicaz kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %15 Neva'da Buselik %15 Hüseyinî'de Hüseyinî, %10 Hüseyinî'de Uşşak, Hüseyinî'de Kürdi, %5 Eviç'te Segâh, Nim Hicaz'da Asma Kalış, Gerdaniye'de Rast, Neva'da Rast, Hüseyinî'de Kürdi ve Gerdaniye'de Buselik'tir.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Bu eseri usûl açısından incelediğimizde; değişmeli usûlde olmadığını, 4/4 Sofyan usûlünde olduğunu görürüz. Ancak eser Sofyan usûlün de bestelenmiş olsa dahi aranağmesi Düyek usûlü düzümlüdedir. Bu düzum eserin farklı yerlerinde de kullanılmıştır. Aranağmede Düyek usûlünün geleneksel yapısı gözlemlenmektedir. Eserin aranağmesi, zemin bölümünde aynı melodik ve ritmik yapılar kullanılmıştır (1. ve 18. ölçüler) 19. ölçüden sonra melodik ve ritmik yapılar değişmeye başlamıştır. Birbirini tekrar eden (sekvans) gözlemlenir. Eserin genelinde 16'lık değerinde notalar tercih edilmiştir. Eserde %73 oranıyla Düyek usûlü kullanılırken bu usûlü %27 oranıyla Sofyan usûlü izlemiştir.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Ela gözlerine kurban olduğum

Yüzüne bakmaya doyamadım ben

İbret için gelmiş derler cihana

Noktadır benlerin sayamadım ben

Ayamadım ben doyamadım ben
Noktadır benlerin sayamadım ben

Aşkın ateşidir sinemi yakan
Lütfuna erer mi cevrimi çeken
Kolların boynuma dolanmış iken
Seni öpmelere kıyamadım ben

Ayamadım ben doyamadım ben
Noktadır benlerin sayamadım ben

Şarkının güftesi Âşık Ömer'e aittir. Güfte hece veznindedir. 11 heceli koşma formundadır. Çoğunlukla 6+5 duraklı ve bazen 4+4+3 duraklıdır. Kafiye düzenlidir. Güfte halk edebiyatı kalıpları kullanılmıştır. Karacaoğlan koşmalarını andıran bu güfte sevgili elâ gözlüdür, yüzünde benleri vardır. Sevgili yüzüne bakılamayacak kadar güzeldir. Tanrı onu ibret olarak yaratmıştır. Sevgili tüm güzelliklerin örneğidir. Yüzündeki benler ona güzellik katmaktadır. Ancak güzelliğinden yüzüne bakılamayan sevgilinin benlerinin sayılması da zordur. Sevgili öpülmeye kıyılamayacak güzelliktedir. Bu güzellik onu seveni yakmaktadır. Şarkının yapısında Kaynak'ın Anadolu ile içi içe yaşayan kimliğini ve halk edebiyatına olan yatkınlığını gözlemlemek mümkündür. Kaynak'ın bestelerindeki özellikler bu eserde de karşımıza çıkmaktadır. Diğer eserlerinde olduğu gibi melodik yapılar eser içinde sık sık kullanılmıştır. Kaynak güftenin anlam bütünlüğünü vurgulamak için esere direk olarak tiz bölgeden girmiştir. Makamın inici karakteristik yapısına uygun davranmıştır. Bunun sebebini ancak güfte ve melodi uyumuyla verilen önem ile açıklayabiliriz. Bu olgu eserin tamamında gözlemlenmekte; sadece karara giderken hicaz makamının karakteristik özelliği hissedilmektedir.

Eser no 5: “Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu”. Eserin notası Şekil 5’te verilmiştir.

Hicaz Şarkı
Enginde yavaş yavaş
Günün minesi soldu

USUL: DÜYEK

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK

GÜFTE : VECDİ BİNGÖL

an w x

(Aranagme)

6 y

10 z

15 Aa b

En gin de ya vaş_ ya_ vaş ya vaş ya vaş gü nün_ mi ne si_ sol_

20 as x'

du_ sol_ du (saz)

24 t Bc

Der_ dim_ ba na ar_ ka_ daş_

29 d as I

bu gün_ de ak şam ol_ du_ (saz)_

34 II Ce

Göl ge ler_ in_

37 f Be'

di_ su_ ya (saz)_ kuş lar var_ dı_ uy_ ku_ ya (saz)_ Gur_ be_

Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz Makamındaki 14 Eserinin İncelenmesi

41 d'

_____ ti du ya__ du__ ya_____ Bu gün_____ de ak şam_ ol__ du_____

46 as V Dg

(saz)_____ Su u__ yur_____

51 h

_____ fî sıl da_şır (saz)_ Gi der ya re_____ u la__

56 i

şır (saz)_____ Yol cu yol da_____ ya ra__

60 ağırlaşarak..... d''

şır__ (saz)_____ Bu gün_____ de ak şam ol__ du_____ SON

ENGİNDE YAVAŞ YAVAŞ
GÜNÜN MİNESİ SOLDU
DERDİM BANA ARKADAŞ
BUGÜNDE AKŞAM OLDU

GÖLGELER İNDİ SUYA
KUŞLAR VARDI UYKUYA
GURBETİ DUYA DUYA
BUGÜNDE AKŞAM OLDU

SU UYUR FISILDAŞIR
GİDER YARE ULAŞIR
YOLCU YOLDA YARAŞIR
BUGÜNDE AKŞAM OLDU

Şekil 5. “Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

$$an(w_3+x_3+y_4+z_4)$$

$$A(a_3^{1m}+b_4^{1m})+(as^1+x'_3+t_2)$$

$$B(c_3^{2m}+d_3^{2m})+(as^2+I_2+II_2)$$

$$C(e_2^{3m}+f_2^{3m})$$

$$B(C_3^{4m}+d_3^{4m})+(as^3+V_3)$$

$$D(g_4^{5m}+h_4^{5m})+(i_4^{6m}+d_3^{6m})$$

Bu şarkının aranağme bölmesinde "w" "x" "y" "z" cümleleri tespit edilmiştir. Eserin notası üzerinde de görüldüğü gibi aranağme bölmesinde 3'er ve 4'er ölçülük "w" "x" "y" "z" cümleleriyle oluşmaktadır.

A bölümünde 3 ve 4 ölçülük "a" ve "b" cümleleri 1. mısra kadar sürmüştür. Arasaz ile başlayan 3 ölçülük "x" " ve 2 ölçülük "t" cümleleri ile A bölümünü sonlandırırken B bölümüne hazırlık görevindedirler. "A" bölümü ile "as1 " bölümü bir perioddur.

B bölümünde 2. mısra "c" ve "d" cümlelerine karşılık gelmiştir. Arasaz ile başlayan 2'şer ölçülük "I" ve "II" cümleleri B bölümünü oluşturmuşlardır. "B" bölümü ile "as2 " bölümü bir perioddur.

C bölümü 3. mısra 2'şer ölçülük "e" ve "f" cümlelerine karşılık gelmiştir.

B bölümü 4. mısra "c" " ve "d" " cümlelerine karşılık gelmiştir. Arasaz ile devam eden bölme 3 ölçülük "V" cümlesine karşılık gelmiştir. "B" bölümü ile "as3 " bölümü bir perioddur.

D bölümü 1 perioddan oluşmuştur. 4'er ölçülük 5. mısraya karşılık gelen "g" ve "h" cümleleri ile 4 ve 3 ölçülük 6. mısraya karşılık gelen "i" ve "d" " cümleleri oluşturmaktadır.

Eserin seyri:

Aranağmeye girişte Hicaz Hümayun makamının güçlüsünde kalış yaptıktan sonra 5. ölçüde Hicaz Hümayun makamının Neva perdesindeki Buselik'in 3. derecesi olan Acem perdesinde kalmıştır. 8. ölçüde makamın güçlüsü olan Neva perdesinde Buselik çeşnisiyle kalış yapılmıştır. 10. ölçüde tekrar Neva'daki Buselik'in 3. derecesi olan Acem perdesinde kalış yapılmıştır. 12. ölçüde Zirgüle'li Hicaz'ın güçlü perdesinde (Hüseynî) perdesinde kalış yapılmıştır. 14. ölçüde ise benzer melodik yürüyüşlerle Zirgüle'li Hicaz ile aranağme bitmiştir. 15. ve 17. ölçülerde zemin girişinde Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz 5'lisini kullanmaya devam etmiştir. 21. ölçüde başlayan arasaz payında yine Neva'daki Buselik'in 3. derecesi Acem perdesinde asma kalış yapılmıştır. 23. ölçüde ise Dik Kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır. 25. ölçüde iki ölçülük saz payında Hicaz Hümayun'un güçlüsünde bitirerek tekrar sözlü bölüme geçen bestekâr 28. ölçüde üçüncü derece olan Nim Hicaz perdesinde asma kalış yapmıştır. 31. ölçüde Dügâh'ta Hicaz Hümayun'la sözlü bölüm bitirilmiştir. 32. ölçüde yeni bir aranağmeye başlayan Kaynak 32. ve 33. ölçülerde Zirgüle'li Hicaz kullanıp Neva'da asma kalış yapmıştır. 35. ölçüde Yegâh'ta Buselik ve Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz ile sözlü bölüme bağlanmıştır. 37. ölçüde Yegâh'ta Nikriz 39. ölçünün yarısı Yegâh'ta Nikriz'le devam etmektedir. 42. ölçüde Nim Hicaz'da asma kalış yapmıştır. 43, 44 ve 45. ölçülerde yerinde Hicaz Hümayun yapmıştır. 60. ölçüde ağırlaşarak Dik Kürdi'de Asma kalış yapan bestekâr, 63. ölçüde Dügâh'ta Hicaz ile eseri bitirmiştir.

Eserde %18 oranıyla Dügâh'ta Hicaz, Neva'da Buselik ve Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, % 14 Nim Hicaz'da Asma Kalış, %11 Yegâh'ta Buselik, %7 Zirgüle'li Hicazın Güçlüsünde Asma Kalış ve Dik Kürdi'de Asma Kalış, % 3,5 Hüseyini'de Hüseyini, Hüseyini'de Uşak'tır.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Eser Düyek usûlündedir ancak aranağmesi Sofyan düzümlüdedir ve bu düzümlü eserin farkı bölümlerinde de kullanılmıştır. Aranağmenin başlangıcında 1/4'lük notalar ve 1/4'lük eslerle aranağmeye başlandığı görülmektedir. Ancak 4. ve 6. ölçülerde 16'lık motifler kullanılmıştır. 7. ve 8. ölçülerde adeta Nim Sofyan usûlünün 2. mertebesi kullanılmıştır. 9. ve 11. ölçülerde Düyek düzümlü kullanılmıştır. 12. ölçüde adeta Nim Sofyan usûlünün 2. mertebesine geçilmiştir. Zemin bitiminden sonra gelen ara sazda yani 21. ve 25. ölçülerde Sofyan düzümlü kullanılmıştır. Bu

bölümde 16'lık değerler göze çarpar. Sözlü bölüme geçişte 26. ölçüde Düyek usûlünün düzüümü ile başlandığı görülür. 32. ölçüde arasazda ise yine 16'lık melodik yürüyüşler ve Sofyan düzüümü kullanılmıştır. 36. ölçüde sözlü bölüme Düyek usûlünün düzüümü ile başlanmıştır ve 43. ölçü dahil Düyek düzüümü ile devam edilmiş olup 44. ölçüde Sofyan düzüümüne geçilmiş ancak 45. ölçüde Düyek usûlü ile Dügâh perdesinde karar verilmiştir. Meyan bölümünde 46.ve 63. ölçülerde Sofyan ve Düyek usûlü düzüümleri kullanılmış olsa bile Düyek düzüümü daha ağırlıklı kullanılmıştır.

Eserde %52 oranıyla Sofyan usûlü kullanılırken bu usûlü % 48 oranıyla Düyek usûlü izlemiştir.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Enginde yavaş yavaş günün minesini soldu
Derdim bana arkadaş bugün de akşam oldu
Gölgeler indi suya kuşlar vardı uykuya
Gurbeti duya duya bugün de akşam oldu

Su uyur fısıldaşır gider yâre ulaşır
Yolcu yolda yaraşır bugün de akşam oldu

Şakının güftesi Vecdi Bingöl'e aittir. 7+7 Duraklı hece vezni. Kafiye düzenlidir. Enginde yavaş yavaş günün minesini yani günü sarmalayan güneş batmaktadır. Akşam olmuştur. Günler dert ve yalnızlık içinde geçmektedir. Su bile yâre fısıldayarak ulaşabilirken, seven kişi yâre ulaşamamaktadır. Sevgilinin uzaklığı gurbet acısı gibidir. Sevgilinin olmadığı her yer gurbet gibidir. Akşam, uyku ve gölge sözcükleri kullanılarak gece anımsatılmış tenasüp sanatı yapılmıştır.

Eser no 6: “Gönlümün İçindedir Gözden İrak Sevgilim”. Eserin notası Şekil 6’da verilmiştir.

Hicaz Şarkı Gönlümün içindedir gözden ırak sevgilim

USUL: DÜYEK - AKSAK

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK

GÜFTE: VECDİ BİNGÖL

♩ : 160 an x

(Aranağme)

5 Aa
Gön lü mün i çin de dir göz den ı rak sev gi lim

9 a' b
Çe kil mez bi çim de dir bu if ti rak sev gi lim ah

14 a'
ah bu if ti rak sev gi lim

19 Bc
bu if ti rak sev gi lim (Saz) Gö züm yol da

24 d
gön lüm sen de Ta ham mül kal ma dı ben de yok mu a cep bir bi len de

29 e
(Saz) 3 3 Se ni ner de

33 f g
bu la yım Gök te mi yer de mi sin ya kin ler den so ra yım

38 1. 2. as z
Son suz se her de mi sin de mi sin (Saz)

Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz Makamındaki 14 Eserinin İncelenmesi

43

48

53

58

63

66

SON

GÖNLÜMÜN İÇİNDEDİR GÖZDEN IRAK SEVGİLİM
ÇEKİLMEZ BİÇİMDEDİR BU İFTİRAK SEVGİLİM
GÖZÜM YOLDA GÖNLÜM SENDE
TAHAMMÜL KALMADI BENDE
YOKMU ACEP BİR BİLENDE
SENİ NERDE BULAYIM GÖKTEMİ YERDEMİSİN
YA KİMLERDEN SORAYIM SONSUZ SEHERDEMİSİN
SANMAKİ CEFASIZIM AŞKIKDA VEFASIZIM
SANA İLK SÖZÜMDEYİM SEVGİLİM
AHDİMDE RİYASIZIM SEVGİLİM

Şekil 6. “Gönlümün İçindedir Gözden Irak Sevgilim” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

$^88an(II:x_4:II)$

$A(a_4^{1m}+a_4^{2m}+b_4^{ah}+a_4^{2m})$

$B(c_6^{3.m}+d_5^{4.5.m})$

$^98C(II:e_2^{6m}:II+f_2^{7m}+g_4^{8m}+g_4^{8m})$

$^88z_9^{as}D(II:h_5:II)^{9m.ah}+(i_5^{10m.ah}+j_5^{11m}+k_2^{12m}+a_3^{13m})$

Eserin notası üzerinde de görüldüğü gibi aranağme bölmesi Düyek usûlündedir. 4 ölçülük “x” cümlesinden meydana gelmiştir. Aranağmenin sonunda röpriz işareti bulunmaktadır.

A bölümünde 1. ve 2. mısralar 4'er ölçülük "a" "a" " "b" ve "a" " cümlelerine karşılık gelmiştir.

B bölümünde 3. mısraya karşılık gelen 6 ölçülük "c" ile 4. ve 5. mısralara karşılık gelen 5 ölçülük "d" cümleleri bulunmaktadır.

C bölümünde usûl değişerek Aksak olmuştur. 6. mısra 2 ölçülük "e" cümlesine, 7. mısra 2 ölçülük "f" cümlesine, 8. mısra 4 ölçülük "g" cümlesine, dönüştaki dolaptan dolayı 8. mısra tekrar 4 ölçülük "g" " cümlesine karşılık gelmiştir.

D bölümünde usûl tekrar değişerek Düyek olmuştur. 9 ölçülük "z" ara saz ile 5 ölçülük "h" cümleleri bulunmaktadır. 10.11.12 ve 13. mısralara karşılık gelen "i" "j" "k" "a" " cümleleri bulunmaktadır.

Eserin seyri:

Her Buselik'in 3. derecesinde asma kalış yapılması geleneksel olduğundan 2. ölçüdeki Neva'daki Buselik'in 3. derecesi olan Acem perdesinde kalış yapılmıştır. Acem perdesinde 2/4'lük nota değeriyle asma kalış yapılmıştır. Bunun sebebi Neva'daki Buselik'in 3. derecesi olmasıdır. 4. ölçüde makam gereği Hicaz Hümayun dizisi kullanılarak Dügâh'ta Hicaz Hümayunlu kalmış yapılmıştır. Zemin bölümünde Hicaz Hümayun makamı dizisi vardır. Eserde Hicaz Hümayun makamının tüm özellikleri kullanılmış olup bazı yerlerde (meyan) Zirgüle'li Hicaz makamına geçiş yapılmıştır. Aksak usûlü bölümünde ise Çargâhta Nigar yapıldıktan sonra tekrar Hicaz Hümayun makamına geçilmiştir. Meyana girişte ise Zemin melodisiyle hiç bir ilgisi olmayan bir aranağme bestelenmiştir. Muhayyer'de Buselik ile meyan aranağmesine girilmiştir ve aranağmenin sonu Hüseyin'de Kürdi ile bitmiştir. Meyan Zemin bölümüne Muhayyer'de Buselik ile başlandığı görülmektedir. 59. ölçüde Hüseyin'de Hicaz ile kalınmıştır. 62. ölçüde ise Hüseyin'de Kürdi ile kalış yapan bestekâr 69. ölçüde Dügâh perdesinde Hicaz ile bestesini bitirmiştir. Eserde %24 oranıyla Dügâh'ta Hicaz kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise %16 Neva'da Asma Kalış ve Hüseyin'de Kürdi, %12 Nim Hicaz'da Asma Kalış ve Dügâh'ta Buselik, %4 Hüseyin'de Zirgüle'li Hicaz, Muhayyer'de Buselik, Çargâh'ta Nigar, Hüseyin'de Hüseyin, Hüseyin'de Uşak'tır.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Eser 8/8 Düyek usûlü ile başlar. 32. ölçüde 9/8 Aksak usûlüne geçiş yapıldığını ve 41. ölçüde tekrar 8/8 Düyek usûlüne geçildiğini görebiliriz. Eser 8/8 Düyek usûlü ile biter. Eser düzum olarak Düyek usûlüne uymaktadır. Zeminde ağırlıklı olarak Düyek usûlü düzumü gözlenir. 32. ölçüde Aksak usûlüne geçiş yapılmıştır. Genelde Aksak usûlündeki sözlü eserlere 8'lik eslerle başlandığı halde bu eserde 1/4 'lük es ile başlandığı gözlemlenmektedir. Bunu Aksak usûlü içerisinde bir özellik olarak görebiliriz. 32. ve 35. ölçülerde Aydın usûlünün düzumünün kullanıldığını söyleyebiliriz. 36. ölçüde Aydın usûlünün düzumünden Aksak usûlünün düzumüne geçiş yapılmıştır. 41. ölçüde Meyan sazı ile Düyek usûlüne geçiş yapılmıştır. Fakat 41. ve 43.

ölçülerde Sofyan düzümlerinin kullanıldığını söyleyebiliriz. 44. ve 69. ölçülerde Sofyan ve Düyek düzümleri ile devam edilip eser bu düzümlerin kullanımı ile bitirilmiştir. Eserde %55 oranıyla Düyek usûlü kullanılırken bu usûlü izleyen usûllerin yüzdeleri ise %32 oranıyla Sofyan, %9 oranıyla Aksak (Aydın) ve %4 oranıyla Aksak usûlüdür.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Gönlümün içindedir
Gözden ırak sevgilim
Çekilmez biçimdedir
Bu iftirak sevgilim

Gözüm yolda, gönlüm sende
Tahammül kalmadı bende
Yok mu acep bir bilen de
Seni nerde bulayım

Gökte mi yerde misin
Ya kimlerden sorayım
Sonsuz seferde misin

Sanma ki cefasızım
Aşkımda vefasızım
Sana ilk sözümdeyim sevgilim
Ahdımda riyasızım sevgilim

Serbest hece vezni ile yazılmıştır. Dize gruplarının hece sayıları değişiktir. İlk kuple dizileri 7 heceli, ikinci kuplenin ilk üç dizesi 8 heceli, son dört dizesi 7 hecelidir. Kafiye düzenli değildir.

Güftenin sözlerinde sevgiliye seslenilmektedir. Sevgili ne kadar aransa da gözden uzak olduğu düşünülse de herkese sorulsa da aslında gönülde yaşamaktadır. Sevgilinin verdiği acı can yaksa da aşkın verdiği mutluluk gönüldedir. Âşık, sevgili vefasız ve cefasız olsa da sözünde durur ve vefalıdır. "Yok, mu acep bir bilen de/Seni nerde bulayım/Gökte mi yerde misin/Ya kimlerden sorayım/Sonsuz seferde misin" sözleriyle Vecdi Bingöl sevgiliyi aramaktadır. Aslında sevgilinin, gönlün içinde olduğunu bilmektedir. Bilmesine karşın sormaktadır. Burada tecahül-i arif söz sanatını kullanmıştır. Sonsuz sefer sözcüğüyle istiare yapılmıştır. Kastedilen ölümdür. Sevgilinin sağlığından endişe duyan güftekar endişelerini böyle belirtmiştir.

Eser no 7: “Hazan ile Geçti Gülşen-i Bûstan” isimli eser (Şekil 7).

Hicaz Şarkı
Hazan ile geçti gülşen-i büstan

USÛLÜ : CURCUNA

MÛZİK : SADEDDİN KAYNAK

GÜFTE : EMRAH

♩ : 180 an x

(Aranağme)

5 y

9

13 Aa

Ha zan i le____ geç____ ti____ gül şe ni büs____ tan____

17 b

Ey len şim den____ ge____ ri____ var ga rip ga rip____ rip____

22 Bc

Ha râ ba yüz____ tut____ tu____ bez - mi gül lis____ tan____

26 b

Ağ la şim den____ ge____ ri____ var ga rip ga rip____ rip____ D.C.

31 Aa

Em rah bi zim____ e____ lin____ gon ca gül le____ ri____

35 b

A çıl mı ş tır____ ö____ ter____ dost bül bül le____ ri____ ri____

40 Bc

Ben ga rip ser____ ger____ dan____ gur bet el le____ ri____ Ey len şim den____

Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz Makamındaki 14 Eserinin İncelenmesi



(1)

HAZAN İLE GEÇTİ GÜLŞEN -İ BÛSTAN
EYLEN ŞİMDEN GERİ VAR GARİP GARİP
HARABA YÜZ TUTTU BEZM - İ GÜLİSTAN
AĞLA ŞİMDEN GERİ VAR GARİP GARİP

(2)

HANÇER- İ FELEĞİN UCU CİĞERDE
GİTTİKÇE ARTIYOR YÂRE BU SERDE
DİYÂR- İ GURBETTE TUTULDUM DERDE
GEL TABİB YÂREMİ SAR GARİP GARİP

(3)

EMRAH, BİZİM ELİN GONCA GÜLLERİ
AÇILMIŞTIR ÖTER DOST BÜLBÜLLERİ
BEN GARİP SER- Gerdân GURBET ELLERİ
EYLEN ŞİMDEN GERİ VAR GARİP GARİP

Vezni : 11'li Hece (6+5)

Şekil 7. “Hazan ile Geçti Gülşen-i Bûstan” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

an(II:x₆+y₆:II)

A(a₄^{1m}+b₄^{2m}+b'₄^{2m})

B(c₄^{3m}+b₄^{4m}+b'₄^{4m})

A(a₄^{5m}+b₄^{6m}+b'₄^{6m})

B(c₄^{7m}+b₄^{8m}+b'₄^{8m})

Eserin aranağmesinde "x" ve "y" cümleleri 6'şar ölçülük iki çümleden oluşmaktadır.

A bölümü şarkının zemin bölümüdür. A bölümünde 1. ve 2. mısraya 4'er ölçülük "a" "b" ve "b'" cümleleri karşılık gelmektedir.

B bölümü şarkının nakarat bölümüdür. B bölümünde 3. ve 4. mısralara 4'er ölçülük "c" "b" "b'" cümleleri karşılık gelmektedir.

A ve B bölümleri farklı mısralarla aynı biçimde devam etmiştir.

Eserin seyri:

2. ölçüde Nim Hicaz'da asma kalış yaparak aranağmeye başlayan Kaynak, Curcuna usûlündeki Hicaz makamındaki bestesinde 8 ölçülük aranağme kullanmıştır. 4. ölçüde Neva'da asma kalış ile 6. ölçüde Hüseyinî'de Kürdi çeşnisi yapmıştır. 12. ölçüde Dügâh'ta Hicaz, 13. ölçüde Neva'da asma kalış, 16. ölçüde Dik Kürdi'de asma kalış, 21. ölçüde Dügâh'ta Hicaz yapmıştır. 23. ölçü ve 48. ölçüler arasında gerekli çeşni ve asma kalışları kullanan bestekâr 48. ölçüde Dügâh'ta Hicaz ile eseri bitirmiştir.

Eserde %26 oranıyla Dügâh'ta Hicaz, Nim Hicaz'da Asma Kalış, Neva'da Asma Kalış kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %16 Dik Kürdi'de Asma Kalış, %6 Hüseyini'de Kürdi'dir.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Eser curcuna usûlünde olup usûl geçkisi yoktur. Curcuna usûlünün düzumüne sadık kalınarak bestelenmiştir. Eserde %100 oranıyla Curcuna usûlü kullanılmıştır.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Hazân ile geçti gülşen-i bûstan
Eyler şimden geri var garip garip
Harâba yüz tuttu bezm-i gülistan
Ağla şimden geri var garip garip

Hançer-i feleğin ucu ciğerde
Gittikçe artıyor yâre bu serde
Diyâr-ı gurbette tutuldum derde
Gel tabib yâremi sar garip garip

Emrah bizim elin gonca gülleri
Açılmıştır öter dost bülbülleri
Ben garip ser-gerdân gurbet elleri
Eylen şimden geri vur garip garip

Güftenin sözleri Âşık Emrah'a aittir. 6+5 Koşma tarzındadır. Kafiye düzenlidir. Gül bahçesi sonbahara dönmüştür. Buradaki gül bahçesi _adedi-i _adedi: mecazi olarak gençliğe benzetilmiştir. Yani gençlik yılları yerini yaşlılığa bırakmıştır. Bezm- i gülistan sözcük gurubu ile de ömür kast edilmiştir. Ömür artık bitmek üzeredir. Feleğin, talihin zulmü ciğerleri dağlamaktadır. Gurbet diyarlarda aşk acısı çeken âşık yaraları için derman dilenmektedir. Ser-gerdân sözcük grubuyla da şaşkın başı dönmüş kişi anlatılmak istenmiştir. Gurbette başı dönen, tek başına acı çeken, sıla hasreti yaşayan âşık kendi memleketinde dost meclislerine dönmeyi istemektedir.

Curcuna usûlünde bestelenilen bu eserde de aranağme ve güfte uyumu melodik yapısı ile göze çarpar. Eserde güftenin anlam gereği geçki dahi yapılmamış olup hicaz makamının karakteristik özelliği sade bir şekilde kullanılmıştır.

Eser no 8: “İlgıt İlgıt Esen Seher Yelinden”. Eserin notası Şekil 8’de verilmiştir.

Hicaz Şarkı İlgıt ılgıt esen seher yelinden

USULÜ : DÜYEK

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK

Beste tar. 16.Mayıs.1950

an x

5 x'

9 Aa

13 b

17 Ba

21 c

26 Cd

30 e

Il gıt ıl gıt e sen sa her ye lin den
Ya na ğın da pem be gü lün a lı var

Ben ya ri min ko ku su nu a lı rım (SAZ)
Du da ğın da ta ze mey ve ba lı var

Yay la lar da mor sün bül ler a çın ca
Ba şın da ner gis be lin de şa lı var

Yâ rin zül fû ye re düş müş sa nı rım (SAZ) rım (SAZ)
Yâ ri ka ra düş de gör sem ta nı rım rım

A man a man ben yan dım A man a man ben yan dım

Ben yan dım a man a man zül fû te lin den (SAZ) den (SAZ)

Şekil 8. “İlgıt İlgıt Esen Seher Yelinden” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

$an(x_4+x'_4)$

$A(a_4^{1m}+b_4^{2m})$

$B(a_4^{3m}+c_4^{4m}+c'_4{}^{4m})$

$C(II:d_4^{5m}+e_4^{6m}.II+e'_4{}^{6m})$

Eserin aranağmesi “x” ve “x’ “ 4’er ölçülük iki cümleden oluşmaktadır.

A bölümünde 1. ve 2. mısralar “a” ve “b” cümlesiyle 4’er ölçü tekrar etmektedir. A bölümü kendi içinde iki cümle oluşturmaktadır.

B bölümünde 3. ve 4. mısralar “a” , “c” ve “c’ “ cümlelerinin 4’er ölçü şeklinde üç cümlelerin birleşmesiyle oluşmaktadır. Bu bölmenin sonunda dönüşteki dolaptan dolayı dönüşte “c’ “ ile gösterilmiştir.

C bölümü bağlantı bölümüdür. 5. ve 6. mısralar “d”, “e” ve “e’ “ 4’er ölçü şeklinde üç cümlelerin birleşmesiyle oluşmaktadır. Yine bu bölmenin sonunda dönüşteki dolaptan dolayı dönüşte “e’ “ile gösterilmiştir.

Eserin seyri:

Sâdeddin Kaynak esere 1. ölçüde Hüseyinî’de Uşşak ile aranağmeye başlamıştır. 2. ölçüde Neva’da Rast ile aranağmeye devam etmiştir. 3. ölçüde Buselik’te Nişabur, 5. ölçüde Hüseyinî’de Uşşak, 6. ölçüde Neva’da Rast, 7. ölçüde Dügâh’ta Hicaz ve 8. ölçüde Dügâh’ta Hicaz ve Neva’da Rast çeşnileriyle aranağmeyi bitirip Zemin bölümüne bağlanmıştır. 10, 12 ve 14. ölçülerde Neva’da Rast, 15. ölçüde Buselik’te Nişabur, 16, 18 ve 20. ölçülerde Neva’da Rast, 25. ölçüde Dügâh’ta Hicaz Hümayun ve Neva’da Rast çeşnileri yapmıştır. Son olarak 27. ölçüde Neva’da Rast, 29. ölçüde Nim Hicaz’da asma kalış yapmıştır ve 34. ölçüde Dügâh’ta Hicaz ile eseri bitirmiştir.

Eserde %53 oranıyla Neva’da Rast kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %21 Dügâh’ta Hicaz, %10,5 Buselik’te Nişabur ve Hüseyinî’de Uşşak, %5 Nim Hicaz’da Asma Kalıştır.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Eserin 8/8 Düyek usûlünde olduğunu görürüz. Aranağme Düyek usûlünde olmasına rağmen Sofyan usûlünün düzüümü kullanılmıştır. Bu düzüüm eserin bazı yerlerinde de göze çarpar. 7.ve 8. ölçüler Düyek düzüümün de olup eserin geneline baktığımızda Düyek usûlünde bestelenmesine rağmen Sofyan düzüümünde olduğu gözlemlenir. Eserin genelinde göze 4’lük notalar çarpar. 16’lık ve 32’lik notalara hiç rastlanmaz. Eserde %67 oranıyla Sofyan usûlü kullanılırken bu usûlü %33 oranıyla Düyek usûlü izlemiştir.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

İlgıt ılgıt esen seher yelinden

Ben yârimin kokusunu alırım

Yaylalarda mor sümbüller açınca

Yârin zülfü yere düşmüş sanırım

Aman aman ben yandım

Aman aman ben yandım

Ben yandım aman aman
Zülfü telinden

Yanağında pembe gülün ali var
Dudağında taze meyve balı var
Başında nergis belinde şalı var
Yâri kara düşte görsem tanırım

Aman aman ben yandım
Aman aman ben yandım
Ben yandım aman aman
Zülfü telinden

Güftenin yazarı Sâdeddin Kaynak'tır. 4+4+3 Koşma tarzındadır. "Aman Aman" Lâfzî Terennümdür. Kafiye düzenlidir.

Yârin kokusunu sevgiliye rüzgâr taşımaktadır. Yaylalara bahar gelmiştir, mor sümbüller açmıştır. Sevgilinin yanağında pembe gülün allığı, dudağında taze meyvenin tadı vardır. Başında nergis çiçeği belinde şal vardır. Sevgili rüyalarda bile ayırt edilebilecek bir güzelliğe sahiptir. Bu güzelliğe âşık vurgundur.

Eserin aranağmesinde kullanılan nişabur çeşnisi melodik ve güfte açısından eserin içersinde de kullanılmıştır. Hicaz Uzzal makamının özellikleri yansıtılmıştır.

Yukarıdaki bölümlerde Sâdeddin Kaynak'ın şarkı formundaki bestelerine ilişkin incelemeler yapılmıştır. İncelenen Kaynak bestelerinde güftelerin Sâdeddin Kaynak, Vecdi Bingöl, Âşık Emrah, Âşık Ömer, Ramazan Gökalp Arkın, Karacaoğlan, Mustafa Nafiz Irmak'a ait olduğu görülmektedir. Şarkı sözlerinde ilahi, beşeri aşk, sevgiliye duyulan özlem işlenen genel konulardır. Yukarıdaki incelemelerde görüldüğü gibi Kaynak bestelerinde divan edebiyatından halk edebiyatına uzanan geniş bir yelpazeye yer vermiştir. Kimi zaman Karacaoğlan'ın âşık Emrah'ın bir şiirini bestelerken kimi zaman peygambere yazılan bir beste ile karşımıza çıkmaktadır. Sâdeddin Kaynak bestelerinin güfteleri incelendiğinde çok yönlü bir bestekâr olan Sâdeddin Kaynak'ın divan ve halk edebiyatına olan sevgisi ve yeteneği karşımıza çıkmaktadır.

Eser no 9: “Muhabbet Bağına Girdim Bu Gece”. Eserin notası Şekil 9’da verilmiştir.

Hicaz şarkı
Muhabbet bağına

USÛLÜ : DÜYEK

SADEDDİN KAYNAK

an x

ARANAĞME

5 y

9 Aa

Muhab bet_ ba ğı na gir_ dim bu_ ge ce (SAZ_)
A çıl dı_ bah tı mın gon_ ca gül_ le ri

12 a Bb

A çıl mış_ gül le ri der_ dim bu_ ge ce (SAZ_) Vus la tın ça ğı
Gö nül ba_ ğın da öt sün_ bül bül_ le ri Aş kı ma sa ra

16 c

na_ er dim bu_ ge ce (SAZ_) Mu hab bet do
yım_ hep gö nül_ le ri

20

yul_ maz_ bir_ pı nar_ i miş A ra

23 Cd

rim_ (SAZ) a ra rim (SAZ_) a ra rim_ se ni her_ yer_ de so ra_

27 e

rim ı s sız ge_ ce_ ler_ de_ sev_ gi_ lim_ ner_ de (SAZ) de (SAZ_)

1. 2.

Şekil 9. “Muhabbet Bağına Girdim Bu Gece” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

$an(x_4+y_4)$

$A(a_3^{1m}+a_3^{2m})$

$B(b_4^{3m}+c_4^{4m})$

$C(d_4^{5m}+e_4^{6m}+e_4^{6m})$

Eserin aranağmesi “x” ve “y” 4’er ölçülük iki cümleden oluşmaktadır.

A bölümünde 1. Ve 2. Mısralar “a” ve “a” cümlesiyle 3’er ölçü tekrar etmektedir. A bölümü kendi içinde iki cümle oluşturmaktadır.

B bölümünde 3. Ve 4. Mısralar “b” ve “c” cümlelerinin 4’er ölçü şeklinde iki cümlelerin birleşmesiyle oluşturmaktadır.

C bölümü bağlantı bölümüdür. 5. Ve 6. Mısralar “d”, “e” ve “e” “ 4’er ölçü şeklinde üç cümlelerin birleşmesiyle oluşmaktadır. Yine bu bölmenin sonunda dönüşteki dolaptan dolayı dönüşte “e” “ile gösterilmiştir.

Eserin seyri:

Muhabbet bağına girdim bu gece isimli eserinde Kaynak, aranağmeye 2. Ölçüde Hüseyinî’de Kürdi yaparak başlamıştır. 4. Ölçüde Neva’da buselik ve 6.ölçüde Dügâh’ta Hicaz yapmıştır. 7. Ölçüde Nim Hicaz’da asma kalış yaparak 8. Ölçüde Dügâh’ta Hicaz ile aranağmeyi bitirmiştir.

Zemin bölümünde 9. Ölçüde Hüseyinî’de Kürdi, 10. Ölçüde Neva’da Buselik, 12. Ölçüde Hüseyinî’de Kürdi, 13. Ölçüde Neva’da Buselik çeşnilerini kullanmıştır. 14. Ölçüde Hüseyinî’de Kürdi, 18. Ölçüde Neva’da Buselik, 20. Ölçüde Rast’ta Nikriz çeşnileriyle devam etmiştir. 22. Ölçü ve 31. Ölçülerde gerekli asma kalış ve çeşnileri kullanmıştır ve 31. Ölçüde Dügâh’ta Hicaz ile eseri bitirmiştir.

Eserde %25 oranıyla Hüseyinî’de Kürdi, Neva’da Buselik ve Dügâh’ta Hicaz kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %13 Nim Hicaz’da Asma Kalış, %6 Neva’da Asma Kalış ve Rast’ta Nikriz’dir.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Eser Düyek usûlündedir. Usûl geçkisi yoktur. Melodik ve ritmik yapısı 16’lık notaların hâkimiyetindedir. Saadettin Kaynak bu eserinin aranağmesinde Düyek usûlünün tüm özelliklerine sadık kalmıştır. Düzüm değişikliği yapmamıştır. Eserde %100 oranında Düyek usûlü kullanılmış, başka bir usûl kullanılmamıştır.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Muhabbet bağına girdim bu gece

Açılmış gülleri derdim bu gece

Vuslatın çağına erdim bu gece

Muhabbet doyulmaz bir pınar imiş

Ararım, ararım, ararım seni her yerde

Sorarım ıssız gecelerde, sevgilim nerde

Açıldı bahtımın gonca gülleri
Gönül bağında öter bülbülleri
Aşkima sarayım hep gönülleri
Muhabbet doyulmaz bir pınar imiş

Ararım, ararım, ararım seni her yerde
Sorarım ıssız gecelerde, sevgilim nerde

Güfte 4+2 Manzum terennümlüdür. Kafiyeleler düzenlidir. 6+5 Koşma tarzındadır. Muhabbet bağı gönülde oluşan bir bağıdır. Güftenin söz yazarı Sâdeddin Kaynak “açılmış gülleri derdim bu gece sözleriyle” bir rivayete göre rüyasında gördüğü Hz.Peygambere olan hislerini anlatmıştır. Hz.Peygamberi görerek vuslata ermiştir. Ancak O’nu, uyandığında arasa da bulamamıştır. İssız gecelerde tekrar aynı rüyayı düşlemekte, görmek istemektedir.

Hiz. Peygamber’i gördüğünde bahtı açılmıştır, gönü şenlenmiştir. Muhabbetin, kavuşmanın doyulmaz pınarına erişmiştir. Ancak o doyulmazlığı özlemekte, tekrar kavuşmayı istemektedir.

Bu şarkının sözlerinde sevgiliye, Hiz. Muhammed’e rüyada erişmenin coşkusu ve ona duyulan özlem vardır.

Eserin içindeki melodik porsiyonlar aranağmede de kullanılmıştır. Güftenin anlam gereği ilk üç mısra'ya makamın karakteristik özelliğinin dışında tiz bölgeden girilmiştir. Diğer mısralarda anlam bütünlüğü gereği makamın gerçek yapısına dönmüştür.

Eser no 10: “Son Ümidim de Bitti Kuş Gibi Uçtu Gitti” (Şekil 10).

Hicaz Şarkı
Son ümidimde bitti
Kuş gibi uçtu gitti

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK

USUL: DÜYEK

GÜFTE: MUSTAFA NAFİZ IRMAK

an x

(Aranağme)

5 Aa

10 Bb

15 Cc d

20

25 De

29 f

SON

tu git ti (saz) Ge ri ka lan hep_ ya_lan i çim de a cı hic ran

Şim di bir e me lim var (saz) se vi şen sev da lı lar (saz) tan rım on la

rı et sin bir a ra da bah_ ti yar bir a ra da bah ti yar

ha ya li ni_ a na_ yım (SAZ) o nun la a_vu na yım (SAZ)

Ben mih net le ya na_yım o tek bah ti yar ol sun o tek bah ti yar_ ol_sun

SON ÜMİDİM DE BİTTİ KUŞ GİBİ UÇTU GİTTİ
GERİ KALAN HEP YALAN İÇİMDE ACI HİCRAN
ŞİMDİ BİR EMELİM VAR SEVİŞEN SEVDALILAR
TANRIM ONLARI ETSİN BİR ARADA BAHTİYAR
HAYALİNİ ANAYIM ONUNLA AVUNAYIM
BEN MİHNETLE YANAYIM O TEK BAHTİYAR OLSUN

Şekil 10. “Son Ümidim de Bitti Kuş Gibi Uçtu Gitti” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

an(x₆)

II:[A(a₄^{1m})+B(b₄^{2m}):II

C(c₄^{3m}+d₆^{4m})

D(e₄^{5m}+f₆^{6m})

"ABCD" den kurulmuş bir şarkı biçimidir. Şarkının aranağmesi 6 ölçülük "x" cümlesine karşılık gelmiştir. Eserin 1 cümlelik aranağmesi vardır.

A bölümünde 1. mısraya 4 ölçülük "a" cümlesi karşılık gelirken B bölümünde de 2. mısraya 4 ölçülük "b" cümlesi karşılık gelmiştir. B bölümünde "b" cümlesinin sonunda "a" cümlesine dönüş röpriz vardır. "A" ve "B" bölmeleri birbirine bağlıdır. "a" ve "b" cümleleri 1 period oluşturmuştur.

C bölümü 3. mısra 4 ölçü "e" cümlesine karşılık gelmiştir. 4. mısra 6 ölçü "d" cümlesine karşılık gelmiştir.

D bölümü 5. ve 6. mısralara "e" ve "f" cümleleri karşılık gelmiştir. "e" cümlesi 4 ve "f" cümlesi 6 ölçüdür.

Eserin seyri:

Aranağme girişinde Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz yaparak güçlüde 2. ölçüde Neva'da asma kalış yapan bestekâr, makamın Hicaz Hümayun olması sebebiyle Neva'daki Buselik'in 3. derecesi olan Acem perdesini göstererek 3. ölçüde Dik Kürdi'de asma kalış yapmıştır. 4. ölçüde ise Hüseyinî perdesini göstererek Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz ile kalış yapılarak aranağmeyi Yegâh'ta Nikriz ve Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz ile bitirmiştir.

Aynı şekilde zemine Zirgüle'li Hicaz'la girerek 11. ölçüde Neva'da asma kalış yapan Kaynak, 12. ölçüde Nim Hicaz'da asma kalış yaparak, 14. ölçüde Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz yapmıştır. 15. ölçüde Hüseyinî'de Kürdi ve 16. ölçüde Neva'da Buselik çeşnilerini kullanmıştır. 17. ve 18. ölçülerde aynı kalışları tekrar eden Kaynak, 21. ölçüde Acem'de Nigarlı (Acemaşiran) ve devamı olarak 22. ölçüde Hüseyinî'de Kürdi, 23. ölçüde ise Neva'da Buselik olarak bestesine devam etmiştir. 26. ölçüde Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz ve Yegâh'ta Nikriz çeşnileriyle, 28. ölçüde Neva'da Buselik ile 30. ölçüde Muhayyer perdesinde Kürdi çeşnileriyle devam ederek 34. ölçüde Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz ile eseri bitirmiştir. Beste notada hicaz olarak görülmektedir fakat inceleme sonucunda Zirgüle'li Hicaz olduğunu söylemek mümkündür.

Eserde %28 oranıyla Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %17 Hüseyinî'de Kürdi, %11 Neva'da Asma Kalış, Dügâh'ta Hicaz ve Yegâh'ta Nikriz, %5,5 Muhayyer'de Kürdi, Acem'de Acem Aşiran, Nim Hicaz'da Asma Kalış ve Dik Kürdi'de Asma Kalış'tır.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Bu eseri usûl açısından incelediğimizde, değişmeli usûlde olmadığını, 8/8 Düyek usûlünde olduğunu görürüz. Eser düzum olarak Sofyan usûlünü kullanmamıştır. Aranağmeye Düyek usûlü düzumüyle girilmiştir. Düyek usûlünün karakteristik özelliği olan 8'lik es noktalı 4'lük olarak tercih edilmiştir. Bu özellik aranağmede gözlemlenmektedir (1. ve 6. ölçüler). Aranağmeye üçleme (triole) motifleri hâkimdir. Zemin bölümünde trioleli motiflere rastlanmamaktadır.

Eserde %75 oranıyla Düyek usûlü kullanılırken bu usûlü %25 oranıyla Sofyan usûlü izlemiştir.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Son ümidim de bitti
Kuş gibi uçtu gitti
Geri kalan hep yalan
İçimde acı hicran

Şimdi bir emelim var
Sevişen sevdalılar
Tanrım onları etsin
Bir arada bahtiyar

Hayalini anayım
Onunla avunayım
Ben bir dertle yanayım
O tek bahtiyar olsun

Şarkının güftesi Mustafa Nafiz Irmak'a aittir. Güfte; dörder dizeli 3 kupleden oluşmaktadır. Kafiye düzenlidir." Tanrım" diye başlayan dizesi 2'ye bölünecek ve dize toplam sayısı 12 ye çıkacaktır. Söz yazarının son ümidi de tükenmiştir. Artık geriye yalan ve üzüntü kalmıştır. Sevgilinin gitmesi acı bıraktığı gibi tüm ümitleri de tüketmiştir. Artık tek dilek vardır o da diğer sevdalıların birlikte olması, başkalarının da aşk acısı çekmemeleridir. Sevgili uzakta olsa da onun mutluluğu, seven kişinin mutlu olması için bir nedendir. Ümit kuşa benzetilerek benzetme sanatı yapılmıştır. Bu eserde de aranağmedeki melodiler güftenin uyumuna göre eser içinde kullanılmıştır. İlk iki mısra da bestekâr güftenin vermiş olduğu anlamı Zirgüle'li hicaz kararı ile hüznü duygusunu hissettirmiştir. Üçüncü ve dördüncü mısra'ya adeta zeminde kullanılan yapıyı makamın 5. derecesine taşıyarak güftedeki anlamı melodik yapıyla hissettirmiştir. Son iki mısra ise adeta bir temenni, yakarış ile melodik yapı çerçevesiyle bütünleştirmiştir.

Eser no 11: “Tel Tel Taradım Zülfünü”. Eserin notası Şekil 11’de verilmiştir.

Zirgüleli Hicaz Şarkı Tel tel taradım zülfünü tellerine gül bağladım

USÛLÜ : AKSAK

MÜZİK: SADEDDİN KAYNAK

GÜFTE : SADEDDİN KAYNAK

an x

ARANAĞME

5 Aa

Tel tel ta ra__ dım zül fû__ nû
Gül fi da mı__ gi bi ken_ di
İn dim yâ rin__ bah çe si__ ne

9 b

Tel le__ ri ne gül bağ_ la__ dım Göğ sün de ki gon_ ca__ gü_ lün__
Yok tur__ ci han da me__ nen_ di Ben de ğil â lem_ be__ ğen_ di__
Gül top__ la dım çev re__ si__ ne A şık ol dum leh_ çe__ si__ ne__

13 Bc

Yap ra ğı na tül bağ la dım Te ne ni te ne ni te ne ni te ne ni
En dâ mı na bel bağ la dım
Di van du rup el bağ la dım

18 d

Te ne ni te ne ni te ne ni te ne ni Ten nen nen nen_ ni vay

22

Ten nen nen nen_ ni vay__ Yap ra ğı na tül bağ la dım D.C.
En dâ mı na bel bağ la dım SON
Di van du rup el bağ la dım

TEL TEL TARADIM ZÜLFÜNÜ
TELLERİNE GÜL BAĞLADIM
GÖĞSÜNDEKİ GONCA GÜLÜN
YAPRAĞINA TÜL BAĞLADIM

GÜL FİDANI GİBİ KENDİ
YOKTUR CİHANDA MENENDİ
BEN DEĞİL ÂLEM BEGENDİ
ENDÂMINA BEL BAĞLADIM

İNDİM YARIN BAĞÇESİNE
GÜL TOPLADIM ÇEVRESİNE
AŞIK OLDUM LEHÇESİNE
DİVAN DURUP EL BAĞLADIM

TENENİ TENENİ TENENİ TENENİ
TEN NEN NEN NEN Nİ VAY
YAPRAĞINA TÜL BAĞLADIM

TENENİ TENENİ TENENİ TENENİ
TEN NEN NEN NEN Nİ VAY
ENDÂMIMA BEL BAĞLADIM

TENENİ TENENİ TENENİ TENENİ
TEN NEN NEN NEN Nİ VAY
DİVAN DURUP EL BAĞLADIM

Şekil 11. “Tel Tel Taradım Zülfünü” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

$an(x_6)$

$A(a_4^{1m}+b_5^{2m}+b_5^{2m})$

$B(c_4^{3m}+d_7^{4m})$

Eserin aranağmesi "x" 6 ölçülük bir cümleden oluşmaktadır. Eserin 1 cümlelik aranağmesi vardır.

A bölümünde 1. ve 2. mısralar "a", "b" ve "b" cümlelerinin 5'er ölçü tekrar etmesinden oluşmaktadır.

B bölümünde 3. ve 4. mısralar "c" 3 ölçü ve "d" 7 ölçü şeklinde iki cümlelerin birleşmesiyle oluşmaktadır. Eserin "B" bölümü "bağlantı" bölümüdür ve 1 periyoddur.

Eserin seyri:

Aksak usûlündeki eserde Kaynak aranağmeye 2. ölçüde gördüğümüz gibi Dügâh'ta Hicaz ile girmiştir. 4. ölçüde Nim Hicaz'da asma kalış yapmıştır. 6. ölçüde Dügâh'ta Hicaz yaparak aranağmeyi bitirmiştir. Zemin bölümünde ise 8. ölçüde Dügâh'ta Hicaz yaparak zemin bölümüne giriş yapmıştır. 10. ölçüde Neva'da Buselik, 15. ölçüde Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz, 21. ölçüde Nim Hicaz'da asma kalış yapmıştır. 23. ölçüde Dik Kürdi'de asma kalış yaparak, 26. ölçüde Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz ile eser bitmiştir.

Eserde %34 oranıyla Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %22 Dügâh'ta Hicaz, Nim Hicaz'da Asma Kalış, %11 Dik Kürdi'de Asma Kalış ve Neva'da Buseliktir.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Eser Aksak usûlünde bestelenmiş olmasına rağmen Aydın usûlü düzumüne sahiptir. (2+2+2+3). Eserde usûl geçkisine rastlanılmaz. Aranağmede ilk 4 ölçüde 3. darplarında 1/4'lük es kullanan Kaynak 5. ve 6. ölçülerde 1/4'lük es yerine 1/4'lük notalar kullanılmıştır. Eserin melodik yapısı ve ses sahası Dügâh ve Muhayyer perdeleri arasındadır. Eserde %100 oranında Aksak usûlü kullanılmış, başka bir usûl kullanılmamıştır.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Tel tel taradım zülfünü

Tellerine gül bağladım

Göğsündeki gonca gülün

Yaprağına tül bağladım

Teneni teneni

Teneni teneni

Ten nen nen ni yâr

Yaprağına tül bağladım

Gülfidanı gibi kendi

Yoktur cihânda menendi

Ben değil âlem beğendi
Endâmına bel bağladım

Teneni teneni
Teneni teneni
Ten nen nen nen ni yâr
Endâmına bel bağladım

İndim yârin bahçesine
Gül topladım çevresine
Âşık oldum lehçesine
Divan durup el bağladım

Teneni teneni
Teneni teneni
Ten nen nen nen ni yâr
Divan durup el bağladım

Şarkının güftesi Sâdeddin Kaynak’a aittir. 4+4+4+4 dizelerden oluşmaktadır, ikinci dörtler lâfzî terennümdür. “Teneni teneni” olanlar ikayi terennümdür. Kafiyeleyer düzensizdir.

Sevgilinin saçı divan edebiyatı şiirlerinde olduğu gibi uzundur ve tel teldir. Sevgilinin saçının her teline âşık gönlünü bağlamıştır. Sevgili selvi boyludur dünyada eşi benzeri yoktur. Herkes onun güzelliğine hayrandır. Onun tatlı dilliliği ve güzelliği karşısında âşık eğilmiştir, eli kolu bağlanmıştır.

Aranağme eser ile farklı gibi gözükse de genelinde eserin güftesiyle bir uyuşum sergilemektedir. Bu eserde güfte ve melodi açısından en büyük özellik makamın seyrine tamamıyla sadık kalınması ve lâfzî terennüm ile güftedeki bütünlük pekiştirilmiştir.

Eser no 12: “Yâd Eller Aldı Beni”. Eserin notası Şekil 12’de verilmiştir.

Hicaz şarkı Yâdeller aldı beni

USUL : Türk Aksağı

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK
GÜFTE : VECDİ BİNGÖL

an x y

SAZ

7 Aa

Yâ del ler al dı be ni
Düş düm o nul maz der de

13 a Bb

Taş la ra çal dı be ni Yâr dan a yır dı fe
Ner de yi ği dim ner de Yol u zun gur bet a

20 c Cd

lek Gur be te sal dı be ni Yol ve rin (SAZ)
cı Dağ la var a ra yer de

27 e

ge çe yim du man lı dağ lar (SAZ)

33 d e

Dağ la rın (SAZ) ar dın da naz lı yâr ağ

39

lar (SAZ)

YÂDELLER ALDI BENİ
TAŞLARA ÇALDI BENİ
YÂRDAN AYIRDI FELEK
GURBETE SALDI BENİ

DÜŞDÜM ONULMAZ DERDE
NERDE YİĞİDİM NERDE
YOL UZUN GURBET ACI
DAĞLAR VAR ARA YERDE

YOL VERİN GEÇEYİM DUMANLI DAĞLAR
DAĞLARIN ARDINDA NAZLI YAR AĞLAR

Şekil 12. “Yâd Eller Aldı Beni” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

$$an(x_4+y_4)$$

$$A(a_4^{1m}+a_4^{2m})$$

$$B(b_4^{3m}+c_4^{4m})$$

$$C(d_4+e_4)^{b1}+(d_4+e_4)^{b2}$$

Bu şarkının aranağme bölümünde 4 ölçülük "x" cümlesi ve 4 ölçülük "y" cümlesi tespit edilmiştir.

A bölümünde 1. ve 2. mısralar 4'er ölçülük "a" ve "a" cümleleriyle gösterilmiştir. B bölümünde 3. ve 4. mısralar yine A bölümündeki gibi 4'er ölçülük "b" ve "c" cümlelerine karşılık gelmiştir.

C bölümü eserin bağlantı bölümüdür. 4'er ölçülük "d" ve "e" cümleleri bağlantı 1 bölümüne karşılık gelmiştir. "d" ve "e" cümleleri tekrar ederek bağlantı 2 bölümüne karşılık gelmiştir.

Bağlantı bölümü böyle de düşünülebilir.

$$C(d_8^{b1} + d_8^{b2})$$

C bölümü eserin bağlantı bölümüdür. 8'er ölçülük "d" ve "d" cümlelerinin bağlantı 1 ve bağlantı 2 bölümüne karşılık gelmiştir.

Eserin seyri:

Aranağmenin girişinde 2. ölçüde güçlü perdesinde asma kalış yapılmıştır. 4. ölçüde Nim Hicaz'da, 6. ölçüde Dik Kürdi'de, 8. ölçüde Dügâh'ta Hicaz çeşnilerini kullanan bestekâr, 10. ve 16. ölçülerde Neva perdesinde asma kalış yapmıştır. 20. ölçü ile 40. ölçüler arasında gerekli asma kalış ve çeşnileri kullanarak Türk Aksağı usûlünde bestelediği eserini 40. ölçüde Dügâh'ta Hicaz ile bitirmiştir.

Eserde %43 oranıyla Dügâh'ta Hicaz kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %36 Neva'da Asma Kalış, %14 Nim Hicaz'da Asma Kalış, %7 Dik Kürdi'de Asma Kalıştır.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Bu eseri usûl açısından incelediğimizde, değişmeli usûlde olmadığını görürüz. Kaynak notalarda eser 5/8 Türk Aksağı usûlünde olacak şekilde notaya alınmış ve usûlü Türk Aksağı olarak belirtilmiştir. Ancak eser dikkatle incelendiğinde usûlünün iki adet Türk Aksağı usûlünün bir araya getirilmesiyle meydana getirildiği; yani usûlünün henüz bir isim verilmemiş 10/8'lik (5/8+5/8) tartımda olduğu görülmektedir (Özbek, 2020: 208-210). Usûlün darplarına göre melodik yapısı uygun bestelenmiştir. usûlün kalıbının dışına çıkmamıştır.

Eserde %100 oranında Türk aksağı usûlü kullanılmıştır

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Yâd eller aldı beni

Taşlara çaldı beni

Yardan ayırdı felek

Gurbete saldı beni

Yol verin geçeyim dumanlı dağlar
Dağların ardında nazlı yar ağlar

Düştüm onulmaz derde
Nerde yığdım nerde
Yol uzun gurbet acı
Dağlar var ara yerde

Yol verin geçeyim dumanlı dağlar
Dağların ardında nazlı yar ağlar

Şarkının güftesi Vecdi Bingöl'e aittir. Şiir dört mısra ve ikili dizelerden oluşmaktadır. İki mısralı Nakarat, Terennüm bulunmaktadır. Kafiye düzenlidir.

Bestede âşık sevdiğinden uzak düşmüş gurbettedir. Dağların ardında kalan yârinin acısı onu yerden yere vurmaktadır. Bu dert dayanılmaz bir derttir. Bunun için seven dağlara seslenmektedir: “Yol verin geçeyim dumanlı dağlar /Dağların ardında nazlı yar ağlar”. Söz konusu dizelerde nida yani seslenme sanatı yapılmıştır.

Eser no 13: “Yeşil Gözlerini Ufkuma Ger ki”. Eserin notası Şekil 13'te verilmiştir.

Hicaz Türkü Yeşil gözlerini ufkuma gerki

USÛL : CURCUNA

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK

an x

ARANAĞME

5 y

9 Aa

12 a'

15 Bb

18

21 c

24 Cd

Ye şil göz le ri ni uf ku ma ger ki

Ba har gel ki di ye tür kü söy le yim

Sa rı saç la rı nı yü zü me ser ki

Kok la yıp ö pe rek yaz gel di di

yem Tur na lar u çun yay la dan ge çin

Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz Makamındaki 14 Eserinin İncelenmesi



(2)

GURBET ELDE KALDIM HALİM NİCEDİR
DERDİM ŞU DAĞLARDAN DAHA YÜCEDİR
AYRILIK SEVENE BİLMECEDİR
ÇÖZEMEDİM BİLMECEYİ NEYLEYİM

(3)

EKİNLER SARARDI BİÇTİK GÜZ GELDİ
HAKKA ŞÜKÜR BU YIL BİRE YÜZ GELDİ
NİDEMKİ YOKLUĞUN PEK ÖKSÜZ GELDİ
SEN YETERDİN EKİNLERİ NEYLEYİM

Nakarat

TURNALAR UÇUN YAYLADAN GEÇİN
YARİMİ SEÇİN TURNALAR

Şekil 13. “Yeşil Gözlerini Ufkuma Ger ki” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

an(x₄+y₄)

A(a₃^{1m}+a₃^{2m})

B(b₆^{3m}+c₄^{4m})

C(d₄^{5m}+d₄^{5m})

Eserin aranağmesi "x" ve "y" 4'er ölçülük iki cümleden oluşmaktadır.

A bölümünde 1. ve 2. mısralar "a" ve "a" cümlesiyle 3'er ölçü tekrar etmektedir. "A" bölümü kendi içinde iki cümle oluşturmaktadır ayrıca "A" bölümü kendi içinde 1 perioddur.

B bölümünde ise 3. ve 4. mısralar "b" ve "c" cümlelerinin 6 ve 4 ölçü şeklinde birleşmesiyle oluşmaktadır. "B" bölümünde genişleme vardır. Sekvens şeklinde tekrar eden küçük motiflerle genişleme yapılmıştır. "B" bölümü kendi içinde 1 period oluşturmaktadır.

C bölümü 5. mısranın "d" ve "d" 4'er ölçülük iki cümleden oluşmaktadır. "C" bölümü "bağlantı" bölümüdür ve kendi içinde 1 period oluşturmaktadır.

Eserin seyri:

8 ölçülük aranağme ile eserine başlayan bestekâr, 8. ölçüde Dügâh'ta Hicaz dizisi yapmıştır. 11. ölçüde Gerdaniye'de Nigar, 14. ölçüde Eviç'te Hüzzâm, 17. ve 20. ölçülerde Neva'da Buselik, 24. ölçüde Dügâh'ta Hicaz Hümayun dizisi ile 28. ölçüde Dügâh'ta Hicaz ile eseri bitirmiştir. Eserde %43 oranıyla Dügâh'ta Hicaz kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %29 Neva'da Buselik, %14 Gerdaniye'de Nigar ve Eviç'te Hüzzâm'dır.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Eserde curcuna usûlünün 16'lık mertebesinde bestelenmiş olup usûl geçkisi yoktur. Curcuna usûlünün düzumünün dışına çıkılmamıştır. Aranağmesi curcunanın 1. mertebesi olan 10/16

mertebesinde bestelenmiştir. Melodik yapı aslında 10/8 mertebeye uygun olup 10/16 'lık olarak yazılmıştır. Eserde %100 oranında Curcuna usûlü kullanılmıştır.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Yeşil gözlerini ufkuma ger ki
Bahar geldi diye şarkı söylüyem
Sarı saçlarını yüzüme ser ki
Koklayıp öperek yaz geldi diyem

Turnalar uçun, yayladan geçin
Yârimi seçin turnalar

Gurbet elde kaldım halim nice dir
Derdim şu dağlardan daha yücedir
Ayrılık sevene bir bilmedir
Çözemedim bilmeceyi neyleyim

Turnalar uçun, yayladan geçin
Yârimi seçin turnalar

Ekinler sarardı bıçtik güz geldi
Hakka şükür bu yıl bire yüz geldi
Nidem ki yokluğun pek öksüz geldi
Sen yeterdin ekinleri neyleyim

Turnalar uçun, yayladan geçin
Yârimi seçin turnalar

Bu güftenin sözleri Ramazan Gökâlp Arkın'a aittir. 6+5 Koşma Tarzındadır. "Turnalar Uçun" Lâfzî Terennümdür. Kafiye düzenlidir.

Sevgilinin yeşil gözleri bahar ve umudun habercisi gibidir. Sarı saçlar güneş gibi yazın habercisidir. Ancak âşık sevdiğinden uzak kalmıştır, gurbettedir. Sevgiliyi turnalardan sormaktadır. Ekinler sararmıştır, güz mevsimi gelmiştir. Gelen güz hasatın bereketini de beraberinde getirmiştir ancak sevgilinin yokluğu giderilememektedir. Ekinler olmasa da sevgili olsa âşık için yeterlidir. Şair bu şiirde turnalara seslenerek nida sanatı yapmıştır.

Bu eserin gerek aranağmesi gerekse tümü hicaz makamının karakteristik özelliklerini taşımamaktadır. Güftenin anlam bütünlüğü Kaynak tarafından tamamen dikkate alınmıştır. Karar'a giderken hicaz makamının karakteristik özelliği kullanılmıştır.

Eser no 14: “Yollarına Gül Döktüm”. Eserin notası Şekil 14’te verilmiştir.

Hicaz Türkü Yollarına gül döktüm

USUL: DÜYEK

MÜZİK : SADEDDİN KAYNAK
GÜFTE :SADEDDİN KAYNAK

an x

(Aranağme)

6 Aa

Yol la__rı__ nağül__ dök__tüm Ge lir de__ geçer__ di__ye
AŞ kın__ iç__ time__ lin__ le Kal bim dol__ du se__ nin__ le

11 Bb

Geç medin boy num__ bük__ tüm__ baş ka yar__ se çer_ di ye (SAZ)_ çer_ di ye (SAZ)_
Geç ti ömrüm e__ nin__ le__ benden vaz__ ge çer_ di ye çer_ di ye

16 Cc

Menekşe la le ha__ nı me__ li Güzel huyun yok tur_ be_ de_ li Sana gönül ver

21

dim_ ve re li__ Sa ra rıp sol_ dum a__ man (SAZ)_ man (SAZ)_
SON

YOLLARINA GÜL DÖKTÜM
GELİRDE GEÇER DİYE
GEÇMEDİN BOYNUM BÜKTÜN
BAŞKA YAR SEÇER DİYE

AŞKI İÇTİM ELİNLE
KALBİM DOLDU SENİNLE
GEÇTİ ÖMRÜM ENİNLE
BEDEN VAZGEÇER DİYE

SARARDI GÜL BENZİM
YILLAR VARKİ SENSİZİM
ŞİMDİ BEN BİR ÖKSÜZÜM
BENDEN VAZGEÇER DİYE

NAKARAT

MENEKŞE LÂLE HANİMELİ
GÜZEL HUYUN YOKTUR BEDELİ
SANA GÖNÜL VERDİM VERELİ
SARARIP SOLDUM AMAN

Şekil 14. “Yollarına Gül Döktüm” isimli eserin notası.

Eserin form analizi:

$an(x_6)$

$A(a_4^{1,2m}) + B(b_4^{3,4m} + b_4'^{3,4m})$

$C(c_4^{b1+d4^{b2}}) + (c_4^{b1+d4^{b2}})$

Bu şarkının aranağme bölmesinde 6 ölçülük "x" cümlesi tespit edilmiştir. Eserin 1 cümlelik aranağmesi vardır.

A bölümünde 1. ve 2. mısra 4 ölçülük "a" cümlesiyle gösterilmiştir. B bölümünde 3. ve 4. mısralar yine A bölümündeki gibi 4'er ölçülük "b" ve "b' " cümlelerine karşılık gelmiştir. Bu bölme de bir perioddur.

C bölümü eserin bağlantı bölümüdür. 4'er ölçülük "c" ve "d" cümleleri bağlantı 1 ve bağlantı 2 bölümüne karşılık gelmiştir. "c" ve "d" cümleleri bağlantı 1 ve bağlantı 2 bölümünü tekrar etmiştir.

Eserin seyri:

Aranağmede 1. ölçüde Hüseyinî'de Uşşak çeşnişiyle esere girilmiştir. Kaynak 2. ve 4. ölçülerde Neva'da Buselik yaparak, 6. ölçüde Dügâh'ta Hicaz Hümayun dizisiyle aranağmeyi bitirmiştir. Zemin bölümünde ise Hicaz Uzzal ve Hicaz Hümayun çeşnileri kullanmıştır. Gerekli asma kalış ve çeşnileri kullanan Kaynak, 24. ölçüde Dügâh'ta Hicaz dizisi ile eseri bitirmiştir.

Eserde %31 oranıyla Neva'da Buselik kullanılırken bu makam çeşnisini izleyen makam çeşnileri ve yüzdeleri ise, %31 Dügâh'ta Hicaz, %13 Hüseyinî'de Uşak ve Nim Hicaz'da Asma Kalış, %6 Dügâh'ta Zirgüle'li Hicaz ve Hüseyinî'de Kürdi'dir.

Eserin usûl açısından incelenmesi:

Bu eseri usûl açısından incelediğimizde; 8/8 Düyek usûlünde olduğunu görürüz. Eserin içinde herhangi bir usûl değişikliği olmamakla beraber dinlediğimiz icralarda eserin usûlünün, ritminin normal giderinden biraz daha hızlı icra edildiğini görebiliriz. Eser Düyek usûlünde bestelenmiş olsa da aranağmesi tamamen Sofyan usûlü düzümlüdedir. Eserde Sofyan ve Düyek usûlleri birbirine geçmiş olmasına rağmen Düyek usûlü esere hâkimdir.

Eserde %83 oranıyla Düyek usûlü kullanılırken bu usûlü %17 oranıyla Sofyan usûlü izlemiştir.

Eserin güfte açısından incelenmesi:

Yollarına gül döktüm

Gelir de geçer diye

Geçmedin boynum büktüm

Başka yar seçer diye

Menekşe, lale, hanımeli

Güzel huyun yoktur bedeli

Sana gönül verdim vereli

Sararıp soldum aman

Aşkı içtim elimle kalbim doldu seninle
Geçti ömrüm seninle
Benden vazgeçer diye sarardı gül benzim
Yıllar var ki sensizim
Benden vazgeçer diye

Şarkının güftesi Sâdeddin Kaynak'a aittir. İlk dört dize 7 heceli, kafiye hatasızdır. Sonraki dört dize 9 heceli, kafiye düzenlidir. Sonraki dört dize 7 heceli, kafiye düzensizdir. Sarardı gül benzim // Yıllar var ki sensizim // Benden vazgeçer diye.... Başka yar seçer diye... Kafiye düzenlidir.

Sevgili yollarına gül dökülecek kadar sevilmiştir. Ancak âşık kendine güvenememektedir. Sevgilin gözünün kendisini görmediğini düşünmektedir. Sevgiliye gönlünü vermiştir. Bu durum da ona acı vermektedir, sararıp solmasına neden olmaktadır. Âşık yıllarca beklemiştir ve sevgilinin kendisi yerine bir başkasını sevmeye ihtimali ile kendisini tüketip sararıp solmuştur. Menekşe, lale, hanımeli çiçekleri güzel huya ve güzelliklere benzetilmiştir.

Aranağmedeki melodik yapı eser içinde güftenin mânâ bütünlüğü ile örtüşerek zaman zaman kullanılmıştır. Esere güftenin verdiği anlam itibarıyla tiz bölgeden Muhayyer perdesinden girilerek makam seyrine uygun davranılmamıştır. Ancak eserin sonlarına doğru yine güftenin anlam bütünlüğü açısından hicaz makamının özellikleri kullanılarak karar verilmiştir.

SONUÇ

Sâdeddin Kaynak'ın (1895–1961) şarkı formunda hicaz makamında 57 eseri mevcut olup bunlardan 14 adedi bu makalenin kaynağı olan tezde form, makam, usûl ve güfte açısından incelenmiştir.

Hicaz makamında incelenen 14 adet eserin tümü Şarkı formunda olup bunlardan 7'si ABC, 2'si ABCD, 2'si ABCBD, diğerleri de ABCDEF, ABAB ve AB biçimindedir.

Sâdeddin Kaynak'ın eserleri usûl, melodi ve makam geçkileri yönünden zengin, özgün bir yapıya sahip olup saz ve söz unsurunu aynı paralellikte tutan yenilikçi ve çok yönlü bestelerdir.

Sâdeddin Kaynak, tekke kültürü içerisinde yetişmiş bu kültürün etkisi ve bestekârlık anlayışı, mûsiki bilgileriyle birlikte müzik anlayışını birleştirerek bir sentez oluşturmaktan öte Türk sanat müziğinde modernizasyon meydana getirmiştir.

Çeşitli kaynaklara göre üstadın nota bilgisi olmadığı belirtilse de Prof. Dr. Aleaddin Yavaşca'dan ve oğlu Feyyaz Kaynak'tan edindiğimiz bilgiler ışığında Sâdeddin Kaynak'ın nota bilgisine sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Sâdeddin Kaynak Şarkı formu dışında da hemen hemen her formda besteler yapmıştır. İncelenen Hicaz makamındaki 14 eserden 7 adedi aynı zamanda film müziği olarak da kullanılmıştır.

Bağlantı bölümlerini sık kullanan Kaynak, eserlerinin aranağmelerini bağlantı bölümlerinden üretmiştir.

Sâdeddin Kaynak zaman zaman akor parçası gibi gelen küçük arpejler kullanma alışkanlığına sahiptir. Bu aralıkları kullanmaktan çekinmemiştir.

Bu araştırmada incelenen eserleri makam açısından zengin geçkilere sahiptir.

İncelenen eserlerin 7 adedi Düyek, 2 adedi Curcuna, diğerleri de Aksak, Raks Aksağı, Sofyan, Türk Aksağı ve değişmeli (Düyek + Aksak) usûlleriyle bestelenmişlerdir.

Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinde ritmin öne çıktığı yerler oldukça fazladır.

İncelenen eserlerin güfteleri sade ve anlaşılır olup hece ve serbest vezinlerden oluşan yapılara sahiptir.

Kaynak, hâfız olduğu için güftelerdeki mânâ değişikliklerine göre makam geçkisi yaparak okumayı tecvit bilgisiyle başarmış, diğer bestekârlar gibi 4 mısralı güfteler yerine uzun güfteler kullanarak bir yenilik getirmiştir. Kullandığı güftelerin bazıları Karacaoğlan gibi halk şairlerine aittir.

Hemen hemen tüm eserlerin aranağmelerindeki melodik yapı eser içindeki sözlü kısımın bir uyum sağlayarak kullanılmıştır.

Kaynak eserlerinde lafzî terennümlere önem vermiştir. Ender de olsa bazı eserlerin güftelerine yeni mısralar eklemiştir.

Makamın karakteristik seyir özelliğinin dışına çıkmayı dahi göze alarak güftenin anlam bütünlüğünü korumaya özen göstermiştir.

Güftenin mânâ ve melodik yapısını korumak ve o duyguyu hissettirmek için bazı eserlerinde makam ve usûl geçkisi kullanmıştır.

Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinin incelendiği bu çalışmanın günümüz bestecilerine, yeni yetişen musikîşinaslara ve kompozisyon bölümü öğrencilerine çalışmalarında yardımcı olacağını düşünmekteyiz.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1995). *Türk müziği'nde türler ve biçimler*. Can Ofset, Mayıs-İzmir.
- Arslan, Y. (2018). *Türk sanat müziği şarkı türü üzerine karşılaştırmalı bir araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Niğde.
- Kaynak, G., Özcan, N. (2002). *TDV islâm ansiklopedisi*, 25. Cilt, 85-87.
- Karabük, S. (2019). *Sâdeddin kaynak'ın eser bestelediği filmlerin ve bu filmlerde yer alan eserlerin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Karasar, N. (2000). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara, Nobel Kitap.
- Kazancı, F.A.Ş. (2009). *Tanınmış bestekâr/tanınmış ilahiyatçı: Sadettin Kanak*. Dârülfünûn İlahiyat Sempozyumu, 18-19 Kasım 2009, İstanbul.
- Koray, F. (1957). *Müzik formları*. Maarif Vekâleti Öğretmen Kitapları. Maarif Basımevi, İstanbul.
- Oter, S.T. (2011). Hâfız sâdeddin kaynak'ın bir eserinin mânâ prozodisi yönünden analizi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 29. 551-571.
- Özbek, H. (2020). *Türk müziği form bilgisi*. SAGE Yayıncılık, Ankara.
- Özbek, H. (2020). *Türk müziği usûl Bilgisi*. SAGE Yayıncılık, Ankara.

- Özdemir, S. (1999). *Popülerleşme sürecinde türk müziği ve bu süreçte bir bestekâr: Sadettin kaynak*. Doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Özer, M. (2011). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Müzik Adamı Hâfız Sâdeddin Kaynak*. Editör: Mehmet Yalçın Yılmaz. Bölüm başlığı: Son Yüzyıl Türk Dinî Musiki Tarihinde Sâdeddin Kaynak'ın Yeri ve Önemi. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı, Kültür Müdürlüğü, İstanbul.
- Say, A. (2006). *Müziğin kitabı*. Masaüstü Yayıncılık, Ankara.
- Şen, H. O. (2003). *Sadeddin kaynak*. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara.
- Tanrıkorur, Ç. (2004). *Türk müzik kimliği*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Torun, M. (2012). *Türk müziğine analitik yaklaşım*, Yüksek Lisans ders notları.
- Tuna, S. (2010). *Hafız sadettin kaynak'ın dünyasında müzik ve din*. Yüksek lisans tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Adana.
- Türkoğlu, N.D. (2014). *Sadettin kaynak'ın türkü adını verdiği eserlerinin farklı açılardan incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Yüksek Lisans Programı, İstanbul.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık, Ankara.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: Sadeddin Kaynak is one of the most important composers who can build bridges from the past to the present and from the present to the future. He composed many works in the form of songs. He has always been an advocate of a clear and simple Turkish. The importance of aranağme and instrumental parts gained a new identity with Kaynak's understanding and was saved from disappearing under the sound element; gained a personality equivalent to it. The source does not perform any musical instruments; however, the instrumental parts of his compositions are extremely bright and have the original introduction and connection parts. The composer's signature is so clear that as soon as the search begins, it is understood that it is Sadeddin Kaynak's composition. Works; It is rich and surprisingly beautiful in terms of modal transitions, tempo changes, rhythm and tempo changes. The versatility of Kaynak is evident here as well. It is aimed to examine 14 songs of Sâdeddin Kaynak in the maqam of Hicaz in terms of form, course, usûl and lyrics.

Method: In this study, literature review was conducted, and qualitative and quantitative research methods were used. The axis of this work is composed of 57 works composed by Sadeddin Kaynak in Hicaz mode. 14 of these works were included in the study. In the selection of these 14 works, the opinions of the field experts were taken as basis. In the selection of exemplary works, criteria such as having a lot of procedural transitions, showing maqam changes and being popular were taken as basis. The number of works included in the study was limited to 14 because the sample works were examined in detail in terms of more than one variable such as form, maqam, tempo, and lyrics. There are different copies of 14 selected works, and this study is based on the "TRT notation archive". The selected works were transferred to the computer environment with the Sibelius notation program in the Arel Ezgi Uzdilek sound system. The unpublished Turkish Music lecture notes of Yavuz Özüstün were taken as a basis in the modal analysis. Using the semi-structured interview technique, the topics (themes) determined by descriptive analysis were summarized and interpreted. From time to time, direct quotations were made about the interview, trying to reflect the opinions of individuals. Within the scope of this thesis, Prof. Dr. Nevzat Atlığ, Prof. Dr.

Aleaddin Yavaşca, Prof. Erol Deran , Prof. Mutlu Torun, Feyyaz Kaynak, Lecturer Sadun Aksüt, Assistant Prof. Dr. Şirin Kardeniz Güney, Dr. Gönül Paçacı, İstanbul TRT Radio Law Artist Reha Sağbaş, Ind. Lecturer Feridun Öney and Semi-structured interviews were conducted with Mehmet Güntekin. In this study, while the compositions were analyzed in terms of form, maqam, usûl, and lyrics, coding was done. The rims were determined as words, notes and measures. Content analysis and descriptive analysis were made. The data obtained were evaluated both qualitatively and quantitatively. In the second part of the study, the life of Sadeddin Kaynak is mentioned. Kaynak's life, family, education, his relationship with Atatürk, his memory and imamate are covered. In the third part, Kaynak's composition, maqam, usûl usage and the musicians he trained; in the fourth section, Kaynak's 14 works in Hicaz mode; In the fifth part, two lyrics by Sadeddin Kaynak and Karacaoglan were composed in accordance with Sadeddin Kaynak's composing style.

Findings: Form, maqam, rhythm, usûl and lyrics features of 14 songs of Sâdeddin Kaynak in Hicaz maqam are presented in the article.

Conclusion and Discussion: Sâdeddin Kaynak's works are innovative and versatile compositions that are rich in usûl, melody and maqam transitions, have an original structure and keep the instrumental and lyric elements in the same parallel. Sadeddin Kaynak created a modernization in Turkish art music rather than creating a synthesis by combining the influence of this culture and his understanding of composition, his musical knowledge and understanding of music, which grew up in the dervish lodge culture. Kaynak, who frequently uses the link sections in his works, produced the search texts of his works from the link sections. Sadeddin Kaynak has the habit of using arpeggios from time to time in his works. His 14 works in the Hicaz maqam have rich transitions in terms of maqam. In order to preserve the meaning and melodic structure of the lyrics and to make that feeling felt, he used modal and procedural transitions in some of his works. We think that this study, which examines the works of Sadeddin Kaynak, will guide today's composers, newly trained musicians and students of the Composition department.