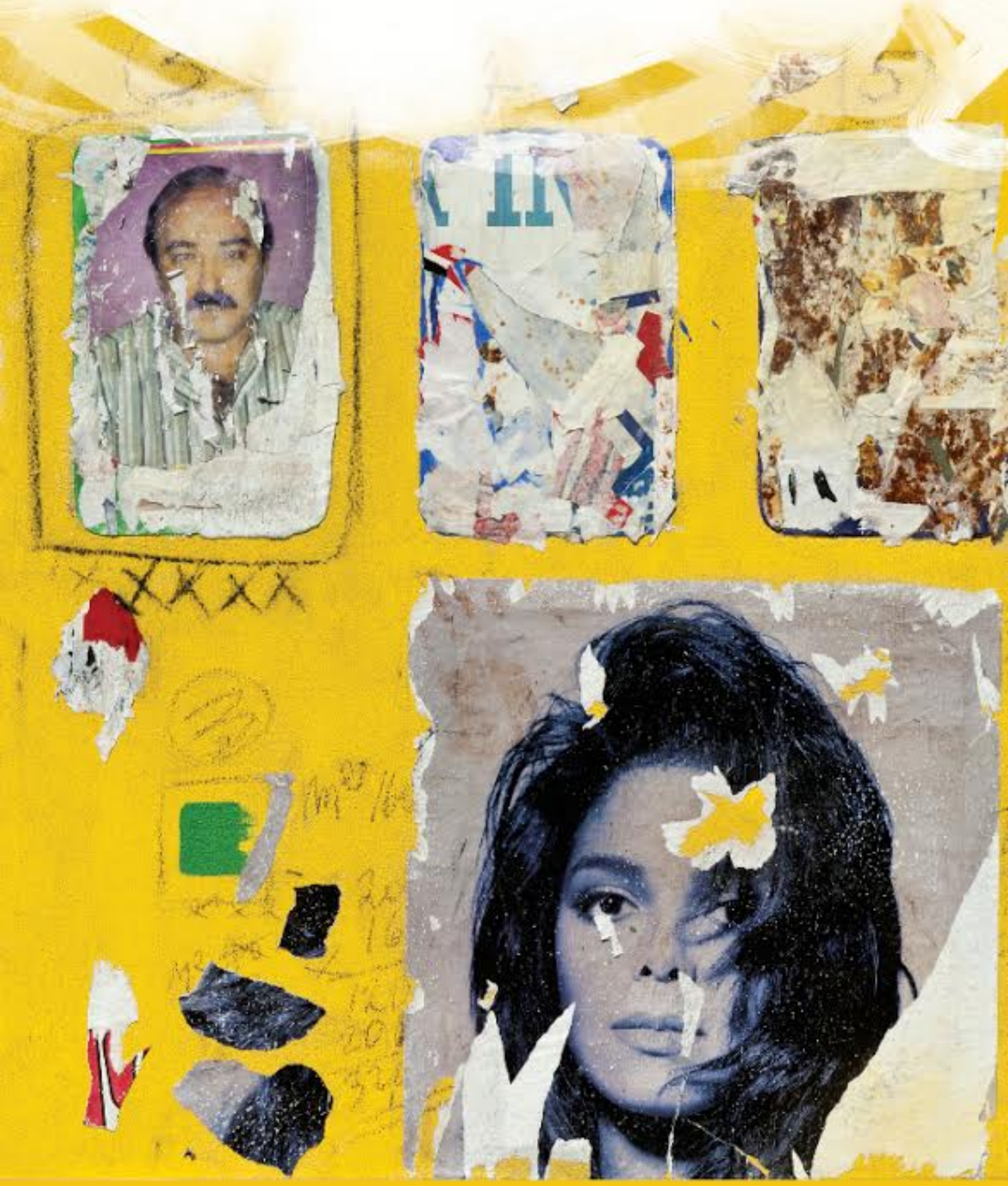
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI 25/26



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI 25-26

SANAT YAZILARI 25-26
2011 Güz - 2012 Bahar, yılda iki kez yayımlanır.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
No: 41

Sahibi
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan Prof.Dr. Meltem Yılmaz

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof.Dr. İncilay Yurdakul
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665
Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın
Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 06800 Beytepe / Ankara

25-26. Sayının Hakem Kurulu (ünvan ve soyadı sırasıyla)
Prof. F.Reyyan Yücelen Başaran - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Prof. Ayşe Müge Bozdayı - TOBB ETÜ Güzel sanatlar F.
Prof. Turhan Çetin - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Mümtaz Demirkalp - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Hüsnü Dokak - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Binnur Ekber - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Prof. Refa Emrali - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Muammer Sun - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Prof. Candan Dizdar Terwiel - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Tansel Türkdoğan - Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Halil Yoleri - Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar F.
Prof.Dr. Yeşim Alkaya Yener- H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Prof.Dr. Filiz Yenişehirlioğlu - Başkent Ü. GSTMF
Prof. Mehmet Yılmaz - Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. Meltem Yılmaz - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. İncilay Yurdakul - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç.Dr. Nadire Şule Atılgan - Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Münevver Çakı - Anadolu Ü. Güzel Sanatlar F.
Doç. T. Emre Feyzoğlu - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Nurdan Karasu Gökçe - Erciyes Ü. Güzel Sanatlar F.
Doç. Necla Rüzgar Kayıran - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Ayşe Sibel Kedik - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç.Dr. Levent Kuterdem - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Doç.Dr. Metin Munzur - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Doç. Alper Müfettişoğlu - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Doç. Kemal Uludağ - Anadolu Ü. Güzel Sanatlar F.
Doç. Pelin Yıldız - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Kurulu
Prof.Dr. İncilay Yurdakul
Prof.Dr. Candan Dizdar Terwiel
Öğr.Gör. Gülçin Cankız Elibol
Arş.Gör. Banu Bulduk
Arş.Gör. Aslı Işıksal
Arş.Gör. Seval Şener

Grafik Tasarım
Arş.Gör. Banu Bulduk

Kapak Görseli
Burhan Doğançay
"Duvarlar" (1990, tuval üzerine karışık teknik, 114x195cm).
Hacettepe Sanat Müzesi Koleksiyonu

İsteme Adresi
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06580 Beytepe - Ankara
Tel: (312) 299 20 62 - 82
Faks: (312) 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Baskı
Hacettepe Üniversitesi Basımevi
Basımevi Tel: (312) 305 10 20
E-posta: basimevi@hacettepe edu.tr
Basım Tarihi: 2013
Baskı Adedi: 500 adet

Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

Önsöz

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin "Sanat Yazıları" dergisinin yirmi beşinci ve yirmi altıncı sayıları, seçici hakem kurulunun onayından geçen akademik yazıların yayımlanmasıyla, araştırmacılara değerli bir kaynak oluşturmaya devam etmektedir.

İki sayının birlikte yayımlandığı bu sayıda, sanatın her alanından değerli araştırma yazıları yer almaktadır. Fakültemizin 'Sanat Yazıları' dergisi sanatseverlere, sanat araştırmacılarına ve akademisyenlere Türkçe kaynak oluşturarak, sanat alanındaki araştırmalara katkı sağlamaktadır. Sanat alanındaki araştırmacılara gerektiğinde başvurabilecekleri güvenilir Türkçe kaynaklardan birini sunabildiğimiz için mutluyuz. Sanat Yazıları dergisinin, çok sesliliğini ve farklı bakışları barındıran niteliğini koruyarak ve geliştirerek devam etmesi; Türkçe dilinde sanata önemli bir kaynak olarak katkı sunması dileği ile.

Prof.Dr. Meltem Yılmaz
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

İçindekiler

Erken Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikaları İle Toplumun Sanatsal Gelişimine Plastik Sanatlar Çerçevesinden Bakış
9

Art Policies During The Early Republican Era And A View To The Society's Artistic Development From The Framework of Plastic Art

Yrd.Doç.Dr. **Ayfer Uz**

Caravaggio'nun Yaşamı ve Barok Resim Sanatının Görsel Diline Katkıda Bulunan Önemli Eserleri
25

The Life And The Important Works of Caravaggio That Participated Forming The Language Of Baroque Painting

Yrd.Doç.Dr. **Aytül Papila**

18.Yüzyıl Osmanlı Döneminde Çoksesli Müziğin Yapılanışı
43

Article on Music of the İmperial Eihteenth Century During the Ottoman İmperial Period Reconstruction of Polypohonic Music

Öğr.Gör. **Burak Karaağaç**

Yapay Işık Sanatı: Işık Boyaması
55

Artificial Light Art: Light Painting

Çağatay Alpay

17. ve 18. Yüzyıllarda Keman Yayının Geçirdiği Yapısal Evrimin Yay Tekniğine Olan Etkileri
65

The Effects of Structural Evolution of Violin Bow to Bowing Techniques during 17th and 18th Century

Öğr.Gör. **Faruk Tamer**

Sergei Sergeyevich Prokofiyev 5 Numaralı (op.38/135) Piyano Sonatının Formu ve İcra Özellikleri
71

Sergey Prokofiev's Fifth Piano Sonata's (op. 38/135) Form and Performance Properties

Doç. **Gulnara Aziz**

Ahmed Adnan Saygun'un Orkestra İçin Bestelediği Ayin Raksı'na (Op. 57) Bestecilik Teknikleri Açısından Armonik Yaklaşımları
79

Harmonic Approaches To Ahmed Adnan Saygun's "Rituel Dance" (Op. 57) From Compositional Perspectives

Doç.Dr. **Levent Kuterdem**

Modların Bestecilikte Kullanımı ve Modalitenin Bestecilik Bakımından Önemi
91

The Use of Modes in Composition and the Significance of Modality in Composing

Doç.Dr. **Metin Munzur**

Sanat, Tasarım, Oyuncak: 20. Yüzyıl Avant-Garde
101

Art, Design, Toy: 20Th Century Avant-Garde

Doç.Dr. **Nadire Şule Atılgan**

Bir Sergi Modeli Olarak dOCUMENTA 13
113

dOCUMENTA 13 as a Model of Exhibition

Doç. **Necla Rüzgar Kayıran**

Yolları Çatallanan Bahçe: Günümüz Sanatında Sanat-Zanaat Düalitesi Üzerine
127

Garden of Forking Paths: On Duality of Art-Craft in Contemporary Art

Arş.Gör. **Seval Şener**

4-9 Yaş Arası Çocuklarla Seramik Çamurundan Yapılan Objeler Üzerine Bir Değerlendirme
139

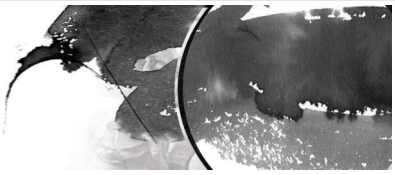
An Evaluation on The Objects Made with Ceramic Clay By The Group of Children Between The Ages of 4-9

Yrd.Doç. **Seyhan Yılmaz**

Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın Organı Sanat Yazıları Yayın İlkeleri
157

Dizin
159

Erken Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikaları İle Toplumun Sanatsal Gelişimine Plastik Sanatlar Çerçevesinden Bakış



Art Policies During The Early Republican Era And A View To The Society's Artistic Development From The Framework of Plastic Art

Yrd.Doç.Dr. **Ayfer Uz**
Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi
Resim-İş Öğretmenliği
ayferuz@trakya.edu.tr

Özet: Sanatın insan ve toplum üzerindeki muazzam etkisini, ülke kalkınmasındaki önemini çok iyi bilen Atatürk; Türkiye Cumhuriyeti'nde sanat kurumlarının kurulmasına ve geliştirilmesine öncelik vermiştir. Laik devlet ilkesi ve çağdaş uygarlık felsefesi ile Atatürk'ün başlattığı kültür ve sanat hamleleri genç Türkiye Cumhuriyeti'nin her alanda ilerlemesini hızlandırmıştır. O dönemde halkevleri ve ressamların yurt gezileri projeleriyle gerçekleştirilen sanatsal etkinlikler, sanatı ve sanatçıyı destekleyip halka yayılmasını ve halkın sanata karşı ilgi duymasını sağlamıştır. Toplumda kültür ve sanatın sağlam bir alt yapısı bu şekilde oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bugün ülkemizde, kalkınma hamlelerinin başarılı ve etkili olabilmesi; ancak çağın değerlerine ayak uydurabilmiş, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri özümsemiş kadrolarla mümkündür. Ancak bu da yeterli değildir; yaratıcı, araştırıcı ve sanatın yüceltici, yetkinleştirici yönleriyle gelişmiş, duyarlıklarını ve inceliklerini toplumla paylaşabilecek insanlara gereksinim vardır.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si ise bütün bir tarihinin en kökten dönüşümü ve devrimlerini yaşarken sanata da böylesi yüceltici ve devrimci bir işlev yüklemiştir. Erken Cumhuriyet dönemi sanat politikaları pek çok açıdan günümüze örnek olacak özelliklere sahiptir.

Anahtar Sözcükler: Halkevleri, Sanat, Atatürk ve Sanat, Güzel Sanatlar, Ressamların Yurt Gezileri.

Abstract: *Atatürk, who perfectly knew arts's monumental impact on individuals and society and on the country's development; has given priority to the establishment and development of artistic institutions in the Republic of Turkey. The principle of the secular state and the philosophy of modern civilization together with the culture and arts movements initiated by Ataturk have*

hastened the development of the Republic of Turkey in every field. During that era, art activities realized by People's Houses and painters with their travel projects throughout the country, have supported art and artists by spreading them to the people and consequently, have increased the people's interest in arts. By this way, culture and arts' solid infrastructure in society was tried to be created.

Today it is only with cadres who are in line with the age's values and who have absorbed scientific and technological progress that it is possible for our country to be successful and efficient in its development efforts. However, this is not adequate either; there is a need for people who are creative, inquisitive, and who are imbued with art's elevating, perfecting elements and can share its sensitvities and refinements with society.

Turkey during the Republican period has materialized its history's most radical transformation and revolution and has accorded art such a sublime and revolutionary function. The art policies of the early republican era posseses numerous characteristics, which present an example for comtemporary Turkey.

Key Words: *People's Houses, Art, Atatürk and Art, Plastik Art's, Artists' Country Travel.*

1. Giriş

Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın zaferle sonuçlanmasının ardından 1923-1938 yılları arasında ümmetten ulusa geçişi sağlayan aydınlanma devrimleri gerçekleştirilmiştir. Saltanatın, hilafetin kaldırılması, Cumhuriyetin ilanı, laikliğin anayasada yer bulması, harf devrimi, kılık kıyafet devrimi, ölçü devrimi gibi çok önemli dönüşümler hayata geçirilmiştir. Bunların yanı sıra toplumcu kalkınma modeliyle ekonomik büyümenin gerçekleştirildiği -adeta- mucizevi bir dönem yaşanmıştır.

Cumhuriyetin başlangıç yılları; en genel biçimiyle tanımlamak gerekirse, bağımsızlık şemsiyesi altında aydınlanma ve sanayileşerek kalkınma atılımının sağlanmaya çalışıldığı bir süreci kapsamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan II. Dünya Savaşı'na kadar geçirdiği dönem, ciddi ekonomik sıkıntıların yaşandığı aynı zamanda çok büyük başarıların elde edildiği bir zaman dilimi olmuştur. Ancak ne dil devrimi, ne okuma yazma seferberliği köyün gelişmesine devrimlerin kırsal kesime ulaşmasına yeterli olabilmiştir. Bu nedenle Cumhuriyet aydınlanmasını kırsal kesime taşıyacak kurumlar inşa etme kararı alınmıştır. Devrimleri halka benimsetme yolunda; ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda gelişmeyi ve bilinçlenmeyi gerçekleştirme girişimlerinin en önemlilerinden biri halkevlerinin kurulmasıdır. Halkevleri ile geniş halk kitlelerine ulaşarak yetişkinlerin çok amaçlı eğitimi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Atatürk, ülke kalkınmasının yalnızca ekonomik gelişmeyle değil, aynı zamanda sanatla ve kültürel etkinliklerin yaygınlaşmasıyla sağlanabileceğinin bilincindedir ve daha Cumhuriyet ilan edilmeden, 16. Mart 1923 tarihinde Türk Ocağında Adana esnaflarıyla yaptığı konuşmada şöyle söyler:

> "Bir milleti yaşatmak için bir takım temeller lâzımdır ve bilirsiniz ki, bu temellerin en mühimlerinden biri sanattır. Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve alîl bir kimse gibidir. Hattâ kastettiğim manayı bu söz de ifadeye kâfi değildir. Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur" (Atatürk 1990: 52).

Eğitim ve kültür sorunlarının bilincinde olan Atatürk, ülkenin gereksinmelerine öncelik vererek, her zaman toplumcu, ilerici ve gerçekçi bir tutum benimsemiştir. Ülkenin savaştan sonra içinde bulunduğu olumsuz ekonomik koşullarla zorlu bir savaş sürdürülürken; halkevlerinde kültürel kalkınmayı gerçekleştirebilmenin uğraşı ve coşkusu yaşanmıştır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun deyimiyle; halkevleri bir okul değildir, okuldan sonra, kültür adamlarının kültür işlerinde halkla birleştiği ve kaynaştığı yerdir. Halkevleri öncelikle kültür yaşama yerleridir, amacı öğretmekten önce yaşatmaktır (Baltacıoğlu 1950: 33).

Geniş bir halk örgütlenmesini amaçlayan halkevleri; 19 Şubat 1932 tarihinde açılır, 8 Ağustos 1951'de ise 5830 Sayılı Kanun'la kapatılır. 1950'de halkevlerinin sayısı 478,

halk odalarının sayısı ise 4322'ye yükselmiştir. Ayrıca Londra'da da bir halkevi açılmıştır (Özemdir 1974: 90-91).

Halkevleri güzel sanatlar alanında kurslar, konferanslar düzenlemiş, çok sayıda resim sergisi açmış; bu yönde birçok etkinlik düzenlemiştir. Ayrıca, 1939 yılında "devlet resim ve heykel" sergileri ile birlikte "Yurt Gezileri" sergileri başlatılmıştır.

2. Cumhuriyetin Erken Dönemlerinde Bir Kültür Ocağı Olan Halkevleri

Kemalist devrimlerin halka ulaştırılmasında zorlanan Cumhuriyet yönetimi, halk eğitimi çalışmalarını araştırmak üzere bazı gençleri ve görevlileri Avrupa ülkelerine göndermiştir. Bunlardan Selim Sırrı Tarcan İsveç'e, Vildan Aşir Savaşır da Orta Avrupa ülkelerini incelemeye gitmiş ve gözlemlerini içeren raporları incelenmek üzere Ankara'ya göndermişlerdir.

Vildan Aşir Savaşır'ın 1931 yılının Avrupa ülkelerindeki halk eğitimi çalışmaları ile Çekoslovakya'da ki halk örgütleri olan Sokollar uygulamalarını anlattığı Türk Ocağındaki konferansı Ankara Radyosunda yinelenmiştir. Vildan Aşir bu konuşmasını Türkiye Cumhuriyeti'nde böyle kurumların oluşturulmasının mümkün olup olmadığını sorgulayarak, özellikle tıpkı Sokollar gibi halkevleri ya da halkın evleri kurulmasının yararlarını anlatarak bitirmiştir. Atatürk, Vildan Aşir'in radyo konuşması üzerine, kendisini Çankaya Köşkü'nden telefonla aratarak kutlamış ve bu konuda bir takım çalışmalar için hazır olmasını istemiştir (Çeçen 1990: 95, 109). Atatürk'ün öncülüğünde ülkenin gereksinmeleri doğrultusunda yapılan araştırmalarla halkevleri projesi ortaya çıkmıştır. Daha sonra; 10 Nisan 1931 tarihinde toplanan olağanüstü kurultay kararı ile feshedilen Türk Ocaklarının, «bütün hakları ve vecibeleri» Cumhuriyet Halk Fırkasına devredilmiştir. Bunun sonucunda ve 10-18 Mayıs 1931'de toplanan Cumhuriyet Halk Fırkası Üçüncü Büyük Kongresi halkevlerinin kurulmasına karar vermiştir (C.H.P. 1963: 5). Ayrıca ilk halkevleri Türk Ocaklarından devredilen binalarda çalışmalarını sürdürmüştür.

19 Şubat 1932 tarihinde, Ankara Halkevinin açılış konuşmasında parti genel sekreteri Recep Peker şunları söyler: "Biz halkevlerinin samimi ve bütün Türk vatandaşlarını müsavi şeref mevkiinde gören zihniyetle kurulmuş çatıları altında bütün vatandaşları toplamaya ve itinalı bir kültür çalışması içinde millî birliğe yükselmeye azmetmiş bulunuyoruz" (Peker 1933: 6).

Yine halkevlerinin parti ve politika düşünceleri dışında özellikle ulusal amaçlar için çalışacağını da belirtmiştir. Onun bu bakış açısıyla tüm Türkiye'de 14 farklı kente 14 halkevi de açılmıştır. Halkevlerinin kapıları siyasal düşünce farkı gözetmeden ve kadın erkek ayrımı yapmadan tüm yurttaşların hizmetine sunulmuştur. "Halkevlerinin çalışmalarında, ulusal kurtuluşu sağlamış olan cumhuriyetçilik, ulusal bağımsızlık,

çağdaş uygarlık, milliyetçilik, laiklik, halkçılık, devrimcilik vazgeçilmez temel ilkelerdir" (Çeçen 1974:193). Yeni devlet düzeninin ilkelerini halka anlatmak ve bilinçlenme düzeyini yükseltmek için toplumsal devrimlere geçildiği; sosyal, ekonomik ve kültürel atılımlara önem verildiği ve bu anlamda hızlı bir ilerleme yaşandığı görülmektedir. İşte ulusal bir halk örgütlenmesi olan halkevleri de bir Atatürk kuruluşu olarak inşa ediliyor ve onun izinde çağdaşlaşma yolunda, büyük bir kültür devrimini gerçeğe dönüştürmeye çalışıyordu. Genel olarak Türkiye'nin modernleşme projesinin aracı kurumları olarak değerlendirebileceğimiz halkevleri ile büyük ölçüde, uygarlık ve çağdaşlık savaşımı verilmiş, bunun en önemli kanadını da kültür ve sanat oluşturmuştur. Atatürk; 1935'te Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 4. Büyük Kurultayı açılış nutkunun bir bölümünde şunları söylemektedir:

> "Geçen kurultaydan bugüne kadar, sosyal ve kültürel alanda başardığımız işler, Türkiye cumhuriyetinin ulusal çehresini kesin çizgileriyle ortaya çıkarmıştır... Türk ulusu ancak varlığını derin ve sağlam kültür sınırları ile çevreledikten sonradır ki, onun yüksek kapasitesi ve erdemi, uluslararasında tanınır... Partimiz halkevleri ile bütün yurttaşlara kucağını açması, vatanda sosyal ve kültürel bir devrim yaptı" (Atatürk 1935: 242, 244).

Atatürk, halkevlerinin ülkede üstlendiği devrimci rolüne ve başarısına yürekten inanmıştır.

Halkevleri kuruluş yıllarını yaşamış bir tanık olan Ferit Celal Güven, yazısının bir bölümünde Atatürk'ün halkevleri ile sürekli iletişim içinde olduğunu, halkevlerine sık sık geldiğini, hatta gençlerin ve halkın arasına karışarak onlarla memleket, dil, tarih, sanat, devrim sorunlarını bir öğretmenin öğrencileriyle tartıştığı gibi tartıştığını, onları dinleyip, aydınlatmaktan mutlu olduğunu yazmıştır. Ayrıca Atatürk'ün en son 1938 yılında dört kez Ankara Halkevine geldiğini de ilave etmektedir (Güven 1974: 61). Atatürk ve İnönü halkevleriyle amaçlanan hedefe ulaşılması için her türlü desteği verdikleri gibi ayrıca bizzat içinde olmuşlar, etkinliklere katılıp sürekli teşvik etmişlerdir.

İsmet İnönü, yeni halkevlerini açış nutkunda şunları söyler: "Halkevleri siyasi bir müessese değildir. Sosyal ve kültürel kurumlardır. Onun için memleketin bütün ışıklı evlatları bu toplantıda bulunarak zevklenmeli ve halkevine hizmet etmeyi yurda karşı bir ödev telakki eylemelidir" (İnönü 1935: 2). Halkevlerinin üstlendiği rol çok büyüktür ve bu kurumlara devletin yanı sıra tüm vatandaşlar sahip çıkmalı ve orada çalışmalıdır. Ancak o zaman Anadolu'nun en ücra, en karanlık köşelerine uygarlık ve devrimler götürülerek aydınlanma sağlanabilecektir.

"İdeal toplum, kendilerini gerçekleştirebilmeleri için bütün bireylere olanak sağlayacak biçimde örgütlenen toplumdur. Ahlaktan sanata, felsefeden bilime, her şey böyle bir toplumun yaratılmasına dönük olmalıdır" (Dewey 2004: 48-49). İşte halkevleri ile geniş halk kitlelerine ulaşarak, tüm sanat dallarını içine alan, çok yönlü eğitimi ve

paylaşımıyla; cumhuriyetin yaratıcı, aydın, çağdaş, üretken bireylerini yetiştirmek ve bu doğrultuda gelişecek bir toplum amaçlanmıştır.

3. Halkevlerinde Güzel Sanatlar Şubesi

Çeşitli ihtisas, yetenek ve isteklere göre her yurttaşın beğeneceği bir çalışma alanı bulabilmesi için halkevleri dokuz şubeye ayrılmıştır. Bunlar; dil-edebiyat, güzel sanatlar, temsil, spor, sosyal yardım, halk dershaneleri ve kursları, kütüphane ve yayın, köycülük, tarih ve müze şubeleridir (C.H.P. 1948: 7). Güzel sanatlar şubesi, edebiyat dışında, müzik, resim, heykel, süsleme sanatları, mimari dallarını kapsayacak şekilde hemen bütün sanat alanlarında çalışmalar yapmıştır. Bu şubeler aracılığıyla ülkede, özellikle güzel sanatları geliştirmek ve halkın sanata karşı ilgisini artırmak amaçlanmıştır. Profesyonel veya amatör yetenekleri bir araya toplamış ve desteklemiş, bu insanların yetişmesine imkân sağlamış, resim ve heykeltıraşlığı yaymak için çeşitli sergiler düzenlemiştir.

Sanata, sanatçıya güzel sanatların her dalına önem veren, ülkenin gelişmişliğini bununla değerlendiren Atatürk; 19 Temmuz 1936 tarihinde Florya köşkünde gece toplantısında şunları dile getir: "Güzel sanatlarda muvaffakiyet; bütün inkılapların muvaffak olduğunun en kat'î delilidir. Bunda muvaffak olmayan milletlere ne yazıktır. Onlar bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır" (Atatürk 1990: 117).

Mebus Reşit Galip Bey 20 Şubat 1932 tarihinde Halkevleri açılış nutkunun bir bölümünde sanatı ve sanatçıyı şu sözleriyle onurlandırır:

> "Maddî, manevî, her türlü imkânsızlığa rağmen, müşkülât ve mahrumiyet dikenleriyle yollarının her an kesilmesine rağmen yetişerek yükselen ve aralarında yarının beynelmilel büyük sanat şöhretleri yaşadığına şüphe etmediğim genç Türk sanatkârlarını halkevlerinin açılış gününde sevgi ile selamlarım" (Galip 1971: 13).

Kültür ve sanatta ilerlemeyi, aydınlanmanın bir gereği olarak gören Cumhuriyet yönetimi, aynı zamanda sanatı ve sanatçıyı desteklemeyi de bir devlet politikası olarak benimsemiştir.

İsmet İnönü halkevlerinin kuruluş yıldönümlerinden birinde yaptığı konuşmasında Cumhuriyet Halk Fırkası'nın amacı, halkevleri vasıtasıyla ilim ve fen kadar güzel sanatları da aynı önemle halka yaymak olduğunun altını çizerek şunları ekler. "Halkevlerinde güzel sanatlar için memleketin en derin alakasını uyandırmayı ve güzel sanatlara olan muhabbeti milletin içinde her tabakaya her vesileyle yayıp öğretmeyi maksatlarımızın başında sayıyoruz" (İnönü 1933: 100). Halkevleri güzel sanatlar alanında önemli atılımlar gerçekleştirmiş ülkenin uygarlık ve çağdaşlık yolunda ilerlemesi başlatılmıştır.

Halkevlerinin çalışmalarında belirlenen bazı yeni esaslarda, güzel sanatlar şubeleri için özellikle plastik sanatlarda şu konular mevzuata dökülmüştür: Sergiler açmak, mümkünse atölye kurmak veya mevcut atölyeleri takviye etmek resmi, heykeltıraşlığı ve tezyini sanatları teşvik edecektir. Sergilere tüm amatörler ve resim öğretmenleri katılır. Yeterli eleman yoksa sergiler, müsait merkezlerde açılarak eserler oraya gönderilir. Resimlerin konuları serbest olmakla birlikte her sanat milli vasıflarıyla büyüktür. Milli destanlarımızı yaşatan, kahramanlıklarımızı canlandıran, benliğimizi ilgilendiren mevzular üzerinde yapılacak resimler büyük klâsik Türk resminin temelini teşkil edeceğinden, amatörlerin bu konular üzerinde çalışmaya teşvik edilmesi yerinde olacaktır. Bu şube resim gibi fotoğraf sergileri de açacaktır. Sergiye seçilecek eserlerde amatörlerin yetenekleri ve hevesleri de dikkate alınarak gerçekleştirilecektir (Ünal 1940:7). Halkevleri kendi binalarında sanatçı ve amatörlere çalışma olanağı ile birlikte boya ve malzeme sunmuş, ayrıca resim heveslileri için resim dersleri de düzenlemiştir. Bunların yanı sıra, her yıl amatörlere mahsus sergiler açılmakta ve seçilen eserler Ankara Halkevinde açılan sergiye gönderilmektedir. Yine bunların içinden seçilerek ödüllendirilen eserler halkevleri adına satın alınarak muhafaza edilmektedir (Aksel 1943: 25). Her açıdan halkı geliştirip kalkındırmaya odaklanan Cumhuriyet yönetimi ile halkı sanata ve kültüre yönlendirme, bilinçlendirme çabaları bir devlet politikası olarak halkevlerinde devreye girmiştir. Özellikle halkevleri, güzel sanatlar şubeleri ile ülkede toplu bir kültür seferberliğinin başlamasına öncülük etmiştir. Kültür ve sanat eğitimi başlatılmış ve sanata hem halk, hem sanatçılar teşvik edilmiştir.

1935'te Ankara Halkevinin bir ayda yaptıkları arasında özellikle güzel sanatlar alanında çok dikkat çekici ayrıntılar görülmektedir. Bu şube Kültür Bakanlığının yardımlarını da alarak Cumhuriyet Bayramı dolayısı ile genç ressamların tablo ve heykellerinden oluşan zengin bir sergi hazırlamıştır. 18 gün açık kalan sergiyi 15 bin kişi gezmiş ve resimlerden pek çoğu satılmıştır. Yine bu şube Fransa'nın tanınmış sanatkârlarından ve milli saraylar baş mimarı ve güzel sanatlar baş müfettişi M. Laprad'ın "Devrimizde Sanat Hareketleri" konulu bir konferans vermesini sağlamıştır. Bu konferansı tanınmış pek çok kişi dinlemiştir (Ülkü Halkevleri Dergisi 1935: 318). Yukardaki etkinlik, sürdürülen çalışmaların küçük bir örneğidir hiç kuşkusuz, ama bununla bile plastik sanatlar alanında çok yol alındığını, halkın ilgisinin yoğunluğunu görmemek olanaksızdır. Sanatı Anadolu'nun en ücra köşelerine götürmeyi amaçlayan ve planlayan tüm halkevleri, bu konuda amatörlere kurslar açmış ve sergiler düzenlemiştir. Ayrıca güzel sanatlar alanında sayısız önemli konferansa imza atmıştır.

Ulaşamadığı Anadolu köy ve kasabalarına ise 1940'ta açtığı "halkodaları"yla hizmet vermiş, halkın çok boyutlu eğitimini sağlamıştır. 1941 yılında 133 halkodası, 81 muhtelif sergi açmış ve sergiden 222.984 kişi yararlanmıştır (C.H.P. 1943: 18-19). Programlı bir kültür hamlesiyle halkevlerinde güzel sanatlara olağanüstü bir ivme kazandırıldığı ve Türk kültür yaşamında köklü bir devrim gerçekleştirildiği söylenebilir.

19 Mayıs 1943 tarihinde Yozgat Ortaokulu resim sergisi Londra Halkevinde, Edinburg Üniversitesi Güzel Sanatlar Profesörü Herbert Read tarafından açılır. The Times gazetesi dahil bütün Londra gazetelerinde sergi hakkında makaleler yer alır. Daha sonra resimler A,B,C olarak üçe ayrılır ve 150'şerlik resim koleksiyonları halinde İngiltere'nin çeşitli şehir ve kasabalarına gönderilir. Bu resimler 39 vilayette 10 ay süreyle sergilenir. Ayrıca oradaki, pek çok resim ve sanat öğretmenleri cemiyeti çok sayıda mektup göndererek, resimleriyle sergiyi meydana getiren çocuklara tatbik edilen metodun ana hatlarını öğrenmek isterler. Yine, Londra'da kararlaştırıldığı gibi İngiliz Müzesi Müdür Muavini M. Steegman Türkiye'ye sanat konferansları vermek üzere geldiğinde resim öğretmeni Cemal Bingöl ile de bir mülakat yapar (Güzel Sanatlar Dergisi 1944: 176-177). Sergi o kadar beğenilmiştir ki Londra'da büyük yankılar uyandırmış, çocukların yetiştirilme yöntemleri, kabiliyetleri dikkat çekmiş ve çok sayıda makale yayınlanmıştır. Hiç kuşkusuz halkevlerinin ve sanatın önemli bir başarısı olarak değerlendirilen bu etkinlik; istenirse, fırsat verilirse, desteklenilirse daha nice güzel başarılar sağlanacağının bir kanıtıdır.

Yine güzel sanatların gelişmesi için, tüm halkevleri şubat ayında resim ve fotoğraf sergisi açmaya teşvik edilmiştir. Buradan seçilerek gelen eserler ise Ankara'da Mayıs ayında açılacak olan amatör resim ve fotoğraf sergisinde değerlendirilmiş ve dereceye girenlere ödülleri dağıtılmıştır. Burada amaç mükemmel sanat eserleri vermek değil, sanat anlayışını ve zevkini bütün yurda yaymak, memleketin her köşesindeki genç kabiliyetlere, muhtaç oldukları zemini ve imkânı oluşturmaktır. Halkevleri için amatör resim ve fotoğraf sergileriyle sanatı halka benimsetmek diğer bir amaçtır. Bu vesileyle sanatı içtimai bir zaruret ve fertlerin ruhunda manevi bir ihtiyaç haline getirmektir (Dranas 1941: 16-19). Sanatı dar bir seçkinler topluluğunun malı olmaktan çıkarıp, halka götürerek her yerde sanatın yeşermesi, büyük yeteneklerin çıkması için fırsat eşitliğini sağlamak aynı zamanda maddi imkânlarla desteklemek, bu kurumların öncelikli görevi olmuştur.

4. Cumhuriyet Halk Fırkasının Düzenlediği "Yurt Gezileri"

1938 yılı Ağustos ayı sonlarında İçişleri Bakanı ve Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Sekreteri Şükrü Kaya'nın Başkanlığında toplanan C.H.F. Genel Merkez Yönetim Kurulu, Türk kültürünün gelişmesi ve halkevleriyle ilgili bazı destekleyici kararlar alır. Bu kararlardan biri, her yıl on ressamın farklı illere Yurt Gezisi'ne çıkarılmasıdır. Ayrıca geziye çıkan ressamlara yol parasından başka 300 lira ve halkevlerinde barınma olanağı verilir (Erol 1984: 64, 68).

Cumhuriyet Halk Fırkasının düzenlediği ressamların yurt gezisi Cumhuriyet yönetiminin "halkçılık" politikalarıyla uyumlu ve anlamlıdır. Bu gezilerde halkla bütünleşilirken sanata karşı ilgi de uyandırılmaktadır. Sanatçı Nusret Suman'ın söylemiyle; "Bu

seyahatlerle hem ressamlar memleketlerini, hem de memleket ressamlarını yakından tanıyacaklardı" (Suman 1942: 14).

Yurt gezilerine katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu, bir yazısında sabahın yedisinden akşama kadar açık havada eski bir sokak başındaki resim çalışmasını anlatır. Eyüboğlu çalışmaya henüz başladığı sırada evden orta yaşlı bir adam çıkmış ve işe gitmeden birkaç dakika Eyüboğlu'nun yaptığı resimle alakadar olmuştur. Öğlen yemeğe evine gelen adamın sessiz ilgisi yine dikkatini çekmiştir. Nihayet akşam olduğunda aynı adam eve girmeden Eyüboğlu'nun yanına gelir ve sessiz, resimle zerre kadar ilgilenmeden uzun uzun sokağı gözler. Sonunda "Ne tuhaf hiç bakmamıştım meğer bizim sokak ne güzelmiş" der. Eyüboğlu bundan çok etkilenmiş ve şu cümleleri kurmuştur: 'Bu adam alay etmiyordu. Benim güneşin altında sabahtan beri bu sokak başında duruşumu merak etmiş o da benim gibi uzun uzun karşıki sokağı seyretmiş ve beğenmişti. Resmini yaptığımız bütün konulara seyirci de bizimle beraber bir parça alıcı gözüyle bakmak imkânını bulsaydı dünya cennete dönerdi. Bence bugün sanatkârla toplum arasına bağdaş kurup oturan boşluk buradan başladı' demektedir (Eyüboğlu 1939: 68-69). İşte yurt gezileriyle sağlanan sanatçıyla halkın buluşması, sanat eseri-sanatçı ve halk arasında sessiz ama anlamlı bir bütünleşme sağlanmış; bakmayı, görmeyi, sorgulamayı, estetik değerlendirmeyi öğretmiştir.

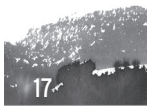
Yurt gezilerine katılan ressam Malik Aksel, gezilerin ressamlara yeni ve yerli eserler yaratmasını sağladığı gibi memleketin güzelliğini halka tanıtıp sevdirdiğine de dikkat çeker. Ayrıca, bu eserlerin bir arada toplanmasıyla, memleket müzesi veya inkılap müzesi meydana getireceğini ve bu eserleri yalnız sanat bakımından değil, memleketin dününü, bugününü ve yarınını anlatması bakımından da çok önemli olduğunu dile getirir (Aksel 1943: 25).

5. Yurt Gezisine Çıkan Ressamların Resim Sergisi

Halkevlerinde gerçekleştirilen resim çalışmaları her yıl düzenli olarak sergilerle halkla buluşturulmuştur.

> Bu sergiler "Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri" olarak adlandırılmıştır. Bunun yanında yurt gezisine gönderilen sanatçıların halkevlerinde açtıkları sergiler de çok önemlidir. "1939'da açılan ilk devlet sergisinin bir bölümü, devletçe Anadolu'nun değişik yörelerine gönderilen sanatçıların yapıtlarına ayrılmıştır" (Özsezgin 1985: 34).

Altı yıl süren yurt gezilerinde yapılan resimler devlet sergileriyle birleştirilerek açılmıştır. Bu da devletin yurt gezilerine ve halkevlerinde gerçekleştirilen sanatsal etkinliklere ne kadar önem verdiğini gösterdiği gibi, sanatı ve sanatçıyı destekleyip halka yayılmasını ve halkın sanata karşı ilgi duymasını gerçeğe dönüştürmüştür. Cumhuriyet Halk Fırkasının 1938 yılında düzenlediği ilk yurt gezisine çıkan on ressam;



Ali Avni Çelebi Malatya'ya, Bedri Rahmi Eyüboğlu Edirne'ye, Cemal Tollu Antalya'ya, Feyhaman Duran Gaziantep'e, Hamit Görel Erzurum'a, Hikmet Onat Bursa'ya, Mahmut Cuda Giresun'a, Sami Yetik İzmir'e, Saim Özeren Konya'ya, Zeki Kocamemiş Trabzon'a gitmişlerdir. Bu ressamlardan 116 eser sergiye getirilmiştir. Ayrıca Partinin oluşturduğu jüri ile ressamların bu seyahattan getirdiği 43 resim ödüllendirilmiştir (Epikman 1939: 461-462). Ödüllendirme hiç kuşkusuz sanatçı için çok önemli bir teşvik unsurudur. Bunun bilincinde olan devlet sanatı ve sanatçıyı desteklemek için özel kaynak ayırmaktan çekinmemiştir.

İkinci Yurt Gezisi 1939 yılında gerçekleştirilmiştir. Bu kez; Cevat Dereli Sinop'a, Abidin Dino Balıkesir'e, Seyfi Toray Diyarbakır'a, Ali Karsan Bolu'ya, Sabiha Bozcalı Zonguldak'a, Zeki Faik İzer-Eskişehir'e, Turgut Zaim Kayseri'ye, Refik Epikman Hatay'a, Malik Aksel Sivas'a, Ayetullah Sumer Afyon'a gitmişlerdir.

Üçüncü Yurt Gezisi ise 1940 yılında düzenlenmiştir. Bu kez Arif Kaptan Kastamonu'da, Elif Naci Samsun'da, Edip Hakkı Köseoğlu Seyhan'da, Eşref Üren Yozgat'ta, Halil Dikmen Giresun'da, Melahat Ekinci Aydın'da, Nurettin Ergüven Isparta'da, Nurullah Berk Amasya'da, Saip Tuna Maraş'ta, Şeref Akdik ise İçel'de resim yapıp izleyiciyle buluşmuşlardır.

1941'de gerçekleştirilen dördüncü yurt gezisinde; Nusret Karaca Urfa'ya, Sadık Göktuna Tokat'a, Sami Lim-Kars'a, Ali Rıza Beyazıt Elazığ'a, Salih Urallı Manisa'ya, Ahmet Hakkı Anlı Kütahya'ya, Refia Erden Ordu'ya, Fahri Arkunlar (Artvin) Çoruh'a, M. Salim Turan Muğla'ya, Kemal Zeren Van'a giderek halkla buluşmuştur (Dranas 1942: 75-83).
O güne kadar peyzaj resmi İstanbul'la sınırlıyken Yurt Gezisi'ne katılan ressamlar, memleketin değişik yerlerinde çok sayıda güzel manzaraları, tarihi yerleri ve yöre insanının kendilerine has özelliklerini resimlemişlerdir. Aynı zamanda insan figürü de öne çıkmıştır. Ali Avni Çelebi'nin "Arapkir", Refik Epikman'ın "Hatay", Zeki Faik İzer'in "Eskişehir Seyitgazi", Sami Yetik'in "İzmir Eşref Paşa", Hamit Görele'nin "Erzurum, Kümbetler", Cemal Tollu'nun "Manavgat Şelalesi", Malik Aksel'in "Sivas, Gökmedrese"sini manzara resimlerine örnek olarak gösterilebilir (Aksel 1943: 9-14). Seyfi Toray'ın Diyarbakır'da yaptığı "Yoğurt Satan Kızlar" isimli kompozisyonu figür kullanılarak yapılan resimlere örnektir. Sanatçı bu portrelerde, arık topraklar üzerinde çatlak ayaklarla gezen ve sadece çalıp şarkı söyleyen, güneş kokulu, kil renkli Anadolu kadınlarını anlatır. Turgut Zaim Kayseri'de yaptığı "Erciyes" ve "Avşarlar" gibi eserleriyle kendine özgü üslubunu ortaya koyar. Eserlerinde en çok insan figürüne yer veren ressamlardan Malik Aksel'in Sivas'ta yaptığı "Sivaslı Kız" isimli resmi, Halil Dikmen'in Giresun'da "Fındık Toplayan Kadınlar"ı, Melahat Ekinci'nin "Köylü Kadın"ı ve "Zebek" isimli portresi, Saip Tuna'nın "Maraşlı Kadınlar"ı diğer örneklerden bazılarıdır (Dranas 1942: 76-83).

Bu arada, yurt gezisine gönderilen dördüncü grup ressamların resim sergisi halkevlerinin 10. kuruluş yıldönümüne denk gelir. Bu nedenle 1942'ye kadar planlanan bu gezilerin toplu sonuçlarını bir arada sunan daha kapsamlı bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergideki "Memleket Resimleri"ni halk büyük bir ilgiyle izlemiştir. Halka sanatçıyı ve sanatı sevdiren, sanatçıya memleketi tanıtan bu gezi, ülke sanatına şüphesiz yepyeni bir ruh ve hava getirecektir.

Ankara Sergievinde bir ay açık kalan bu toplu sergide 40 sanatçının 393 resmi bulunmaktadır. Bu resimler yalnız sanat değeri açısından değil, tarih, coğrafya, etnografya ve yurt ekonomisi bakımından da hayli önemlidir. Bu gezilere çıkan sanatçılar yalnız sergilerle ödüllendirilmekle kalmamış, bunun yanı sıra eserleri de Parti tarafından satın alınmıştır. Ayrıca serginin bir köşesinde yine 24 halkevinden gelen amatör sanatçıların çalışmalarına da yer verilerek desteklenmiş ve teşvik edilmişlerdir. Sergilerin yanında Ankara Halkevleri tarafından; sanata ve kültüre farklı bir yönüyle katkı sağlayan 16 konferans da düzenlenmiştir (Aksel 1942: 9-13). Bu etkinlikler sırasında ülkenin önemli sanatçıları halkla bütünleşerek, sanata karşı ilgi uyandırmayı başarmışlardır. Halkı sanatın içine çekmenin en güzel örneğini veren bu girişim sayesinde, bir anlamda, yaygın halk eğitimi gerçeğe dönüştürülmüştür. Bu programlı gezilerle sanatçılara ülkesinin değişik kültürel yapısını, doğal güzelliklerini tanıma olanağı verilerek sanatta yöresellikten evrenselliğe yol açılmış ve Türk sanatının gelişmesine önemli katkılar sağlanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında planlı ve programlı devlet politikalarıyla güzel sanatlar adına önemli gelişmeler sağlanmıştır. Cumhuriyetin sonraki dönemlerinde devletin kültür ve sanata böylesine sıcak yaklaşılmadığı, yatırım yapılmadığı söylenebilir. Aksine; sanatın hafife alındığı, hatta dışlandığı dönemler bile yaşanabilmiştir.

1945'ten sonra Türkiye'de yeni bir siyasal dönemin başlaması, çok partili yaşama geçilmesi, pek çok kültür olayı gibi yurt gezilerinin de birden kesilmesine yol açmıştır. Altı yıl kadar süren ve uygulamasında titizlik gösterilen bu gezi programlarının sonraki yıllarda da sürdürülmesine ilişkin herhangi bir kayda rastlanılmamıştır (Özsezgin 1998: 45).

Cumhuriyetin ilk yıllarında tek partili dönemi yaşayan ülke; çok kısıtlı olanaklarla, planlı ve programlı devlet politikalarıyla plastik sanatlara ve özellikle resim sanatına çok önemli katkılar sağlarken özet olarak şunları hayata geçirmişlerdir.

- Resmi, heykeltıraşlığı ve tezyini sanatları teşvik etmek için çalışma atölyeleri kurulmuş ve geliştirilmiştir.
- Halkevleri kendi binalarında çalışma olanağı ile birlikte boya ve malzeme sunmuş, resim kursları düzenlenmiş ayrıca, güzel sanatlar alanında sayısız konferans gerçekleştirmiştir.
- Halkevlerinin gerçekleştirdiği amatör resim ve fotoğraf sergilerinde

değerlendirmeye giren eserler halkevleri adına satın alınarak sanata teşvik sağlanmıştır.
- Yukarıda belirtildiği üzere, C.H.F. her yıl on tanınmış ressamdan oluşan bir grubu Anadolu'nun çeşitli kentlerine göndererek sanatçıların ülkeleriyle ve halkın sanatçılarıyla bütünleşmesi sağlanmış, sergiler açılmış, bu eserler parti tarafından satın alınarak sanatçılar ödüllendirilmiştir.
- 1939'da ilki gerçekleştirilen devlet resim ve heykel sergileri başlatılmıştır. Sergiler, resmi açılışlarla ve mümkün mertebe Cumhurbaşkanı'nın katılımıyla gerçekleştirilmiş; bu sayede plastik sanatlar ciddi biçimde desteklenmiştir.

Erken Cumhuriyet Döneminde sanatın milli bir dava olduğu görülmektedir. Muhip Dranas'ın anlatımıyla yukarıdakilere ilave olarak o dönemde plastik sanatların geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması için yapılan diğer atılımlar şunlardır:

- İstanbul Dolmabahçe Sarayın'da düzenlenen resim ve heykel galerileri, sanata ilgiyi artırmıştır.
- Çeşitli Anadolu kentlerinde anıtlar yapılmış, resmi binalar panolarla süslenmiş, sanat hayatın içine yerleştirilmeye çalışılmıştır.
- Maarif Vekâletine bağlı olarak Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü kurulmuştur.
- Maarif Vekâleti, benzeri Avrupa'da bile az görülen kalitede ve Türkiye'de ilk defa içinde renkli röprodüksiyonlar bulunan "Güzel Sanatlar" dergisini yılda üç kez yayınlamıştır.
- Güzel Sanatlar Akademisine yurt dışından son derece nitelikli resim, heykel ve tezyini sanatlar uzmanları getirilmiştir (Dranas 1941: 9-10).

Görüldüğü gibi güzel sanatların gelişip halka yayılması için çok önemli adımlar atılmış ve bu sağlam temellerle günümüze gelmiştir. Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında kültüre, sanata, sanatçıya verilen önem ve desteğin çok bilinçli olduğu görülmektedir. O dönemdeki tüm sosyal, ekonomik ve kültürel olumsuzluklara rağmen sağlanan çok hızlı ilerlemenin açıklaması bellidir.

Sonuç Olarak

Laik devlet ilkesi ve çağdaş uygarlık felsefesi ile Atatürk'ün başlattığı kültür ve sanat hamleleri genç Türkiye Cumhuriyetinin her alanda ilerlemesini hızlandırmış ve ülkede kültür ve sanatın sağlam bir altyapı ile halkla birlikte gelişmesi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Atatürk, toplumun kalkınmasında sanat ve kültürün etkin rolünün farkındadır. Ulusal bilincin, modern anlayışın kazandırıldığı halkevlerinde, güzel sanatların her dalında sanat hareketleri yaratılmış ve buralardan sanatçılar yetişmiştir. En önemlisi resmi-heykeli ülkenin en ücra köşelerine götürerek, halkla sanatı bütünleştirmiş, Anadolu

insanına sanat bilinci kazandırmıştır. Özellikle Cumhuriyet Halk Fırkasının 1938-1944 yılları arasında değişik sanatçıların yurt gezisi programıyla; sanatta milli benliğimize, öze ulaşılmış ve halk kitlelerini sanatın içine katmıştır.

Türkiye'nin devletçi bir politika uyguladığı dönemde, tek parti yönetiminin her tür bürokrasi engelini aşarak sanatçılara sağladığı bu olanakla, hem Türk sanatının gelişmesine katkı sağlayıcı yönde planlandığını ortaya koymakta, hem sanatçıların özgür biçimlendirme uğraşlarını destekleyici bir amacın öngörüldüğünü kanıtlamaktadır.

1933 senesinin devlet bütçesine baktığımızda kültüre ayrılan kaynak dikkat çekicidir. Milli Müdafa-40.048.000, Asayiş- 12.780.000, Nafıa- 10.046.993, Kültür-7.863.983, Adliye-7.953.478, İktisat ve Ziraat-6.361.589, Sıhhat ve İçtimai Muavenet-4.196.884. Maliye- 18.298.252 (Turan 1933: 347). Bu rakamlar kültür ve sanata, devletin maddi ve manevi çok ciddi yatırımını kanıtlar niteliktedir.

Yaşadığımız çağda "küreselleşme; güçlü hegemonyacı sermaye odaklarının her adımında reklam içeriklerinden, reklam müziklerine, yaşama ve beslenme kültürüne ve tüketim çılgınlığına kadar beyin yıkama ve kendi istekleri doğrultusunda davranış değişikliği yaratma ameliyesini başarı ile sürdürmektedir" (Pekmezci 2008: 70). Özellikle yüzyılın son döneminde beliren ve bütün dünyayı egemenliği altına alan serbest piyasa ekonomisi, hayatın bütün alanlarını olduğu gibi felsefeyi ve sanatı da kendine uyarlamış, bu da sanatın toplumsal işlevlerini çok büyük bir ölçüde aşındırmıştır. Özellikle piyasa ekonomisiyle bütünüyle özdeşleşen popüler kültürün her yere nüfuz etmesi toplumları olumsuz yönde etkilemiş, tüketime ve kolaycılığa yönlendirme tehlikesiyle karşı karşıya bırakmıştır. Ayrıca, sanatı seven, anlayan, ilgi duyan, bilinçli bir sanat izler kitlesi yapamadığımız geniş halk kitleleri oluşturulmuş ve bu sayede, halkla sanat-sanatçı arasındaki boşluklar derinleşmiştir. Sonuçta; geniş halk kitleleri her geçen gün biraz daha popüler kültür ürünlerine teslim olmaya başlamıştır. Çünkü popüler yapımlar, piyasa ekonomisinin ürünleri oldukları için tüketime yöneliktirler ve çok kolay-adeta-sabun köpüğü gibi tüketilirler. Onu tüketmenin kolaycılığına alışan geniş kitleleri nitelikli sanat yapıtlarıyla karşılaştıklarında ciddi biçimde zorlanmaktadırlar. Çünkü nitelikli sanatın yaratımı gibi izlenmesi de bir çaba, bir emek gerektirmektedir. Bu çabayı gösterebilmek, öncelikle sağlıklı bir sanat ve sanat tarihi, sanat kültürü donanımı kazanmakla gerçekleşebilir. Erken Cumhuriyet dönemi yöneticileri, böylesi duyarlı bir toplum yaratabilmenin çok zorlu savaşımı içindeydiler. Halkevleri işte bu anlayışın ürünü olan kurumlardı.

Bu genel dünya gerçekliğinin dışında, Türkiye'nin XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşadığı, dünyada benzeri çok az görülen bir iç göç olgusunu göz ardı ederek bu konuyu doğru değerlendiremeyiz. II. Dünya Savaşından sonra hızlı bir kentleşme süreci yaşayan Türkiye'de, nüfus artışının da etkisiyle büyük kentlere göçler başlamış

ve bunun sonucunda insanları kendi taşralarına hapseden, büyük metropol kentlerin bünyelerinde gecekondu kültürü oluşturulmuştur. Yoksullukla mücadele eden bu insanların hayatlarına sanatı almaları, yaşantılarını sorgulayıp eleştirel bir bakış açısı kazanmaları ve günlük geçim sıkıntılarını aşıp ülke ve dünya sorunlarıyla ilgilenmeleri olanaksız hâle gelmiştir.

Her şeye karşın daha sağlıklı ortamlar oluştuğunda, devlet ve kurumların, özellikle üniversitelerin işbirliği ile bu sorunların çözümü bulunabilir. Yaşadığı yüzyılı ve ülkesinin toplumsal gerçeklerini doğru analiz edebilen, insanları ve içinde bulunduğu sorunları anlayan, akılcı, yurtsever, devrimci bir tutum içinde çözüm üretebilen yönetim kadrolarıyla örgün ve yaygın eğitim anlayışıyla; geniş kitleleri içine alacak kapsamlı bir halk eğitimi seferberliği yeniden düşünülebilir. Geçmişte sanat ve kültür alanında çok önemli atılımlar gerçekleştirmiş, özellikle halkın bu anlamda eğitimi ve gelişimini sağlamış olan halkevleri deneyimi bizler için önemli örnek ve yaşam deneyimleridir. Endüstri ve bilgi çağını aynı anda yaşadığımız günümüzde, geniş halk kitlelerine nasıl ulaşılabilir ve halkın sanat eğitimi ve sanatla bütünleşmesi, sanat bilincinin gelişip olgunlaşması için geçmişteki bu deneyimlerden nasıl yararlanılabilir? Büyük kentlerin bünyelerinde oluşan gecekondu insanının sanatla, felsefeyle buluşup kendisine ve ülkesine eleştirel bakış açısı ile bakabilmesi ve çözüm araması nasıl sağlanabilir? Halkevleri sadece kendi ülkesine değil başka ülkelere de örnek olmuş önemli kuruluşlar olarak bizim bugünü değerlendirirken düne bakmamız ve doğru soruları sorarak çözüm üretmemiz gerekmektedir.

Cumhuriyetin ilk yılarında sanat ve kültür alanında geliştirilen bilinç, günümüz yönetimlerince, aynı duyarlıkla sahiplenilmedikçe olumsuzluklar son bulmayacak ve gelişmişlikten ve kalkınmaktan söz edilemeyecektir. Bu nedenle devletin sanatı ve sanatçıyı desteklediği bir kültür politikası benimsenmeli, ayrıca halkla sanat-sanatçı arasında oluşan boşluğu kapatacak halk eğitimi devreye girmeli. Yalnızca devlet değil, özel sektörün de bu doğrultuda yönlendirilmesi gerekli. Eğer bunlar geçmişte, savaştan yeni çıkmış yokluk ve yoksunluk içindeki bir ülke ekonomisi ile gerçekleştirilmişse, aslında günümüzde de çok fazla umutsuz olmamak gerekir.

Kaynaklar

Aksel, M. (1942). "C.H.P. Resim Sergisi" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Yeni Seri Cilt. 2, Sayı. 13, 1 Nisan.

Aksel, M. (1943). "20 Yıllık Sanat Hareketleri" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Yeni Seri, Cilt.5, Sayı.5, 1 Nisan.

Atatürk, M. K. (1935). "C.H.P. Dördüncü Büyük Kurultayında Kemal Atatürk'ün Söylevi" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Cilt.5, Sayı. 28, Haziran.

Atatürk, M. K. (1990). Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı 37.

Baltacıoğlu, İ. H. (1950). Halkın Evi. Ankara: Ulus Basımevi.

C.H.P. (1943). Halkevleri Ve Halkodaları'nın 1942 Çalışmaları. Ankara: C.H.P. Yayınları.

C.H.P. (1948). XVI. Yıl Dönümünde Halkevleri ve Halkodaları. Ankara: Ulus Basımevi.

C.H.P. (1963). Kuruluşlarının Yıl Dönümü Halkevleri (1932-1951-1963). İstanbul: C.H.P. İstanbul İl Gençlik Kolu Yayınları: 4.

Çeçen, A. (1974). Atatürk ve Halkevleri (Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler). "Toplum Kalkınması Ve Halkevleri", Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çeçen, A. (1990). Atatürk'ün Kültür Kurumu: Halkevleri. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Dewey, J. (2004). Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı. Çeviren: Nazım Özüaydın, 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınları.

Dranas, M. (1941). Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergisi. Ankara: Ankara Basım Evi (Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği).

Dranas, M. (1942). "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", Güzel Sanatlar Dergisi, Cilt: 4. İstanbul: Maarif Matbaası, Haziran.

Epikmen, R. (1939). "Türk Ressamlarının Yurt Gezisi" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Cilt.13, Sayı.77, Temmuz.

Erol, T. (1984). Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği. İstanbul: Cem Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (1939). "Açık Tabiat" Güzel Sanatlar Dergisi, Cilt. 1, İlkteşrin 1939, İstanbul: Maarif Matbaası.

Galip, R. (1971). Halkevlerinin Doğuşu (19 Şubat 1932 Açılışının İlk Haftası). Ankara: Halkevleri Genel Merkezi Yayınları.

Güven, F.C. (1974). Atatürk ve Halkevleri (Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler). "Halkevlerinin Kuruluş Nedeni" Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Güzel Sanatlar Dergisi. (1944). "Sanat Hareketleri 1943-1944" Güzel Sanatlar, Cilt. 5. İstanbul: Maarif Matbaası.

İnönü, İ. (1933). "Halkevleri Yıl Dönümünde" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Cilt.1, Sayı.2, Mart.

İnönü, İ. (1935). "Yeni Halkevleri Açma Nutku" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Cilt.5, Sayı.25, Mart.

Özdemir, S.N. (1974). Atatürk Devrimi Kronolojisi. Ankara: Halkevleri Atatürk Enstitüsü Yayınları No: 1.

Özsezgin, K. (1985). Sanat Üzerine. "Resmimizde Yöresellik Ve Çağdaşlık İlişkileri" Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 3.

Özsezgin, K. (1998). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Peker, R. (1933). "Halkevleri Açılma Nutku" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Cilt.1, Sayı.1, Şubat.

Pekmezci, H. (2008). "Global Kültüre Karşı Sanat Özgürlüktür" Yeniden İmece Dergisi, Sayı.19, İzmir, Haziran.

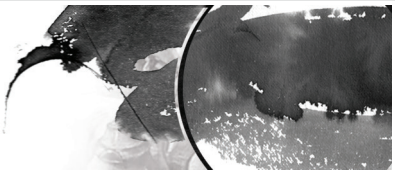
Suman, N. (1942). "Resim Sergisi Dolayısıyla" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Yeni Seri, Cilt.2, Sayı.13, 1 Nisan.

Turan, K. (1933). "1933 Senesinin Bütçesi" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Cilt.1, Sayı.5, Haziran.

Ülkü Halkevleri Dergisi. (1935). "Ankara Halkevlerinin Bir Ayda Yaptıkları (Güzel Sanatlar)" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Cilt.6, Sayı. 34.

Ünal, K. (1940). "Halkevlerinin Çalışmalarında Bazı Yeni Esaslar" Ülkü Halkevleri Mecmuası, Cilt. 16, Sayı. 91, Eylül.

Caravaggio'nun Yaşamı ve Barok Resim Sanatının Görsel Diline Katkıda Bulunan Önemli Eserleri



The Life And The Important Works Of Caravaggio That Participated Forming The Language Of Baroque Painting

Yrd.Doç.Dr. **Aytül Papila**
Beykent Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Sahne ve Gösteri Sanatları Bölümü
aytulp@beykent.edu.tr

Özet: 2010 yılı, İtalyan ressam Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun (1571-1610), Porto Ercole'deki ölümünün 400. yıldönümüydü. 2010 yılında, İtalya'da düzenlenen Caravaggio sergileri, sanatçının yaşamı ve eserlerini yeniden gündeme getirdi.

Bu makalenin amacı, Caravaggio'nun yaşamı ve önemli eserleri üzerinden sanatçının gerçekçi üslubunun Barok resim sanatının görsel dilinin oluşmasına yaptığı katkıları tartışmaktır.

Anahtar Sözcükler: Caravaggio, Rönesans, Gerçekçilik, Natüralizm, Maniyerizm, Barok Resim Sanatı.

Abstract: *The year 2010, was the 400th anniversary of the death of Italian painter, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). The Caravaggio exhibitions held in Italy, during the year 2010 have brought again the artist's life and works to the art history media.*

This article contains a discussion of Caravaggio's contribution to the formation of the language of Baroque painting through his life, his realist style and leading works.

Key Words: *Caravaggio, Renaissance, Realism, Naturalism, Mannerism, Baroque Painting.*

Giriş

Caravaggio'nın doğduğu ve bir sanatçı olarak yetiştiği yıllar, Rönesans'ın bitişine denk gelmektedir. Başlangıç tarihi kesin olarak bilinmeyen, 14.yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna kadar etkin olduğu kabul edilen Rönesans, önce edebiyatta, daha sonra resim, heykel ve mimarlıkta antikiteye geri dönüş, hümanizmin etkisiyle bireyciliğin öne çıkışı, sanatın toplumsal olarak din ve aristokrasi egemenliğinden çıkıp burjuvazinin de paylaştığı bir ayrıcalığa dönüşümü olarak açıklanabilir. Antikitenin etkisiyle pagan temalara doğru yönelme, Hristiyanlığın sanattaki etkisini azaltmadığı gibi, Aziz Francesco gibi hümanist bir inanç dizgesi geliştirmiş azizler yüceltilmiştir.

Ortaçağ resim sanatının katı kuralları ve bilinçli olarak gerçekçilikten uzak kalmayı seçen görsel diline karşın, Rönesans resim sanatı, gerçekliğin, olabildiğince sadık kopyalanmasını hedefleyen, güneş ışığının yarattığı ışık gölge etkisiyle ve yeni keşfedilen perspektif tekniğiyle, üçüncü boyut etkisi veren, antik sanatın simetri, denge, uyum ve orantılar sistemine dayalı, akılcı kompozisyonlar gerçekleştirmeyi hedeflemişti.

16. yüzyılın ikinci yarısından sonra, İtalya'da sanat değişmeye başlar ve "Üslupçuluk" olarak Türkçeleştirebileceğimiz, Rönesans resim sanatının klasik kurallarını reddeden, figürleri uzatarak deforme eden, rengi ve perspektif kurallarını, gerçekçilikten uzak bir tarzda uygulayan, "Maniyerizm"e doğru yönelir.

Maniyerizm'i izleyen Barok resim sanatı, Katolik kilisesinin koruyuculuğunda, 17. yüzyılın ilk yıllarında Roma'da ortaya çıkmış ve tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Protestanlık hareketini izleyen mezhep savaşlarının yarattığı kayıplar, Katolik kilisesini, sanatı kendi öğretisini yaymak için kullanmaya yöneltmiştir. Protestanlığın, sanatı dinsel yapılardan dışlamasına karşın, Katolik kilisesi, temel kavramlarını, aziz ve azizelerin yaşamlarını görselleştirilmeleri için sanatçıları görevlendirmiştir. "Rönesans resminin açık ve anlaşılabilir görsel diline karşın, Barok resmin dili kapalı ve gizlidir. Bu dil, dinsel gizemciliğe geri dönüşü içeren, duygusallığın öne çıktığı, teatral, karmaşık kompozisyonlar, ışık-gölge ile belirlenen kütleleri, hareketli, kimi zaman iç içe geçmiş figürleri içerir. Duygusal bir etki yaratmak isteyen Barok resim sanat ında, "gece" önemli bir yer tutar. Yanan nesnelerden çıkan, bölgesel bir aydınlatma sağlayan, kırmızı tonlarındaki, titrek ışık, "gece ışığı", gizemi, belirsizliği ifade eder. Resmin büyük kısmını karanlıkta bırakan, figür ve nesnelerin şekillerini bütünsel olarak göstermeyen ve insan zihninde tamamlayan bu ışık, Tanrısal bilinmezciliğe vurgu yapar" (Papila, 2008, s. 81).

Sanat tarihinde gerçekçiliğin tarihsel başlangıcını, mağara resimlerine kadar götürebiliriz. Batı sanatında gerçekçilik, Helenistik dönemde başlayarak, Roma sanatında, güçlü bir şekilde varolmuş, Hristiyan sanatının ortaya çıkışı ile birlikte, Rönesans'a kadar unutulmuştur. Rönesans resim sanatının gerçekçiliği, Caravaggio'nun

gerçekçiliğinin kaynağıdır. Ancak, Caravaggio'yu, diğer gerçekçi sanatçılardan ayıran özelliği, o güne kadar, sanatta yeterince betimlenmemiş halkın, sıradanı insanların betimlenmesine yoğunlaşmasıdır. Sanatçının insanları, eşyaları ve diğer nesneleri, doğala yakın bir tarzda (natüralist) olarak betimlemesi, yeteneğinin bir göstergesidir. Sanatçının gerçekliği kopyalamadaki büyük teknik ustalığının yanı sıra, konularının duygusal boyutlarını vurgulayan ve kimi zaman dramatize eden görsel diliyle, öncülüğünü yaptığı Barok sanatın ilk büyük eserlerini ürettiği ileri sürülebilir.
Bu makalede, duyguların anlatımı için, gerçekçiliğe bir geri dönüşü de içeren Barok resim sanatının başlamasında, Caravaggio'nun eserlerinin büyük etkisinin olduğu ortaya konacaktır.

Caravaggio'nun Doğumu ve Çıraklık Yılları

Michelangelo Merisi da Caravaggio, 29 Eylül 1571'de, Milano'da doğdu. Sanatçının soyadını aldığı, Milano yakınlarındaki Caravaggio kasabası, ailesinin köklerine işaret etmektedir. Babası, Fermo Merisi, Caravaggio Markisi Francesco Sforza'nın yanında mimar-dekoratör olarak çalışmaktaydı. Annesi Lucia Aratori, Sforza'larla bağlantılı alt düzey aristokrat bir ailedendi. Aile, Milano'daki veba salgını sırasında Caravaggio kasabasına yerleşir, ancak kısa bir süre sonra, baba hayatını kaybeder.

Caravaggio'nun doğduğu yıllarda, Avrupa'yı yöneten güçler, İtalya'yı bölüşmüşlerdir. Roma Katolik dünyasının başkentidir. Floransa, Medici ailesince yönetilmektedir. İtalya'nın kuzeyindeki Milano Dükalığı ve güneyindeki Napoli İspanya'ya bağlıdır. Francesco Sforza'nın ölümüyle, bu bölgeler, Colonna Prensliği'nin egemenliğine girer.

Caravaggio'nun sanatsal yeteneğini keşfeden, Milanolu ressam Simone Peterzano'nun yanında 1584-88 yılları arasındaki çıraklığını sağlayan ve yaşamı boyunca onu ve eserlerini koruyan Colonna ailesidir. Çıraklığı sırasında, Lorenzo Lotto, Leonardo da Vinci ve Girolamo Savoldo gibi sanatçıların izlerini taşıyan, Lombardiya[1] resim sanatını öğrenir. Günlük yaşamdan sahnelerin, rengin ve gölgenin, sade ve gerçekçi bir dille betimlendiği, gece resimlerinin yapıldığı bu üslup, Caravaggio'nun özgün üslubuna temel oluşturmuştur. Roma'ya gelmeden önce, Venedik'e gidip, Tiziano, Tintoretto ve Giorgione'nin eserleri üzerinde çalıştığı sanılmaktadır.

Caravaggio'nun Roma'ya Gelişi ve Kişisel Üslubunun Oluşumu (1592-1610)

Caravaggio, 1592 sonbaharında Roma'ya gelir. Papalık, Hristiyan dünyasının lideri olarak şehre egemendir. Şehrin kozmopolit nüfusu, Papalık görevlileri, büyükelçilikler, aristokratlar, tüccarlar ve entelektüellerden oluşmaktadır. Şehirde, 1527'de İspanya

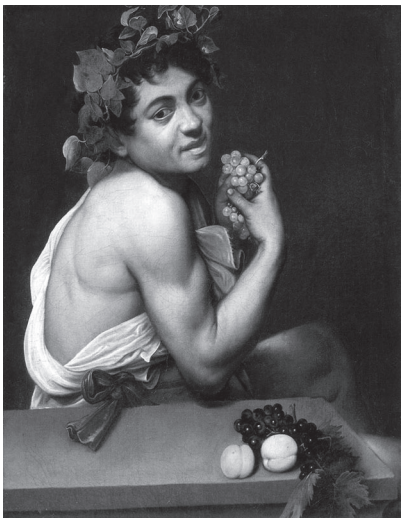
[1] Kuzey İtalya'da, Milano'nun merkezi olduğu coğrafi bölge.

Kralı V. Carlos'un ordusunun yağmasının izleri silinmeye çalışılmaktadır. Papalık şehri restore ettirmekte, sanatçılar için yeni işler ortaya çıkmaktadır.

Caravaggio'nun gerçekçi üslubu, Roma'da geçerli değildir. Maniyerizm'in abartılı görsel dili, genç sanatçıları etkilemektedir. Dönemin en ünlü sanatçısı, Annibale Carracci'dir.

Caravaggio'nun Roma'daki ilk günleri, Milano'lu işsiz ressamlar, heykeltraşlar ve taş oymacıları arasında geçer. İlk olarak, Lorenzo Siciliano adında, bilinmeyen bir sanatçının yanında iş bulur.

Sanatçının ilk patronu, kalacak yer ve yiyecek karşılığında dinsel resimleri kopyaladığı Engizisyonun hazinedarı, Rahip Pandolfo Pucci, Roma'nın sanatsal yaşamını belirleyen, zengin, zevk sahibi ve entelektüel kişilerin yaşadığı Campo Marzio semtinde bir sarayda yaşamaktadır. Sanatçı, burada uzun süre kalmaz, yeniden sokaklara döner. Ağır bir hastalık geçirir ve fakirler hastanesine yatırılır. Durumu umutsuzdur, ancak altı ay sonra iyileşir. Bu günlerde, ilk kişisel portresi olan "Hasta Baküs"(1593)ü, resimler (Görüntü 1). Bu resimde, uyguladığı Lombardiya resim sanatının, yarım figür gösterme özelliğini, daha sonra yapacağı resimlerde de uygulayacaktır. Sanatçının natürmort ustalığının izleri ortaya çıkmaya başlar.



Görüntü 1: *Hasta Bacchus* (1593), tuval üzerine yağlıboya, 67 x 53 cm., Galleria Borghese, Roma.

1593'te, Roma'nın üst tabakasının ressamı olan, Maniyerist üslupta resimler yapan Cavaliere d'Arpino'nun atölyesine, natürmort ressamı olarak katılır. Dönemin sanatına egemen olan, Katolik öğretisini anlatan resimler yerine, günlük yaşamın sıradan olaylarının çarpıcı yanlarına odaklanan resimler yapar.

Arpino'nun yasadışı silah taşımak suçuyla tutuklanmasıyla, Caravaggio yine işsiz kalır. Piazza Navona civarında, kendi gibi işsiz ressamlarla birlikte resimlerini satmaya çalışır.

Caravaggio'nun, Roma'da gözlemlediği ve büyük bir gerçekçilikle betimlediği insan figürlerinin, resmin ön planını kapladığı üslubu, bu sırada ortaya çıkar. Resimlerinde, sıradan insanları, ağır işçilikle vücudu deforme olmuş fakirleri, fahişeleri, giysilerini, yüz ifadelerini ve vücutlarını idealize etmeden, tüm gerçekçiliğiyle yansıtır. Bu eserlere egemen olan melankolik atmosfer, sanatçının yaşamı ilerledikçe yoğunlaşacaktır. "Bu resimlerde, kendi Lombardiya kültürünü, gerçekliğin duygusal yanları ve etkilerini, şiddetli ışık-gölge zıtlığıyla aydınlatılmış yakın planlarla ifade eden resim geleneğini keşfedecek; aynı zamanda, ağıtsal[2] Venedik natüralizminin ve yıllarca süren çıraklığında ona yasaklanan portre resminin sınırlarını zorlayacaktır". (Coliva, 2011, s. 10).

1595'te bir resim tüccarının atölyesine bıraktığı, Falcı resmiyle, Kardinal Francesco Del Monte'nin dikkatini çeker. 1595-96'da Kardinalin Roma'nın merkezindeki Palazzo Madama'daki maiyetine dahil olur ve altı yıl boyunca çalışır. Toskana Dükü'nün papalık temsilcisi olan Kardinal, çok iyi eğitimli, yeni düşüncelere açık, müzikseverdir ve kimyayla uğraşmaktadır. Sanatçının yaşamı boyunca yaptığı tek fresk, Del Monte'nin villasına, sıva üstüne yağlıboya tekniğiyle gerçekleştirdiği, *Jüpiter, Neptün ve Pluton* freski, Kardinalin kimyaya olan ilgisini yansıtmaktadır.[3]

1595'te yaptığı "*Aziz Francesco'nun Kendinden Geçişi*" resmi (Görüntü 2), "Barok resim sanatının başlangıcı olarak kabul edilmektedir" (Lambert, 2007, s.47).

Görüntü 2: *Aziz Francesco'nun Ölümü* (1596), Tuval üzerine yağlıboya, 92,5 x 128,4 cm. Wadsworth Museum, Atheneum, Hartford.

Resim, bir gece sahnesini betimlemektedir. Aziz Francesco, vücudunda stigmatalarının ortaya çıkışını, meleğin kollarında mutluluk içinde kendinden geçerek karşılamaktadır. Barok resim sanatının en belirgin özelliği olan "gece ışığı"nın kaynağı bu resimde,

[2] *elegiac* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır.

[3] Paracelsus'a göre, Jüpiter, sülfür-hava elemetini, Neptün, civa-su elementini, Pluton, tuz-toprak elementini simgelemektedir.

çobanların yaktığı ateş olarak gösterilmiştir. Resimdeki dramatik ışık-gölge etkisi, ışığın duygunun yoğun olduğu yerlerde, azizin yüzü ve ellerinde, meleğin şefkatli kollarında yoğunlaşması, aziz ve meleğin oluşturduğu çapraz kompozisyon ve resmin bütünündeki teatral atmosfer, Barok resmin ortaya çıkışında öncü olmuştur. Aziz Francesco'nun yüzünün, sanatçının kişisel portrelerini andırmasına dayanarak sanatçının, kendisini Aziz Francesco'ya yakın hissettiği resimlerinde model olarak kullandığı toplumun alt kesiminden gelen, insan olarak önemsenmeyen, sanat eserlerine konu edilmeyen kişileri yüceltmesinin, Fransisken tarikatının fakirlere yardım etmek için kurulmuş olmasıyla paralel olduğu ileri sürülebilir.

Kardinal Del Monte için yaptığı diğer önemli resim, "*İskenderiye'li Azize Catherine*" de Roma'lı bir fahişeyi, Fillide Melandroni'yi model olarak kullanmıştır (Görüntü 3). Sanatçı, Azize Catherine'yi, genç bir kadın olarak, ölümüne neden olan tekerleğe sırtını dayamış, kendisine saplanacak olan kılıcı elinde tutarken betimlemiştir. Sağ üst taraftan gelen ışık, figürün yüzünde, ellerinde ve omuzunda yoğunlaşmaktadır. Figürün koyu lacivert-siyah tonlarındaki elbisesi, resme egemen olan koyu gölgeyi arttırmaktadır. Çapraz kompozisyon, kılıçla vurgulanmaktadır. "Bu kılıç, 16. yüzyılın sonlarında profesyonel kılıç ustaları tarafından kullanılan, daha sonradan, sanatçının ruhsatsız taşımaktan tutuklanacağı İtalyan düello silahıdır". (Coliva, 2010, s.60).

Görüntü 3: *Azize Catherine*, 1598, 173 x 133 cm., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

1600 yılına gelindiğinde, Caravaggio, kendini Roma'nın sanat ortamına kabul ettirmiştir. Resimleri çok beğenilmekte, seçkin alıcılar, eserlerine sahip olmak için yarışmaktadırlar. Bu başarı, ona ilk halka açık resimlerini, San Luigi dei Francesci

Kilisesi'nin Contarelli şapeli için, Aziz Matta'nın yaşamını resimlediği üç eseri getirir. Bu resimlerden ilki, "*Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi*"dir (Görüntü 4). Bu resimde, Azizin Etiyopa'daki bir ayin sırasında şehit edilmesini, büyük bir gerçekçilik ve ışık-gölgenin yoğun dramatik etkisiyle betimlemiştir. Katolik kilisesinin Reform karşıtı hareketleri, azizlerin dehşet dolu ölümlerinin anlatımını istemektedir. Resmin merkezindeki yarı çıplak figür, azizin katilidir. Sol taraftan gelen güçlü ışığın etkisiyle, yüzündeki acımasız ifade belirginleştirilmiştir. Bu figürün sol kolu, çaprazlığı vurgulamaktadır. İzleyicinin dikkati, katilin kolunu durdurmaya çalışan azizin sağ eliyle birlikte, sağ alt köşeye doğru çekilmektedir. Sanatçı, resmin arka planına, bu olayı çaresizce izleyen bir figür olarak, kendi portresini de yerleştirmiştir.

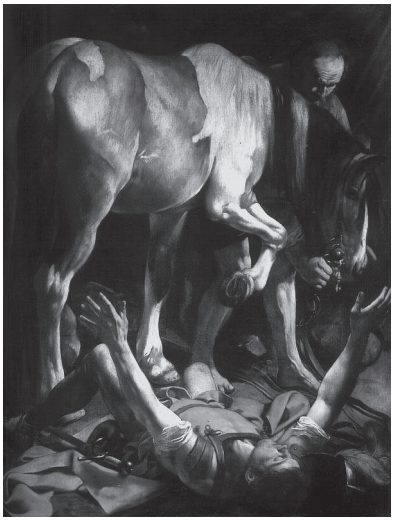
Görüntü 4: *Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi,* (1599-1600), tuval üzerine yağlıboya, San Luigi dei Francesci Kilisesi, Contarelli Şapeli, Roma.

Bu resmin başarısı, *Aziz Matta'nın Çağrılması* ve *Aziz Matta ve Melek* siparişlerini getirir. Aziz Matta ve Melek resminin ilk versiyonu sanatçının, azizin çıplak bacaklarını ve saçsız başını kaba bir şekilde gösterdiği için reddedilir.[4] Caravaggio, resmin ikinci versiyonunda, aziz ve meleği, klasik bir denge içerisinde tuvale yerleştirmekle birlikte, azizin bir ayağını yine çıplak olarak göstermiştir.

[4] Bu resim, II. Dünya savaşı sırasında tahrip olmuştur.

Caravaggio'nun bazı resimlerinin birkaç kopyası mevcuttur. "Sanatçının, reddedilen eserlerinin yeni versiyonlarında, bütünüyle farklı kompozisyonlar denemesinden yola çıkarak, kendi eserlerinin kopyalarını üretmediği ileri sürülebilir" (Coliva, 2010, s. 19). Kopyaların, kendi dönemindeki ve sonraki sanatçılar tarafından yapıldığı düşünülmektedir.

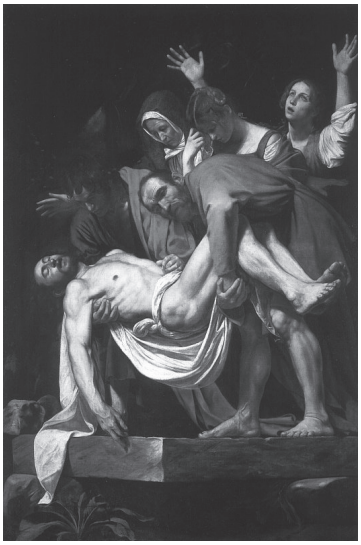
Aziz Matta resimlerinin etkisiyle, halka açık diğer işleri, Santa Maria Popolo Kilisesinin Cerasi şapelinin karşılıklı iki duvarına yerleştirilen, *"Aziz Paul'ün Dönüşümü"* (Görüntü 5) ve Aziz Peter'in Şehit Edilmesi gelir. Bu resimlerin de ilk versiyonları reddedilir. Kilisedeki mevcut resimler, ikinci versiyonlardır. *Aziz Paul'un Dönüşümü*, Tarsus'lu Yahudi tüccar Şaul'un Şam'a yolculuğunda İsa Peygamber'in sesini duyması ve Hristiyan olmasını anlatmaktadır. Katolik mezhebinin kurucusu olan ve Aziz Paul adını alan Şaul, sanatçı tarafından, bir gece sahnesi içerisinde, sesi duyup geçici körlük geçirerek atından düştüğü anda, alışılmadık, karmaşık bir kompozisyonda betimlenmiştir.



Görüntü 5: *Aziz Paul'un Dönüşümü,* (1600-1601) tuval üzerine yağlıboya, Santa Maria del Poppolo Kilisesi, Roma.

Vittrice ailesi için yaptığı, *"İsa Peygamber'in Gömülüşü"*, sanatçının gerçekçi üslubunun en etkileyici örneklerinden biridir (Görüntü 6). Olay gece gerçekleştiğinden, resmin bütününe, yoğun bir karanlık egemendir. Kaynağı belirsiz, güçlü bir ışığın yol göstericiliğiyle, konu anlatılmaktadır. En aydınlık ve büyük figür, İsa Peygamber'in vücududur. Meryem Ana ve Mecdelli Meryem, hüzünlü bir teslimiyet içerisinde betimlenmişlerdir. İsa Peygamber'in resmin sol alt köşesine doğru uzanan cansız elinden, sağ üst köşedeki, yaşadıklarına isyan edercesine, kollarlını yukarıya doğru kaldırmış genç kadın figürüne doğru geçiş, ölümden yaşama doğru geçişi simgelemektedir. Resimdeki bütün figürler, özellikle İsa Peygamber ve Vaftizci

Yahya, büyük bir gerçekçilikle betimlenmiştir. Bu eser, Michelangelo'nun "Pieta"sı ile karşılaştırıldığında, gerçekçiliğin taşıdığı duygusal yoğunluğu ile izleyenlerde, çarpıcı bir etki bırakmaktadır. Rubens, İtalya seyahatlerinden birinde bu eseri görmüş ve kopyalamıştır.



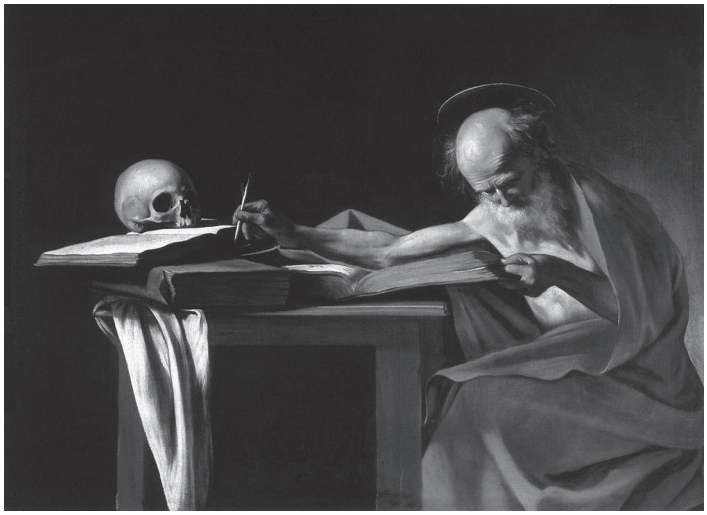
Görüntü 6: *Çarmıhtan İndiriliş* (1602-1604), tuval üzerine yağlıboya, 300x203 cm. Vatikan Müzesi.

Aynı dönemde yaptığı *"Meryem'in Ölümü, Loreto Meryemi ve Papalık Muhafızlarının Meryemi"* resimleri sanatçının aşırı gerçekçi üslupları yüzünden, alıcıları tarafından reddedilir. Bu resimlerin reddedilme nedeni, "ikonografik uyumsuzluk" olarak açıklanır, ancak, eserlerin hemen başka alıcılar bulması, şaşırtıcıdır. Papalık Muhafızlarının Meryemi, Scipione Borhgese, *Meryem'in Ölümü* Mantua Dükü tarafından satın alınır. Meryem'in Ölümü'nün Mantua'ya gidişi, bir süre ertelenir ve yerinde asılı tutularak sergilenir. Roma'nın sanat çevresi, resmi görebilmek için sıraya girer. *"Papalık Muhafızlarının Meryemi'*nin reddi konusundaki belgelerde, bu resme sahip olmak isteyen Scipione Borghese'nin etkisinin olduğu ileri sürülebilir" (Coliva, 2010, s. 24). Dönemin en önemli sanat koleksiyoncusu olan Kardinal Scipione Borghese, Papa V. Paul'ün yeğenidir ve Kardinallerin Sanatsal Siparişleri Komisyonu üzerinde etkilidir. Beğendiği sanat eserlerine sahip olmak için sınır tanımayan bir kişi olarak bilinmektedir.[5] Bu nedenle, Caravaggio'nun resimlerinin reddedilmesinin ona fırsatlar sunması şaşırtıcı değildir.

[5] Kardinal Scipione Borghese, Rafaello'nun Perugia'daki San Francisco al Prato kilisesi için 1507'de yaptığı "Çarmıhtan İndiriliş" resmini çok beğenmektedir. 1608 yılında, bir gece, kilisenin kapısı kırılır ve resim çalınır. Bir süre sonra, bu resim Kardinal Borghese'nin koleksiyonuna dahil olur. (Minozzi, 2010, s.50).

Caravaggio, 1604 sonbaharından itibaren, şiddet içeren olayların içinde yer almaya başlar. Kavgalara karışır, bir kaç kere hapse girer. Güçlü tanıdıkları sayesinde hapisten çıkarılır. 1605 yılında, ruhsatsız kılıç ve hançer taşımaktan tutuklanır, kefalet ücretini ödeyen arkadaşları sayesinde sebest bırakılır. Dokuz gün sonra, daha ciddi bir suç işler. İspanyol elçiliğinin sarayının önünde, "Caravaggio'nun kadını" olarak bilinen, *Loreto Meryemi'*nde model olarak kullandığı Lena adlı fahişe yüzünden, bir avukata kılıçla saldırır. Önce Del Monte'nin sarayına, daha sonra, Cenova'daki zengin, güçlü müşterilerinin yanına sığınır. Kısa bir süre sonra Roma'ya döner.

Roma'daki son günlerinde, Kardinal Borghese için çalışır. Sanatçı, Kardinal'in ikametgahı, Villa Borghese için, *"Aziz Jerome"*u resimler (Görüntü 7). İncili 4. yüzyılın sonunda Latinceye çeviren Aziz, Katolikler için büyük önem taşımaktadır. Kardinalin Villa Borghese'deki lüks içindeki yaşamına karşın, resim oldukça sade ve ruhani bir atmosferi betimlemektedir.



Görüntü 7: *Aziz Jerome,* (1606), tuval üzerine yağlıboya, 112 x 157 cm., Galleria Borghese, Roma.

28 Mayıs 1606'da bir kavga sırasında Roma'nın kenar mahallelerinin birinin çete lideri olan Ranuccio Tommasoni'yi öldürür. Suçunun karşılığı olan ölüm cezasına çarptırılmamak için Roma'dan kaçar. Kavganın bir tenis maçı yüzünden çıktığı belirtilmekle birlikte, asıl nedeninin bir kadın olduğu düşünülmektedir. Caravaggio'nun kavga sırasında, başına iki ağır darbe almış olması, olayı nefsi müdafaya dönüştürebilecektir, ancak, sanatçının kabarık sabıka kaydı yüzünden, daha önceki olaylarını örtbas eden nüfuzlu tanıdıkları, bu olayı kapatamazlar. Colonna ailesinin yanına, Napoli'ye gider.

Roma'nın en ünlü ressamı olarak, Napoli'de de büyük ilgi görür. En önemli kiliselerin resimlenmesi işlerini alır. Napoli'de yaptığı en önemli resimler, "*Tesbihlerin Meryemi*" (Görüntü 8) ve *Yedi Büyük Sevap*'tır. Bu resimler, Rembrandt ve Velazquez gibi, Barok resmin önemli sanatçılarını etkilediği gibi, Napoli'li yerel ressamlar üzerinde, 18. yüzyıla kadar sürecek büyük bir iz bırakır. Caravaggio gibi resim yapmak (Carravagisme) Napoli resim sanatının bir üslubu olur.

Görüntü 8: *Tesbihlerin Meryem'i,* (1607), 364,5 x 249,5 cm. tuval üzerine yağlıboya, Kunsthistorische Museum Viyana.

Tesbihlerin Meryemi'nde, Meryem Ana'nın iki yanında Dominiken tarikatının iki önderi, elinde tesbihiyle Aziz Dominik ve Aquino'lu Thomas yer almaktadır. Sanatçı, dönemin dinsel resimlerinin kurallarına en çok uyduğu bu resminde, yine eleştirel bir detayı, izleyicilere en yakın yere, çıplak ayaklarıyla yürüyerek hacı olmaya giden fakir bir köylüyü yerleştirmiştir.

Büyük başarılar kazandığı Napoli'de sekiz ay kalır ve bilinmeyen bir nedenle, Malta'ya gider. Malta'da sanatçı olarak önemi kısa sürede farkedilir ve adanın yöneticisi, Malta Şövalyelerinin lideri, Alof de Vignacourt için "*Alof de Vignacourt'un Portresi*" (Görüntü 9) ve *Vafzici Yahya'nın Başının Kesilmesi* resimlerini yapar. Vignacourt, sanatçının çalışmalarından öylesine memnun olur ki, onu "Şövalye" ilan eder. Sanatçı, Vignacourt'un gücü sayesinde, Roma'da affedileceğini sanmaktadır.

Görüntü 9: *Alof de Vignacourt'un Portresi,* (1607-1608), tuval üzerine yağlıboya, 195 x 134 cm., Louvre Müzesi, Paris.

Malta'da geçirdiği sakin günler, beş ay kadar sürer. 1608 Ağustos ayı sonlarında, Malta Şövalyeleriyle girdiği büyük kavgada, şövalyelerden biri ağır yaralanır ve sanatçı tutuklanır. Kavgaya karışan şövalyeler, tarikattan kovulurlar. Bu durum, Malta şövalyelerinin sanatçının ölümüne kadar sürecek bir intikam isteğine yol açar. Kapatıldığı zindandan (büyük olasılıkla Alof de Vignacourt'un yardımıyla) kaçar.

Caravaggio'un yeni mekanı Sicilya'dır. Siracusa, Messina ve Palermo'da önemli resimler yapar. Bunlar arasında Sicilya'nın koruyucu azizesi, *Azize Lucy'nin Gömülmesi, Lazarus'un Dirilişi ve Çobanların Secdesi* yer almaktadır. Sicilya'da Malta şövalyelerince takip edildiğinden endişe etmektedir. Caravaggio'yu Sicilya'da anlatan kaynaklar, tuhaf davranan, günlük giysileri üzerinde ve silahlı uyuyan, küçük bir eleştiride, kendi resmini kılıcıyla parçalayan, yerel ressamları küçümseyen biri olarak aktarmaktadır. Kendisi için en güvenli yerin Napoli'deki koruyucusu, Colonna ailesi olduğunu, bu ailenin Papa'lık tarafından affını sağlayacağını düşünerek, dokuz ay sonra Napoli'ye döner.

1609 yılında, Napoli'de bir kavgada öldüğüne dair haberler Roma'ya ulaşır. Bir meyhanenin dışında saldırıya uğramış, ölümcül yaralı olarak sokağa terk edilmiştir. Napoli'deki Caravaggio Markisinin konağında tedavi edilir ve yüzünü deforme eden derin bir yara iziyle birlikte iyileşir. Bu saldırının, Malta şövalyelerince düzenlendiği sanılmaktadır.

Napoli'de geçirdiği günlerde, kendine Malta'da hep iyi davranmış ve onu korumuş olan Alof de Vignacourt'dan af dilemek için, Şövalyelerin koruyucu azizi Vaftizci Yahya'yı yeniden yorumladığı *Vaftizci Yahya'nın Başını Elinde Tutan Salome* resmini gönderir. Bu resimdeki Vaftizci Yahya'nın kesik başı ile yine aynı dönemde yaptığı, *"Davut ve Goliath"* resminde, (Görüntü 10), Goliath'ın kesik başı, kendi portreleridir. *"Davut ve Goliath"* resminde, otoportresi olarak yaptığı Goliath'ın başı, kendisine verilen ölüm cezasını çağrıştırmaktadır. Sanatçı, kendini bir günahkar olarak görmekte, pişmanlığını ve affedilme isteğini yansıtmaktadır. Bu resim, İncil'den alınan bir konunun en devrimci ikonografik yorumudur. Caravaggio, günahı, onu öldüren Davut, İsa peygamberi simgelemekte, İsa'nın yeryüzündeki temsilcisi Papa'dan affını dilemektedir". (Coliva, 2010, s. 29).

Görüntü 10: *Davut ve Goliath* (1609-10), tuval üzerine yağlıboya, 125 x 101 cm., Galleria Borghese, Roma.

Napoli'de son eseri olan *"Azize Ursula'nın Şehit Edilmesi"*ni tamamlar (Görüntü 11). Göğsünden okla vurulduğu anda resimlenen Azize Ursula, ölümü, sakin bir tavırla karşılamaktadır. Sanatçının, diğer resimlerindeki güçlü ışık-gölge etkisi bu resimde, Venedik resim sanatının puslu koyu kahverengi tonlarıyla yer değiştirmiştir.

Sanatçının Sicilya ve Napoli'de yaptığı son resimlerinde, etkileyici bir üslup değişikliği dikkat çekmektedir. Büyük yüzeyleri aydınlatan güçlü ışığın yerine, önemli noktaları kısmi aydınlatan ölgün, cansız bir ışık gelmiştir. Resmin bütününe egemen olan siyah renk, figürlere de bulaşan ve sanki topraktan çıkmış izlenimi veren, detayları saklayan, kahverengiye dönüşmüştür. Resimlerde tuhaf bir belirsizlik ve karanlık egemendir. Sanatçının tüm resimlerindeki hüzünlü ve melankolik atmosfer, daha yoğun hissedilmektedir.

1610 yazında, Papalık tarafından affedilme ümidiyle, Roma'ya doğru giden bir gemiye biner. Napoli'de yaptığı son iki resmini, hediye olarak Scipione Borghese'ye götürmektedir. Gemi, Palo limanına yanaştığında, Papalık muhafızlarınca, zorla karaya çıkarılır ve hapse atılır. Bu olayın da, Malta Şövalyelerinin tuzağı olduğu

düşünülmektedir. İki gün sonra serbest bırakılır, ancak, gemi, sanatçının resimleri ve eşyalarıyla birlikte çoktan yola çıkmıştır. Caravaggio, gemiyi yakalayabilmek için bataklık zeminli bir bölgede ikiyüz kilometre yürüyerek, Porto Ercole'ye ulaşır. Sahilde baygın bulunur, hastaneye götürülür. 18 Temmuz 1610 günü, yorgunluğun tetiklediği kalp krizi ve hummadan yaşamını kaybeder. On gün sonra, o çok beklediği, papalık tarafından affedildiğine dair resmi yazı gelir.

Görüntü 11: *Azize Ursula'nın Şehit Edilmesi* (1610), tuval üzerine yağlıboya, 154x178 cm., Banca Commerciale Italiana koleksiyonu, Napoli.

Değerlendirme

Caravaggio'nun Roma'ya gelişinden sonra oluşturduğu üslubu, Barok resim sanatının görsel dilini biçimlendirmiştir. Caravaggio'nun, karanlık iç mekânlarda yapay ışıkla aydınlattığı konularını, güçlü ışık gölge zıtlığıyla tuvaline aktarmıştır. Resimlerinin odak noktasını, merkezden köşelere doğru çekmiş, tuvallerinin bir kısmını boş, yoğun karanlık içinde bırakmıştır. Güneş ışığına yakın tonlardaki güçlü ışığı, resimlerinin en önemli kısımlarını aydınlatmakta ve resimlediği konunun duygusallığının yoğunluğunu izleyiciye göstermektedir. Bütün bu özellikler, dönemi için yeni ve alışılmadık bir üslubun ve yeni bir akımın doğuşunun işaretleridir.

Yaşadığı dönemde İtalya'yı ve sanatı yöneten güçlülerin isteği üzerine resimlediği Katolik öğretisinin önemli kişiliklerini, dönemine "aşırı" gelen Gerçekçi bir üslupla yansıtmıştır. Caravaggio'yu, kendinden önceki ve sonraki, 19. yüzyıl Realistlerine kadar eser veren gerçekçi sanatçılardan ayıran özelliği, sanat eseri sahibi olma ayrıcalığını taşımayan, ancak, toplumun çoğunluğunu oluşturan, iktidar sahiplerinin gücünü çalışarak üreten fakirleri, halkı tüm doğallıkları içinde ve estetize etmeden

betimlemesidir. Bu ezilen, önemsenmeyen, yok sayılan insanları, Katolik öğretisinin yücelttiği havariler, azizler olarak göstermesindeki cesareti şaşırtıcıdır.

Sanatçının, eserlerinde, figürleri olduğu kadar, nesneleri betimlerken ulaştığı natüralizm(doğalcılık) , zamanı için olduğu kadar, günümüzde de tartışma konusudur. Gombrich, "Rafaello'nun sanatının güzellik ideallerinin kurallarını ortaya koyarken, Caravaggio'nun natüralizminin sertliğinin bu ideallere karşı olduğu ve Caravaggio'yu "Güzelliği" "Gerçekliğe" kurban ettiği" için eleştirmektedir (Gombrich, 1998, s. 90-97).

Sanatçının alışılmadık gerçekçiliğini, teknik yetkinliğinden çok bazı araçları kullanmasına dayalı olduğu da ileri sürülmüştür. David Hockney, Rönesans'tan sonra eser vermiş Caravaggio'nun da içinde olduğu bazı önemli sanatçıların optik araçlar kullandıklarını, konularını içbükey bir ayna ya da mercek yardımıyla tuvale yansıtarak aktardığını iddia etmiştir.

David G. Stork[6], yaptığı çalışmalarla, Hockney'in tezinin hatalı olduğu noktaları açıklamıştır. Stork, Caravaggio ve çağdaşlarının yaşadığı dönemde, böyle bir teknik için kullanılması gereken içbükey aynanın üretilemediğini kanıtlamıştır.[7] Caravaggio'nun resimlerindeki ışık incelendiğinde de, Hockney'in teorisi geçersiz olmaktadır. (Stork, 2001, s.10-11)[8]. Ayrıca, sanatçının eserleri üzerinde yapılan X ışını çalışmaları, resimlerini, tuvalin üzerine, desen çizmeden, doğrudan boyayarak yaptığını ortaya çıkarmıştır. (Wilson-Smith, s. 5).

Sanatçının eserlerinin sanatsal ve anlam olarak gücü, geç keşfedilmiştir. Sanatçının hüzünlü yaşam öyküsü, eserlerinin anlamları üzerinde çok boyutlu ve derin bir etki yapmıştır. Günümüzde, İtalyan resim sanatında, Michelangelo'dan sonra gelen son büyük usta olarak kabul edilmektedir.

---

[6] David G. Stork, MIT'de fizik, Wellesley College'de Sanat Tarihi eğitimi almıştır.

[7] Böyle bir teknikte kullanılacak içbükey ayna ya da merceğin odak uzaklığının en az 55 cm. olması gerektiğini, bu uzaklığa da 213 cm. boyunda bir ayna ile ulaşılabileceğini hesaplamıştır.

[8] Caravaggio'nun yaşamını anlatan pek çok kaynakta belirtildiği ve Hockney'in de açıkça kabul ettiği gibi, sanatçı, karanlık mekânlarda, yapay ışıkla aydınlattığı konuları üzerinde çalışmıştır. Stork, Caravaggio'nun Emmaus'ta Akşam Yemeği'ni inceleyerek resminin ayna ile yansıtılabilmesi için gerekli yapay ışığın, yüzlerce mum ya da düzinelerce yağ kandilinin yakılmasıyla sağlanabileceğini, bu durumda da ışığın tek bir kaynaktan gelmeyeceği için, dağınık olacağını ve Caravaggio'nun resimlerinin en temel özelliği olan güçlü gölgelerin bu şekilde elde edilemeyeceğini ifade etmektedir. Tarihsel kaynakların aksine, Caravaggio'nun gün ışığını ayna ile yansıtarak çalıştığı varsayıldığında da, o dönemde üretilemeyen büyük aynaların kullanılması gerektiğini, üstelik bu aynaların maliyetinin, resmin fiyatından daha yüksek olacağını belirtmektedir.

Kaynaklar

Alberge, D. (2011). Unknown Caravaggio painting unearthed in Britain, guardian.co.uk, Sunday 19 June, 2011, 19.17 BST.

Caravaggio (2010). Exhibition at the Scuderie del Quirinale, Ed.Claudio Strinati, Roma.

Coliva, A. (2010). Caravaggio a Roma (in Rome), Gebart S.p.A, Roma.

Coliva, A. Barcesi, S. Minozzi, M. (2010). The Galleria Borghese, The Masterpieces, Roma, Scala Group.

Gombrich, E.H. (1998). Gombrich on the Renaissance,Volume 1: Norm and Form, Londra, Phaidon Press Ltd.

Hauser, A. (2005). Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsa Konumu, Rönesans'ın Serüveni, YKY, İstanbul.

Honour, H.,Fleming, J. (1995). A World History of Art, Londra.

Lambert, G. (2010). Caravaggio, Köln, Taschen.

Moir, A. (1989). Caravaggio, New York, Harry N. Abrams Yay.

Murray, L. (1995). The High Renaissance and Mannerism, Londra,Thames&Hudson.

Panofsky, E. (2005). "Rönesans": Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımak mı? Rönesans'ın Serüveni, YKY, İstanbul.

Papila, A.(2008). "Rubens'in Resimleri Üzerinden, Barok Dönem Avrupasının Sosyo-Politik Bir Analizi", Sanat Yazıları 18, s.79-92, Ankara.

Pevsner, N. (2005). Rönesans ve Manierizm, Rönesans'ın Serüveni, İstanbul, YKY

Stork, David, G.(2003). "Color and Illumination in the Hockney Theory: A Critical Evaluation" The Eleventh Color Imaging Conference, s-11-15, Scottsdale, Arizona, 2003.

Wilson-Smith T. (1998). Caravaggio, Phaidon Press, Londra, 1998.

http://www.caravaggio.com/.

http://www.mhest.com.spotlight/galileo/articles/UseOfOpticsByRenaissanceArtists.pdf.

http://cgfa.acropolisinc.com/caravagg/index.html.

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/his/CoreArt/art/bar_cvggo_bach.html.

http://edoc.biblhertz.it/preprints/RJb/Sickel_Caravaggio/Sickel_Caravaggio.pdf.

http://www.hort.purdue.edu/newcrop/caravaggio/Caravaggio1.pdf, 19 Mayıs 2011, s:12:04.

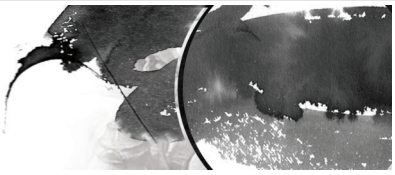
http://www.guardian.co.uk/culture/2005/feb/17/3/print.

http://www.physorg.com/news155889108.html (09.08.2011: 13:21).

http://www.thais.it/speciali/Caravaggio/Vita.pdf (27.02.2012, 15:28).

http://www.restaurabr.org/arc/arc03pdf/07_PhoebeDent.pdf.

18.Yüzyıl Osmanlı Döneminde Çoksesli Müziğin Yapılanışı



Article on Music of the İmperial Eihteenth Century During the Ottoman İmperial Period Reconstruction of Polypohonic Music

Öğr.Gör. **Burak Karaağaç**
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuvarı
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
Kontrabas Sanat Dalı
burak.karaagac@hotmail.com

Özet: On sekizinci yüzyılda Avrupa sanat anlayışında ve müzikte büyük değişiklikler yaşanmıştır. Bu dönem Barok çağ sona erip Klasik Çağ yaşanmaya başladığı için orkestra içi yazılan müzikler daha çok ilgi görmüş, senfonik eserler bestelenmiştir. Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven'in eserleri bu dönemde ortaya çıkmış ve çok beğenilmiştir. Yine bu dönemde, nefesli ve vurmalı çalgılarla, davullar ve ziller orkestrada yerini almıştır. Müzik otoriteleri, müziğin yapısı, tonları hakkında incelemeler yapmışlar birçok beste üretmişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu da bu yüzyıla, aynı zamanda değerli bir besteci olan III. Sultan Selim'in padişahlığı sırasında girmiştir. Bu dönemde Türk müziğinin etkisi Avrupa'ya ulaşmış, Avrupalı besteciler, ezgi ve ritmik yapısı, vurmalı çalgıları gibi çeşitli unsurlarını da kullanarak Türk ya da Alla Turca tarzında eserler bestelemeye başlamışlardır. Bir diğer gelişme de, Mehterhane'nin yerine, Avrupa ya da Frenk usulü bir "Bando" oluşturulması yönündeki bir görüşün hâkim olmasıdır.

Anahtar Sözcükler: Mızıka-ı Hümayun, On sekizinci yüzyıl Osmanlı müzik tarihi, Çok sesli müzik, Donizetti Paşa, Guatelli, Bando, Saffet Atabinen, Bahriye Bandosu, Zati Bey, Ahmet Necip Paşa, Askeri Türk Mızıkaları.

Abstract: *In the eighteenth century big changes took place in European understanding of art and music. In this century the Baroque Era ends and the Classical Era begins. Therefore compositions for classical music orchestra became more favourable and symphonies were composed. The most that was followed had been the works of C.W.Gluck, Mozart, Haydn, and Beethoven in this period.*

In this century, woodwind and percussion instruments, drums and cymbals took positions in the orchestra. Authorities of music carried out researches on the structure and tonal properties of music and produced many compositions.

By the middle of the eighteenth century the Ottoman music was also brought into attentions. Favouring or eliminating approaches existed about the Turkish music. Critics defended the idea that the Turkish music had been influenced by the Roman and Greek music.

Key Words: *Ottoman Imperial Period Reconstruction of Polyphonic Music , Music of the Imperial, Giuseppe Donizetti, Guatelli, Band's, Saffet Atabinen, Bahriye Navy Band, Zati Bey, Ahmet Necip Paşa.*

Problem Durumu: On sekizinci yüzyıldan günümüze kadar olan süreçte, Avrupa ve Türkiye'de orkestra, çok sesli müzik ve bando müziği alanında pek çok gelişmeler ve değişimler yaşanmıştır. Bu süreçte izlenilen yol, geleceğe katkı sağlayacak nitelikte olmalı, süreçte yaşanılan değişimler ve yenilikler algılanabilir bir boyutta anlatılarak, konuyla ilgili yardımcı bir nitelik taşıyabilmelidir.

Araştırmanın Amacı: On sekizinci yüzyılda Osmanlı'da orkestra ve çok sesli müzik alanında yaşanan gelişmeleri, Avrupa'da aynı dönemde müzikle ilgili değişimlerin Osmanlı'da ki etkilerini anlatarak, müziğin evrensel ve tarihsel boyutları hakkında yol gösterici bir rehber oluşturmak araştırmanın temel amacıdır.

Yöntem: Konuyla ilgili Milli Kütüphane, Hacettepe Üniversitesi Kütüphanesi, Gazimihal, Türk Askeri Mızıkaları Tarihi, Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İhsan Kunçer Arşivi, Malit Recep Arman Arşivi, Eko Basım Arşivi, Armoni Mızıkası Arşivleri.

Giriş

Avrupalı araştırmacılar, on sekizinci yüzyılda çok çeşitli nedenlere bağlı olarak Türk müziği üzerine araştırmalar yapmışlar, görüş oluşturmuşlar ve yazılar yazmışlardır. Bu amaçla Osmanlı topraklarına çok sayıda Avrupa'lı gezgin gelmiş, anlamaya çalıştıkları bu yeni kültürün müziğini yerinde doğrudan dinleyebilmişler ve bu konuda makaleler yazmışlar, kitaplarında söz etmişlerdir. On sekizinci yüzyıl (özellikle ikinci yarısı) Avrupa sanat anlayışında ve buna bağlı olarak müzikte de büyük değişikliklerin yaşandığı, Barok çağın sona erip klasik çağın yaşanmaya başlandığı dönemdir. Orkestra için yazılan müzikler artık daha fazla ilgi bulmakta, senfonik eserler ortaya çıkmaktadır. Opera'da Gluck'un devrimi, Mozart, Haydn ve genç Beethoven'in eserleri büyük kabul görmektedir. Çalgılarda yapısal değişim yaşanmakta ve yenileri eklenmektedir. Özellikle belirtmek gerekir ki nefesli ve vurmalı çalgılar giderek önem kazanıp, davullar ve ziller orkestranın vazgeçilmezleri olmuştur. Artık coşkunun, duygunun güçlü bir biçimde ifade edilme zamanıdır. Müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlamlaştığı bir dönem başlamıştır. Bu sürecin büyük ustaları, müzikte çerçeve nasıl kurulmalı, yapı nasıl sağlam olmalı, tonlar arasındaki denge nasıl korunmalı gibi müziğin yapısıyla ilgili incelemeler yapmışlar, bu anlayışla üretimlerde bulunmuşlardır.

On sekizinci yüzyılın ortalarında Avrupalı sanatçılar, tıpkı Rönesans'ta olduğu gibi yine antik çağın klasikçilerine eğilmişler, onların değerlerini kendilerine ölçüt almışlardır. Eski çağların klasik kültürü kusursuz olarak tanımlandığından, herhangi bir şeyi "klasik" olarak nitelemek onu, benzerleri arasında örnek olabilecek kadar mükemmel olduğunu söylemekle eş değerdir. Değeri hiçbir zaman düşmeyen ve hatta artan eserler klasik olmalıdır. Avrupalı sanatçıların bu yaklaşımı ve büyüyen ufku onların ilgisini doğuya yönlendirmiş, bu çerçevede Osmanlı toprakları da ilgi görmüştür. Daha önceki çağlara göre daha olumlu bir bakış açısıyla yaklaşılan Türk müziği konusunda çok olumsuz yaklaşımlar da vardır.

Blainville (-1767) "Türklerin müziği eski Yunan müziğinin kalıntılarından başka bir şey değildir. İstanbul'un zapt edilmesinden sonra Yunanistan'da bilimden, sanattan eser kalmadı. Minerva, Apollon ve sanatın esin perileri aynı anda kaybolup gittiler" diyecek kadar Anadolu kültüründen uzakta kendince değerlendirme yapabilmiştir. Ancak dönemin bir diğer gezgini Toderini "Eski Yunanlar nasıl musikiyi eğitimin, kültürün bir parçası saymışlarsa, seçkin Türklerin de büyük bir bölümü müziğin tiryakisidir." değerlendirmesini yapmıştır. Fransız gezgin Fonton ise "Eski Yunan ve Romalıların müziklerini maalesef iyi tanıyamıyoruz. Ancak bu müziklerin kalıntılarının şark müziği içinde yaşamakta olduğunu söylemek yanlış olmaz" demektedir (Aksoy, Bülent, 2003).

On sekizinci yüzyılda farklı görüş ve anlayış içinde Osmanlı topraklarına gelen Avrupalı gezginler, önemli bilgiler vermekte, birbirlerine aykırı düşse de kendi görüşlerini

savunmaktaydılar. Avrupalı gezginlerin tespitleri ve yaptıkları değerlendirmeler, büyük yanlışlıklar da içerse dönemi anlayabilmemiz için çok değerli ipuçlarıyla doludur.

"Mızıka-i Hümayun"un Ortaya Çıkışı

Osmanlı İmparatorluğu on sekizinci yüzyıla, müzik alanında önemli gelişimler sağlayan ve değerli bir besteci olan Sultan III. Selim'in padişahlığı sırasında girmiştir. Bu yüzyılda Türk müziğinin etkisi Avrupa'ya ulaşmış, Avrupalı besteciler, ezgi ve ritmik yapısı, vurmalı çalgıları gibi çeşitli unsurlarını da kullanarak Türk ya da Alla Turca tarzında eserler bestelemeye başlamışlardır.

III. Selim, çok çeşitli nedenlere bağlı olarak Yeniçeri örgütünü dağıtmak ve Nizam-ı Cedid adı altında modern bir ordu yaratabilme arzusundaydı. Yaşanan tüm güçlüklerin yanı sıra başına buyruk davranışlarla imparatorluğu sıkıntıya sokmayı sürdüren yeniçeri yapılanması, aynı zamanda padişahın canına kastedecek kadar da isyankâr bir ruha sahipti. Çıkarılan ayaklanmayla III. Selim, önce tahtan indirildi sonra da öldürüldü.

Amcasının katledilişini yaşayan, kendisi de ölümün eşiğinden dönen Sultan II. Mahmut (1785–1839) tahta geçtikten sonra (1808), yaptığı reformlarla merkezi ve güçlü bir devlet kurma çabası içinde olmuştur. Osmanlı İmparatorluğunun yapısında köklü değişikliklere geçmiş ve askeri örgütün tamamını ortadan kaldırmıştır. Bu uygulamalar, yeniçeri ocağının doğal bir üyesi olan Mehterin de sonunu getirmiş, onu var eden tüm değerleri ve tarihi misyonuyla birlikte tarihten silinmiştir (1939). Saraydaki bir diğer gelişme de, Mehterhane'nin yerine, Avrupa ya da Frenk usulü bir "Bando" oluşturulması yönündeki bir görüşün hâkim olmasıdır (Köksal, Vedat, 1999).

Bu süreçte ortaya çıkan batılılaşma çabaları sonrasında ilk akla gelen, çok sesli yapısıyla Avrupa bandosu olmuştur. Ancak özellikle başlangıçta, sınırlı sayıda yürütülen çalışmaları ayrı tutacak olursak geleneksel yapıda çok sesli bir anlayışın olmamasının yaratacağı önemli problemler vardır. Dönemin müzisyenleri, hiç alışık olmadıkları, Avrupa'da oluşturulmuş ve kullanılmaya başlanmış yepyeni bir müzik yazısı olan notaları öğrenmek, yepyeni bir anlayışla yazılmış olan müzikleri kavramak ve çalmak zorundaydılar. Bu durum, onlar için gerçekten zorluklar ve güçlüklerle dolu bir süreci gösteriyordu.

Sultan II. Mahmut, İstanbul'da Türk bandoculuğunu o devrin ileri ülkelerindeki standartlara göre yeniden örgütlemek üzere, 1826 yılında "Mızıka-i Hümayun"u kurdurmuştur.

Yeni kurulan bu yapı içinde batının müzik anlayışı ve notasını bilenlerin ve onu özümleyip, kullanarak çeşitli eserler yazanların da olduğunu belirtmemiz gerekir. Bu yeni kurumda yer alacak müzisyenler, her ne kadar dağıtılmış olsa da eski mehterhanede görev ve eğitim almış özellikle genç müzisyenler arasından seçildiği gibi

geleneksel müzik alanında eğitim veren Mevlevihaneler ve benzeri yapılardan yetişmiş olanlar arasından da olabiliyordu.

Bu geçiş sürecinde Türk ve yabancı kökenli müzik adamlarının yönetiminde bazı çalışmalar yürütülse de istenen sonuçlara ulaşılamıyordu. Yepyeni bir anlayışla yeni ve farklı bir müzik topluluğu kuruluyor ve bu topluluğun yapısı, hangi çalgılardan oluşacağı, repertuvarı ve eğitimi ile ilgili kesin ve doğru kararlar vermek gerekiyordu. Bu oluşum sürecinin başlarında yönetime gelenler bu türden sorunlara yeterli çözümler üretememiş olmalılar ki elçilikler kanalıyla yeni bir yönetici arayışına geçildi.

D'Arenda' da Guatelli öldükten sonra ülkesine dönene kadar (1909) bu topluluğu yönetmiştir.

Görüntü 1: "Donizetti Paşa" ve Mızıka-i Hümayun.

"Donizetti Paşa" ve Mızıka-i Hümayun

II. Mahmut, dönemin müzik sanatında reformlar yaparak müzik ile ilgili örgütleri yeniden düzenleyebilecek yetenekli bir İtalyan üstat bulunmasını Sardunya' nın İstanbul elçiliğinden istemiştir. Sardunya elçiliği temsilcisi Markı Groppalla İtalya'dan bu şerefe layık birisinin bulunması için durumu Torino'ya bildirmiş, bu iş için İtalyan Giuseppe DONİZETTİ (Maestro Gaetona Donizetti'nin ağabeyi) seçilerek 07 Kasım 1828 tarihinde resmi yazı ile bildirmiştir. Bu önerinin hemen sonrasında Donizetti, "Istruttore Generale delle Musiche Imperiali Ottomane" "Osmanlı İmparatorluğu Mızıkaları Genel Müzik Eğitmeni" ünvanıyla, 17 Eylül 1828 tarihinde İstanbul'a getirilmiştir. Padişah tarafından kendisine birçok yetkiler verilen Donizetti, "Paşa" unvanı ile yeni kurulan bandonun yöneticisi olarak göreve başlamıştır. (Aracı, Emre, Donizett, Paşa, 2006).

Saraya ait devlet törenlerinde görev alan Mızıka-i Hümayun, aynı zamanda bir müzik okulu olarak da görev yapmaya başlamıştır.

Mızıka-i Hümayun'da yetişen müzisyenler her zaman sarayda görev yapmamaktaydılar. Bu müzisyenlerin bazıları, imparatorluğun çeşitli kentlerindeki ordu bandoları

alaylarında, sancak ve ordu merkezlerinde çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu süreçte bando ve orkestra etkinliklerinin özellikle Bahriyede (Deniz Kuvvetleri) hızlı bir yaygınlaşma gösterdiği anlaşılmaktadır.

Donizetti, padişahın talimatlarıyla başladığı yeni görevinde, kendi müzik anlayışını Mehter gibi köklü bir kültürün yerine inşa etmek zorundaydı. Sayın Emre Aracı Donizetti kitabında bir söylentiden söz eder ve buna göre yapılan kontratta eğitim sırasında ağır cezalar verebileceği ile ilgili izin veren bir madde bulunduğu yönünde görüş belirtmiştir. Saray, bu yeni yöneticinin yetkilerini oldukça geniş tutmuş, kendisinden başarı beklemiştir. Başlangıçta bu eğitim oldukça sıkıntılı olmuş, yaşanan güçlükler karşısında Donizetti, İtalya'ya geri dönmeyi dahi düşünecek noktaya gelmiştir. Ancak devreye bizzat padişah girerek sorunlar çözümlenmeye çalışılmıştır. Öğrenci olarak saray çevresinin önde gelen ailelerine mensup beyefendilerden oluşan elit bir grup seçilmiştir. Daha sonraları bu grupta yer alanlar, üst düzey görevlere getirilmişlerdir. Yürütülmekte olan çalışmalar ise padişah tarafından muntazam bir şekilde denetlenmiş, kontrol edilmiş ve böylece kurulmaya çalışılan bu yeni oluşum, devletin en tepesindeki gücün de katkılarıyla yerleştirilmeye çalışılmıştır (Aracı, Emre, Donizett, Paşa, 2006).

Yeni kurulan bu bandonun ihtiyaçları, devlet tarafından karşılanmıştır. Bazı Avrupa ülkeleri de verdikleri hediyelerle bu ihtiyaçların karşılanmasına katkı yapmışlardır. 1829 yılında umum askerin talimi ve mızıka takımının tek tip görünmesi ve gösterişli elbise giymeleri hususuna dikkat edilmesi yönünde bir kanun çıkarılmıştır.

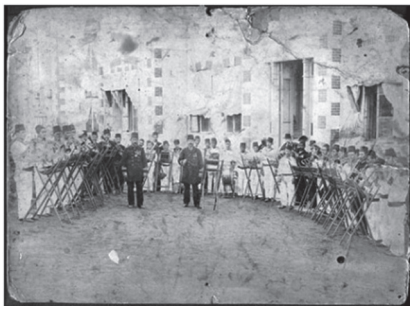
Mızıka-i Hümayun, kurulmasından sonra geçen kısa sayılabilecek bir süre içinde hızla yapılanmış, yeni çalgılar ve repertuvar edinmiş, yoğun çalışmalar ve provalar sonunda geleneksel yapıdan yepyeni bir yapıya dönüşmüştür. Artık tek sesten çok sese geçilmiş farklı bir müzikal anlayış edinilmiştir. İşte bu yeni anlayışları, yeni çalgıları ve yeni giysi ve uygulamalarıyla tam bir değişim yaşanmıştır.

Gazimihal, Adulphus Salde isimli bir İngiliz subayının anılarını aktarmaktadır. Bu subay, sarayda görevli Signor Gobbi ve Signor Calosso isimli iki İtalyan ile kıyıda yaptığı gezinti sırasında yaşadıklarını şöyle anlatmaktadır:

> "Birkaç Rum kayıkçının bizi neşelendiren şarkılarını askeri bir bandonun kuvvetli akisleri bastırdı. Bu, Boğaziçi yalılarında benim için beklenmedik bir olaydı. Hocaları Signor Donizetti'nin koltuklarını hakkıyla kabartacak bir ustalıkla Rossini çalıyorlardı. Bandonun bulunduğu saray rıhtımına gittik. Bandodaki müzisyenlerin gençliğine, Calosso ile olan samimi tavırlarına ve ona Rüstem diye hitap edişlerine şaşıp kaldım. Bunların Enderun'a mensup olduğunu, padişahı neşelendirmek için prova yaptıklarını öğrendiğim zaman şaşkınlığım büsbütün arttı. Donizetti'nin bana anlattığına göre bu çocukların müzik öğrenme yetenekleri İtalya'da bile dikkat çekerdi. Bu da Türklerin müziğe olan doğal yeteneklerinin bir göstergesiymiş. Fakat ne yazık ki bu gençler, profesyonel olmaya vakit bulamadan başka şeyler öğrenmek için

> diğer sanat dallarına ayrılacaklar, onları öğrendikten sonra da devletin önemli askeri ve idari makamlarına getirileceklerdir! Onları seyrederken zihnimden şunlar geçiyordu; belki birkaç ay sonra şu flüt çalanı fırkateyn kaptanı, davulcuyu bir kalenin komutanı, bir süvari alayında albay olarak görürüz". (Çalışır, Feridun, 1972).

Bir İngiliz gezgin olan Mac Farlane 1827 yılında İstanbul'a gelmiş ve on altı ay buralarda kalmıştır. Farlane bir gün saray bandosundan Rossini dinlerken bir başka gün onu çocukluk günlerine götüren eski bir İngiliz marşını beğeniyle dinlemiş ve şöyle demiştir. "Buraya geldikten kısa bir süre sonra hassa alayları bandosunun Rossini'den bir parça çaldıklarından söz etmiştim; ama böyle ezgiler İstanbul'da artık olağan bir şey olmuş, saray muhafız bandosu çeşitli küçük parçaları takdir edilecek kadar güzel çalabiliyor." (Çalışır, Feridun, 1972).



Görüntü 2: Bahriye Bandosu: Armoni Mızıkası Arşivi.

Mızıka-i Hümayun'da eğitime geçilmiş ve İtalyan öğretmen oldukça yabancı bir kültürde kendince yöntemler geliştirmiş, öncelikle bu yeni öğrencilerine nasıl davranacağını öğrenmiştir. Osmanlı müzisyenleri o devirde yalnızca "Hamparsum notası" biliyorlar ve batı notasını tanımıyorlardı. İlk önce öğrencilerinin bildiği ve yalnızca Osmanlı döneminde kullanılan bu notayı kendisi öğrendi ve onu Avrupa notasına çevirerek bir dönüşüm çizelgesi hazırladı. Bu şekilde öğrencilerinin Avrupa notasını algılamalarını sağlayacak anahtarı bulmuş oluyordu. Bir ömür boyu sürecek olan uzun ve zorlu çalışmalar başlamış bu hiç bilmediği dünyada kendine yepyeni bir yol çizmişti. İlk repertuvar olarak Avrupa'da farklı bölgelere ait eserler seçilmiş, İtalyan çalgılar sipariş edilmişti.

Çizelge

"Osmanlı Saltanat Mızıkalarının Baş Ustakârı" olarak nitelenen müzik adamı, önce albay ve daha sonra da generalliğe getirilerek, Askeri Bandoların yönetiminde "Donizetti Paşa" olarak çalışmalar yürütmüştür. Tüm bu gelişmeler sonunda İstanbul Teknik Üniversitesinin Taş Kışla bölümde bulunan "Mızıka-i Hümayun", kurumsal bir yapıya dönüşerek okul sıfatı kazanmıştır. Bülent Alaner bu okulun kuruluş tarihini Donizetti

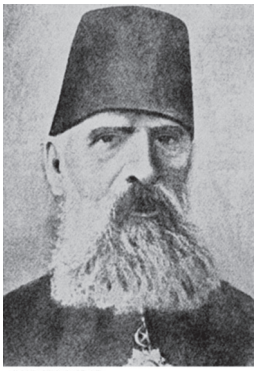
öncesine alarak 1826 yılı olarak vermekte ve bu müzik okulunun ilk bilinçli çalışmalarına ise Donizetti ile birlikte 1828 yılından itibaren başlandığı yönünde görüş bildirmektedir.

Donizetti Paşa, II. Mahmut ve Sultan Abdül Mecit dönemlerinde yaklaşık yirmi sekiz yıl görevde kalmıştır. Göstermiş olduğu üstün başarılar ona Liva (Tuğgeneral) rütbesini kazandırmış, yeni oluşturduğu bu çok sesli müzik topluluğu için çeşitli müzikler yazmıştır. Bunlar arasında; II. Mahmut için bestelediği "Mahmudiye Marşı" ve Sultan Abdül Mecit için bestelediği "Mecidiye Marşı" ve "Cenk" Marşı en ünlüleridir.

06 Kasım 1788 yılında kuzey İtalya'da doğan Donizetti Paşa, oldukça yorucu ve zor geçen çalışmaları sonunda 1856'de 68 yaşındayken Pera'da evinde ölmüştür.

Guatelli

Donizetti Paşa'nın ölümünden sonra yeni müzik topluluğunun yönetimine kimin geleceği çok fazla sorun olmamıştır. İstanbul'da çeşitli temsiller veren ve Beyoğlu Naum Tiyatrosunda oyunlar sergileyen İtalyan Opera topluluğunun orkestra şefi Guatelli, padişah tarafından beğenilmiş ve Donizetti'nin ölümünden sonra 1856 yılında Mızıka-i Hümayun'un başına getirilmiştir.



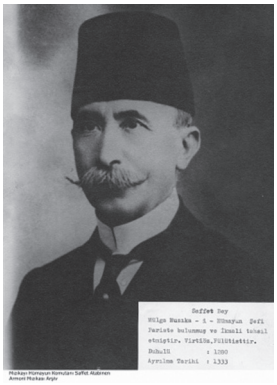
Vedat Köksal Kitabından / Guatelli
Eko Basım Arşivi

Görüntü 3: Guatelli: Vedat Köksal Kitabından, Eko Basım Arşivi.

Bu sıralarda bazı Avrupalı müzik adamları da Mızıka-i Hümayun'da öğretmen olarak da görev yapıyorlardı. Bunlardan biri de Avusturyalı Kalisto Katelli idi.

Guatelli, Sultan Abdülmecit'in son zamanları ve sonrasında gelen Abdülaziz, V. Murat ve II Hamit gibi padişahların dönemlerinde 36 yıl gibi uzun bir süre içinde yöneticiliğini sürdürmüştür.

Bu dönemde Mızıka-i Hümayun orkestrasında yabancı uyruklu müzisyenler de görev yapmıştır. Bunlar arasında Dussap Paşa-piyanist, Gaçyo (mülazımı evvel)-repetitör, Vondra Bey (binbaşı)-kemancı, Spinelli Efendi (sol kolağası)-kontrbas, Miliyaço Efendi (sol kolağası)-flüt sıralanabilir. Bu süreçte orkestra da görev yapan Türk müzisyenler arasında Zeki Bey-keman, Saffet Bey-flüt, Zati Bey-klarnet sıralanabilir.



Görüntü 4: Saffet Atabinen: Armoni Mızıkası Arşivi.

Görüntü 5: Zati bey.

F. Çalışır'ın "Türkiye'nin İlk Bandosu" isimli kitabında belirtildiğine göre 1866 yılına ait bir salnamede (yıllık) belirtildiğine göre bu tarihte Mızıka-i Hümayun kadrosunda: 1 Miralay (Albay), 2 Kaymakam (Yarbay), 9 Binbaşı, 17 Kolağası (Kdm. Yüzbaşı) 17 Yüzbaşı ve 24 Mülazım (Teğmen) olmak üzere toplam 93 kişinin yer aldığı belirtilmektedir.

Guatelli, başarılı çalışmaları sonrasında Liva (tuğgeneral) rütbesine kadar yükseltilmiştir. Sultan Abdülaziz için "Marş-ı Sultani-Aziziye" isimli bir eser de bestelemiştir. Guatelli Paşa, ölene kadar (1899) bu görevini sürdürmüştür. Ömrü boyunca doğu ezgilerini temel alarak farklı türlerde eserler de bestelemiştir.

Donizetti'nin ölümüyle Mızıka-i Hümayun'un başına atanan Guatelli, Abdülaziz döneminde görevinden kısa süreliğine ayrıldı. Bu süreçte görev, Bizani Bey tarafından yürütüldü. Geleneksel Türk musikisini de inceleyen Guatelli'nin yazdığı "Aziziye Marşı", "Şark Uvertürü", "Osmanlı Saltanat Marşı" ve "Şefkat" gibi eserler önemli olanlardır. Gazimihal, Guatelli'nin ciddi bir müzik eğitimi almadığını ve alaylı olarak yetiştiğini söyler. Livalığa kadar yükselen paşa, toplam otuz sekiz yıl gibi bir süre Mızıka-i Hümayun'un yöneticiliğini yapmış, Mehmet Ali Bey, Saffet bey, Zati Bey, Pazı Osman Bey gibi Türk müzisyenlerini yetiştirmiştir. Bu gençler zaman içinde Mızıka-i Hümayun'da önemli görevler üstlenmişlerdir. Guatelli Paşanın uzun yaşamı 1899 yılında İstanbul'da sona ermiştir.

Bandonun kurulduğu ilk yıllarda basit İtalyan melodilerini ve armonilerini kullanarak müzik yapmaya çalışan topluluk, zaman içinde kendini geliştirerek Avrupa standartlarına yaklaşmaya başlamıştır. Diğer taraftan nota, tempo, mızıka, bando, primadonna, alla turca, falso, tona, basso gibi İtalyan müzik terimleri biraz da bozularak Türkçeleşmiştir.
Abdülaziz döneminde, daha önce kurulmuş olan çok sesli müzik topluluklarının

sayısında azalmalar olmuştur. Geleneksel değerlere bağlılığıyla bilinen ve çok sesli müziğe karşı soğuk duran Sultan Abdülaziz, padişah olunca sarayın harcamalarında tasarrufa gitmiş ve bu çerçevede kızlar orkestrası ve bale heyetinin görevlerine son vermiştir. Diğer müzik toplulukları da tamamen ihmal edilmiştir. Bütçeler daraldığı için opera, operet ve tiyatro temsillerinde durgunluk yaşanırken, geleneğe bağlı eski saray eğlenceleri canlandırılmış cambazlar, mukallitler, meddahlar önem kazanmış ve padişahın çok sevdiği bir oyun olan damayı oynayanlara Mızıka-i Hümayun kadrosundan maaş bağlanmıştır.
Abdülaziz'in tahta çıkışından sonra çok sesli müziğin gözden düşmesi Guatelli'yi pasif

Görüntü 6: *"Mızıka-i Hümayun"*, Kartpostal.

bir duruma sokmuştur. Bu nedenle saray dışında da müzik çalışmalarına katılabilmiştir. 1869 yılında Fransa kraliçesi Eugenie İstanbul'a geldiği zaman Beylerbeyi Sarayına misafir olmuş ve saray bandosu da orada görevlendirilmiştir. Guatelli yönetimindeki bando, günün belli saatlerinde bu sarayda görev yapmıştır. Gounaud'nun Faust Operasından bir bölüm çaldıkları sırada şehirden dönen kraliçe bandoyu dinler ve yanlarına gelerek şöyle demiştir:

"Ben Fransız'ım, Gounaud'da Fransız'dır. Bu eseri çok iyi tanırım, fakat bu kadar latif bir eda ile çalınması beni şaşırttı" der ve Guatelli'ye "arkadaşlarınız arasında yabancı kökenli müzisyen var mı?" diye sorar. Bu soruya "yabancı yalnız benim" diye cevap verir. Kraliçe bunun üzerine tüm bando üyelerini şaşkınlık içinde tek tek tebrik eder (Özasker, Ancan, 1997).

1876 yılında padişahlığı üç ay süren V. Murat, şehzadeliği sırasında Guatelli ve Lombardi'den solfej ve piyano dersleri almıştır.

Ağustos 1876 yılında V.Murat tahtan indirilince tahta geçen II. Abdülhamit, çok sesli müziğe büyük ilgi duyuyordu ve geçliğinde Guatelli'den müzik dersleri almıştı. Guatelli'nin bu dönemde de yöneticisi olduğu Mızıka-i Hümayun'da yenilikler ve olumlu yönde gelişmeler olmuştur. Bu kurumda Ahmet Necip Paşa, Mehmet Ali Bey, Zeki Bey (Üngör), Zâti Bey (Arca) ve Saffet Bey (Atabinen) gibi Türk müzik adamları yetişmiştir. Paris'ten gelen ve bir İspanyol soylusu olan D'Aranda isimli müzik adamı Guatelli'ye özellikle onun yaşlılık dönemlerinde yardımcılık görevi yapmıştır.

Ahmet Necip Paşa

1876 yılında Ferik rütbesine getirilen Ahmet Necip Paşa, Mızıka-i Hümayun'da önemli görevler üstlenmiştir. Bu durumda Guatelli'nin görevden alınmış olması gerekir. Bestelediği eserler, padişah tarafından da çok beğenilen Necip paşa, döneminin önde gelen ünlü ve güçlü isimlerinden biri olmuştur. 1815 yılında doğan, Ahmet Necip Paşa ilk musiki derslerini geleneksel musiki alanında usta olan babasından almıştır. Abdülmecit döneminde zeki gençlerin musiki eğitimi alması yönünde alınan karar sonunda Mızıka-i Hümayun'a gelen Necip Paşa, Donizetti'den flüt, keman ve piyano dersleri almıştır. İtalyan bando yorumculuğu üzerine de çalışmalar yapmış ve ferik (tümgeneral) mertebesine kadar yükselmiştir. Bestelediği "Hamidiye" marşı çok beğenilmiştir. Gerek alaturka ve gerekse alafranga tarzında birçok eser yazan Ahmet Necip Paşa 1883 yılında vefat etmiştir (Çalışır, Feridun, 1972).

D'Aranda, Guatelli öldükten sonra ülkesine dönene kadar (1909) bu topluluğu yönetmiştir. Guatelli'nin son dönemlerinde onun yardımcılığını yapan Mehmet Ali Bey de zaman zaman bandoyu yönetmiştir.

Görüntü 7: *Mehmet Ali Bey yönetiminde Mızıka-i Hümayun.*

İspanyol asıllı olup Osmanlı'da "Aranda" olarak bilinen D'Aranda Paşa, Paris konservatuvarında yetişmiş yetkin bir piyanistti. Dönemin Paris elçisi Esat Paşanın önerisiyle 1880 yılında 30 altın maaşla saraya alındı. D'Aranda, İtalyan etkisiyle oluşan bandoda saksafonlara da yer vererek Fransız örneklerini temel alan ilk yöneticidir. Livalığa kadar yükselen, çocuklarının isimlerini Leyla ve Halil koyabilecek kadar hizmet ettiği topraklara bağlı olan D'Aranda, Meşrutiyet döneminde yabancıların görevlerine son verilmesiyle 1909 tarihinde ülkesine dönmek zorunda kalmıştır (Çalışır, Feridun, 1972).

Sonuç ve Öneriler

Osmanlı İmparatorluğu on sekizinci yüzyıla, müzik alanında önemli gelişimler sağlanmıştır. Bu dönem Barok çağ sona erip Klasik Çağ yaşanmaya başladığı için orkestra için yazılan müzikler daha çok ilgi görmüş, senfonik eserler bestelenmiştir.

Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven'in eserleri bu dönemlerde ortaya çıkmıştır. Ayrıca nefesli ve vurmalı çalgılarla, davullar ve ziller orkestrada yerini almıştır. Müzik otoriteleri, müziğin yapısı, tonları hakkında incelemeler yapmışlar birçok beste üretmişlerdir. On sekizinci yüzyılın ilk yarısında Osmanlı müziği de dikkat çekmiştir. Türk müziği hakkında çok olumlu ya da çok olumsuz görüşler var olmuştur. Türk müziğinin Roma ve Yunan müziklerinden etkilendiği düşünülmüştür. Bu süreçte ortaya çıkan batılılaşma çabaları sonrasında ilk akla gelen, çok sesli yapısıyla Avrupa bandosu olmuştur. İlk Türk bandosu olan "Mızıka-i Hümayun" bu dönemde kurulmuş ve yöneticiliğine Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Mızıka-ı Hümayun çalışmalarına tüm zorluklara rağmen uzun süre devam etmiş, Donizetti Paşa'nın ölümünden sonra Guatelli göreve gelmiştir. On sekizinci yüzyıl dünya ve Osmanlı tarihinde müzik alanında birçok gelişmenin yaşandığı önemli bir dönemdir. Bu dönemde izlenilen süreç, günümüzde bando müziği ve çok sesli müzik alanında ne tür çalışmalar ve ilerlemeler kaydedildiğinin daha anlaşılabilir olmasını sağlayarak, çok sesli müzik toplulukları ve Bando müzik toplulukları tarihinin bilinmesinde bir rehber oluşturacaktır.

Kaynakça

Aksoy, B. (2003). Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki (Genişletilmiş ve Yeniden Gözden Geçirilmiş Baskı), İstanbul, Pan Yayıncılık.

Araci, E. (2006). Donizetti Paşa-Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalişir, F. (1972). Türk Askeri Mızıkaları Tarihi; Türkiye'nin İlk Bandosu: İstanbul İş Yayıncılık.

Elbaş, O. Özel Kütüphanesi ve Fotoğraf Arşivi. Ankara.

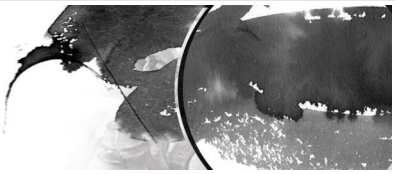
Köksal, V. (1999). Donizetti Paşa ;Western Classical Music In The Ottoman Empire. İstanbul : Eko Basım Evi.

Köksal, V. (1999). Guatelli, Western Classical Music In The Ottoman Empire. İstanbul: Eko Basım Evi.

Özasker, A. (1997). Mızıka-I Hümayun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na. İstanbul : Boyut Yayın Grubu.

T.C. Başbakanlık, Osmanlı Arşivi. İstanbul.

Yapay Işık Sanatı: Işık Boyaması



Artificial Light Art: Light Painting

Çağatay Alpay
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
Sanatta Yeterlik Öğrencisi
alpaycagatay@gmail.com

Özet: Işık Sanatı (Light Art) 4.yüzyılda mimarı formlar üzerine yoğunlaşan sanatçıların doğal ışığı estetik bir kaygı içerisinde işlevsel olarak kullanımı ile birlikte şekillenmeye başlamıştır. Yakın zamanda yapay ışık üretimi ve kullanımı ile birlikte kendi içerisinde alt sanat dallarını yaratan bu akım, güncelliğini korumakla kalmamış, bir çok sanatçı ve tasarımcı için bir araştırma alanı haline dönüşmüştür. Fotoğrafçılık ve yapay ışık kullanımı üzerine yoğunlaşmış olan Işık Boyaması (Light Painting) türü ise modern Işık Sanat'nın belki de en önemli ve çarpıcı alt dalı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Işık Sanatı, Işık Boyaması, Fotoğraf, Dijital Fotoğrafçılık.

Abstract: *Light Art was formed in the 4th century by the artists concentrated on architectural forms who used natural light functionally with an aesthetical concern. Recently, with the production and usage of artificial light, this movement has created its sub-branches and not only it preserved its actuality but also became a research area for many artists and designers. Light Painting which is concentrated on photography and artificial light usage appears to be the most important and striking sub-branch of modern light art.*

Key Words: *Light Art, Light Painting, Photography, Digital Photography.*

Yapay Işık Sanatı: Işık Boyaması

Göz ile ışık arasındaki bağlantıdan yola çıkarak bazı sanatçılar ve tasarımcılar, algılama sürecindeki bu önemli noktayı tarihten günümüze kadar görsel bir sanat çeşidi olarak yorumlamaya çalışmış, ışığı mimari ve estetik açıdan farklı amaçlar için kullanmaya çalışmışlardır.

Işığa olan ilk sanatsal yaklaşımlar 4. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Kilise ve cami mimarisinde kullanılan vitray camlar iç mekân aydınlatma sistemleri olarak sanatsal bir eğilim içerisinde tasarlanmıştır. Amaçlanan doğal ışığa renk verebilmek ve ışığı istenen yöne doğru yansıtabilmektir.

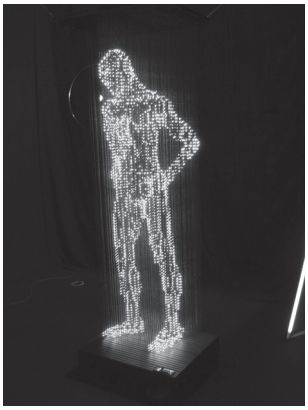
Görüntü 1: 13. yüzyıl, Chartres Katedrali'nde bulunan bir cam (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Vitrail_Chartres_210209_07.jpg).

Tarihte doğal ışığın sanatsal açıdan bir diğer kullanılış biçimi de durağan veya hareketli cisimlerin ışık yoluyla yansımalarının hareketli imaj illüzyonu yaratmak amaçlı kullanılmasıdır. Bu tür tarihte "Gölge Oyunu" olarak adlandırılır ve ilk ciddi örnekleri arasında M.Ö. 380'de Plato tarafından ortaya konulan "Mağara Alegorisi"nde yer almaktadır (http://en.wikipedia.org/wiki/Allegory_of_the_Cave).

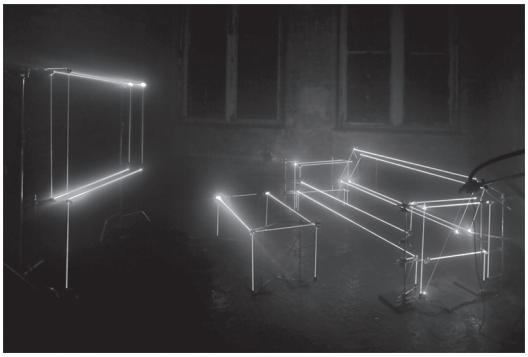
Tarih boyunca doğal ışık, anlaşılabileceği gibi sanatsal eğilimler içerisinde işlevsel bir araç olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Modern zamanlarda ise yapay ışığın keşfi ile birlikte görsel sanat türlerinde çeşitlenme artmış, sanatçılar için ışık bir araç olmaktan çıkarak ana ifade biçimi haline dönüşmüştür.

Fotoğraf ve sinema gibi güçlü görsel sanat dallarının gelişim sürecindeki en önemli etkenlerden biri olan ışık, modern çağda sanatsal açıdan ana ifade biçimi olarak farklı

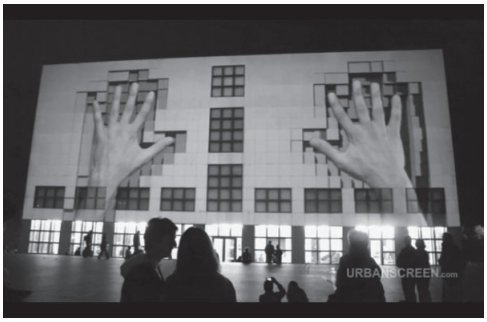
sanatçılar tarafından değişik bakış açıları içerisinde yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu denemeler sonuncunda da "Işık Sanatı" kendi içerisinde çeşitlenerek alt başlıklar içerisinde şekillenmeye başlamıştır.
Üç boyutlu formlar üzerine yoğunlaşan "Işık heykelleri (Light Sculpture)", iç mekan tasarımları ve gece açık hava aydınlatması için kullanılan "Lazer Işıklandırma", mimari formlar üzerinde hareket algısı yaratabilmek amaçlı video prodüksiyon tekniklerinden yararlanan "Işık Projeksiyonu (Projection Mapping)" ve fotoğraf sanatında ışığın hareket algısı üzerine yoğunlaşan "Işık Boyaması (Light Painting)" Işık Sanatı'nın başlıca türleri olarak değerlendirilebilir.



Görüntü 2: 2009 yılında Makoto Tojiki'nin "Otto" isimli Led Işık Heykeli (Led Lighting Sculpture) örneği (http://www.buamai.com/image/12585).



Görüntü 3: 2010 yılında "UnitedVisualArtists" sanat topluluğunun "Speed of Light" isimli Lazer Işıklandırma sergisinden bir çalışması, (http://www.uva.co.uk/work/speed-of-light).



Görüntü 4: URBANSCREEN.com için Daniel Rossa'nın sanat yönetmenliğini yapmış olduğu "555 KUBIK/ facade projection" isimli Işık Projeksiyonu (Projection Mapping) çalışmasından bir sahne (http://www.thecoolist.com/when-buildings-come-alive-10-unreal-urban-projection-videos/).

Görüntü 5: Jan Leonardo Woellert ve Joerg Miedza tarafından kurulan LAPP-PRO adlı Işık Sanat ekibinin "Tripping The Light Fantastic" isimli çalışması, (http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1210538/Pictured-The-incredible-light-graffiti-created-host-light-sources-shine-straight-camera-lens.html).

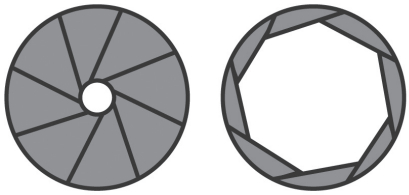
Işık Boyaması (Light Painting)

Bu türler arasında fotoğrafçılık üzerine yoğunlaşan "Işık Boyaması (Light Painting)" veya diğer adıyla "Işık Grafitisi (Light Graffiti)", durağan görüntü içerisinde ışık yoluyla hareket izlenimi yaratmayı amaçlar.

Işık Boyaması'nın çıkış noktası karanlık ortamda çekilecek olan fotoğrafların Enstantane (Shutter) ve Diyafram (Aperture) ayarları ile oynanması üzerine kuruludur.

> "Fotoğrafçılıkta enstantane (Shutter) film üzerine düşecek ışığın süresini belirlemeye yarar. Bir perdedir ve belirlediğiniz süre boyunca açık tutulur ve ardından kapanır. Bu süre içinde lensten ve diyaframdan süzülen ışık, film üzerine yansıtılır. Ölçü birimi yine stoptur ve kendisine göre özel artış katsayılarıyla gider. Obtüratör, enstantane, shutter, perde, örtücü gibi isimlerden herhangi bir tanesi kullanılabilir. Yaygın kullanımı ise pozlama süresi şeklindedir.
>
> Diyafram ışığın girmesi için bir deliktir ve fotoğrafçı tarafından açılıp, kapatılabilir. Aşağıda diyaframın iki hali görülmektedir.

Soldaki hali, en kapalı şekli, sağdaki hali ise, en açık şeklidir.



Diyafram "stop" olarak tanımlanan bir birim beraberinde bir değerle ifade edilir. Bu değer küçüldükçe diyafram daha fazla açılır, değer büyüdükçe, diyafram daha fazla kısılır. Yani soldaki diyafram kapalı olmasına rağmen, stop cinsinden değeri daha yüksektir. Sağdaki diyafram ise, çok daha açık olmasına rağmen, stop cinsinden değeri daha küçüktür. (Kaynak: http://www.bilgisayar.tv/d-1440-Temel+Fotografik+Terimler.html Erişim Tarihi: 18 Kasım 2011)".

Anlaşılabileceği gibi Işık Boyaması için kullanılan fotoğraf teknikleri fotoğraf makinesinin tarihten bu yana gelişim süreci içerisinde var olan temel ilkelere dayalıdır. Flaş veya harici bir yapay ışık yardımı olmadan karanlık bir ortamda hareketli bir ışık kaynağının fotoğraflanmasını amaçlayan Işık Boyaması için kilit nokta çekilecek olan fotoğrafın pozlama süresinin ne kadar uzun tutulması gerektiği ve diyafram ayarları ile ilgilidir.

Işık Boyaması kendi içerisinde iki türe ayrılır. Bunlar, "Dramatik Işıklandırma (Dramatic Lighting)" ve "Işık İzleri (Light Trails)"dir.

Dramatik Işıklandırma (Dramatic Lighting)

Dramatik Işıklandırma'da asıl amaç fotoğrafı çekilecek olan ortamın kompozisyon açısından bir bütün olarak ele alınmasıdır. Kısacası sahne atmosferini yapılandırmak amaçlı ışıklandırmadır. Bu tür çalışmalarda kullanılan malzeme "Flash Gun" olarak adlandırılan fotoğraf makinelerine harici olarak bağlanan flaş aparatlarıdır. Bir çok Dramatik Işıklandırma sanatçısı bu malzemeyi kendi tarzlarına göre belirli modifikasyonlardan geçirerek renk yanılsamaları üzerine yoğunlaşırlar. Tekniksel anlamda bu tür fotoğrafların çekim tarzı, kapalı veya açık hava bir ortamda fotoğraf makinesinin pozlama süresi arttırılarak etrafı belirlenen süre içerisinde flaş yardımı ile aydınlatma yani boyamadır (http://adcuz.co.uk/how-to-articles/how-to-light-painting/).

Dramatik Işıklandırma üzerine çalışan bazı sanatçılardan örnekler vermek gerekirse, 1977 yılından beri Işık Boyaması sanatı üzerine yoğunlaşan Dean Chamberlain ve 1992 yılından beri güncel çalışmaları ile göz önünde olan Patrick Rochon bu türün öncü isimleri arasında yer almaktadır. Dean Chamberlain'nin "Psychedelic Pioneers" adlı Dramatik Işıklandırma üzerine çıkarmış olduğu fotoğraf serisi modern Işık Sanatı adına önemli çalışmalardan biri olarak değerlendirilir. Çalışmalarında 5 saatlik pozlama

süreleri gibi uzun zaman dilimleri kullanan sanatçı malzeme olarak kendi ürettiği flaş ekipmanları ve renkli jeller kullanmaktadır (http://weburbanist.com/2008/07/07/10-amazing-light-graffiti-artists-and-photographers/).

Görüntü 6: Dean Chamberlain'nin 1997 yılından "Psychedelic Pioneers" isimli fotoğraf serisinden LSD'dinin mucidi Albert Hoffman için yaptığı çalışması (http://www. http://deanchamberlain.com).

Görüntü 7-8: Chamberlain'den yanı sıra modern portre çalışmaları ile dikkat çeken Patrick Rochon kendisini interaktif bir performans sanatçısı olarak değerlendirmektedir. Işık Boyaması üzerine yaptığı güncel çalışmalarda izleyici ile sanat eseri arasındaki bağlantıyı interaktif sunum biçimleri ile çözmeyi amaçlayan Rochon, tekniksel açıdan fotoğrafın yanında video gösterimleri veya Işık Projeksiyonu tekniği ile mimarı formlar üzerine Işık Boyaması çalışmaları üzerine yoğunlaşmıştır (http://www.patrickrochon.com).

Chamberlain'den yanı sıra modern portre çalışmaları ile dikkat çeken Patrick Rochon kendisini interaktif bir performans sanatçısı olarak değerlendirmektedir. Işık Boyaması üzerine yaptığı güncel çalışmalarda izleyici ile sanat eseri arasındaki bağlantıyı interaktif sunum biçimleri ile çözmeyi amaçlayan Rochon, tekniksel açıdan fotoğrafın yanında video gösterimleri veya Işık Projeksiyonu tekniği ile mimarı formlar üzerine Işık Boyaması çalışmaları üzerine yoğunlaşmıştır (http://www.patrickrochon.com).

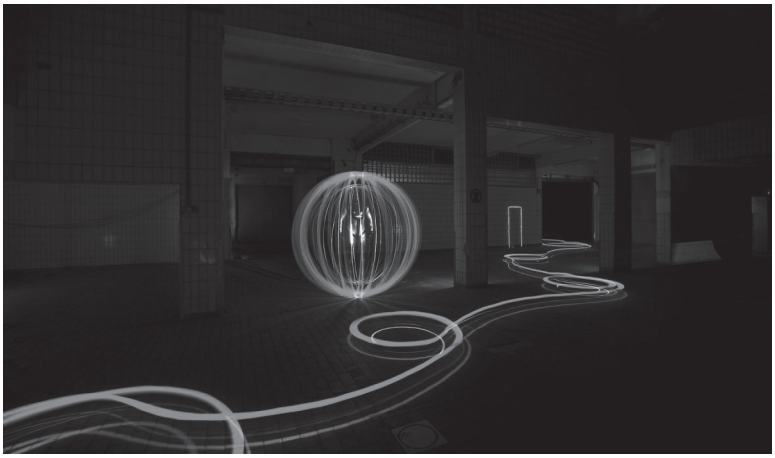
Işık İzleri (Light Trails)

Işık İzleri olarak adlandırılan teknikte ise amaç çekilecek olan fotoğraf karesinde yapay ışık yardımı ile hareket duygusunu verebilmektir. Bu tür çalışmalarda önemli olan nokta durağan kompozisyon içerisinde alan derinliği ile birlikte gelişen ışık çizimleridir. Yapılacak olan ışık çizimleri doğaçlama veya daha önceden tasarlanmış çizimler olabilir. Çizimler tasarlanırken önemli olan nokta çizimlerin kullanılacak olan ışık kaynağı ile pozlama süresine bağlı olarak hızlı bir şekilde havada çizilecek olmasıdır. Kısacası kalem veya fırçamız yapay bir ışık kaynağı, tuvalimiz de hava yani boşluktur (http://adcuz.co.uk/how-to-articles/how-to-light-painting/).

Bu tür çalışmalarda genellikle lazer veya LED teknolojisine bağlı ışık sistemleri kullanılmaktadır. Bunun başlıca sebebi, halojen sistemine dayalı ampul tarzı ışıklandırma sistemleri daha çok çevresel ışıklandırmaya yönelik talepleri karşılarken, LED ve lazerin noktasal bir ışık kaynağı yayabilmesidir. Fotoğraf çekim teknikleri bakımından bu tür, Dramatik Işıklandırma çekim teknikleri ile aynı prensiplere dayanmaktadır.

Günümüzde bu tür üzerine çalışan başarılı sanatçılardan örnek vermek gerekirse, Joerg Miedza ve Jan Woellert 2007 yılından bu yana birlikte bu tarz üzerine eserler vermektedirler. Birlikte oluşturdukları "LAPP-PRO (Light-Art-Project)" isimli grupları "Işık İzleri" tekniği bakımından türün çarpıcı örnekleri arasında yer almaktadır.

Görüntü 9: Jan Leonardo Woellert ve Joerg Miedza tarafından kurulan LAPP-PRO adlı Işık Sanat ekibinin "Super Natural Breakdancer" isimli çalışması (http://www.lapp-pro.de/).



Görüntü 10: Jan Leonardo Woellert ve Joerg Miedza tarafından kurulan LAPP-PRO adlı Işık Sanat ekibinin "Star Sheriff" isimli çalışması, (http://www.lapp-pro.de/).

Görüntü 11: Jan Leonardo Woellert ve Joerg Miedza tarafından kurulan LAPP-PRO adlı Işık Sanat ekibinin "Universum Fight" isimli çalışması, (http://www.lapp-pro.de/).

Sonuç olarak konuyu özetlemek gerekirse, Işık Sanatı günümüz görsel sanat dalları arasında güncelliğini tarihsel gelişimine borçlu olan, ulaştığı noktada ise görsel gücü bakımından dikkatleri üzerine çekmeyi başaran ender modern sanat türlerinden birisidir. Tarihi 4. yüzyıla kadar dayanan Işık Sanatı; doğal ışığın mimari formlar üzerine kullanımı, fotoğraf makinesinin ve sinematografın keşfi, modern çağdaş yapay ışık üretimi ile birlikte video prodüksiyon, sinema, animasyon, hareketli grafikler ve dijital fotoğrafçılık gibi bir çok görsel sanat dalını bünyesinde barındırmayı başaran bir sanat dalıdır. Köklü ve güncel bir sanat türü olmasının yanında birçok sanatçı tarafından kullanılan malzeme bakımından yaratıcılığa ve geliştirilmeye açık bir araştırma alanıdır. Bu sanat dalının bir alt türü olmayı başaran "Işık Boyaması (Light Painting)" veya diğer

adıyla "Işık Grafitisi (Light Graffiti)" ise türün çarpıcı örnekleri arasında yer almaktadır ve aynı zamanda dijital fotoğrafçılık sanatının gelişim sürecinde kendine güvenilir bir yer edinmiştir.

Kaynakça

Weibel, P. ve Jansen, G. (2005). Light Art from Artificial Light: Light as a Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries. Almanya: A ZK III book.

Olguntürk, K. (2012). Teknolojik Gelişmeler Işığında Yaratıcı Işık Kullanımı. Standard Ekonomik ve Teknik Dergisi, Sayı: 596, Sayfa No: 106. Ankara: Türk Standardları Enstitüsü (TSE).

(http://www.bilgisayar.tv/d-1440-Temel+Fotografik+Terimler.html Erişim Tarihi: 18 Kasım 2011).

(http://www.encyclopedia.com/topic/Light_art.aspx Erişim Tarihi: 25 Kasım 2011).

(http://en.wikipedia.org/wiki/Light_art Erişim Tarihi: 02 Aralık 2011).

(http://www.buamai.com/image/12585 Erişim Tarihi: 08 Aralık 2011).

(http://www.thecoolist.com/when-buildings-come-alive-10-unreal-urban-projection-videos/ Erişim Tarihi: 09 Aralık 2011).

(http://beaconarts.org/2010/12/winter-solstice-laser-light-art-installation-in-beacon-tue-dec-21-sat-jan-1/ Erişim Tarihi: 09 Aralık 2011).

(http://www. http://deanchamberlain.com Erişim Tarihi: 11 Aralık 2011).

(http://www.archlighting.com/industry-news.asp?articleID=1497504 Erişim Tarihi: 12 Aralık 2011).

(http://www.lapp-pro.de/ Erişim Tarihi: 13 Aralık 2011).

(http://www.diyphotography.net/painting_with_light Erişim Tarihi: 13 Aralık 2011).

(http://www.patrickrochon.com Erişim Tarihi: 14 Aralık 2011).

(http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1210538/Pictured-The-incredible-light-graffiti-created-host-light-sources-shine-straight-camera-lens.html Erişim Tarihi: 16 Aralık 2011).

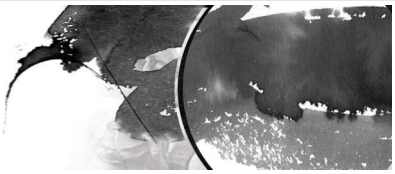
(http://weburbanist.com/2008/07/07/10-amazing-light-graffiti-artists-and-photographers/ Erişim Tarihi: 19 Aralık 2011).

(http://adcuz.co.uk/how-to-articles/how-to-light-painting/ Erişim Tarihi: 22 Aralık 2011).

(http://en.wikipedia.org/wiki/Allegory_of_the_Cave Erişim Tarihi: 22 Aralık 2011).

(http://www.uva.co.uk/work/speed-of-light Erişim tarihi: 23 Aralık 2011)

17. ve 18. Yüzyıllarda Keman Yayının Geçirdiği Yapısal Evrimin Yay Tekniğine Olan Etkileri



The Effects of Structural Evolution of Violin Bow to Bowing Techniques during 17th and 18th Century

Öğr.Gör. **Faruk Tamer**
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuvarı
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
faruktamer76@yahoo.com

Özet: Çalışmada,17. ve 18. yüzyıllarda keman yayının geçirdiği yapısal evrimin yay tekniğine olan etkileri incelenmiş ve aynı dönemde yazılmış keman yay tekniği metod ve kitaplarına değinilmiştir. O güne kadar hayal bile edilemeyecek yay tekniklerinin ortaya çıkmasına neden olan yayın yapısal evrimi, kemanı bambaşka bir boyuta taşımıştır. Yaylı çalgılar ailesinin bir üyesi olan keman, sesini, rengini, parlaklığını borçlu olduğu yay ile bugünkü tartışılmaz yerini bulmuş ve tüm çalgılar arasındaki seçkin yerini almıştır.

Anahtar Sözcükler: Keman, Keman Yayı, Keman Yay Tekniği.

Abstract: *In this study, the effects of the structural evolution of the violin bow to bowing techniques have been analyzed for the periods 17th and 18th century. The analysis involves the examination of books and methods regarding the violin bowing techniques. The main observation is that the structural evolution of the bow, including unimaginable techniques,had caused very important changes in the dimensions of the violin.By owing its today's sound, color and brightness to the bow; the violin, as a member of the string instruments, found its incontestable and outstanding place among all the instruments.*

Key Words: *Violin, Violin Bow, Violin Bow Techniques.*

Giriş

Bir müzik çalgısındaki gelişim, müzikal isteklerin sürekli olarak değişiminin etkisi olarak gerçekleşir. Çalgı, değişmekte olan müzikal istekleri karşılayamaz ise unutulur ve kaybolur. 17. ve 18. yüzyıllardaki keman yayının yapısal evrimi, çalgı ile müzik arasındaki ilişkiyi ve ortak gelişimi açık bir şekilde yansıtmaktadır. 17. ve 18. yüzyıllarda her ülkede farklılık gösteren müzik stilleri nedeniyle, keman yayının ülkeden ülkeye değişik şekil, ağırlık ve yapım özellikleri taşıdığını biliyoruz. Örnek olarak, Fransa'da, Fransız dans müziğinin çeşitli ritmik yapılarına uygun olarak, kısa ve düz, İtalya'da sonat ve konçertoların uzun müzikal cümlelerine uygun olarak, uzun ve düz ya da çok az içe kavisli, Almanya'da ise Alman çok sesli müziğinin büyük icra yapısına uygun olarak orta uzunlukta, içe kavisli yaylar üretilmiştir.

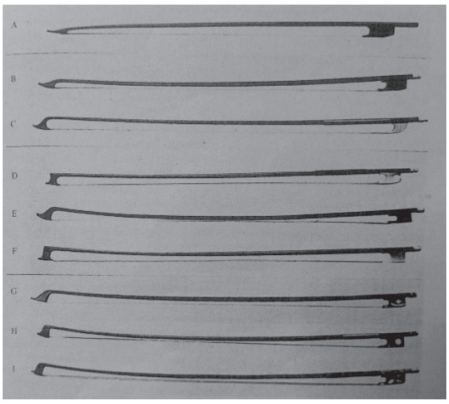
Keman Yayının Yapısal Gelişimi

Kemanın yaylı çalgılar ailesinin bir üyesi olmasına sebep olan yayın kemana ne ifade ettiğini anlamak için, kemanın yay çekilmeden sadece sağ ve sol el *pizzicato*[1] 'su ile bir kaç saniye ses üretilebileceğini hatırlamak yeterli olacaktır. Kemandan tüm ses, renk ve *nüansların*[2] çıkmasını sağlayan yayı "kemanın sesi ve nefesi" olarak tanımlamak yanlış olmaz.

18. yüzyıl boyunca ulusal müzik ekollerinin birbirlerinden etkilenmeye başlaması, kemanın ses gürlüğünün artmasına ve daha geniş nüans yelpazesini yapabilmesine yönelik isteğin ortaya çıkmasına neden oldu. Bunun sonucunda yay doğal olarak yapısal bir evrim sürecine girdi. Yay çubuğunun daha uzun ve içe kavisli olacak şekilde üretilmesine sebep olan süreç, 18. yüzyılın ortalarına doğru *swan-bill*[3] olarak adlandırılan yay ucu sayesinde, çubuk ile kıllar arasındaki mesafeyi yay tekniğinin gelişimi için en uygun konuma getirmiştir. Bu yapısal evrimi en açık şekilde Görüntü 1'de görmekteyiz. Görüntü 1'de yer alan Şekil A ve Şekil B, yayın uçundaki kıvrımın ne şekilde değişime uğradığını göstermektedir. Şekil C, E, ve G kıvrık yay başının farklı yüksekliklerde yapımına örnek olarak verilecek geçiş dönemi yaylarıdır. Şekil D ve F balta başı şeklinde yapılan yaylara ve son olarak Şekil H ve I ise, 1780'lerde François Xavier Tourte (1747-1835) tarafından standartlaştırılan modern yay başına yakın benzerlikleri nedeniyle örnek olarak verilmiştir.

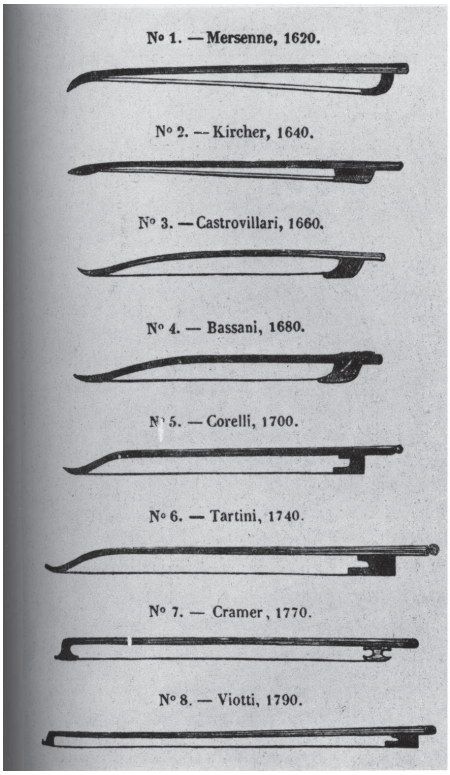
17. ve 18. yüzyılın başlarında yayın yapısal evrimi ile ilgili kaynaklar sınırlı olmakla birlikte, bugün, o dönemdeki yaylar hakkındaki bilgileri daha çok müzelerden ve özel koleksiyonlardaki yaylardan ediniyoruz. François-Joseph Fetis'in "Anthony Stradivari,

[1] pizzicato: Parmak ile teli çekme.
[2] nüans: Fark, ince ayrım.
[3] swan-bill: Kuğu ucu.



Görüntü 1: Hill Koleksiyonunda Bulunan Keman Yayları, 1700-1820, Ashmolean Müzesi, Oxford (Stowell 1985: 13).

the Celebrated Violin-Maker, known by the name of Stradivarius" adlı kitabında, yayın kronolojik gelişimi resimler ile sunulmuştur.



Görüntü 2: Mersenne'den Viotti'ye Yayın Yapısal Gelişimi (Dell'Olio 2009: 4).

Bu kronolojik gruplamayı doğrulayacak başka bir belgeye rastlanamadığı için güvenilirliği tartışılır. Mersenne, Kircher, Castrovillari, Bassani, Corelli, Tartini, Cramer ve Viotti'nin yaylarını içeren bu çizim, yayın zaman içinde ne şekilde yapısal bir evrim

geçirdiği hakkında bize genel bir fikir vermektedir. 17. ve 18. yüzyıllarda, keman yayında üç ana yapısal değişim olmuştur. Birincisi; yay çubuğunun uzunluğundaki değişim, İkincisi; yayı germe mekanizmasındaki değişim, üçüncüsü ise; yay çubuğu ucunun şekilsel değişimi ile birlikte yay çubuğun içe kavis olacak şekilde değişimidir.

Keman Yay Tekniğinin Gelişimi

Keman yay tekniğini Tourte yay öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırmak doğru olur. Bunun sebebi, Tourte yayın yapısal özellikleri nedeniyle, kendisinden önceki yaylar ile yapılması olanaksız olan bir çok yay tekniğine imkân sağlamasıdır. Tourte öncesi yayların genel yapısal özellikleri nedeniyle, iterek yay kullanımında, çekerek yay kullanımına göre daha hafif ses gürlüğü elde ediliyordu. Tourte'nin modern yayının ortaya çıkışı ile iterek ve çekerek yay kullanımında eşit ses gürlüğü elde edildi. Tourte yay öncesi yaylarda, modern temel yay tekniklerinden olan *martele*[4], *sforzato*[5] gibi tekniklerin yapılması çok güçtü ve yay değişimlerine aksan vermeden *legato*[6] çalınamıyordu. Çift sesler sertleşmeye gerek kalmadan açık bir şekilde çalınabilmekle birlikte, bir buçuk saniye uzatılabilen üç sesli akor süresi, Tourte'nin modern yayı ile üç saniyeye çıktı.

F. Tourte'nin 1780'de son şeklini verdiği bu yay, ustalık eseri olup, yay tekniğine kazandırdığı birçok yenilik ile keman yay tekniğinin dönüm noktasını oluşturmuştur. O güne kadar telin üzerinde yapılamayan *staccato*[7] nun tele yapışık olarak yapılması sağlamış, *spiccato*[8] ve *sautille*[9] gibi tamamen yeni yay tekniklerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yay tekniğindeki bu yenilikler, keman çalmada virtüyözite'nin ortaya çıkmasına kaynak oluşturmuştur.

18. Yüzyılda Yazılmış Keman Yay Tekniği Metodları

Keman yay tekniği ile ilgili ilk detaylı çalışmaları yapan kemancı olarak kabul edilen Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), 1733 yılında, Amsterdam'da "24 Capriccio Ad. Lib. for Violin" adlı bir metod yazmıştır. Bu kaynakta, yay tekniğinde büyük önem taşıyan *ricochet*[10] ve staccato tekniklerinin ilk kez kullanıldığını görüyoruz.

Arcangelo Corelli'nin öğrencisi olan Francesco Geminiani, 1751'de yazdığı "The Art of Playing on the Violin" adlı kitabının önemli bir bölümünü, onsekizinci yüzyılın ilk

---

[4] *martele:* Çekiçleme.
[5] *sforzato:* Çok şiddetli, güçlü.
[6] *legato:* Bağlı.
[7] *staccato:* Kesik kesik.
[8] *spiccato:* Zıplatarak.
[9] *sautille:* Ayırmadan zıplatarak.
[10] *ricochet:* Bağlı zıplatarak.

yarısındaki yay tekniklerini açıklamaya ayırmıştır. Bu eseriyle, Geç Barok dönem icrası hakkında önemli ve etkili bir kaynak oluşturmuştur.

Onsekizinci yüzyılda yazılmış en önemli keman metotlardan biri olan "A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing", Leopold Mozart tarafından kaleme alınmış ve 1756'da Augsburg'da ilk basımı yapılmıştır. L. Mozart bu çalışmasında genel olarak nüanslar üzerinde durmuştur. Kusursuz ton taraftarı olan L. Mozart, yazdığı metodun da farklı nüansların her seferinde yumuşak bir tonla başlaması gerekliliğini vurgulamıştır.

Giuseppe Tartini (1692-1770) yay tekniğinin gelişimine önemli katkısı olan, ilk basımı 1758'de gerçekleşen"The Art of Bowing" adlı kitabında, İtalyan keman ekolünün kurucusu A. Corelli'nin Fa M Gavotte'unun teması üzerine sağ el tekniği ile ilgili çok faydalı çeşitlemeler yazmıştır.

Sonuç

Kemancının çalgısından çıkardığı her sesi borçlu olduğu yay, yapısal evrimini 18. yüzyılda tamamlamakla birlikte, yay tekniği gelişimini Barok müzikten 20. yüzyıl müziğine kadar farklı dönemlerin tüm renk ve nüanslarının yapılabilmesini sağlayacak şekilde günümüze kadar sürmüştür.

Yayın geçirdiği yapısal evrimin yay tekniğine kazandırdığı yeniliklerin etkisi sadece kemancıyla sınırlı kalmamış, besteciler de keman için eserlerini bestelerken daha özgür davranmışlar ve bunun sonucu olarak da keman repertuarına birbirinden değerli eserler kazandırmışlardır.

Kaynakça

Dell'olio, P. (2009). "Violin Bow Construction and Its Influence on Bowing Techniques in the Eighteen and Nineteen Centruies" Doctor of Music Treatise Florida State University College of Music.

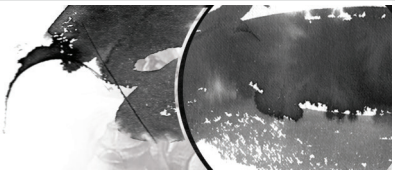
Stowell, R. (1985). Violin Technique And Performance Practice In The Late Eighteenth Centuries. Cambridge: Cambrigde University Press.

Stowell, R. (1992). The Cambrigde Companion To The Violin. Cambridge: Cambrigde University Press.

Stowell, R. (2001). The Early Violin And Viola Practical Guide. Cambridge: Cambrigde University Press.

Latham, A. (2004). Dictionary Of Musical Terms. Oxford: Oxford University Press.

Sergei Sergeyevich Prokofiyev 5 Numaralı (op.38/135) Piyano Sonatının Formu ve İcra Özellikleri



Sergey Prokofiev's Fifth Piano Sonata's (op. 38/135) Form and Performance Properties

Doç. **Gulnara Aziz**
Bilkent Üniversitesi
Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi
Piyano Bölümü
gulnaraazizova@gmail.com

Özet: 20. yy`ın en büyük bestecilerinden biri olan Sergei Sergeyevich Prokofiyev, döneminin modern bestecilerinin yazı üsluplarını derinden benimsemiştir. Piyano için yazdığı 5 numaralı Sonat, kendine özgü teknik güçlükleri, form yapısı ve müzikal açıdan barındırdığı kontrastlarla Prokofiev'in 9 Piyano Sonatı arasında özgün yerini almıştır. Bu eser, çağdaş yazı tekniğinin spesifik özelliklerinin geliştirilmesinin piyano tekniği üzerine etkisi ve yorumcu tarzının zenginleştirilmesine hizmet etmesi açısından sonat edebiyatında önemli bir yer sahiptir.

Anahtar Sözcükler: Sonat, Form, İcra.

Abstract: *Sergei Sergeyevich Prokofiev, one of the greatest composers in 20th century, has adopted the linguistic styles of the composers of his era. Prokofiev's fifth Sonata for piano has shown unique technical challenges, and with its structural form and rich musical contrasts the sonata has taken a distinctive place amongst Prokofiev's nine piano sonatas. This work, in terms of its effect on the piano techniques through the development of specific features of contemporary writing techniques and the way it proves to serve to enrich the style of the commentators has an important role in the sonata literature.*

Key Words: *Sonata, Form, Performing.*

Giriş

Prokofiyev 20. yüzyılın en büyük bestecilerinden biridir. O kendi döneminin modern bestecilerinin yazı üsluplarını derinden benimsemiştir. Bu nedenle besteci yazdığı çeşitli eserlerinde edebi karakterliği, doğanın betimlenmesi, hayata dair olayları ve diğer özellikleri vermenin yanı sıra modern besteciliğin yazı tekniklerinden de faydalanmıştır. Bestecinin yapıtlarındaki opera, bale, senfonilerin yanı sıra piyano eserleri önemli bir yer tutmaktadır. Öyle ki, yazdığı eserlerde modal ve seri bestecilik tekniklerinden faydalanmıştır.

Yeni yazı tekniği 20. yy öncesinden başlayarak A. Schönberg, A. Russel, S.V. Rachmaninoff, İ.B. Freuder, P. Hindemit, I.F Stravinsky, B. Bartok ve diğer bestecilerle beraber Prokofievin de eserlerinde önemli yer almıştır.

Form bakımından yeni klasik (neoklasik) bir besteci olan Prokofiyev'in eserlerinde çeşitli tonalite genişlemesi, modal tekniğinde temel tonallığa bağlı olma, yardımcı tonlarda yapılan akorlar (herhangi bir ton, herhangi bir aralık, herhangi bir akor, aralık modelli akorlar, doğuşkan akorlar, kombinasyonlu yeni modlar v.b) yaratıcılığında kendi yansımasını bulmuştur. Bu modların yanısıra simetrik karekteristik ve sentetik akorlar, poliakorlar, biritmik, poliritmiklik eserlerinde önemli yer almıştır. Bu prensipler esasında Prokofiyev 'in piyano için yazdığı 9 sonatından özellikle Beşinci sonat dikkat çekmektedir.

Besteci, sanat dünyasında sanatçı eserlerini özgürce, ya toplumdan soyutlamadan ya da subjektif verebilir düşüncesinde olmasına rağmen eserlerinde toplumla iç içe olmuştur. Prokofiyev'in 1923 'te yazdığı Beşinci sonatı toplumla iç içe olduğunun en güzel örneğidir.

Prokfiyev 5 numaralı Sonatının Form ve İcra Özellikleri

Prokofiyev'in Beşinci Piyano Sonatı, piyano sonatı repertuarına birçok yenilik getirmiştir. Besteci bu eseri 1923 yılında Ettal'de bestelemiş, 1952-53 yıllarında tekrar ele almış ve eser üzerinde önemli değişiklikler yapmıştır. Eserin 2. Düzenlemesi günümüzde daha sık seslendirilir.

Bu eser müzik dili açısından, bestecinin daha önceki 4 piyano sonatıyla sonraki "Savaş Sonatları" olarak da bilinen 3 piyano sonatının bir bağlantısı gibidir ve 9 numaralı Piyano Sonatına yakındır. Genel olarak Beşinci Sonatdaki sakin ve berrak temalarda, Schubert'in stilini anımsatan ışıklı ve sade bir piyano yazısı olmasına rağmen, disonans kullanıma sıkça rastlanır.

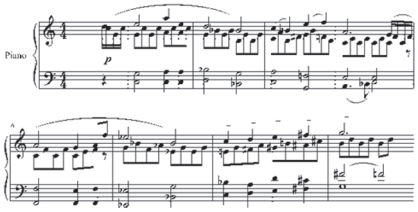
Besteci, Beşinci Sonatı iki kere redakte etmiş ve birçok tekrarları değiştirmiştir. Yeni redaksiyonda detaylı ve genel planın değişimi üslup yönünün değişimiyle

açıklanabilir. Sergei Prokofiyev bu eseri değiştirmeye çok önem vermiştir. *"Eser, yeni redaksiyonunda yapı bakımından polifonize edilmiş ve eşlik figürleri ince bir şekilde bireyselleştirilmiştir"*. (Blok, 1979).

Eserin armonisinin de birçok yerlerde besteci tarafından değiştirilmesi sonata daha zenginlik ve parlaklık katmıştır.

Bu sonatın birinci bölümünde allegro tranquillo ve piu mosso tempo değişkenliği, 4/4 lük, 2 /4 lük, 6 /4 lük ölçü değişkenliğine rastlıyoruz. Sonatın bu bölümü sonat allegro formunda yazılmış, büyüleyici ahenklik ve nezaketle kaplıdır ve Prokofiev'in piyano stilinin bütün özelliklerini gösterir. Şeffaf ve parlak bir piyano tuşesi, çok geniş bir ses paleti gerektirir.

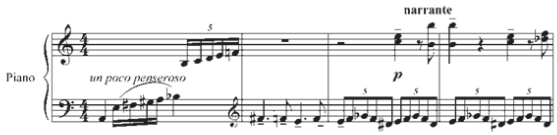
Prokofiyev tüm sonatlarında olduğu gibi, bu Do majör sonatının sergi kısmı iki ana tema ile sınırlıdır. Ayrıca da tüm sergilerin içi tonal bakımından basittir. Çoğu zaman ya tonik dominant bağlantısı, ya da paralel tonal ilerleme, çok az da üçlü ve ikili arasındaki oranı kullanmaktadır. Beşinci piyano sonatında da A ve B temaları paralel tonaldedir. A teması 16 ölçüden oluşan periyod formunda, sekizer ölçülü cümleler halinde verilmiştir:



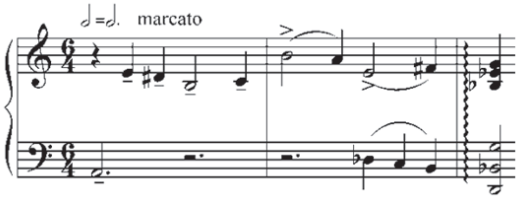
Şekil 1: 1. Bölüm; A teması (Prokofiyev, 1967).

Sergide verilen A teması 3 sesden - bas, alto ve sopranodan oluşur. Melodide verilen soprano teması legato, alto partisi ise non legato ve daha sessiz çalınmalıdır. Parmaklar piyano tuşeleriyle temasta olup fon müziğini ve melodiyi bir birinden ayırmalıdır. Bu lirik temada olan frazlar daha ışıklı ve uzun legatolarla çalınmalı, ana temanın ikinci kere tekrarı bir oktav yukarı sesten ve forte verilmesi göz ardı edilmemelidir.

16. ölçüden sonra verilen bağlayıcı köprü materyali A temasından alınmıştır. B iki temalıdır. Birinci B tema La minörde un poco pensiroso, yani dalgın terimiyle başlar. Bu tema (11+11) iki cümleden oluşur. Beşlemeli sekizliklerin önce dört sekizliğe, daha sonra üçlemelere dönüşmesi ritmin değişmesine neden olur. İkinci B teması 6/4 ritminde marcato verilmiştir. Ton bakımından La minörde ve daha sonra arpej olarak Mi bemol majör tonları duyulmaktadır. Bu temalar aşırıya kaçmayan, dengeli bir dramatizmle kontrast oluşturur.



Şekil 2: 1. Bölüm; B_1Teması (Prokofiyev, 1967).



Şekil 3: 1. Bölüm; B_2 teması (Prokofiyev, 1967).

Serginin sonunda tamamlayıcı köprü olmadığı için besteci sadece 2/4 susla bu kısmı gelişme kısmından ayırır.

Gelişmede sergideki gibi temaların sırası aynı ama değişmiş şekilde daha dinamik verilir. Gelişme kısmı piyanistik açıdan bölümün en karmaşık ve zor sayfalarıdır. Ana tema Mi majörde eşlik ise Si bemol majörde duyulur. Politonal olan bu kısım, çok karmaşık bir yazı olmasına rağmen "pianissimo" çalınması ve bu sırada bütün partilerin çok net bir şekilde duyulmasını gerektirir. Eserin bu bölümünde üçlemeler de yorumcuya zorluk yaratmaktadır. Ölçü içinde 8 'lik notalar ile üçlemeler inişli çıkışlı ve ostinatoluluk seslenmeler ön plana çıkar. Bu kısımda yer alan kromatik dizini çalmak için parmakları doğru seçmeli ve uzun notalar değeri kadar tutulmalıdır ki bestecinin eserine sadık kalınsın. Sağ ve sol elde verilen üçlemeler soru-cevap şeklinde gitmektedir.

Sonatın genelinde hem polifonik hem politonal bir yazı kullanılmış olması, eserin yorumunu güçleştirir.

Yeniden sergi kısmından önce sonoramente terimi ile "yalancı röpriz" verilir. Burada ana tema Do majörden önce Si bemol majörde duyurulur. *"Yalancı röpriz için bu tonallığı (B dur) seçmesi S. Prokofiyev için tesadüf değildir; si bemol - diatonik esas temanın birinci mod dışı sesidir"*. (Denisov, 1986).

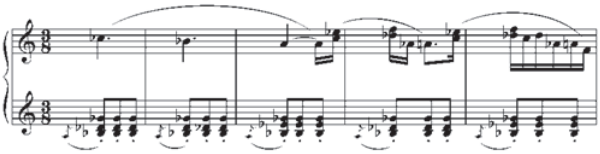
Röprizde temalar aynı sırayı takip ederler. Ama Birinci B teması ana tonda Do major, İkinci B teması ise Do diyez minördedir ve beş ölçü sonra Do majöre geçiş yapar. Temalar röprizde büyük ölçüde kısalır.

Birinci bölüm 11 ölçülü Koda kısmı ile biter.

Birinci bölümde yorumcu için nüanslara çok az yer verilmesi yorumcu için zorluklar yaratmaktadır. *"Eserin yorumu yapılırken tempo ve eserin karakterine uygun nüanslar seçilmelidir"*. (Korto, 2006).

8'lik notalarla olan beşlemeler hızlı tempoda net çalınmalıdır. Yorumcu bu bölümde rastlanılan ölçü değişimlerine, nüanslara ve çizgilere dikkat etmelidir. Yorumcunun eserdeki marcato ve arpejleri yaylı enstrümanlara özgü çalma teknikleri ile çalması gerekmektedir.

İkinci bölüm *Antantino* temposunda dört ölçülü girişle başlar. Bu bölüm alaycı Scherzo karakter taşır. Israrcı, ama hafif akorlar üzerine, sade, aynı zamanda ani armonik geçişlerle dolu kromatik bir temayla başlar ve bu tema Prokofiev'in kendine özgü stiliyle, yenilikçi atlamalarla ve süslemelerle geliştirilir.



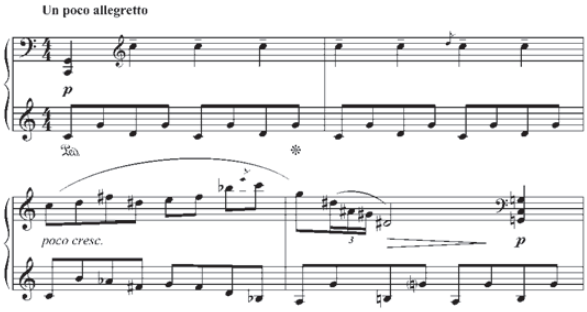
Şekil 4: 2. Bölüm; (Prokofıyev, 1967).

Bu bölümde stacato eşlik sonuna kadar devam eder. Polifonik yapı biritmik ostinatoluğa rağmen çok zengindir. Yorumcu sol eldeki çarpmalı ve stacatolu akorları ritmik bakımdan çok net, bununla birlikte sağ eldeki melodiyi ise hafif çalmalıdır.

Pedal kullanımı açısından büyük zorluklar taşıyan bu bölümde de yer yer politonalite hâkimdir. Bölüme genel olarak alaycı, karanlık bir hava hâkimdir. A B A formunda olan ikinci bölümün özellikle bölüm sonlarına doğru hissedilen karanlık havası, Finalin daha ilk ölçülerinin duyulmasıyla dağılır ve eser 1. Bölümün ışıklı ve berrak havasına döner. Tema önce çok basit ve neredeyse ilkel bir izlenim yaratır ama gelişimi çok zengindir. Sonatın en karmaşık ve zor bölümü burasıdır. Parmak tekniği ve artikülasyon açısından çok güçlü bir yeterlilik gerektirir. Diğer bölümdeki politonalite bu bölümde de gözlenebilir. 5 sesli karmaşık ve çok geniş akorlar, atlamalar, "coda" da çok hızlı oktav pasajlar,sol elde alışılmamış özgün eşlik partileri ve bölümün başından sonuna kadar gittikçe zorlaşan, karmaşıklaşan bir yazı stili kullanılmış olması bu bölümün belli başlı zorluklarıdır.

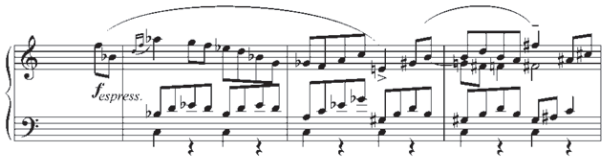
Üçüncü bölüm ABABA formunda yazılmıştır. A refrain (fr.-nakarat) olarak her gelişinde aynı tonda verilmiştir.

Buradaki A, kendi içinde sade 2 bölmeli oluşur.

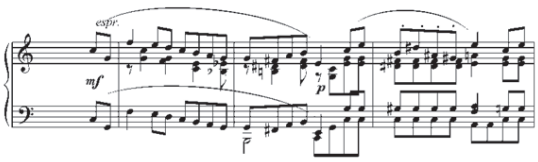


Şekil 5: 3. Bölüm; A kısmı (Prokofiyev, 1967).

A kısmın ikinci gelişi daha gelişmiş ve uzatılmıştır. Üçüncü bölümün ikinci teması olan B karakter açısından zıtlık oluşturur ve her gelişinde farklı tonlarda; önce Si bemöl majörde daha sonraki gelişinde ise Do majörde verilir. Bu da 3. bölümü Sonat - Rondo formuna yakınlaştırır.



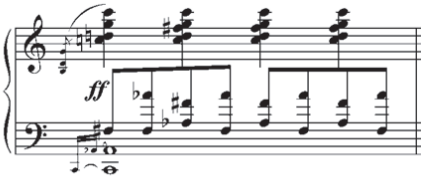
Şekil 6: 3. Bölüm; B kısmı (Do) sürekli bas üzerine önce Si bemöl majörde, (Prokofiyev, 1967).



Şekil 7: 3. Bölüm; ikinci gelişinde ise Do majörde kısaltılmış olarak verilir. (Prokofiyev, 1967).

A bölmesi üçüncü -son gelişinde genişletilmiş, eşlikte $DD_{2\ \text{eksilmiş}\ 5}$ üzerine do sesinin beş sese dönüşmesi ve *ff* esere dinamiklik katar.

Üçüncü bölümün başında A kısmının piano ile verilmesi, yorumcudan enerjisini daha az kullanmasını, üçüncü gelişinde ise iki forte için tam güç vermesini gerektirir. Bu bölümde yorumcu hem fiziksel, hem de teknik bakımdan buna hazır olmalı ki oktavlı claster seslenmeler daha dolgun çalınabilsin. Yorumcu nüans, ölçü ve rejister değişkenlikleri titizlikle çalmalı, çarpmalı notalar, akorlar ve oktavlar dolgun şekilde ifade edilmelidir.



Şekil 8: 3. Bölüm; A'nın son gelişi (Prokofiyev, 1967).

Eserin sonunda verilen koda (piu mosso) yapı ve ritm bakımından farklılık gösterir. Daha önce verilmiş olan sekizlik notalar onaltılık notalara dönüştüğü için iki kat daha hızlı verilmelidir. Son iki ölçüde ise aniden (meno mosso) yavaşlayarak eser biter.

Sonuç

Sonat, 15 dakikalık (kısa denilebilecek) süresine rağmen, çok fazla farklı malzeme kullanımı, bu malzemelerin çok karmaşık olarak geliştirilmesi nedeniyle yorumcudan yoğun bir konsantrasyon ve dikkat talep eder. Kendine özgü teknik güçlükleri, farklı yapısı ve müzikal açıdan barındırdığı kontrastlarla Prokofiev'in 9 Piyano Sonatı arasında özgün yerini almıştır. Bu eser, çağdaş yazı tekniğini spesifik özelliklerinin geliştirilmesine katkıda bulunmuş ve geliştirilen bu çağdaş müzik dili piyano tekniği üzerinde de etkisini göstermiştir. Ayrıca, yorumcu tarzının zenginleştirilmesine hizmet etmiş, aynı zamanda piyano repertuvarında önemli bir yer edinmiştir.

Kaynakça

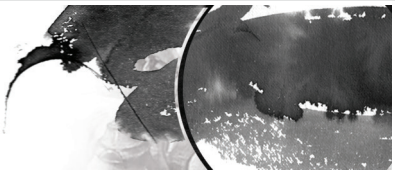
Blok, V. (1979). "S. Prokofiyev'in Yaratıcılık Metodları". Moskova: Muzıka Yayınları.

Denisov, E. (1986). "Çağdaş Müzik ve Bestecilik Tekniklerinin Gelişim Problemleri". Moskova: Sovyetskiy Kompozitor Yayınları.

Korto, A. (2006). "Piyano Sanatı Hakkında". Moskova: Klassika-XXI Yayınları.

Prokofiyev, S. (1967). Piyano için Sonatlar. Moskova: Muzıka Yayınları.

Ahmed Adnan Saygun'un Orkestra İçin Bestelediği Ayin Raksı'na (Op. 57) Bestecilik Teknikleri Açısından Armonik Yaklaşımları



Harmonic Approaches To Ahmed Adnan Saygun's "Rituel Dance" (Op. 57) From Compositional Perspectives

Doç.Dr. **Levent Kuterdem**
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuvarı
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat dalı
levent.kuterdem@gmail.com

Özet: Bu çalışmada Ahmed Adnan Saygun'un 1975 yılında bitirdiği Op. 57 Ayin Raksı isimli senfonik müziği, bestecilik teknikleri açısından incelenmektedir. Söz konusu eserin çözümlemesinde, Saygun'un müzikal kişiliğinin ve sanatsal görüşlerinin temelinde önemli bir dayanak noktası olan gelenek kavramının, senfonik müzik boyutundaki yansıması gözlemlenmektedir. Ancak, bu geleneksel öğeler Saygun'un müziğinde yalın olarak kullanılmamışlardır. Eser boyunca karşılaşılan makam dizileri geleneksel kullanımlarından farklı olarak sergilenirler. Aynı zamanda, eserin biçimsel yapısında önemli yeri olan ritmik kalıplar da, Klasik Türk Müziği'ndeki Usül'lerden kaynaklanır. Buna rağmen, söz konusu ritmik kalıplar geleneksel kullanımlarından farklı olarak, genel yapının içerisinde eritilmişlerdir. Avrupa müziğinin 20. yüzyılda eriştiği armonik dil zenginliği eser boyunca bu geleneksel öğelerin sunulduğu bir ortam olarak belirir. Biçimsel olarak sürekli bir gelişimin hâkim olduğu müzikte, Türk Müziği öğelerinin besteci tarafından ne kadar soyut yaklaşımlarla kullanıldığı dikkat çekicidir. Sonuç olarak Saygun'un müzikal kişiliğinde belirleyici olan olgunun iki kültürlülük olduğu söylenebilir. Bu olgu, Saygun'un söz konusu yapıtında geleneksel Türk Müziği öğelerini, Avrupa müziğinin sunduğu teknik ve anlatımsal öğelerle ustalıklı bir biçimde yoğurarak kullanmasında kendisini belli eder.

Anahtar Sözcükler: Makam Dizileri, Modlar, Polikord, Polimodal, Form.

Abstract: *This research aims at examining and analyzing Ahmed Adnan Saygun's Op.57 – Ritual Dance, in respect of composition techniques. It has been observed that the concept of tradition reflects itself in the works of Saygun as one of the main characteristics of composer's musical identity and the view of aesthetics. However, the materials taken from Turkish traditional music have been used in a very personal way in the music of Saygun. The maquams are not used with their traditional progressions, but as mode series. The cyclic usage of traditional Usüls have an*

important place in the form of the piece. Whereas, they have been merged in the structure of the piece in such a way that they become an element of undertoe. The richness of the harmonic language becomes the overall platform for the presentation of these Non-European musical elements. This kind of creative approach to the usage of the materials of traditonal Turkish music gives the most unique sound of the piece, which forms a continous change. As a result of these facts, it can be stated that the phenomenon which appears to be musical personality of Saygun is bi-cultural. This could be traced in the adequate synthesis of the traditional Turkish music elements with the vast technical diversity of European music.

Key Words: *Maqam Scale, Modes, Polychord, Polymode, Form in Music.*

Giriş: Saygun'un Müzikal Dili ve Ayin Raksı Üzerine

Bu yazı Ahmed Adnan Saygun'un *Op. 57 Ayin Raksı* eserinin çözümlemesinde, Saygun'un müzikal kişiliğinin ve sanatsal görüşlerinin temelinde önemli bir dayanak noktası olan gelenek kavramının, senfonik müzik boyutundaki yansıması gözlemlenmektedir. Ancak, bu geleneksel öğeler Saygun'un müziğinde yalın olarak kullanılmamışlardır. Eser boyunca karşılaşılan makam dizileri geleneksel kullanımlarından farklı olarak sergilenirler. Saygun'un müzikal dilinde makam dizilerinin veya modların kullanımı, 20.y.y besteleme tekniklerinin de içinde barındırdığı, *polymodal, polytonal ve polymodal-polytonal* tarzı kuruluşlarla oluşur. Diğer taraftan Saygun bu teknikleri, dizilerin içindeki karakteristik aralıkların seçilmesi, diziyi oluşturan ana *tetrakordların* kullanılması, birden çok makam dizisinin birleşmesi veya bu dizilerin bütün olarak verildikten sonra parçalara ayrılarak kullanılması, gibi özgün yöntemlerle uygular. Kullandığı armonik dilin güncelliği son dönemlerinde Saygun'u akor yapılarında bir geliştirime sokmuştur. Saygun'un akor türetme mantığı içinde, yazdığı ezgilerden çıkan akorlar, kullandığı dizi ya da dizilerden türeyen akorlar veya belli bir *modal - makamsal* bölgeye bağlı kalarak ya da kalmadan kullanılan çok ton merkezli akorlar (Polychords) vardır. Bu zengin armonik kullanımda, motiflerin geliştirimleriyle oluşturulmuş kontrapuantik çizgiler, planların çok olmasından doğan tınısal zenginlik, farklı modların üst üste bindirilmesi de önemli etkenler olarak sayılabilir. Saygun'un 1975 yılında yazdığı *Op. 57 Ayin Raksı,* bestecinin müzikal kişiliğinin son evresinde bestelediği yapıtıdır. 1947'de Op. 27 Birinci Yaylı Çalgılar dörtlüsü ile Saygun'un ikinci bestecilik dönemi başlar. Bu dönemde, Türk Halk Müziği'yle beraber Klasik Türk Musikisi'nden gelen unsurların da kullanılması gittikçe yoğunlaşan bir kontrpuantik dokuyla Saygun'un müzikal kişiliği daha da belirginleşir. Op. 35 ikinci yaylı çalgılar dörtlüsünde ise Saygun daha da evrimleşmiş bir anlatıma doğru yönelir ve bu eseriyle başlayan süreci, Saygun'un üçüncü ve son bestecilik dönemi olarak değerlendirmek mümkündür. Saygun'un bu dönemki müziklerinde, makamları benimsemesi kendi müzik dilinin en önemli özelliklerindendir. Daha çok uyumlu olmayan *(disonan)* armonilere olanak veren kontrpuantik doku iyice yoğunlaşmıştır. Armonilerin oluşturulmasında, tetrakordların kuruluşu, makamların karakteristik derecelerinden oluşan ses bileşimleri, bileşik akorlar, dizi içinden çıkan akorlar ve ezgiden çıkan akorlar müziğin ana öğelerini oluşturmaktadır. Ayin Raksı bu boyutuyla çözümleme aşamasında da üç farklı boyutta düşünülmelidir. Bunlardan birincisi biçimsel çözümleme, ikincisi, modal ve armonik çözümleme, sonuncusu ise, ritmik çözümlemedir. *Op.57 Ayin Raksı*'nın modal yapısı ve bu yapının armonik olarak bütünleştirilmesi ile ilgili çözümleme esnasında, Saygun'un müzikal kişiliği hakkında ön bilgi vermek gerekebilir. *Op.57 Ayin Raksı*'nda batı müziğinin klasikleşmiş formlarının soyut bir yaklaşımla kullanıldığı görülür. Bu soyut biçim kuruluşu, Saygun'un müzikal kimliğinin sadece bir yapıtaşıdır. Bu soyut kurgulamalarla beraber, modalitenin armonik dili biçimlendirmesinde kullanılan özgün

yöntemler ve orkestral renklerin bu armonik kişilikleri açığa çıkartmaya yönelik olarak kullanılması, Saygun'un müzikal kişiliğini belirleyen başlıca etkenlerdendir. Saygun, Türk Halk Müziği ve Türk Klasik Sanat Müziği'ndeki makamsal malzemeleri ve ritmik öğeleri eserlerinde soyut bir yaklaşımla kullanmaktadır. Saygun'un müziğinde kurduğu homojen organizma, bestecinin batı müzik kültürünün çağdaş besteleme teknikleri ile birlikte, içinde bulunduğu kültürü ve Türk müziği öğelerini de çok iyi özümsediğinin kanıtıdır. Burada iki kültürün izdivacı söz konusudur. *Op. 57 Ayin Raksı* orkestralama yönünden üçlü orkestra kullanılarak yazılmıştır. Özellikle Vurmalı Çalgılar grubunun zenginliği, yapıtın en çarpıcı noktalarından birisidir. Ayin Raksı'nın Çalgı Listesi şöyledir, *1 Piccolo, 3 Flüt, 2 Obua,1 Cor Anglais, 2 Klarinet B ,1 La Klarinet,1 Bas Klarinet,1 Fagot, 1 Kontrafagot , 4 Korno F, 3 Trompet C, 3 Trombon, 1 Bas Tuba,Arp, Celesta, Yaylı Çalgılar*, ***Vurmalı Çalgılar:*** *Timpani Grosse Caise (Bas Drum) ,Tam tam, Tom tom, Xylophone, Tamburo, Tamburino, Triangle, Woodblock.*

Ayin Raksı'nın Biçimsel Yapısı

Op. 57 Ayin Raksı biçimsel kuruluş açısından 3 ana bölmeden oluşmaktadır. Batı Müzik Tarihi boyunca çok kullanılmış olan üç bölmeli yapılar değişik biçimlere olanak verecek, soyut bir dramatik yapılanma sunarlar. Teorisyen ve müzikologların Üçlü Biçim *(ternary form)* olarak adlandırdıkları bu yapılar, bazı besteciler tarafından senfonik yapıtlarda sonat formunun yapılandırma ilkelerini taşıyan, ama sonat formunda olmayan ürünler olarak yeniden değerlendirilmişlerdir. Bu bağlamda, üç ana bölmeden oluşan Ayin Raksı'nın şarkı formu ya da sonat formu ile benzerlik taşıdığı gözlemlenebilirse de, Saygun'un form anlayışında kendini gösteren "soyutlama" prensibi, bu yapıtta da gündemdedir. Hatta bestecinin senfonilerinde de klasik biçimleri daha soyutlaştırdığı, yani belirsizleştirdiği görülür. Ayin Raksı'nın dramatik yapısının da, serim, kontrast ve tekrar serim *(Statement – Contrast – Return)* başa dönüş ilkesine bağlı bir forma dayandığı söylenebilir. Bununla birlikte ilk kısımdan son kısma kadar, motif çeşitlemelerinin *(Variation)* yapının içindeki temaların tümünü oluşturduğu görülür. Ayin Raksı'nda üçüncü ve son kısım, aksak tartımlarla ilk kısmın tekrarının farklı bir şekilde sunuluşudur. Dolayısıyla, ilk ve orta kısımlardaki motiflerin bu kısımda farklı bir şekilde çeşitlendirilerek işlendiği gözlemlenir. Buradan yola çıkarak başa dönüş için varyasyonlu son kısım adı da verilebilir. Üçlü formun biçimsel kuruluşunun soyutlanmasının, temaların motif geliştirimleriyle oluşan varyasyon tekniğiyle sağladığı ve bununla birlikte klasik sonat formunun biçimsel olarak çok farklı bir boyutta ele alındığı görülür. Ayin Raksı'nın üç ayrı kısma ayrılmasındaki neden, orta kısmın ilk kısımla olan zıtlık ilişkisi ve son kısmın tam olarak ilk kısmın tekrarı olmayışıdır. Son kısımda tüm tematik malzemeler sürekli çeşitleme mantığı ile işlenir. Kısımların bu ilişkilerinden ötürü Ayin Raksı üç farklı kısma ayrılır. Fakat Ayin Raksı hem varyasyon, hem de sonat formunun birleşik olarak kullanıldığı, hibrit bir yapı arz etmektedir (Görüntü 1).

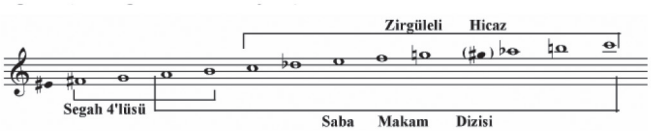
(Op. 57, Ayin Raksı'nın form şeması)

Üçlü Form	I.Kısım	II.Kısım	III.Kısım
Ayin Raksı	Birinci Kesit	İkinci Kesit	Çeşitlendirilmiş Son Kesit
	V A R Y A S Y O N		

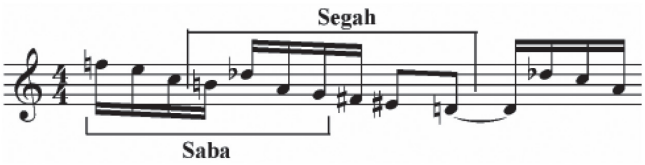
Görüntü 1: Op. 57, Ayin Raksı'nın biçimsel şeması.

İlk Kısmın Modal ve Armonik Çözümlemesi

Daha önce biçimsel çözümleme aşamasında da bahsedildiği gibi ilk kısmın ilk tema grubu, *"Bestenigâr"* makam dizisinin *(*)* seslerinden oluşmaktadır. Bestenigâr makam dizisi, içinde Türk müziği makam dizilerinden, *Saba, Segâh ve Zirgüleli Hicaz Makam* dizilerini barındırır. Başka bir anlatımla Bestenigâr makamı, birleşik bir makamdır ve *Saba, Segah ve Zirgüleli Hicaz* dizilerinin birleşmesinden oluşmuştur (Görüntü 2). İlk tema grubunda sunulan tüm motifler bu makamın karakterini taşıdığı gibi bazı bölgelerde parçalarına da ayrıldığı gözlemlenebilir (Görüntü 3).



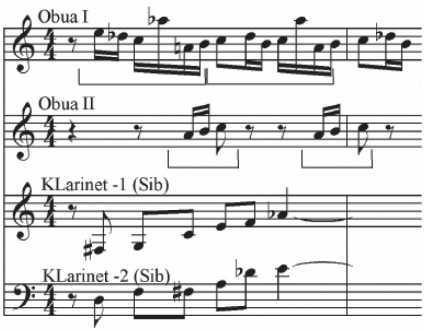
Görüntü 2: Bestenigar Makam Dizisi.



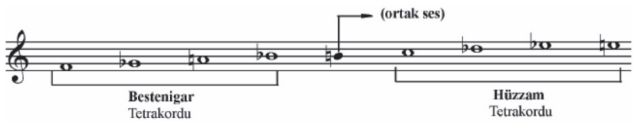
Görüntü 3: *A. Adnan Saygun Ayin Raksı*'ndan kesit.

9. ölçüde, 1. ve 2. obuanın ilk tema grubunun kontrast bölgesinde altı sesten oluşan *saba dizisini* duyurduğu görülür. Obuaların motiflerindeki sesler yandaki şekilde verilmiştir. Aynı ölçüde klarinetlerin çaldıkları motif yine bestenigar dizisi içindeki seslerinden oluşmaktadır (Görüntü 4).

* **Makam (Dizisi):** Makam sözcüğünün gelenek dışı kullanımlarında günümüzdeki karşıtı mod yada Makam Dizisi dir. 20. y.y. kitaplarında scale materials olarak da geçer. Makamı oluşturan seslerin kendilerine ait özel adları ve seyirleri vardır.

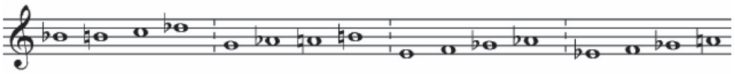


Görüntü 4: *Tahta Üflemeli Çalgılardaki Figürler.*



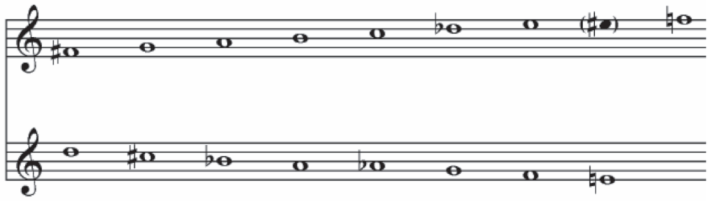
Görüntü 5: *Si notasının ortak olduğu Bestenigar ve Hüzzam tetrakordları.*

Partisyonda 17. ölçüde köprünün başlaması ile makam tetrakordlarının ağırlıkla kromatik aralıklarla kullanıldığı görülmektedir. Bu kromatik aralıklar, ortak sesi *Si notası* olan komşu iki farklı makamın tetrakordlarının kullanımından ortaya çıkar. Bu makam dizileri Si üzerinden *Bestenigar ve Hüzzam Dizileri* dir. Görüntü-5'deki şekilde makam dizisinin şeması verilmiştir.



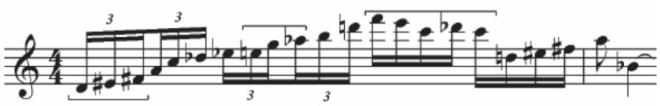
Görüntü 6

Görüntü 6'daki kromatik sesler yukarıda bahsi edilen ortak iki makam dizisinin karışımından ortaya çıkmıştır. *Re* notasının karar sesi olarak geldiği köprü bölmesinin 21. ölçüsünde, bu kesit *bestenigar* dizisinin aralıklarının tersten okunuşu ile elde edilir. *Bestenigar* dizisinin aynası, ***"K2, A2, K2, K2, B2, B2, K2"*** aralıklarından oluşmaktadır (Görüntü 7).

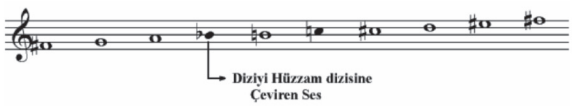


Görüntü 7

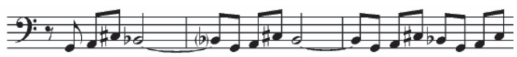
Görüntü 7'deki şekilde bestenigâr dizisinin aralıklarının ters çevrilmesi ile oluşan farklı dizi, köprü kesitinde kullanılan motiflerin açıklanabilirliğini sağlamaktadır. *Solo kemanda* oluşan motifin artık ikili ile başlaması (Görüntü 8), yine *fa diyez* üzerinde *segah* makamının varlığını duyurmaktadır. Aşağıda solo kemanın çaldığı figürde birkaç makam tetrakordunun birleştiği de görülmektedir. Görüntü 8 kesitte görünen Solo kemanın çaldığı kullanılan dizi, *segâh* dizisi dir. Farklı seslere aktarılarak elde edilmiştir. Bu kesitlerde notaların altında çizgilerle belirtilmiştir. Birleşik makamlar tetrakordlardan oluşur ve bu tetrakordlar değiştiği takdirde makamın hem adı hem de karakterinin değiştiği görülür. Görüntü 9'daki figürde olduğu gibi, diziye Si bemol sesinin eklenmesi ile dizi *Segah* dizisi olmaktan çıkar ve *Hüzzam* dizisi olur.



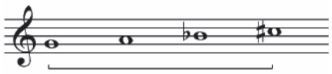
Görüntü 8: A. Adnan Saygun'un Ayin Raksın'dan kesit.



Görüntü 9: *A. Adnan Saygun'un Ayin Raksın'dan kesit.*



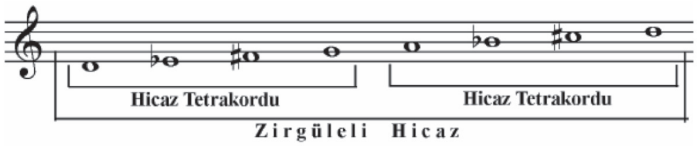
Görüntü 10: İkinci tema grubunda Tuba'nın çaldığı solo *A. Adnan Saygun'un Ayin Raksın'*dan kesit.



Görüntü 11: *Tuba* solosundaki ***Nikriz*** makam dizisinin dört sesi.

Görüntü 11'deki sesler müziğin, *nikriz* tetrakordu içinde olduğunu veya hicaz makamı çeşitlerinden *Zirgüleli hicaz* makamının tetrakordu içinde olduğunu gösterir. Bu bölgenin kararı ikinci cümle içinde daha somut biçimde değerlendirilecektir. İlk cümlenin olduğu bölge 40. Ölçüye kadar devam eder. 40. ölçüde ikinci tema bölgesinin ikinci cümlesi duyuruluğunda bir önceki tema ve kullandığı dizi ile bu kesitin yakın bir ilişki içinde olduğu görülür. Buna göre, ikinci tema grubunun eksen bölgesi, ikinci cümlede *Re notasının* önem kazanmasıyla başlar. Bu bölgede *Re* sesi üzerinde *zirgüleli* hicaz makam dizisi gözlemlenebilir. Buradan çıkan sonuç ilk cümlenin görevinin ikinci cümleye dominant karakterde yapı oluşturması olarak sağlanabilir. Sonrasında ise, zirgüleli hicaz makam dizisinin, hicaz tetrakordu ve nikriz tetrakordundan oluşan birleşik makam oluşumu, 31. ölçüdeki *Re bemol ile Mi bemol* notalarının *re bekar*'a

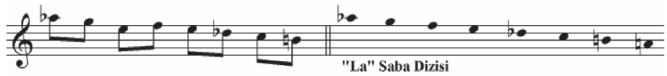
çözülmesi ile armonik ilişkiler daha belirgin bir biçimde anlaşılır. İlk tema bölgesiyle ikinci tema bölgesinin *modal / armonik* bağlantısı, birinci tema bölgesinde kullanılan bestenigâr dizisinin birleşik makam yapısına sahip olmasında ve ikinci tema bölgesinde duyulan *zirgüleli hicaz* makamının yapısında, farklı seslerden iki hicaz tetrakordu barındırır. Görüntü 11 *Re zirgüleli* hicaz yapısını göstermektedir.



Görüntü 12

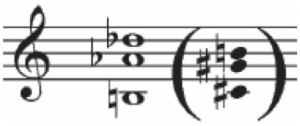
Orta Kısmın Modal ve Armonik Çözümlemesi

Partisyonda 76. ölçüden itibaren ikinci kısıma başlandığı hem armonik açıdan hem de orkestrasyon açısından belli olur. Uzun bir *La bemol* pedal sesinden sonra ilk tema fikri genişleyen tartım kalıplarıyla, *La Saba* dizisinde gelir.



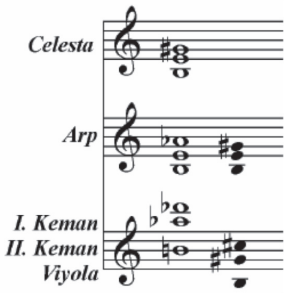
Görüntü 13: *A. Adnan Saygun Ayin Raksı*'ndan kesit.

Partisyonda 78. ölçüde yaylılarda gelen uzun sesler yine bu diziyi oluşturan seslerdir. Bu aşamada, akorların üzerinde ve genel armoniyi destekleyen diğer çalgıların sesleri de, *Fa diyez Bestenigâr* dizisinin sesleridir (Görüntü 13).



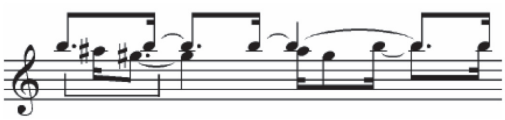
Görüntü 14

Partisyonda 83. ölçüye kadar yaylılarda devam eden uzun sesler zaman zaman *celesta* ve *arp*'taki armonilerle desteklenmektedirler. Bu bölgede *polytonal* bir etki hakimdir. Viyolonsellerin orta kısmın temasını duyurdukları 91. ölçüden itibaren *Si* notası pedal ses olarak belirir. Bu kesitin makamsal yapısı *polytonal* etkilerle, kalabalık nota grupları ve planların artmasıyla kırılmıştır. 93. ölçüde yaylılardaki kromatik hareketlerin yarattığı bulanık armonilere karşın, viyolonsellerdeki hatlar *Sol diyez Saba* makamı içinde olunduğunu gösterir. Viyolonsellerdeki tematik motif farklı enstrüman gruplarıyla farklı modal eksenlere geçiş yapar.



Görüntü 15: *A. Adnan Saygun'un Ayin Raksı*'ndan kesit.

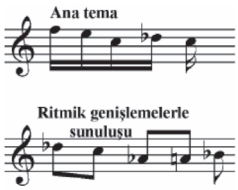
Bu motif, birçok enstrüman gruplarıyla paylaşılarak çalınsa da en karakteristik kişiliğini *viyolonsel* ve *trompetlerde* gösterir (Görüntü 15). Kendini sürekli farklı modal eksenlerle tekrar eden bir yapıya sahiptir. Orkestrasyonun müzik boyunca ulaşabildiği en üst noktada *trompet* ve *klarinetlerin* kontrapuantik figürleri kalabalık notaların arasından çıkan ikili diyalogları andırır.

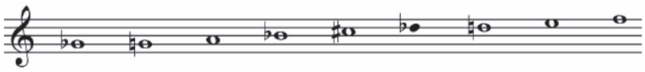


Görüntü 16: *A. Adnan Saygun'un Ayin Raksı*'ndan kesit.

Son Kısmın Modal ve Armonik Çözümlemesi

Son kısım, *solo bas klarinette* ilk temayı ritmik genişlemelerle ve *Re bemol* üzerinden sunması ile başlar. Partisyonda 143. ölçüde kontrafagotun çaldığı genişlemiş motif 145. ölçüde *Mi bemol* ekseni ile karar verir. 152. ölçüde *fagot* ve bas *klarinet*'in motiflerinden çıkan makam dizisi kesiti Görüntü 16'da verilmiştir. Bu örnekte, *Sol bemol Hüzzam Makamı*'nın kromatik seslerle elde edilmiş çeşitlemesi vardır (Görüntü 17).



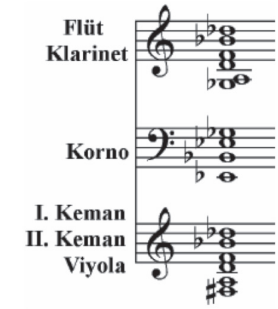


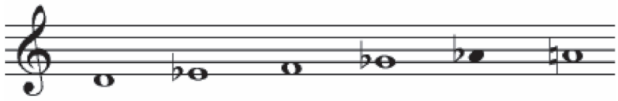
Görüntü 18

Görüntü 17: *A. Adnan Saygun'un Ayin Raksı*'ndan kesit.

155. ölçüde üç farklı ton merkezine ait üç akorun *(Si bemol minör, Re majör, Mi bemol minör)* aynı anda duyurulması ile *polytonal* etki açığa çıkar (Görüntü 18). 157. ölçüden itibaren viyolonsel ve kontrbaslardaki motifte, *Re sesinde Hüzzam makamının* ilk beş

notası dikkati çeker, burada *La bemol* sesi geçit niteliği olan bir yabancı sestir (Görüntü 19).

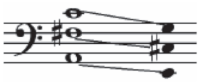


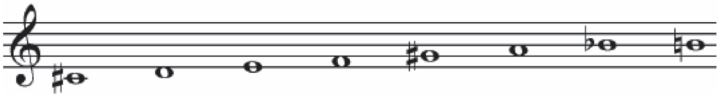


Görüntü 20

Görüntü 19: *A. Adnan Saygun'un Ayin Raksı*'ndan kesit.

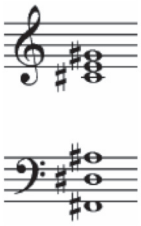
Hemen ardından gelen trombonlardaki akor çözülmesi Görüntü 20, dominant tonik ilişkisini andırır. Bu akorda sonrasında *Do diyez eksenli Hüzzam* dizisine çözülür Görüntü 21. Bu bölge içindeki akor kuruluşları bu dizi içinden çıkan seslerden





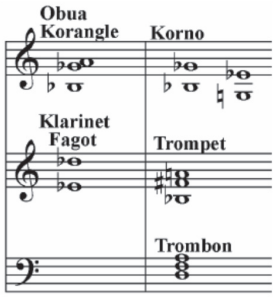
Görüntü 21 **Görüntü 22**

oluşmaktadır. Aşağıdaki kesitte, trompet ve trombonların çaldığı *Re diyez majör* akoruna karşılık *Do diyez minör* akoru üst üste bindirilmiştir (Görüntü 22).



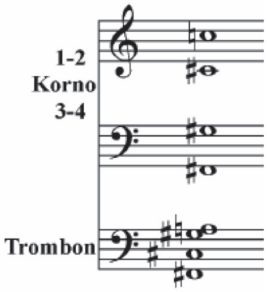
Görüntü 23: A. Adnan Saygun'un Ayin Raksın'dan kesit.

Partisyonda 195. ölçüdeki ana temaya bağlanmadan önce, 189. ölçüde tahta ve bakır üflemelilerde duyulan *polychord*'un yapısı, yandaki şekilde verilmişti. 205. ölçüde *trompet* figürleri kesilir ve kornolarda başlayan akorlar aşağıdaki Görüntü 23'deki gibidir ve yeni bölgenin armonisini sunar.



Görüntü 24: *A. Adnan Saygun'un Ayin Raksı*'ndan kesit.

Partisyonda 249. ölçüde yine yaylı çalgılardaki motifin bakır üflemelilerdeki akorlarla desteklenmesi, tekrar çözülmek isteyen bir dominant akoru izlenimini verir. 252. ölçüye kadar devam eden akor. 254. ölçüde *Fa diyez bestenigar* makam dizisinin karar sesine çözülür.



Görüntü 25: A. Adnan Saygun'un Ayin Raksın'dan kesit.

Sonuç

Op.57 Ayin Raksı'nın çözümleme aşaması; Armonik çözümleme esnasında karşılaşılan zorluklar, Ayin Raksı'nın tonal ya da modal merkezlerini bulma aşamasında belirir. Eserin duyuluşunda yerel olarak polytonal tınılar hakimdir. Fakat eserin genelinde modalite, armonik açıdan daha baskın ve aslında polytonal akorların ya da tınıların beslendikleri tek kaynaktır. Burada karşılaşılan problem modal hatların ayrıştırılıp hangi moda ait olduklarını bulmaktır. Bu sorunun açıklanmasında yardımı olacak kaynak şüphesiz ki, Saygun'un müzikal kişiliğidir. Saygun'un müzikal yaşamının üçüncü evresinin ikinci yaylı dörtlüsünü bestelemesiyle başladığı bilinir. Şüphesiz ki, besteci bu dönem içinde, daha önceden oluşan kompozisyon teknikleriyle ilgili birikimlerinin bir yansıması ve özümsenmesi sonucunda oluşan buluşsal diye nitelendirilebilen bazı teknikleri geliştirmiş ve uygulamıştır. Armonik analizle ilgili olarak, modların (makam dizileri) soyut biçimlerle sunulması, birden çok modun aynı anda kullanılması, oluşturulan ya da var olan moddaki seslerin beraber oluşturdukları akorlar ya da ezgilerin içinden çıkan akorlar vb. Saygun'un kullandığı armonik dilin bazı başlıklarıdır. Özellikle eserin orta kısmında karşılaşılan durum, birden fazla hattın olması ve bu

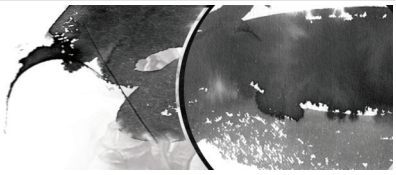
hatların farklı modal bölgelerle beslenmeleridir. Bu aşamadan sonra detaylı olarak akorların saptaması ve kullanılan yan modlarla birlikte, modülasyon bölgeleri bulunmuş ayrıca oluşan akorların yapıları incelenmiştir. Armonik çözümleme ile ilgili dikkat edilebilecek bir husus da, kullanılan mod'dan diğer bir mod'a geçerken iki mod'un da ortak sesine göre hareket edilmesi ya da mod dizilerinin tetrakordlarını dikkate alarak modülasyonlar ve ya geçişler düzenlemesidir. Modülasyonla ilgili önemli olabilecek diğer bir konu da, kullanılan modların yapısına göre kromatik seslerle oluşturduğu homojen geçişlerdir. Saygun müzikal yazısında tetrakordların, makamların, ritim yapılarının önemi olduğu kadar, kromatik hareketlerin oluşturduğu armonik yapıların da önemi büyüktür. Kromatik figürleri 1. senfonide de çok kullanılmış bir materyaldir ve armonik yapılarda 20. yüzyıl bestecileri tarafından, özellikle de Ayin Raksı ve Saygun'un müzikal kişiliği yönünden bestecinin tercih ettiği tekniklerden biridir. Bununla birlikte eser Avrupa müziğinin 20. yüzyılda eriştiği armonik dil zenginliği ve eser boyunca bu geleneksel öğelerin sunulduğu bir ortam olarak belirir. Türk Müziği öğelerinin besteci tarafından ne kadar soyut yaklaşımlarla kullanıldığı dikkat çekicidir. Saygun'un müzikal kişiliğinde belirleyici olan olgunun iki kültürlülük olduğu söylenebilir. Bu olgu, Saygun'un söz konusu yapıtında geleneksel Türk Müziği öğelerini, Avrupa müziğinin sunduğu teknik ve anlatımsal öğelerle ustalıklı bir biçimde yoğurularak kullanmasında kendisini belli eder.

Kaynaklar

Usmanbaş, İ. (1974). Müzikte Biçimler. Milli Eğitim Basımevi.

Saygun, A. A. (1975). Op. 57 Ayin Raksı. (Orkestra Partisyonu).

Modların Bestecilikte Kullanımı ve Modalitenin Bestecilik Bakımından Önemi



The Use of Modes in Composition and the Significance of Modality in Composing

Doç.Dr. **Metin Munzur**
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuvarı
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı
munzur@hacettepe.edu.tr

Özet: Bir bestecinin en önemli malzeme öğelerinden birisi olan modlar, çağdaş müzik bestecileri ayrı bir önem taşımaktadır. Besteciler için ezgi yapılarını oluştururken sıklıkla modlardan yararlanma yoluna giderler. En çok tercih edilen kullanılan modlar arasında Antik dönem Yunan modları yer almaktadır ancak bunların dışında besteciler kendi yaratmış oldukları modları da kullanabilirler. Bestecilerin ezgi besteleme sırasında oluşturacakları yeni modlar, eserin bütününe o modun karakteristik özelliklerini de aktaracaktır.

Anahtar Sözcükler: Mod, Modalite, Dizi, Bestelemek, Pentatonik.

Abstract: *The Modes which are one of the major elements of musıcal composition, have great importance for contemporary composers. Antique Greek modes are often used by composers while they construct melodic structures. In addition to the frequent use of Antique Greek Modes, composers may also employ modes which they have built themselves. The characteristic affects of the modes which they have created during the period of construction of the melodic structures will affect the whole composition.*

Key Words: *Mode, Modality, Scale, to Compose, Pentatonic.*

Giriş

Mod'lar günümüz bestecileri için son derece önemli ve karakteristik bir malzeme zenginliği sunmaktadırlar. Modlar ilkçağda oluşmaya başlamış ve bu dönemde kendilerine özgü biçimlerde adlandırılarak yüzyıllar boyunca Avrupa müziği içerisinde var olmuş, birçok eser ile bütünleşmiştir. Daha sonraki yıllarda önemini biraz yitirmiş gibi görünse de, ilerleyen zaman içerisinde modlar tekrar çağdaş müziğin vazgeçilmez öğelerinden birisi olmuştur.

Modların Avrupa müziğinde önemli derecede rol oynamasının temel sebeplerinden birisi de Hıristiyan Kilise Müziği'nin belli modlara bağlı kalınarak bestelenmesidir. Rönesans döneminde ezgisel yapı modaliteye/diziselliğe dayanmaktaydı. Rönesans dönemi bestecilerinin eserleri bu bakımdan incelendiğinde, eserlerdeki ezgi yapısının çok ağırlıklı olarak modal yapıda olduğu gözlenecektir. Klasik döneme gelindiğinde, modalite etkisini bir miktar yitirmiş ve ezgileme teniklerinde daha farklı tekniklere yönelinmiştir. Ancak ilerleyen zaman içinde bestecilerin ezgisel kaynakları ve materyalleri yeniden azalmaya başlamıştır. Bu nedenledir ki yirminci yüzyıl bestecileri modalite kavramını büyük ölçüde önemsemeye başlamıştır. Besteciler eserlerinde gerek ezgisel, gerek de armonik yapılarında bunu hissettirmişlerdir. Çağdaş besteciler bu konuda detaylı araştırmalar yaparak ilk çağlardan günümüze ulaşan besteleri analiz ederek bectecilik bakımından modlardan yararlanmaya büyük önem göstermişlerdir. Bestecileri asıl olarak ilgilendiren modların çağlar içerisindeki kullanımı değildir. Asıl önmeli olan nokta, uzun bir süredir yaratılarını majör ve minör diziler ile sınırlandıran bestecilere, modalitenin ne kadar taze ve kendine özgü bir kapı açtığının, farkedilmesidir.

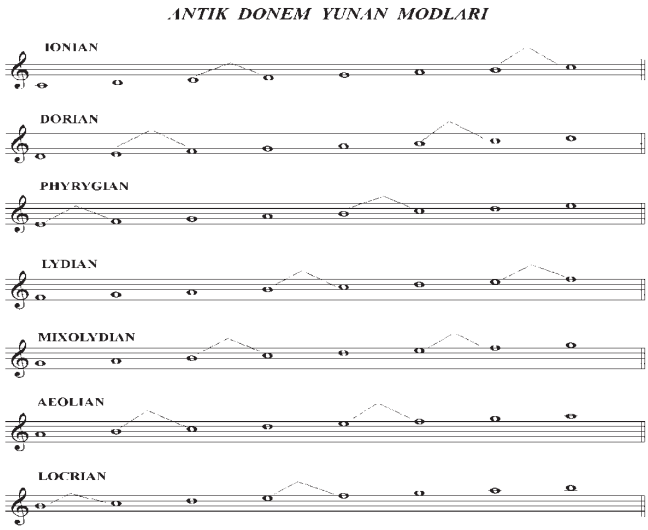
Modlar

İlkçağ modlarına aynı zamanda "*Antik Dönem Yunan Modları*" da denilmektedir. Bu modlar Ege bölgesindeki coğrafi yerleşim yerlerine göre değişik isimler almışlardı. Bu isimler günümüzde halen olduğu gibi kullanılmaktadır. Antik dönem yunan modları *İonian, Dorian, Phrigian, Lydian, Mixolydian, Aeolian ve Locrian*'dır.

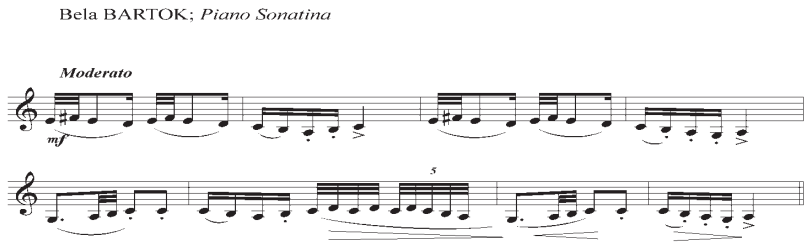
Tüm modlar sekiz sesten oluşmuştur. Her mod, başladığı sesten bir oktav yukarısına kadar çıkar. Bu modlar daha sonraları kilise modlarının oluşmasında önemli bir dayanak olmuşlardır. Bütün modlar, birbirlerini izleyen ve piyanonun beyaz tuşlarının oluşturduğu yedi sesli dizilerden meydana gelirler. Antik Yunan Modları Görüntü 1'de gösterilmiştir:

Modları tüm perdelerden yazmak için majör ve minörde olduğu gibi değiştireçler kullanarak herhangi bir perdeye aktarmak mümkündür. Modal müzikte ölçü ve değiştirim işaretlerinin kullanımı majör ve minör dizilerdekinden biraz farklıdır. Bazı besteciler, diyez veya bemol olmadan modu oluşturan işaretleri, bazıları da

moda en yakın olan majör veya minör işaretleri kullanırlar ve dizi içerisinde gereken değiştirimleri belirtirler. Çoğu zaman da bu işaretler sadece gerektiği zamanlarda belirtilirler. Her defasında da bunları yeniden göstermek gerekir.



Görüntü 1: Antik Yunan Modları.



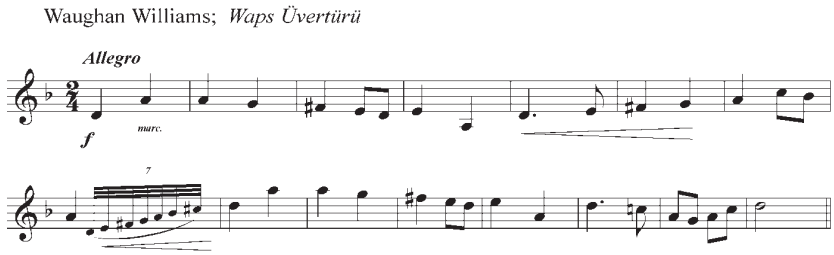
Görüntü 2: Bartok Piyano İçin Sonatina'dan Kesit.

Görüntü 2' deki örnekte, Bela Bartok'un piyano için sonatinasında ,mod içerisinde kullandığı *'fa diyez'* sesini her defasında yeniden gösterdiği görülmektedir. Bu kesitin modu *La sesi* üzerine *Dorian*'dır (Dallin 1974: 21).

Modlar yirminci yüzyıl bestecileri tarafından çok çeşitli ve farklı biçimlerde kullanılmıştır.

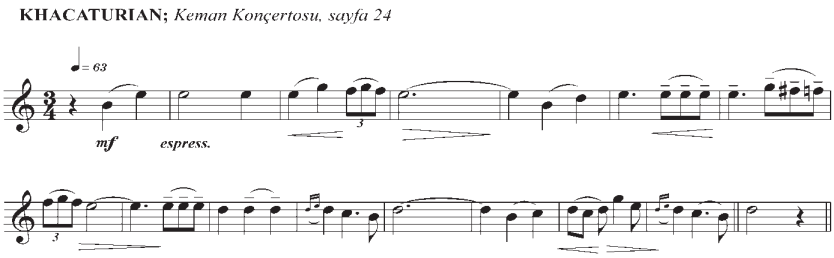
Görüntü 3'deki örnekte yine Vaughan Williams'ın *'Waps Üvertürü'* adlı eseri örnek verilmiştir. Burada da *Re* sesinden başlayan Mixolydian modu görülmektedir.. Modal bakımdan incelendiğinde *Re* mixolidyen modu ağırlıklı olarak farkedilmektedir. Buna

karşın *Si bemol* ve *Do diyez* notalarının kullanıldığı da görülmektedir. Modun asılı *'Sol'* sesinden başlayan dizidir.



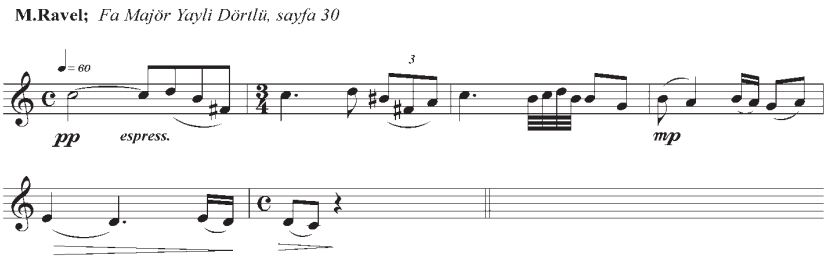
Görüntü 3: Waughan Williams, Waps Üvertürü İsimli Eserinden Kesit.

Görüntü 4'de, Aram Khacaturian'ın *Keman Konçertosu*'ndan bir kesit yer almaktadır. *Locrian* modu genlede az tercih edilen bir mod olmasına rağmen, bu örnekte oldukça kişilikli ve renkli bir etki yaratmıştır. (Dallin 1974: 26) Yine aynı eserin kadans akorundaki *Si-Re-Fa-La* sesleri *Locrian* modunun 1, 3, 5 ve 7. seslerinden oluşmuştur.



Görüntü 4: Khacaturyan, *Keman Konçertosu*'ndan Kesit.

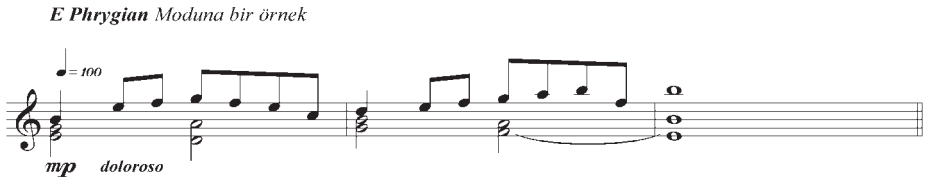
Görüntü 5'de *Ravel*'in Fa majör *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nden bir kesit verilmiştir.



Görüntü 5: M.Ravel, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Fa majör.

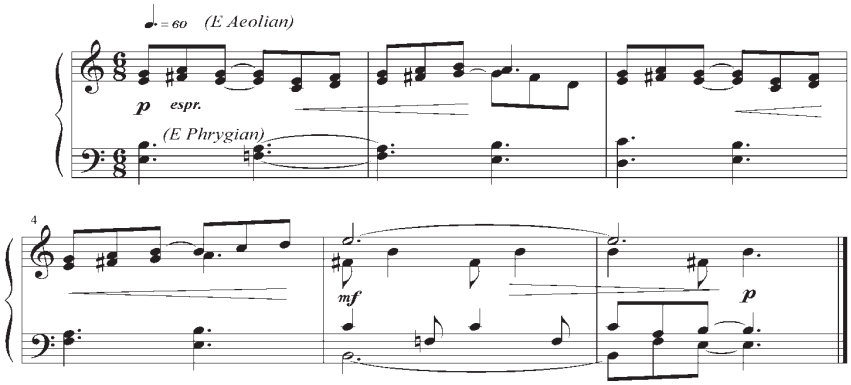
Görüntü 5'de, ilk üç ölçü dışındaki diğer ölçüler, *La* üzererine kurulmuş *dorian* dizisi gibi algılanmasına rağmen, aslında *do* üzerinde bir *lydian*'dır (Dallin 1974: 23). Ezgi içerisinde bir mod kullanırken, eşlikte başka bir mod kullanmak Ravel'in diğer bazı kompozisyonlarında da başvurduğu renkli bir yazım tekniğidir.

Görüntü 6'da yine modal bir kesit ve bunun armonizasyonu üzerine bir örnek verilmiştir. Armoniyi oluşturan sesler modun kendi içerisinden seçilmiş seslerdir.



Görüntü 6: Phrygiran Modunun Kullanımı.

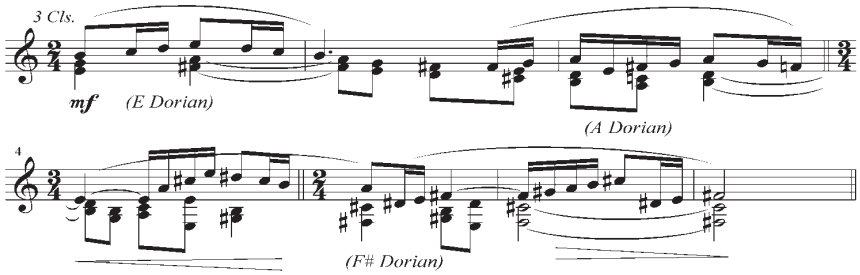
Simdi de iki ayrı modun aynı zamanda kullanımına yani poli-modalitye (çok modluluk) bir örnek verelim (Görüntü 7).



Görüntü 7: Poli-Modalite Kullanımına Örnek (Persichetti 1961: 39).

Görüntü 7'de, sopranoda *Mi* merkezli Aeolian modu, iki sesli bir ezgi içinde kullanılmış olup, altındaki eşlikte ise yine *Mi* merkezli *Phrygian* modu kullanılmıştır.

Kimi zaman da ezgi, bir moddan farklı merkezli başka bir moda gidebilir. Bu birden fazla da olabilir. Böyle, ezginin birkaç farklı mod içinde gezindiği durumlarda armoni ister bulunduğu modun seslerinden isterse de başka modların seslerinden oluşabilir. Doğal olarak bir merkezden başka bir merkeze gitme söz konusu olduğu zaman, modülasyon *(aktarım)* yöntemine başvurulur (Persichetti 1961: 40). Görüntü 8'de üç değişik merkezli modda gezinen bir müzik verilmiştir.



Görüntü 8: Farklı Merkezli Modlardan Oluşan Bir Kesit.

Antik dönem Yunan modlarından başka, daha birçok farklı mod bulunmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri *yapay modlar*'dır. Yapay modlar yirminci yüzyıl ve sonrası müziğinde en çok tercih edilen ve kullanılan tekniklerden birisidir.

Yapay Mod Oluşumları

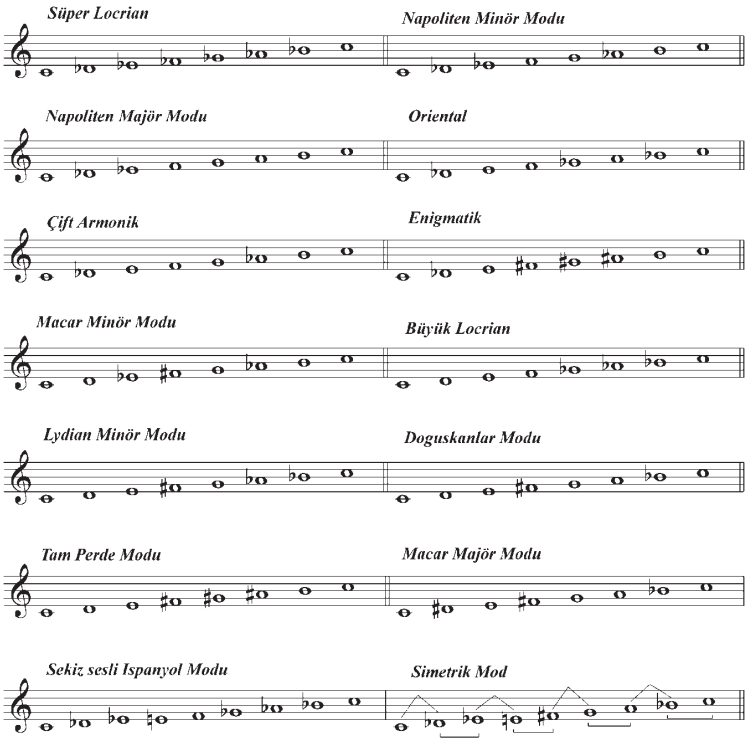
Majör diziler temel oniki tonlu diziden türemiş birçok diziden sadece birsidir. Bu sistem içinde aralıkların serbestçe düzenlenmesi, özgün ve yeni dizileri oluşturur. Bu yeni ve özgün dizilerin birçoğu büyük, küçük ve artık aralıkların birbiri ardınca sistematik olarak düzenlenmesi ile meydana gelmiştir. Bu işlem yapılırken matematiksel bir yaklaşımın da etkisi gözardı edilmemelidir. Yapay bir mod oluştururken aralıklar, dizisel yapı ve dizinin karakteristik tınısı, bestecinin kendi becerisi ve duyuşsal zevkine bağlı olmakla beraber, besteci kullanacağı dizi ya da dizileri oluştururken, bunların o kompozisyona uygunluğunu da göz önünde bulundurmalıdır.

Bazı yapay modlar diğerlerine göre daha çok sıklıkta kullanılmaktadır ve de genellikle halk müziğinde kullanılan dizilerle benzerlik göstermektedir. Bu diziler Görüntü 9'da gösterilmiştir.

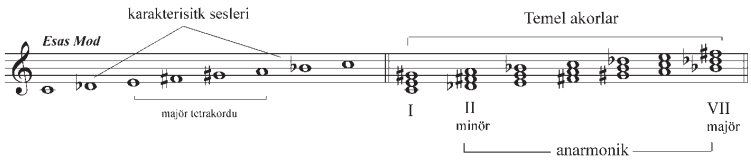
Yapay yedi sesli dizi, oktav dizisi, majör ve minör dizileri, dört'lü ses gruplarından, yani tetrakordların sıralanmasından oluşmuşlardır. Bu tetrakordlar çift armonik dizisinde ve majör dizilerindeki olduğu gibi benzer olabileceği gibi, armonik minör ve Macar majörü'ndeki gibi farklı da olabilirler. Antik yunan modlarını oluşturan temel mod oluşturma ilkesi, herhangi başka bir dizi yaratma sırasında da geçerlidir (Persichetti 1961: 43).

Oluşturulmuş bu yeni dizilerin armonik oluşumları besteciyi ciddi anlamda düşünmeye iten yollardan biridir. Bu aşamada öncelikle dizinin akor oluşturmaya uygun aralıkları analiz edilip saptanmalıdır. Her yapay mod, kendi özel sıralanışından dolayı bir dizi akor içerir. Çıkarılabilecek öncelikli akorlar, eksen sesi ve modun karekteristik yapısını oluşturan triadlardan oluşturulabilir. Eğer dizide majör bir tetrakord bulunuyorsa, dizinin karakteristik renkleri bu tetrakord dışındadır. Fakat eğer dizi herhangi bir majör

veya minör triad içermiyorsa, bu durumda akor yaratmada kullanılabilecek malzeme zaten doğal olarak belli olacaktır.

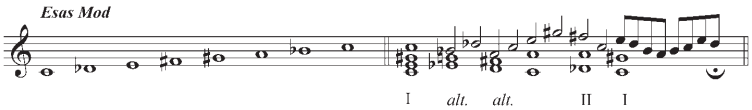


Görüntü 9: Yapay Modlar.



Görüntü 10

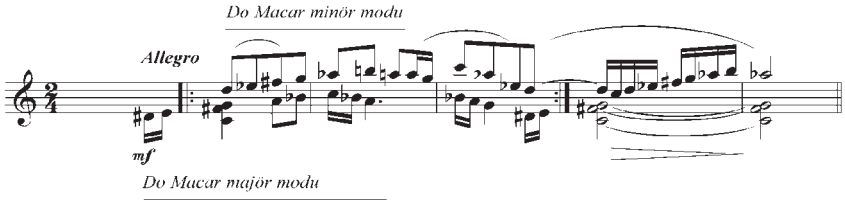
Bir çok yapay mod birden fazla triad oluşturduğu için, diziden oluşacak birincil akorlar bu triadları içermiş olacaktır, bu da bir armonik problem oluşturabilir. Bunlar büyük, küçük, artık ve eksik aralıklara dönüşürler.



Görüntü 11

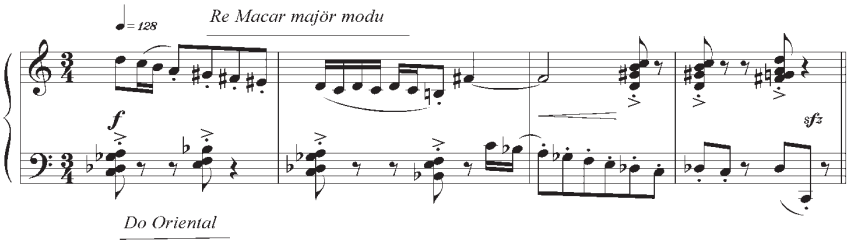
Daha önce bahsettiğimiz diğer modal yazım teknikleri gibi, yapay modlar da çoklu (poly) olarak kullanılabilirler. Herhangi bir modun altında eşlik olarak başka merkezli veya aynı merkezli bir mod kullanılabilir (Persichetti 1961: 46).

Görüntü 12'deki kesit aynı merkezli iki farklı modun üst üste kullanılmasından oluşmuştur.



Görüntü 12: İki Farklı Modun Kullanımı.

Görüntü 13'deki kesit ise iki farklı merkezl iki ayrı modun kullanımını göstermektedir.



Görüntü 13

Soprano partisinde yapay bir mod olan "*Macar majör*" modu , bas partisinde ise bir karekteristik bir doğu modu olan *Oriental* modu kullanılmıştır. Oluşan bu tını oldukça etkili olmakla bilikte, doğunun mistik karakteristiğini alarak ayrı bir renk oluşturmuştur. Bu türlü kullanımlar çağdaş müzikte bestecilerin sık başvurdukları bir yoldur. İki ve hatta ikiden daha fazla modun üst üste gelmesiyle çok yeni ve değişik tınılar da elde edilmiştir. Poli-modalite yirminci yüzyıl bestecilerinin çok sık kullandıkları bir tekniktir. (Persichetti 1961).

Sonuç

21. Yüzyılın her alanda özellikle de sanat alanında getirmiş olduğu yenilikler, müzikte de kendini göstemiştir. Besteciler çeşitli dönemler içinde, çeşitli etkiler altında kalmış, çeşitli teknikler kullanarak eser üretmişlerdir. Modların kilise etkisindeki kullanımı, yerini bir süre sonra tonal müziğe bırakmıştır. Yüzyıllarca tonal müzik etkisinde sayısız güzel eserler yazılmıştır. Yüzyıllardır süregelen bu tonalite etkisi artık 20. Yüzyıla gelindiğinde doruğa ulaşmıştır ve artık yeni pencereler ve farklı anlayışlar bulmak

gerekmektedir. Bu yüzyılda bir sürü yeni yazım teknikleri geliştirldi. Modalite ise yeni geliştirilmiş olmayıp, zaten asırlar öncesinden gelen bir yapıdır. Tükenen kaynaklar çağdaş bestecileri modaliteyi yeniden ele almaya yöneltti. Ancak bu defa modaliteyi 20. yüzyıla uygun bir şekilde kullanmak gerekecekti. Bu da zaten varolan armonik ve kontrpuantal sorunları beraberinde getirmekteydi. Çağdaş Türk bestecilerinden Ahmed Adnan Saygun'un "Töresel Musiki" isimli çalışması bütünüyle modaliteye dayanmaktadır. Ayrıca Saygun'un birçok eserinde ağırlıklı olarak modalitenin etkisi hissedilir. Bu çalışmada anlatılmak istenen, modal çizgilerin kompozisyonlarda birçok farklı biçimde ve yapıda kullanılabileceği ve bu kullanım sırasında çıkan armoni ve kontrpuan sorunlarının kendi yapısı içinde düşünülmesi ve çözümlenmesi gerktiğidir. Tüm bu çalışmalar sırasında bestecinin duyuşsal zevki, kuşkusuz teknik becerisi kadar önemli bir yer tutmaktadır.

Kaynakça

Leduc, A. (1956). The Technique of My Musical Language. Paris: Alphonse Leduc.

Persichetti, V. (1961). Twentieth – Century Harmony. Amerika: W. W. Norton & Company.

Kostka, S. (1998). Materials and Techniques of Twentieth Century Music. Amerika: Prentice Hall.

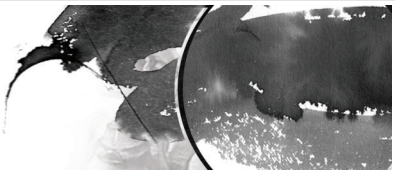
Kopp, D. (2006). Chromatic Transformations in Ninteeth-Century Music. İngiltere: Cambridge University Press.

Dallin, L. (1974). Techniques of Twentieth Century Composition. Amerika: Wm. C. Brown Company Publishers.

Cormier, S. (2006). Modal Music Composition. Amerika: Inman & Artz Publishers.

Antakoletz, E. (1990). The Music of Bela Bartok: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music. Amerika: University of California Press.

Sanat, Tasarım, Oyuncak: 20. Yüzyıl Avant-Garde



Art, Design, Toy: 20Th Century Avant-Garde

Doç.Dr. **Nadire Şule Atılgan**
Gazi Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
natilgan@gazi.edu.tr

Özet: Bu araştırmanın konusu 20. Yüzyılda gündelik yaşamın kökten değişimiyle tüm modern nesneler gibi yeniden kurgulanmış olan oyun nesnesi: oyuncaktır. Kendilerini fikir ve duygu olarak çocuk ve çocukluğa yakın gören, Avant-Garde sanatçıların oyuncak kurguları yeni dünya düzenini gelecek nesile aktarım yöntemi, fikir ve ürünleri, aynı zamanda sanat ve tasarımın farklılaşma aşamasına ait önemli bilgiler içerir. Gündelik yaşamın ve nesne kültürünün kökten değiştiği 20. yüzyıl bu dönüşümle şekillenmiştir.

Kültürün önemli göstergeleri arasında yer alan oyuncaklar için dünyanın pek çok ülkesinde müzeler bulunmaktadır. Günümüzde aynı zamanda oyuncağın yetişkin yaşamına yeniden girmesiyle popüler hale gelen konu; MOMA ("century of the child" 2012) , Picasso Museum Malaga ("toys of avant garde 2012) gibi modern sanat müzelerinin sergi konusu olmuş, olmaktadır.

Bu araştırmanın amacı toplumu dönüştürmek için öncü görevi üstlenen sanatçının oyuncağa yaklaşımını ve bu yaklaşımın modern dünyanın miti haline gelen seri üretim ile tasarıma dönüşümünü incelemektir.

Anahtar Sözcükler: Oyuncak, Avant-Garde, Ürün Tasarımı, Grafik Tasarım, Sanat.

Abstract: *Subject of the paper is the game object: toys, radically reconstructed with 20th Century's of everyday modern things. As Avant-Garde artists seeing themselves close to the ideas and feelings of children and childhood, design toys that cited order of a new world through new generations, using methods, ideas and products that also provides important information on the stage of differentiation of art and design. The culture of object of the 20th century has been shaped in this transformation Radically changed the culture of everyday life.*

Since the toys are important indicators of the culture, many countries of the world organized for them. Today, at the same time toys are become popular and re-entering adult life; MOMA -"century of the child" 2012- and the Picasso Museum of Malaga -"Toys of the Avant-Garde, 2012- became a subject of some exhibition as well as modern art museums.

The purpose of this study is to explore the approach of the artists who undertake a mission of transform society, about toys, resort to the myth of the period; mass production and into this approach as a modern object; toy transformation of art to designed object.

Key Words: *Toy, Avant-Garde, İndustrial Design, Graphic Design, And Art.*

"Öncü (Avant-Garde) olarak hizmet edecek olan bizler; sanatçılarız; sanatın gücü gerçekten de acil ve hızlıdır. Her türden silaha sahibiz; yeni fikirlerimizi mermere oyarız, tuvale boyarız; bu fikirleri bir tiyatro sahnesinde sunar gibi şiirle, müzikle; flüt ya da lirle, gazel ya da şarkıyla, tarih ya da romanla yayarız; etkimiz elektriksi ve muzafferanedir. Bizler kendimizi hayal gücü ve duygunun kaynağı olarak sunuyoruz. Canlı ve kararlı bir tür eylem gerçekleştirmeye mecburuz ki bugün bu birincil rolü üstlenmezsek; sanat, bu görevi; ideasından doğan olmazsa olmaz enerji ve başarısını kaybedecektir."

Henri de Saint-Simon, 1825

"Avant-Garde" terimini, 1825 'de Henri de Saint Simon, yeni dünyanın üçlü otoritesini; sanatçı, bilim adamı ve sanayici olarak belirlediği eseri "The Artist, The Scientist and The Industrialist" 'de ilk kez kullanmıştır (Calinescu, 1987). Hayal gücüyle toplumda öncü rol üstlenmesi gereken sanatçının rolü Saint-Simonian teoriye göre hem estetik, hem de politiktir. Çünkü estetiğin tüm toplumu; her şeyi yeniden yapılandırıcı gücü vardır (Cottington, 1995). Bu üçlü otorite tüm toplum yerine buluştan, analizden ve gerçekleştirmeden sorumludur. Yeni dünyanın kurulabilmesi için yaptığı görev dağılımında; sanatçı ilerici fikir ve kavram üreterek topluma sunan, bilim adamı ilerici fikirlerin ürüne dönüşebilir olup olmadığını; uygulanabilirliğini analiz eden, sanayici bu ise bu ilerici ürünler için yeni yöntemler gerçekleştirmeye çalışan olmalıdır.

Toplumun geleceğini aydınlatacak, ürünlere olduğu kadar, kültür ve yarınlara da yön verecek taraf olarak gerçekten de sanatsal-sosyal Avant-Garde, sadece yaratıcı formlarla ilgilenmemiştir. Formları, dünyayı değiştiren yenilikleri, yeni ruhu ortaya koymak, öne çıkarmak ve kurmak için istemiş ve kullanmışlardır. Onlar, sanatçıyı bu organizasyon ve yapı içerisinde sosyal hayatın önemli bir parçası yapacak katılımcı paya; sanatın yeni sosyal rolüne tutkuyla bağlanmışlardır (Aktaran Margolin, 1997).

Modern dünyayı kurmaya çabalayanlar için çocuk ve çocuksuluk, geçmişin bozumunun, geleneksel görüşlerin ve politik sisteme güçlü direncin öznesi, aynı zamanda "gizem ve güzelliğin ihlali" deneyimlerinin de baş kahramanı olarak görülmüştür. Böylece çocuk yaklaşımı yeni gerçeği yakalamak için kullanılan bir bakış haline gelir (Aktaran Margolin, 1997). Bu nedenle çocuksu öznellik ve yorum; taklitçi, şiirsel, tekrarlı çocuk dili ve çocuksu algı sanatın her alanında kullanılır.

Lyonel Feininger, 1906 yılında Chicago Sunday Tribune için oluşturduğu çizgi romanındaki (The Kinder Kids) karakterlerden yola çıkarak ahşap oyuncaklar yapmıştır. Ressam tarafından ahşaptan oyulduktan sonra renklendirilen oyuncaklar, daha sonra yapıtlarını; resimlerini ve baskılarını da şekillendirir (Görüntü 1).

Üç boyutlu tren ve şehir alanını oluşturan binalar ve karakterler üzerlerinde Alman ekspresyonist sinema ve mimarisinin yansıması olan bozuk geometri ve grafik çalışmalar gözlenmektedir. Acemi işi görünen oymalardan oluşan oyuncak parçaları

keskin köşeli, deforme ve abartılmış şekillerin bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Üzerlerindeki grafiklerin detaycılığına bakılırsa her bir parçanın özenle hazırlandığı açıktır. Simetrisi bozulmuş, iki boyutlu mimari parçalar gerçek olamayacak parlak renkleri, yine de karamsar ortamıyla ve çökmüş gibi görünen ya da tabanı yukarı hareket ediyormuş gibi gösteren abartılı mimarisiyle sinema ortamının küçük bir maketi gibidir.

Görüntü 1: Lyonel Feininger, solda Carnival 1909, ortada: Cabinet Of Dr. Caligari, Alman Expresyonist sinema sahnesi 1920, sağda: ahşaptan oyulmuş tren ve şehir oyun alanı 1913-14.

Eşi olmayan, üretim endişesi taşımayan bu oyuncak ve sanat nesnesi arasında; geleneklere meydan okuyan, sübjektif ama basit dokunuşlarla büyük zıtlıklar yaratma, yeni bir görsel dil oluşturma çabası açıkça gözlenir. Feininger'in oyuncaklarındaki karamsar ortam kurgusu bugünkü oyuncak yaklaşımlarından farklı olarak; ekspresyonist sinema sahnesi kadar endişe verici bir hava uyandırır. Bugünkü bakış açısıyla hedef kitlesi koleksiyoncular, kurmaya çalıştıkları dünya, ütopyadan çok distopyadır. Bu farkın üretim, pazarlama, modern pedagojiden kaynaklanan bölümünü göz ardı edersek; tek olması dışında eserlerdeki kurgusal yapı ve grafik kalite sanat nesnesi ile oyuncağı hem kavramsal hem de fiziksel olarak yakınlaştırmaktadır. Karamsar ya da Kafkaesk olsa da, kurgusal önerilere açıklığı, çocuk dünyasını şekillendirirken aynı zamanda sanayileşmemiş geleneksel oyuncağı sanat eseri ile sıkı sıkıya bağlaması bakımından önemlidir.

Bu çalışmalarıyla Feininger, bir ütopyanın gerçekleştirilmesi çabalarının başlangıcı olan Bauhaus Okulu'nun 1919 ilk manifestosunun öncülerinden olmuştur.

İki dünya savaşının ortasında erkek egemen toplumsal yapıyı eleştirmek için şaşırtıcı malzemeleri beklenmedik boyutlarda kullanarak geliştirdiği fotomontaj tekniğinin devamı denilebilecek üç boyutlu çalışmaları "Dada Kuklaları" (Görüntü 2) ile Hannah Höch, izleyiciyi toplumsal cinsiyet ile yüzleştirir (Grosenick, 2001). Mali açıdan özgür, oy verebilme gücüne sahip , cinsel olarak eşit "Yeni Kadın" ı savunan çalışmalarının devamı niteliğinde olan kuklaları, cinsiyetsiz bedenin üzerine eklemlenmiş düğme gibi malzemelerle kadını oluşturur. Farkın bu denli küçük ve ilkel kurgusu, kolajlarındaki klasik kadın bedeninin primitif imgelerle basitçe ancak şaşırtıcı şekilde bozulması gibi kadına yüklenen pasif toplumsal rolü yıkmayı hedefler.

Görüntü 2: Hannah Höch, Dada Bebekleri/Kuklaları, 1916.

Görüntü 3:

Klee, Twittering Machine - Cıvıldayan Makine, 1922.

Klee, Kendi Portresi, 1922.

Klee, Büyük-Kulaklı Karga, 1925.

Paul Klee'nin parmak kuklaları (1916 – 1925) kostümleriyle ve tiyatro sahnesiyle birlikte tasarlanmıştır (Görüntü 3). Kendi oğlu için yaptığı kuklalar sanat eseri projesi olarak düşünülmemişse de oyuncaklardaki renk ve çizgiler, doku ve malzeme zenginliği sanatçının eserlerindeki duyarlılığı aratmaz. Doku ve malzeme zenginliği yönünden resimlerindeki arayışların devamıdır. Klee'nin plastik çalışmaları oğlu Felix'e yaptığı bu kuklalarla sınırlıdır. Özel malzeme ve doku içerikleri, yapıldıktan sonra boyanan bu kuklalar eşsizdir. Üçüncü boyutta grafik yaklaşımlar sunmaktadır. İpek kumaştan deriye, kemikten fındık kabuklarına ve elektrikli parçalara kadar geniş bir malzeme çeşitliliği gösteren kuklalar gündelik yaşamı, giyim tarzı, malzeme üretimi, dokuma teknolojisinin yanı sıra hikaye anlatımı konusunda da önemli ip uçları içeren grafik nesnelerdir.

Klee, tüm yaklaşımların etkisinden arınmış çocuk düşüncesinin ve çizgisinin hayranıdır. Bu da projelerindeki soyut, ekonomik grafik ögeleri açıklar. Klee "Twittering Machine -Cıvıldayan Makine" (1922) ile bir tür müzik kutusunun eskizini yapar. Makine ve canlının birleşimi olan bu tasarım, bir çocuğun elinden çıkmış kadar saf ve deneyseldir. Elle

çalıştırılan kola bağlı kuşlar, doğa üzerinde makinenin etkisini, mekanizma tarafından doğanın ele geçirilmesini bir tasarım eskizine dönüştürür.

Görüntü 4: Sophie Taeuber-Arp, "King Stag" sahne ve kuklalar, 1918.

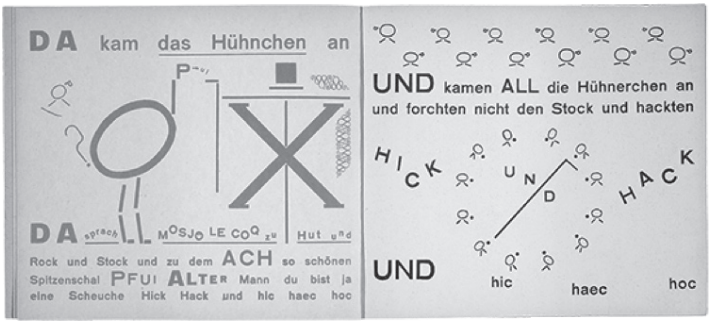
Sophie Taeuber-Arp'ın (1889-1943) 1918 yapımı Centry Kukla'ları her yöne hareket etmelerini sağlayan küresel eklemleri ile geleneksel ve popüler Avant-Garde hareketinin içinde iki dünya savaşının arasında gerçekleştirilmiştir. Bu kuklalar "king stag" (1918) isimli tiyatro oyununun karakterleri olmalarının yanında koreografi ve performans sanatları için yeni fikirler üretmek üzere tasarlanmış maketlerdir (Görüntü 4). Bu nedenle her biri ayrı eklem sistemi çözümü ve malzeme deneyimleriyle oluşturulmuştur. Temel geometrik hacimleri iç içe geçirerek karmaşık strüktürler ve hareketler elde edilmiştir.

Görüntü 5: Sophie Taeuber-Arp, 1922.

Aynı zamanda ressam, heykeltraş ve dansçı olan Sophie Taeuber-Arp, tekstil tasarımı alanında gerçeküstücü çalışmalar yapmış, kuklaların yanı sıra giyilebilen gerçek boyutlu primitif nesneler de tasarlamıştır. Giyilebilen kuklaların grafik dili, yeni yüzyılın geometrik şekillerle deneysel çalışmaları, primitif sanatla ilişkilerinin yeniden kurgusunu içerir (Görüntü 5).

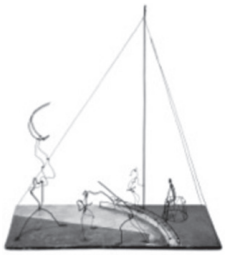
Görüntü 6: Josef Franz Maria Hoffmann, Fabrika, 1920.

Avusturyalı mimar ve tasarımcı Hoffmann, işlevsel tüketici ürünlerinin yanında çocuklar için üretim sisteminin küçük bir modeli; "Fabrika" oyuncağını gerçekleştirmiştir. 20. Yüzyılın yaşam biçimini şekillendiren çalışma ve üretiminin, gündelik yaşamın küçük bir kopyasını oluşturmuştur. Bunu yaparken de yükselen bir değeri, üretimi yüceltmek istemiştir. Oyuncak -bugün bize dumanlı ve islenmiş karamsar bir yapıyı, ürün değerinin insan önüne geçmesini, dev yapı içinde küçücük kalan insanı anımsatsa da- geleceğin bu dev üretim yapılarında oluşturulacağının bilgisini içerir, fabrika kurgusunun umut verici temsili olarak inşa edilmiştir.



Görüntü 7: Kurt Schwitters, Van Doesburg, "Korkuluk", 1925.

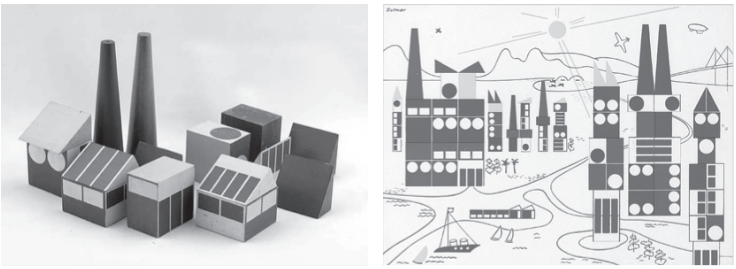
Schwitters ve Van Doesburg, tipografik masalları "The Scarecrow/Korkuluk" saf bir sanat hareketi olarak tanımlanan Dada ve saf tasarım hareketi olan De Stijl'i birlikte içermesi bakımından dikkate değer bir çalışmadır (Görüntü 7).



Görüntü 8: Alexander Calder, Sirk1926-31.

Alexander Calder'in 1926-31 sirki; pek çok parçadan oluşan marifetli sirk çalışanları, mekan parçaları, müzik ve replikleriyle birlikte bir performans sanatıdır (http://www.youtube.com/watch?v=t6jwnu8Izy0, et 04.02.2013). Calder, eseri ile sirkin heyecanlı ortamını bir oyun alanı içinde kurgulamıştır. Dairesel açıklığı dışında bir tür kukla tiyatrosu olan çalışma bir profesyonelin, burada sanatçının marifetine ihtiyaç duyar. Sanatçı performansını gerçekleştireceği sete paketli sirki içeren iki büyük bavulla gelir. Figürlerde mekanik deneyim öne çıkar. Tel yanında tek bir ek malzeme ile oluşturulan kuklalar oldukça ekonomik grafikler içerir. Mekaniğin oluşturduğu sanatsal çalışma; malzeme ve grafiğin en aza indirgenmesi ile öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu oyuncağın tüm parçalarıyla Calder'e, mekanik sanat çalışmaları için önemli deneyimler elde ettiği bir ortam sağladığı görülmektedir. Oyuncağın malzemesi ahşap, tel, ip, kumaştan ibarettir (Görüntü 8). Normalden uzun kolları ve hareketli kafası, telin ince strüktürünü bir sürprizli şekilde saklayan üst üste giyilmiş detaylı giysileriyle teatral bir gösteri sunan, ahşap yüzlü palyaço son derece dışavurumcu bir figürdür. Kablodan, hareketli köpek ise mekanizması da dahil olmak üzere sadeliğiyle dikkat çeker.

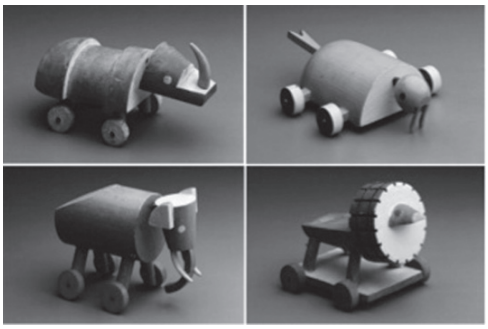
Pompa ile hareket eden fil, araba tekerleri arasında koşan köpek, yünden oluşan kafası ve kuyruğu dışında tel strüktürü ile şaha kalkan aslan ve terbiyecisi, saksafon çalan, sigara içen ve balon şişiren palyaço, ipte tellere atlayarak ilerleyen cambaz ve gergi ağı, denge ve figüratif olarak hareketi yakalama deneyimleri gözlemlenmektedir. Doğrusal elemanlarla oluşturduğu yarı hacimli, şeffaf kinetik figürler Calder'in figüratif deneyimlerini oluşturur.



Görüntü 9: Sutnar L., Build the Town/Kasabayı Kur!, 1922.

Bir grafik tasarımcı ve aynı zamanda ürün tasarımının öncülerinden olan Ladislav Sutnar 1920'lerin başlarında oyuncak tasarlamaya başlamıştır. "Build the Town / Kasabayı Kur!" (Görüntü 9) temel geometrik şekil ve renklerle grafik alanında Sutnar'ın, öncüsü olduğu bilgi mimarisinin maketleri görünümündedir. Gündelik nesneler; arabalar, trenler, fabrikalar geometrik kütleleri ve grafik kodlarıyla Sutnar tarafından özenle gerçekleştirilirken, ambalaj ve kurulum bilgi organizasyonu ve reklamlarını içeren yapısıyla ürün, bir bütün teşkil eder. Kasabanın kurulmasında fabrikaların önemli

yer işgal etmesi gözden kaçmaz. Bloklar üzerinde temel renklerle alansal, geometrik grafiklerin uygulanmasıyla oluşan oyuncak serisi; modernitenin yükselen değerlerini: hızı, tıkır tıkır çalışan umut dolu, malların ve hizmetlerin hızla çoğaldığı dünyayı modüler olarak kurmaya yöneliktir. Oyuncak, ürün geliştirmede bütüncül tasarım yaklaşımını kurması bakımından da önemlidir. Ürünün tamamlanması için nesne, grafik, bilgi, ambalaj ve reklam bir bütün olarak Sutnar tarafından tasarlanmıştır.



Görüntü 10: Sutnar Ladislav, hayvanlar modüler oyuncak seti, 1930.

Sutnar' ın modüler yaklaşımla tasarladığı hayvan serisi de aynı çizginin devamı niteliğindedir. Sutnar, bu kez temel geometrik formlarla modüler olarak düzenlenebilen karakterler oluşturmuştur (Görüntü 10). Kasabayı temel geometrik şekillerle oluşturan Sutnar, hayvanları malzemenin doğal durumuna en az müdahale ile gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Geometrik hacimlerle birleşerek ve ayrışarak işlevsel olduğu kadar estetik ilişkiyi, oran, renk ve hareketi de kurgulamaya çalışmıştır.

Görüntü 11: Podhajska Minka, karakterler, 1930.

Minka Podhajska'nın 1930 yapımı ahşap oyuncakları, üretimi, malzemesi ve grafik zenginliği ve farklı hikayeleri var edebilme nitelikleriyle ile 21. yüzyıl Tasarımcı Oyuncağı figürlerinin öncüsü görünümündedir. Karakterlerin detaylardan arındırılmış bedenleri grafikle ve küçük parçalarla zenginleştirilerek farklılaştırılmıştır (Görüntü11).
Çocuk çizimleri ve yapıları Joan Miro'nun hayali karakterleri form ve resimlerinin

önemli kaynağını oluşturmuştur. Oyuncak olmasalar da eserlerin çocuksu havası onları oyuncaklardan ayırmayı güçleştirir.

Görüntü 12: Joan Miro Lunar Bird, 1945. Reina Sofia Museum, Madrid.

Joan Miro'nun 1944-46 yılında modelleyerek 1966-67'de gerçekleştirdiği "Lunar Bird" ün tamamen soyut olmayan, biyomorfik formu bir elektronik nesneyi anımsatır (Görüntü 12). Göz olarak tasarlanan iki dairesel çıkıntı, çevresinden derin çizgilerle ayrılmış yapısıyla dönerek ya da basılarak kullanılan bir tür tuş gibi görünür. Kuşun iki parçalı sade bedenine eklemlenmiş bir kaç çıkıntı, pürüzsüz yüzeyin seri üretim ile çoğaltılarak kentin hemen her yanına serpiştirilmiş devasa oyuncaklar olmasını engelleyen tek unsurdur. Günümüzün tasarım anlayışları ile seri üretilen bedene eklenen parçaların değişimiyle modüler yapıda farklı heykeller yaratma fikri kurgulanmış gibidir. Yine kullanıcı ürünlerinin pek çoğunda olduğu gibi "tuşlar" dışında grafik içermeyen yapısıyla algılanabilir ve kaba geometrik şekillerden oluşmuş dev bir oyuncağa benzemesinin yanında Baudrillard'ın nesneleştirilen ev hayvanlarının (Baudrillard, 2010) sokak türevleri gibidir: en tercih edilen sokak hayvanı: çoğalmaz, tehlikeli değildir, hasta olmaz, sokaklar hayvan bakımından güvenlidir, üstelik bu türler bir arada yaşayabilecekleri halde pek bir araya gelmezler!

Sonuç

Çocukluk dönemi ya da çocuğu yetişkinlerden ayıran özellikler hakkında bir bilgiye sahip olmayan Ortaçağ ya da çocukları günde 19 saat ağır, zor, tehlikeli makinelerin yanında, korkunç şartlarda çalıştıran, yaralanma hatta ölümle sonuçlanan kazalara maruz bırakan sanayi devrimi döneminin aksine, batı toplumlarında modern dünya, çocukluk çağının önemini ortaya koyan eğitim ve psikoloji alanındaki çalışmalar ile şekillenmeye başlamıştır (Onur, 2002). Modern sanat tüm gelişmelerin ışığında geleneksel yerine yeni güzeli oluşturmaya çocuksu saflığı odak alarak; eserlerini birer oyun-oyuncak gibi ya da çocuk diline öykünerek oluşturmuştur. Avant-Garde sanatçılar

sanat eserini çocuksu dille kurgulayarak aslında Aydınlanma Çağı ile önem kazanmış ve gelişmeye başlamış olan oyuncağı da modern dünyayı betimleyen bir sanat eseri olarak dönüştürmüşlerdir. Bu şekilde modern dünyanın kahramanı çocuk ve sanatın birbirini besleyen, yakın ilişkisi kurulmuş olur. Ancak sanatın oyuncakla olan bu ilerici ve duyarlı bağı sanatın işlevsel ürünle ilişkisi gibi kısa süreli olmuştur.

Hızlı ve büyük miktarda üretim, tüketim, dağıtım tarafından, üçlü otoritenin en önemli sac ayaklarından biri yerinden edilmiştir! Sanat ve tasarım arasındaki kopuş tam da bu görev dağılımında gizlidir.

Avant-Garde sanatın devrimci imge ve nesnelerle ütopya arayışındaki yapıtları, yeni dünya düzenini topluma olduğu gibi çocuğa da sunarken sanayileşmenin ortaya çıkardığı oyuncak ile geleneksel yaşam biçiminin ürünü olan oyuncağın dönüşümünü, aynı zamanda sanat yapıtının tasarım nesnesine dönüşümünü izlemek de mümkündür. iki savaş arasındaki modernite ruhu, yeniyi kurmanın heyecanı ile şekillenen nesne sistemiyle, sosyal bilimler ve psikolojideki gelişmelerle eğitim alanında yeni bireyin gelişimi için yeni malzemelerin ve ürünlerin geliştirilmesini kaçınılmaz kılmıştır. Önceleri sanatın alanında yer alan çocukluk ve oyuncaklar, bu sistemde "çocuğun mal sahibi ve kullanıcı olarak yer aldığı" (Barthes, 1990) ürünlere dönüşürken kültürü de şekillendirmiştir. Sanat nesnesi olarak kurgulanan oyuncak, bilinçli olarak 1920'lerin geometrik soyutlama deneyimleriyle çoğaltılmak üzere sadeleşmiştir. Yerine detaylı formlar aşındırılmış, grafikler seri olarak çoğaltılarak yapıştırılan malzemeye ya da serigrafi baskılarına, dokular yapay olarak oluşturulan tekrarlı dizilere yerini bırakmıştır.

Sanat, modern dünyayı üretmek, kurmak ve gerçekleştirmek için dönüşüp; işlevsel ürünü devralınca farklı bir alan: ürün tasarımı haline gelmiştir. Ürünün görsel kalitesi ise Ford T'nin 1927'de kendi reklamını yapabilecek bir forma sahip olması söz konusu olana değin göz ardı edilmiş, ürünün estetik kalitesi yerine reklam ya da paketin görsel etkileyiciliğinden bahsedilmiştir (Smith, 1993).

Ürün tasarımı ise genel olarak Avant-Garde'ların kurmayı üstlendiği modern imgelem ya da bu imgelemin sunulduğu modernitenin müzeler gibi sanatı yayan ve ileten organlarıyla pek ilgilenmemişse de öyle diyebiliriz ki aslında modernizmin ta kendisidir; hatta ürün tasarımı ve üretimini içermeyen modernitenin tanımı yapılamaz. Ancak bugün sanatın daha iyi bir dünya kurmak üzerine felsefi yaklaşımları ve ideallerini gerçekleştirmek yerine gündelik tüketim ideallerine odaklanmış olan genel ürün tasarımı yönelimleri doğal olarak heyecan ve çekiciliği kaybetmiştir. İnsanın kendini tanıması, tanımlayabilmesine olanak sağlayan ve yaratıcılığı geliştiren bir eğitim olarak bunu sanatı yok sayarak yapmakta kararlı olan tasarım eğitimi bugün işlevini gerçekleştirebilecek besinden yoksun görünmektedir. Tasarımcı ürün için felsefi bir alt yapıyı kurabilecek kapasite ve zamandan yoksun olduğu için 'şenlikli toplum'u

kurabilmek üzerine yönelimler, Web 2.0'ın sağladığı yapılar; networkler/çevrim içi ağlar üzerinden, Designer Toys/Tasarımcı Oyuncakları gibi, yeni ve alternatif üretim ve tüketim şekilleri arayışlarına bırakmıştır.

Barthes, (1990) çocuğu tüketiciye indirgeyen sanayi oyuncaklarının yaratıcılıktan ve sevinçten yoksun olduğunu vurgulamaktadır. Bu vurgu aslında tüm ürünler için geçerlidir. Gerçekten de bugün formu, rengi, malzeme ve dokusuyla standart ürüne indirgenen oyuncaklar doğal olarak kültürün ya da insanın gelişimi için gerçek alternatifler oluşturmaktan çok uzaktır. Sanat ve tasarım arasındaki ayırım büyüdükçe bu boşluk da büyümeye devam edecektir.

Kaynaklar

Barthes, R. (1990). Çağdaş Söylenler. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Baudrillard J. (2010). Nesneler Sistemi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Calinescu, M. (1987). The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Duke University Press.

Cottington D. (1995). The Avant Garde: A Very Short Introduction, Oxford Publishing House.

Ed. Eysteinsso Astradur, Modernism, Volumes 1-2, Amsterdam, J. Benjamins Pub, 2007.

Grosenick Uta. (2001). Women Artists: In the 20th and 21st Century, Germany: Taschen.

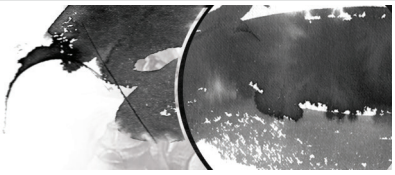
Margolin, V. (1997). The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946, university of Chicago Press.

Onur, B. (2002). Oyuncaklı Dünya. Ankara: Dost Kitabevi.

Smith. (1993). Making the Modern: Industry, Art, and Design in America, America: University of Chicago Press.

http://www.youtube.com/watch?v=t6jwnu8Izy0, et 04.02.2013.

Bir Sergi Modeli Olarak dOCUMENTA 13



dOCUMENTA 13 as a Model of Exhibition

Doç. **Necla Rüzgar Kayıran**
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
neclaruzgar@gmail.com

Özet: Carolyn Christov-Bakargiev'in yönettiği ve 9 Haziran-16 Eylül 2012 tarihleri arasında gerçekleşen dOCUMENTA 13, umut, kuşatma, inziva, sahne kavramları çerçevesinde dört ülkede (Mısır, Afganistan, Kanada, Almanya) paralel etkinliklerle gerçekleşir. Bu ülkeler ve şehirleri, uluslararası, kültürler arası, tarihler arası durumlarla bir birine bağlanır. Dünyanın baş aktörü olduğu varsayılan insanın ötesinde, genetik çoğulculuk, ekolojik kriz ve daha bir çok mikro durumun aciliyetine dikkat çeken dOCUMENTA 13, insanlara, hayvanlara, bitkilere, nesnelerin, şeylerin teorisine dair var olan bakışın ötesinde bir düşünme ve bakma biçimi önerir.

Anahtar Sözcükler: dOCUMENTA, dOCUMENTA 13, Carolyn Christov-Bakargiev, Sergi, Sergi Yapımcılığı, Sergi Modeli.

Abstract: *dOCUMENTA 13, curated by Carolyn Christov-Bakargiev between the dates of June 9 and September 16, 2012, actualized in four countries (Egypt, Afghanistan, Canada and Germany) as simultaneous activities within the frame of certain conceptions as hope, siege, retreat, and stage. It links these countries and cities within international, cross-cultural and cross-historical affairs. Beyond the human assumed to be the leading actor, dOCUMENTA 13 draws attention to the urgency of genetic plurality, ecological crisis and other micro situations and offers a different form of thinking and looking beyond the existing vision about human beings, animals, plants, objects and thing theory.*

Key Words: *dOCUMENTA, dOCUMENTA 13, Carolyn Christov-Bakargiev, Exhibition. Exhibition Execution, Exhibition Model.*

Bir Sergi Modeli Olarak dOCUMENTA 13

1955 yılında, Arnold Bode'nin girişimleriyle sergi içinde bir sergi olarak başlayan ve o tarihten bu yana da her beş yılda bir yenisi düzenlenen dOCUMENTA sergileri, Dünya Savaşı'nın travmalarıyla başa çıkmak, Almanya'nın kültürde ve görsel sanatlarda yitirdiği prestiji yeniden kazandırmak üzerine inşa edilmiştir. dOCUMENTA'yı uluslararası diğer sergilerden ayıran en temel özellik, dOCUMENTA sergilerinin daha başından beri toplumla, toplumsal sorunlarla, sanatın toplumsal durumlar karşısında aldığı tavırlarla ilgilenmesidir.

Önceki dOCUMENTA'larda olduğu gibi, 9 Haziran- 16 Eylül 2012 tarihleri arasında gerçekleşen dOCUMENTA 13[1] de temelde, hayatın anlamını sorgular. İnsani değerleri ve doğayı merkeze koyarak, sanatın hayatla, toplumla, tarihle kurduğu ilişkileri sorunsallaştırır. Carolyn Christov-Bakargiev'in yönettiği dOCUMENTA 13'ün konseptsizlik üzerine kurulan konsepti, geniş bir yelpazede konumlanan bir dizi temel prensipten, dinamikten ve ana motiften oluşur. Bu prensipleri ve motifleri bir konsept olarak değil, bir "alt yazı" olarak tanımlayan dOCUMENTA 13, problemleri, gidişatı, cisimleşmeyi ve aktif yaşamı, teorinin kölesi olmaksızın teoriyle ilişki içinde keşfetme sorumluluğu duyan hayal gücünün formlarına ve sanatsal araştırmalara adanır.

dOCUMENTA 13, duyusal enerjiyi, dünyevi ittifakların birbirine tamamıyla bağlı olduğu politikaların alanı olarak tanımlar. Bu alan, farklı bilim ve sanat dalları arasındaki güncel araştırmalarla, antikiteye ve çağdaş olana dair bilgilerin tümünü kapsar. "Mantık merkezcil" olmayan bütüncül bir vizyondan hareket eden dOCUMENTA 13, bu vizyonun ekonomik gelişmeye duyulan ısrarlı inanca karşı şüpheci olduğuna vurgu yapar. Kendi vizyonunu, dünyanın insanlar dâhil bütün canlı ve cansız varlıklarına dair bilme pratiklerini ve biçimlerini paylaşan ve onlara saygı duyan bir yapı olarak tanımlar[2].

Kuşkuculuğa (skeptisizm) özel vurgu yapan Carolyn Christov-Bakargiev'e göre (2012: 286) kuşkuculuk "aramaktır". Çünkü bir kuşkucu hiç durmaksızın hakikatin bilgisini arayan insandır. Bu tutum ise bilgi ve hayat üstüne olumlu bir perspektif yaratır. Bizlerin bugün Wikipedia toplumunda yaşadığını ve herkesin bir bilgiye ve konsepte sahip olduğunu, herkesin sürekli olarak bu bilgi ve konseptini Facebook'a yüklediğini ifade eder Carolyn Christov-Bakargiev. Bu nedenle kendi konseptsizliklerinin aslında bir konsept olduğunu belirtir. Çağımız "bilişsel kapitalizm" ya da "bilgi kapitalizmi" çağıdır. Bilişsel kapitalizm bilgi formları üretir; örneğin e-mail yoluyla bilgiyi transfer edebilirsiniz. Fakat bu üretilen bilgiler gerçekte bilgi (knowledge) değil sadece

[1] 93 sanatçının katılımıyla gerçekleşen dOCUMENTA 13'e Türkiye'den Füsun Onur ve Cevdet Erek davet edilir.

[2] dOCUMENTA 13. (2012). The Guidebook. Germany: HATJECANTS Publishing (s: 2).

enformasyondur (information). Konseptler/kavramlar enformasyonla yer değiştirmiştir. Bakargiev, "Biz enformasyon çağında yaşıyoruz; gösteri çağı otuz yıl önceydi. Bizim çağımız iletişim çağıdır ve iletişim kendisiyle iletişim halindedir. İletişimin öznesi iletişimdir" der (2012: 286).

Carolyn Christov-Bakargiev'in bu anlayışı dOCUMENTA 13'ün kataloğunda da karşılığını bulur. **The Logbook** isimli kataloğun 14 ile 102. sayfalar arası, küratör ve sanatçılar arasındaki e-mail yazışmalarına ayrılmıştır. Bu yazışmalar, aynı yerde olmadığı halde, benzer zeminde düşünme pratiği kurgulayan, mekân, düşünce, imgelem ve gerçekleştirme arasındaki süreci gözler önüne seren evrensel diyalogları sunar.

The Logbook'da yer alan söyleşide; Carolyn Christov-Bakargiev, uzun vadede sanatın büyük etkiye sahip olduğunu, çünkü sanatın dünyaya yeni perspektifler önerdiğini, sanatın toplumun imgelem sistemini biçimlendirdiğini ifade eder ve "Arap Baharı'nın on ya da on beş yıl önceki sanatın sonucu olduğunu söyleyebilirsiniz. Hatta Catherine David'in dOCUMENTA'sının sonucu olduğunu bile söyleyebilirsiniz"der (2012: 286).

Bakargiev ve çalışma ekibinin bu yaklaşım ve ilkeleri çerçevesinde dOCUMENTA 13 dört ülkede konumlandırılır. Şehirlerin konsept olarak konumlanması şöyledir:

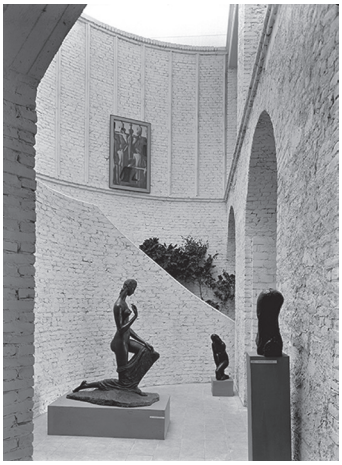
- Umut (Kahire ve İskenderiye/Mısır)
- Kuşatma (Kabil/Afganistan)
- İnziva (Banff/Kanada)
- Sahne (Kassel/Almanya)

dOCUMENTA 13 kapsamında, ana merkezi İskenderiye olmak üzere, Kahire'de de bir dizi seminer düzenlenir. "Stadyum" ve "Seminer" başlıklarını taşıyan bu seminerler, profesörler ve üniversite öğrencilerinin katılımıyla gerçekleştirilir. Politik başkaldırı hakkında yeniden düşünmek, toplumsal bir gelecek hayal etmek, katılımcılık ve sanatsal pratiklerin tartışıldığı bu seminerler, Arap Baharı, umut ve eğitim çerçevesinde ele alınır[3]. dOCUMENTA 13'ün İskenderiye'yle kurduğu bağ sadece Arap Baharı ile sınırlı değil, aynı zamanda tarihsel eş zamanlılıktan kaynaklanır: Akdeniz ülkelerine ev sahipliği yapan İskenderiye Bieanali'nin ilki 26 Temmuz 1955'de, dOCUMENTA 1 ise bundan on gün önce, 16 Temmuz 1955 yılında gerçekleşmiştir.

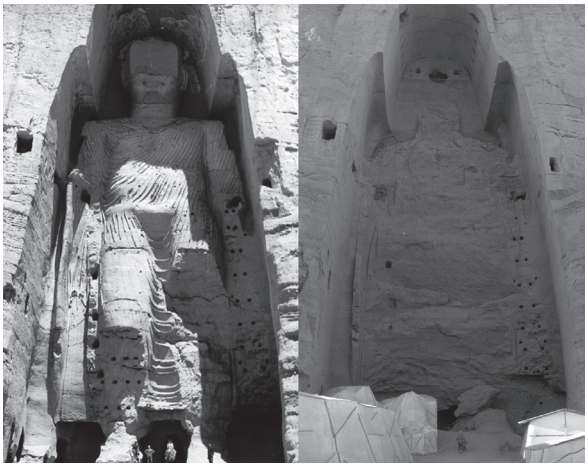
Kabil, Kassel'den sonraki en önemli sergi merkezdir. Batı Doğuda (Kabil), Doğu Batıda (Kassel) kendini temsil eder. dOCUMENTA'nın Afganistan'da yapılmasının nedenlerinden biri; İskenderiye Bienali'ne benzer olarak, Kabil ve Kassel'in müşterek tarihsel çağrışımına atıfta bulunmakdır. 1955 yılında Arnold Bode ilk dOCUMENTA'yı

[3] dOCUMENTA 13. (2012). The Guidebook. Germany: HATJECANTS Publishing (s: 495).

düzenlediğinde Kassel şehri bombardımana uğramış, yıkılmış, harabe bir şehirdir. dOCUMENTA 1 idareten inşa edilen Fridericianum Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir. Bugün savaş mağduru olan Kabil ile 1955 yılındaki Kassel şehri tarihsel olarak aynı kaderi paylaşır. 1. ve 13. dOCUMENTA'nın, sanatın karşı görüşler tarafından tahrip edilmesini, yoz sayılmasını, dejenere ilan edilmesini temsilen vurguladıkları birer sembolik yapıtları vardır: dOCUMENTA 1 için bu yapıt Wilhelm Lehmbruck'ün "Kneeling Woman/Diz Çöken Kadın" heykeli, dOCUMENTA 13 için ise bu yapıt "Bamiyan Buddha"sıdır.



Görüntü 1: Wilhelm Lehmbruck, "Kneeling Woman", 1911 (Kaynak: http://archiv.fridericianum-kassel.de).



Görüntü 2: Bamiyan Buddha,1911 (Kaynak: http://en.wikipedia.org).

Kabil'in renkli geçmişiyle bugünü arasında köprüler kuran Carolyn Christov-Bakargiev, sanki Kabil'de bir savaş yokmuşçasına, tüm yıkım, engelleme ve işgallere inat, günlük hayatın ve sanatın devam ettiğine dikkatleri çeker. Ancak devam etmekte olan bu hayata ve sanata şu soruları sorar: "Hayatı belirli sınırlar ve kısıtlı seçenekler içindeyken yaşamaya değer yapan nedir? Otuz yıldır sürmekte olan bir savaşın içinde ve bir kuşatma altındaysanız sanat yapmak ne anlama gelir? Bu olağan dışı koşullar altında yaşayan sanatçılar sanat olarak ne yapar?" (2012: 287).

dOCUMENTA 13 ekibi, Goethe-Institut Afganistan'la işbirliği yaparak 2010-2012 tarihleri arasında Kabil Üniversitesinde ve kültür enstitülerinde seminerler düzenler. Düzenlenen sergi ve seminerler, yaratım, karşılaşma, öğrenme ve paylaşma gibi katılımcı sanat pratiklerini merkeze koyar. Sergi, sanatçıları geçmiş ve gelecek, hafıza ve imgelem, çöküş ve iyileşme, yıkım ve yeniden yapılanma gibi diyaloglara davet eder. Gerek umut, kuşatma, inziva gerekse de sahne konumunda yer alan bu sanatçılar ve düşünürler arasında coğrafi sınırlar yoktur. Sanatçılar ve düşünürler coğrafi sınırların dışında düşünen ve üreterek varlıklarını koruyabilen insanlardır. Çünkü sanatın kendisi

bir coğrafyadır. Sanat coğrafyası her koşul ve durumda bir sığınak, durumlar üstü bir yaşama alanıdır. Bu nedenle özellikle savaş döneminde ya da sonrasında sanat bir iyileştirme formu olarak önerilir.

Carolyn Christov-Bakargiev'in Arte Povera'ya yakın ilgi duymuş, üzerine araştırmalar, çalışmalar yapmış, bunların tümünü bir kitaba dönüştürmüş[4] olmasından dolayı, dOCUMENTA 13'de Arte Povera'nın izleri, etkileri, yansımaları derinden hissedilir. Carolyn Christov-Bakargiev'in dOCUMENTA 13'ü Afganistan'a taşımasının bir nedeni Kassel ve Kabil arasında kurduğu kader benzerliği olmasının yanı sıra bir diğer neden de Arte Povera sanatçısı Alighiero Boetti'dir. Aynı zamanda Bakargiev'in arkadaşı da olan Boetti, 1970 yılında Kabil'e gider, Afgan bir kadına "Mappa/Harita" isimli bir seri el yapımı dünya haritası dokutur. Boetti 1971-1977 yılları arasında bir yandan bu yapıtları hazırlarken, aynı zaman da Afgan arkadaşıyla birlikte One Hotel adında bir otel işletir. Bakargiev Kabil'e yapacağı seyahate diğer birkaç sanatçının yanı sıra Mario Garcia Torres'i de davet eder. Boetti'nin One Hotel'iyle önceleri de ilgilenmiş olan Torres, DOCUMENTA 13 için bu otelin izini tekrar sürerek, otelin geçmişini ve bugün hala var olup olmadığını araştıran "Have you ever seen the snow?/Hiç kar gördünüz mü?" adlı bir slayt gösterisi hazırlar.

Görüntü 3: Mario Garcia Torres, "Have you ever seen the snow?", 2010 (Kaynak: Kişisel Arşivi).

[4] Carolyn Christov-Bakargiev, Arte Povera (Themes and Movements), PHAIDON, 2005.

Görüntü 4: Alighiero Boetti, "Mappa", 1971-1977 (Kaynak: http://www.gladstonegallery.com).

Görüntü 5: Alighiero Boetti'nin "Mappa" serisini dokuyan Afgan Kadın (Kaynak: http://www.gladstonegallery.com).

Torres'in Boetti aracılığıyla Kabil'in renkli zamanlarına göndermede bulunan işine, Kassel'in bombardımana uğradığı zamanlara atıfta bulunan Ryan Gender'ın işi cevap verir. Ryan Gander'ın "I Need Some Meaning I Can Memorize/Hatırlayabileceğim Bazı Anlamlara İhtiyacım Var" adlı çalışması, sanki Fridericianum Müzesi'nin camları savaş günlerindeki gibi hala kırıkmış ve camlardan içeriye rüzgâr doluyormuş hissi veren görünmez bir rüzgârdan oluşur. Büyük ve bomboş salonda, nereden geldiği anlaşılmayan bu esinti, tarihin farklı biçimlerde bir tekerrür halinde olduğunu derinden hatırlatır. Tarihin her döneminde, bir sebeple savaşa, yıkıma maruz kalan dünya nüfusu, kendine yarattığı aralıklarda, yaşamını idame ettirmeye çalışmaktadır. Sanki hepimiz yıkılan imparatorlukların arasında yaşamımızı sürdürür gibiyizdir. Bu öyle bir dünyadır ki ne tam olarak sahip olabiliriz ne de tam olarak dışında kalabiliriz.

Tarihsel bağlantıları derinleştirmek ya da bugünü oluşturan geçmişi hatırlamak için Carolyn Christov-Bakargiev bütün sanatçıları dOCUMENTA öncesinde Breitenau'ya davet eder. Breitenau, Kassel'e yirmi dakika uzaklıkta psikiyatri hastanesi olarak kullanılan bir binadır. Bakargiev'in "zehirli elmaya" benzettiği bu yer, insanları korkutup sindirerek kontrol altında tutmanın temsili mekânıdır. 12. yüzyılda manastır olarak inşa edilen bu bina, 1933-34 yılları arasında anarşistlerin ve sosyalistlerin tutulduğu bir hapishane, 1940'lardan sonra da toplama kampı olarak kullanılır[5]. Kassel'e bu kadar

[5] http://www.memorialmuseums.org/laender/detail/5/Germany.

yakın olduğu halde içerde kaldığı için bombardımana uğramayan bu yerleşke 1952-1973 yılları arasında da kızların ıslah edilmek üzere kapatıldığı bir ıslahevine dönüştürülür. 1955 yılında 1. dOCUMENTA gerçekleşirken, Kassel şehri bir yandan kötü kızlardan temizlenmektedir. Toplanıp ıslahevine kapatılan bu kızlar, savaş suçlusu, katil ya da hırsız değil genelevlerde çalışan seks işçileridir.

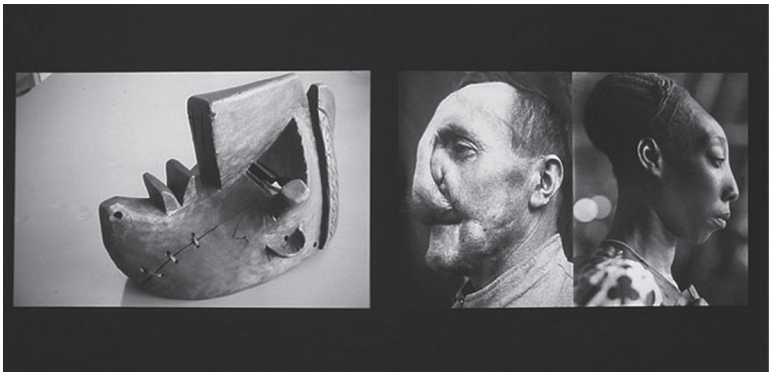
Breitenau'yı ziyaret eden sanatçılardan sadece Clemens von Wedemeyer, Ines Schaber bu binanın tarihsel sürecine göndermede bulunan yapıtlar üretirler. Clemens von Wedemeyer "Munster (Rushes) " adlı üç kanallı video enstelasyonu, binanın ürkütücü ve karanlık tarihsel süreçte üstlendiği role odaklanır. Ines Schaber, Sosyoloji Profesörü Avery Gordon'la birlikte "Room 2 (Breitenau: The Workhouse Project)/ Oda 2 (Breitenau: Islahevi Projesi)" adını taşıyan, izleyicilerin hikâye ve mektupları okuyabileceği ya da dinleyebileceği "iş" ve "ev" kavramlarının anlamına odaklanan odalar yaratır. Breitenau'da yapıtı sergilenen tek sanatçı ise Judith Hoph'tur. Breitenau'ya özel bir enstelasyon hazırlayan Hoph, "Bamboo Forest/Bambu Ormanı" adlı çalışmasında, yerden tavana kadar üst üste yerleştirdiği cam bardakları, aralarına sıkıştırdığı yeşil kağıt yapraklarla birer bambu ağacına benzetir. Bambunun yiyecekten hammaddeye, kumaştan silah yapımına kadar çeşitlenen kullanımı ile binanın tarih içinde üstlendiği roller, camın kırılganlığıyla bütünleşen bir metafora döner. Ancak işlerin yerini gösteren dOCUMENTA sergi haritasında Judith Hoph'un bu çalışması yer almaz. Bu çalışmanın sergilendiği halde haritada yer almaması, küratör ve sanatçının trajediye uğrayan insanlara, kendi ifade biçimleriyle ya da sessizce saygılarını sunmaları gibidir.

Görüntü 5: Judith Hoph, "Bamboo Forest", 2012
(Kaynak: http://www.kaufmannrepetto.com).

Breitenau'nın trajediye uğramış insanların hayaletiyle dolu geçmişinin tersine Banff sığınaktır. Banff, keşişlerin, münzevilerin ve rahibelerin inzivaya çekildiği, dünyanın bilgi bombardımanından uzak, seramikler satan küçük dükkanların olduğu, sessiz bir bölgedir. Carolyn Christov-Bakargiev ve Kitty Scott, dOCUMENTA 13'e davetli bir grup sanatçıyla birlikte Banff'ın dingin atmosferinde iki haftalık zamanı ormanda uzun yürüyüşler yaparak, konuşarak geçirirler. 3 Ağustos-28 Ekim tarihleri arasında dOCUMENTA 13'ün bir parçası olarak Banff Philips Galeri, Brian Jungen ve Duane Linklate'ın yer aldığı "Modest Livelihood/Mütevazı Geçim" başlıklı sergiyi düzenler.

Sahne Kassel'dir. Diğer ülke ve şehirlerde kurulan tarihsel ve kültürel bağlantılar, Kassel'de de görünürdür. Tarihin tekerrürüne dikkat çeken dOCUMENTA 13, tarih ve şimdi arasındaki köprüleri özenle inşa eder. Sanat tarihinin farklı dönemlerinden eserlere yer verilmiş ya da atıfta bulunulmuş olmasına rağmen, sergileme anlayışı nostaljik bir havaya büründürülmeyen bir tarihsel çerçevede sunulur. Tarihsel bir romantizme düşmeksizin ya da tarihin çatlaklarına düşüp kaybolmaksızın mesafeli ama içsel, yabancılaştırmayan ama romantize de etmeyen bir anlayışı sergiler. Özellikle Fridericianum'da sergilenen çalışmalar geçmişten bugüne yaşanan yıkımlara, savaşlara, yaşam mücadelesine odaklanır. Tarihsel acıların, travmaların ve bu travmalara karşı gösterilen direncin tekerrürü sonsuz bir döngü halindedir.

Örneğin, Kader Attia'nın "The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures/ Batılıdan Daha Batılı Kültürlere Kadar Onarım" başlıklı düzenlemesi, I. Dünya Savaşı'nda yaralanan askerlerin portreleriyle Afrika masklarının tuhaf, ürkütücü ve etkileyici benzerliğini bir arada sunar. Savaşta yüzlerinden yaralanan askerlerin ameliyatlar sonrasındaki görünüşleri, el yapımı Afrika masklarının ilkel deformasyonlarına benzemiştir. Sömürge metinleri ve Afrika masklarıyla birleşen deforme ağaç oyma heykeller, savaş mağduru askerleri sömürgelerin ilgi odağı olan masklara, nesnelere dönüştürür.



Görüntü 7: Kader Attia, "The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures", 2012 (Kaynak: http://universes-in-universe.org).

dOCUMENTA 13, doğal felaketlerle insan ürünü felaketler arasında bir ayrım yapmadan, bunların tümünün hiç durmaksızın devam etmekte olan felaketler olduğunu vurgular: Afganistan'daki savaşla meteor çarpması ya da Fukushima nükleer felaketiyle müttefik bombardımanı aynı şeydir. Bunların tümü bir döngü halinde devam eden ve insanlık için aynı trajik sonuçları yaratan felaketlerdir.

Korbinian Aigner'in "Apple/Elma" serisi insanların sebep olduğu bir felakete uğramış bireyin direncini gösterir. Korbinian Aigner Nazi toplama kampında kaldığı süre içinde soykırıma karşı şiirsel bir direnç geliştirir. KZ-1, KZ-2, KZ-3 ve KZ-4 adını verdiği dört yeni elma türü yetiştirir ve bu elmalardan yüzlerce çizimler yapar. dOCUMENTA 13'te, görkemli bir düzenlemeyle sergilenen Korbinian Aigner'in 1912-1960 yılları arasında yaptığı elma natürmortları, Carolyn Christov-Bakargiev ve Jimmie Durham'ın Karlsaue Park'a ektikleri Korbinian Aigner elma ağacıyla daha da şiirsel bir boyuta ulaşır.

Görüntü 8: Korbinian Aigner, "Apple", 1912-1960 (Kaynak: Kişisel Arşiv).

Doğanın felaketlere karşı sergilediği direnç, Vandy Rattana'nın "Bomb Ponds/Bomba Gölleri" adlı fotoğraf serisinde görünürleşir. İlk bakışta güzel göl manzaralarının fotoğrafları gibi görünen bu kareler, gerçekte Viyetnam savaşı sırasında Amerikan bombardımanına uğrayan Kamboçya'daki krater göllerinin fotoğraflarıdır. Bombaların düştüğü noktalarda oluşan bu çukurlar zaman içinde suyla dolmuş ve yapay, küçük, güzel göletlere dönüşmüştür. Göller doğanın felaketlere kendince tepkisini, felaketleri kendi içinde eriterek yeni bir forma dönüştürmesinin en dirençli örnekleri olmuşlardır.

DOCUMENTA 13'ün ana motiflerinden bir diğeri hayvanlardır. Carolyn Christov-Bakargiev'in dOCUMENTA 13'ü hazırladığı süre içinde her yere köpeğiyle gitmesinin yarattığı şehir efsaneleri, sergileme içinde de karşılığını bulur. Karlsaue parkta Brian Jungen'in "Dog Run/Köpek Eğitimi" adlı düzenlemesi, köpeklerin ve sahiplerinin birlikte zaman geçirebilecekleri bir oyun alanı ya da köpek eğitim parkıdır.

Görüntü 9: Vandy Rattana'nın "Bomb Ponds", 2009
(Kaynak: http://vandyrattana.com).

Pierre Huyghe'ın "Untitled/İsimsiz" adlı düzenlemesi, bir bacağı pembeye boyanmış beyaz bir köpek, kafası arıların peteğine/yaşam alanına dönüşen mermer bir kadın heykeli ve bu heykelin çevresindeki küçük tepeciklere, yapay bataklıklara ekilen bitkilerden oluşur. Hayvanların, bitkilerin ve hatta gübre içinde yaşayan bakterilerin bile sanatın bir parçası olduğunu hatırlatan bu yapıt, doğaya duyulan derin saygının ve bağlılığın göstergeleriyle doludur.

Görüntü 10: Brian Jungen'in "Dog Run", 2012
(Kaynak: http://refusetobeacoward.com).

Görüntü 11: Pierre Huyghe'ın "Untitled", 2011-12 (Kaynak: Nils Klinger, http://artisnotdead.blogspot.com).

Arıların dOCUMENTA 13'deki varlığı Eduardo Galeano'nun **Ve Günler Yürümeye Başladı** kitabındaki cümleri hatırlatır:

> "Einstein bir keresinde şöyle dedi:
> -Eğer arılar yok olursa, dünyanın ne kadar ömrü kalır ki?Dört, beş? Arılar olmadan polenizasyon olmaz, polenizasyon olmayınca da ne bitkiler ne hayvanlar ne de insanlar. Bunları bir arkadaş ortamında söyledi. Arkadaşları gülüştüler. O gülmedi. Ve şimdi dünya üzerindeki arıların sayısı her geçen gün azalıyor. Bugün dünya günü ve uyarmakta fayda var: Bunun sebebi Takdir-i İlahi ya da Şeytan'ın laneti değil, doğal ormanların katliamı ve endüstriyel ormanların hızlı artışı; floranın çeşitliliğini engelleyen ihracat tarımı; ürünlere zarar veren organizmaları ve bu arada bu doğal hayatı öldüren zehirler; Kârı arttırırken toprağı kısırlaştıran kimyasal gübreler ve reklam dünyasının tüketim toplumuna dayattığı kimi makinelerin yaydığı radyasyon." (Galeano, 2012: 48).

Bir sergileme pratiği açısından bakıldığında, dOCUMENTA 13, hayvanların vahşi doğayla uygar dünya arasındaki yerlerine dikkat çeker. Hayvanlar, bir yandan kendi ekolojik sistemlerini sürdürmeye çalışırken, diğer yandan uygarlaşmış dünyaya uyum sağlamakla direnç göstermek arasında gidip gelirler.

Carolyn Christov-Bakargiev izleyici için de benzer bir deneyim tasarlar. Karlsaue parkdaki 52 sanat yapıtını izleyebilmek için, parkın içinde kilometrelerce yol yürümek gerekir. Bu yol bazen patikalardan, bazen ana yollardan, bazen ise tarlaların içinden geçilerek, yokuş çıkılarak, merdiven tırmanılarak yürünmesi gereken bir yoldur. Parkın içindeki esere ulaşmak, bir keşif, bir araştırma ya da doğada doğru iz sürebilmekle mümkündür. Öyle ki izleyici bir süre sonra doğada bir keşif yolculuğuna mı çıktığını, yoksa bir sergi mi gezdiğini karıştırmaya başlar. Başka bir ifadeyle söylersek; izleyici parkta gezerken mi sanat eseriyle karşılaşmaktadır, sergiyi gezmek için mi parktadır? İzleyicinin algısındaki karmaşa, yapıtlar arasındaki uzaklık arttığında daha da çoğalır.

Dev boyutlardaki ağaçlar, her biri birbirinden farklı bitki ve çiçek türleri, kuş ve böcek çeşitliliği, görkemli ekolojisiyle izleyicide saygı, şaşkınlık ve dinginlik yaratan

doğanın içinde sanat eseri tiyatral kalma tehlikesiyle yüz yüze kalır. Yapıtlar hem kendi meselelerini dile getirecek sanatsal ifadelerle, hem de doğanın sahiciliği ve somutluğuyla hesaplaşmak zorundadır. Doğa yapıtlara, yapıtlar doğaya meydan okur. Dijital ses enstelasyonlarının kuş sesiyle yan yanalığı ya da aykırılığı, organik olanla dijital medya ortamlarının kombinasyonu bir anda bir birinden ayırt edilemez zemine taşınır.

Örneğin, Janet Cardiff & George Bures Miller'in "The Forest (for a thousand years)/ Orman (bin yıldan beri)" adlı çalışması, 30 hoparlörden oluşan bir ses enstalasyonudur. Ormanın ortasında sergilenen bu çalışmada, bir anne ve çocuğunun diyaloğu duyulur. Bu diyalog, bombardıman sesleri, rüzgâr sesi ve yıkılan ağaçların sesiyle birleşerek gerçek doğanın/ormanın içinde, imgesel bir doğa/orman hayaleti yaratır. Ağaç kütükleri üstüne oturarak bu sesleri dinleyen izleyicilere uzaktan bakıldığında; izleyiciler doğanın huzurlu sesine kendini bırakmış insanlar gibi görünürler. Ancak izleyicilere yaklaşıp fondaki bombardıman ve yıkım sesleriyle birlikte bakıldığında ortaya çıkan manzara uzaktan görünenin tam tersidir. Manzara, huzurun yerini çaresizce oturan ya da sanki dünyada olup biten felaketlere sadece izleyici kalan bir insanlar topluluğu olarak görünüm değiştirir.

Görüntü 12: Janet Cardiff & George Bures Miller, "The Forest (for a thousand years)", 2012 (Kaynak: http://refusetobeacoward.files.wordpress.com).

İzleyicinin yaşadığı "melez" duygu deneyimi sürekli yükselip alçalan bir tansiyonda devam eder; izleyici, sanatçı evlerine girdiğinde kendini evlere yani sanata, bir evden çıkıp, diğer evi aramaya giriştiğinde ise kendini doğaya daha yakın ya da daha ait hisseder.

Toparlamak gerekirse; bir sergi modeli olarak dOCUMENTA 13, bir serginin bitki organizması gibi aşılanarak gelişen bir organizma olduğuna dikkat çeker: Bir içgüdünün, bir fikrin, bir bilginin sezgilerle ortaya çıkması, tıpkı bir bitkinin kendini var etmek için köklere, tomurcuklara ve meyvelere sahip olmasına benzer.

dOCUMENTA 13, temelde "Nasıl yaşıyoruz? Sadece insanın başına gelenlerin değil bu rasyonalitenin ötesinde, hayvanların ve diğer canlı formlarının perspektifinden de bakarak hayatı nasıl anlıyoruz?" sorularını sorar. dOCUMENTA 13, bizi insan iradesi tarafından tanımlanmış olandan tamamen farklı bir dünya hayal etmeye davet eder. İnsanlara, hayvanlara, bitkilere, nesnelerin, şeylerin teorisine dair, var olan bakışın ötesinde bir düşünme ve bakma biçimi önerisidir bu. Önerilen bu dünya evrendeki tüm canlı varlıklara saygı duyan, yaşam hakkı tanıyan bir dünya tasarımıdır. Gerçeğin, hakikatin, bilginin yeniden gözden geçirilmesi için "şüphe" duymamızı, şüpheyi de bir araştırma olanağı/motivasyonu, hayata dair olumlu bir perspektif yakalamak için kullanmamızı önerir. dOCUMENTA 13, önerilerini uluslararası, kültürler arası, tarihler arası durumlarla birbirine bağlanan bir zemine konumlandırır. Sonsuz tekerrür halindeki tarih içinde, felaketlere karşı geliştirilen bireysel direncin değerine vurgu yapar. Dünyanın tek sahibi ya da baş aktörü olduğu düşünülen insanın ötesinde, genetik çoğulculuğa, ekolojik krize ve bunun yanında daha bir çok mikro durumun aciliyetine dikkat çeker.

Ancak dOCUMENTA gibi büyük çaplı ve iddialı sergilerin sanat dünyasında yarattığı yadsınamaz enerji, beraberinde yeni sanat formlarını, yeni heyecanları getirdiği gibi, birçok tartışmaya da zemin yaratır. Bu türde sergilerin ardından üstünde düşünülmesi gereken, sonuçları zaman içinde belirginleşecek sorular vardır. Örneğin, dOCUMENTA 13'te doğanın dengesine yapılan vurguya karşın, sanatçı evlerini inşa etmek için kesilen tonlarca ağacın anlamı nedir? Ya da sanat doğaya mı sığınıyor? Yoksa sanat estetik formlara bürünerek doğayı istila etmenin yeni formu mudur?

Kaynakça

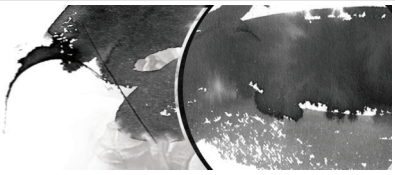
Christov-Bakargiev, C. (2012). The Logbook. Germany: HATJECANTS Publishing.

dOCUMENTA 13. (2012). The Guidebook. Germany: HATJECANTS Publishing.

Galeano, E. (2012). Ve Günler Yürümeye Başladı (Çev. Süleyman Doğru). Istanbul: Sel Yayınları.

http://www.memorialmuseums.org/laender/detail/5/Germany (Erişim Tarihi: 20/10/2012).

Yolları Çatallanan Bahçe: Günümüz Sanatında Sanat-Zanaat Düalitesi Üzerine*



Garden of Forking Paths: On Duality of Art-Craft in Contemporary Art

Arş.Gör. **Seval Şener**
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü
sevals@hacettepe.edu.tr

Özet: Sanat ve zanaatın yollarının ayrılması, güzel sanatların bir kategori olarak doğuşuyla ve sanatta paradigma değişimleriyle yakından ilgilidir. Bu makale bahsedilen paradigma değişimi göz önünde tutularak günümüzde sanat zanaat düalitesine nasıl bakılabileceği üzerinedir. Bu çerçevede üç ana başlık üzerinde durulmuştur. Bunlardan birincisi olan; *Bir Kritik Kelime: Techne* adlı bölüm Sanat kelimesinin evrimi konusunda kronolojik bir araştırmayı içermektedir. İkinci bölüm olan; *Sanatta Kavramsal Devrim: Sanat ve Zanaatın Yollarının Ayrılması*, sanat zanaat dolayımında sanat kavramının değişimi, estetik kriterler ve paradigma değişimi anlamında kavramsal bir çerçeve çizmektedir. Üçüncü bölüm olan; *1900'den Sonrası: Sanat ve Zanaatın Günümüzde Tanımlanışları ve Bunu Ben de Yaparım* adlı bölüm ise güncel duruma odaklanmaktadır. Sanat ve zanaat terimlerinin tarihsel olarak geçirdiği anlam değişimlerinin izinin sürülmesi sanatta paradigma değişimlerini anlamak için kilit niteliğindedir[1]. Bu paradigma değişimi 20. Yüzyılın başından bu güne sanatın geçirdiği baş döndürücü değişimi anlamak için önemli olduğu kadar 2012-2013'lerde yapılan sanatı anlamak için de gereklidir. Ancak günümüz sanatını anlamak için sanatın ve zanaatın iyi bir kılavuz görevi görmek yerine durumun çetrefilliğini gösteren bir kavram çifti olarak yan yana durduğu göz önünde tutulmalıdır.

Anahtar Sözcükler: Techne, Paradigma Degişimi, Umulmadıklık, Sanat, Zanaat, Düalite.

* Borges, J. Luis. Yolları Çatallanan Bahçe, Çev: Fatih Özgüven, İletişim Yayınları: 1995.

[1] Bahsedilen paradigma değişimi icradan tefekküre kayan bir sanat kavramıdır, yazının ilerleyen bölümlerinde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Abstract: *Separation of art and craft is highly related with birth of Fine Arts as a category and paradigm shifts in art. This article is based on the question of how art and craft duality interpreted in contemporary art while considering mentioned paradigm shifts. In this context there will be three main parts: First part is A Critical Word :Techne and it is a chronological search on evolution of the word Art. Second part is Conceptual Revolution in Art: Separation of Art and Craft. This chapter draws a conceptual frame while dealing with changes in definition of art as a word, aesthetic criteria and paradigm shifts. Third part titled as After 1900: Definitions of Art and Craft Today and I Can Do This Too is focused on recent condition. To follow historical changes in meaning of the words art and craft in the level of term is crucial in order to understand remarkable paradigm shifts. This paradigm shift is not only important to capture dazzling changes in art from the beginning of 20. Century but also important to understand art of 2012's-2013's. Yet, it should be considered that art and craft are not a good guides instead they are a couple who points at how complicated the condition is.*

Key Words: *Techne, Paradigm Shifts, Contingency, Art, Craft, Duality.*

Giriş

Sanat ve zanaat uzun zamandır iki ayrı alanda durmaktadır ve bugünün sanat ortamında sanat-zanaat meselesi üzerinde durmaya bir bakıma modası geçmiş bir tartışma gözü ile bakılmaktadır. Bahsedilen modası geçmişlik durumu, bu tartışmanın sona erdirilip, çözülüp, rafa kaldırılmış olmasından ziyade, gündelik dilde sıklıkla kullanılıyor olmaları sonucunda tuhaf bir ne oldukları biliniyormuş hissinden kaynaklanmaktadır. Oysa son dönem sanat literatüründe konu teorik düzlemde ciddi biçimde yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Sanat ve zanaatın terimsel olarak izlediği düşünsel ve kavramsal yollar bilinirse, durumun çözülmek ya da demode olmak yerine daha da karmaşıklaştığı yol izlendiğinde, sanatın bugün aldığı hal açıklanabilir olmaktan öte muğlaklaşmaktadır. Şu an sanat nesnesi belki en çok Marta Buskirk'in ifadesiyle *umulmadıklıkla* tanımlanabilir. Çünkü özellikle son kırk yıllık süreçte her şeye sanat denilebilmektedir (2003, s. 14-15). Sanatta meydana gelen paradigma değişimlerinin ardından sanat eserini (iş-proje) algılamak konusunda durumumuz gittikçe güçleşmektedir. En azından nasıl bu aşamaya geldiğimize dair bir hükümde bulunma yolu olarak sanat ve zanaat üzerine yeniden düşünmek önemlidir. Bu türden bir yaklaşım günümüz sanatının güzellik, beceri, işlev gibi konulara karşı ikircikli yaklaşımını aşmak için bir olanak sağlayabilir. Dahası ana akım Batılı estetiğin dışladığı alanlarını da sanatın varlık alanına çekebilir. Böylelikle gerçek bir çok kültürlülüğe de kapı açabilir.

Eski Yunan'da Sanat ve Zanaat Üzerine: Bir Kritik Kelime *Techne*

Techne, sanat ve zanaat üzerine düşünülmeye başlandığında kritik bir kelime olarak karşımıza çıkar. Stanford Felsefe Ansiklopedisi'ne göre techne kelimesi, genellikle sanat ya da zanaat olarak çevrilebilir (Parry, 2008, s. 1). Eski Yunan kültürüne bakıldığında sanat ve zanaat kelimeleri yoktur ancak her ikisini birden karşılayan *techne* kelimesi vardır. İki kelimenin birbirinin yerine kullanılabiliyor olmasından hareketle, Eski Yunan'da sanat ve zanaat gibi bir ayrım yoktur demekle yetinmek doğru değildir. Bunun yerine *techne* kelimesi üzerinden yapılacak bir akıl yürütmenin sonucunun sanat ve zanaatı bir ikilik olarak ortaya koymamak, birbirinden ayırmadan düşünmek biçiminde bir tutum farkı olduğu söylenebilir.

> Bizim genellikle "sanat" olarak çevirdiğimiz techne kelimesi, tıpkı Romalıların ars'ı gibi, bugün bizim zanaat dediğimiz şeyleri de içine alıyordu. Techne/ars, marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykelcilik ve at terbiyeciliği gibi birbirinden çok farklı şeyleri kapsıyordu. Gerçekten techne ve ars, bir nesneler sınıfından ziyade, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu (Shiner, 2004, s. 45).

Dolayısıyla sanat kavramı ve pratiğini, sanatın geçirdiği paradigma değişimlerini ve zanaatın aradan çekilişine kadar varan, uzun süre mimesis üzerinden giden formalizmi,

sonrasında realizmi, duygu ve imajinasyonun işe karıştığı romantizmi ve nihayetinde Post estetik olarak adlandırılan süreçle günümüze kadar gelen sanatın serüvenini anlamak için techne kelimesi kritik bir noktada durmaktadır. İlk elden bakıldığında *techne* kavramı üzerinden bir sanat ve zanaat tartışmasına girmek mümkünken bu kolaycılığa düşmeyerek kavrama Heidegger referanslı olarak bakıldığında, kavramın sanat ve zanaat dışında yapma, uygulama anlamında pratik üzerinde odaklanan bir noktaya gönderme yaptığı görülmektedir.

Heidegger, yaratımı bir şeyi ortaya çıkarmak olarak gördüğümüzü söyler. Ancak bir eşya yapmak da ortaya çıkarmaktır diye de ekler. Öyleyse "yaratım olarak ortaya çıkarmak ve yapım olarak ortaya çıkarmak arasındaki farkı nasıl belirliyoruz?" sorusu burada kendini gösterir. Heidegger şöyle yazar: "Birçok yerde sanat eserinden anlayan Yunanlar'ın sanat ve zanaat için aynı kelimeyi techne kelimesini kullandıklarına ve zanaatçı ve sanatçıyı aynı kelimeyle adlandırdıklarına: *technites* sık sık gönderim yapılır" (Heidegger, 49). Heidegger makalesinin devamında bu kelimenin ne el sanatı, ne sanat demek olduğunu belirtirken aynı zamanda bizim anladığımız anlamda teknik bir şeye ya da pratik bir başarıya da denk gelmediğini belirtir. Bütün bunların yerine Heidegger'e göre "*Techne*" kelimesi bilginin bir tarzını adlandırır" (s. 50). Heideger'in sanat alanı için en önemli çalışmalarından biri olan "Sanat Eserinin Kökeni" makalesinde yer alan *techne* üzerine bu kısa alıntı yukarıda bahsedilen tutum farkını destekler niteliktedir.

Techne üzerinden sürülecek bir iz sanatın geçirdiği dönüşümleri takip edebilmek açısından olanaklar sunabilmektedir. Victor Burgin *The End of Art Theory: Criticism and Post-modernity (Sanat Teorisinin Sonu Eleştiri ve Postmodernizm*[2]*)* adlı kitabında bize kahve masası kitapları olarak "*Taş Devrinden Picasso'ya Sanat*" gibi başlıklarla sunulan ve sanatı günümüzün nosyonlarını projekte ederek açıklayan kitaplar yerine, kelime üzerinden giden kısa bir tarihçe çizer. Böyle bir yol izlemesinin nedeni bu türden sanat tarihi kitaplarında asıl ıskalananın, eksik olanın tarih olmasıdır. Oysa terimin, sanat teriminin, evrimi tarihsel evrimi de açık edebilir (1989, s. 143). Bu terimin izi sürüldüğünde sanat ve zanaatın çetrefilli ilişkisi görünürleşmektedir. Sanat ve zanaat üzerinden sanatın kavramsal dönüşümüne geçmeden *techne* ile başlayıp sanat ile sonlanan tarihsel bir özet şu şekilde sunulabilir.

> Klasik antikite döneminde 'sanat' (Yunanca techne; Latince; ars) kurallarla idare edilen herhangi bir aktiviteye verilen bir addı; sanat öğretilebilirdi ve dolayısı ile içgüdü ya da sezgiyle ortaya çıkan aktivitelerle ilgisi yoktu. Bu nedenle ölümlü sayılmanın ötesinde ilahi esinin ürünü olarak görülen şiir ve müzik başlangıçta sanatlar arasında sayılmıyordu. Ancak,

[2] Çeviri yazara aittir.

ses matematiğine dayanan frekansların sıklığı ve armoninin (Pythagorus), şiir tekniğinin (Aristotle) ayrışmasıyla müzik ve şiir, örneğin mantık ve ayakkabıcılık gibi diğer sanatların arasında yerlerini aldılar. Antikite'de kabul edilen, sanatı da içine alan farklı ustalık aktivitelerini birbirinden ayırmakta kullanılan tek genel kriter yapılan işin entellektüel bir iş ya da elle yapılan bir iş olup olmadığıydı. Sanatların bu zımmen sınıf kökenli ayrımı Orta Çağ'a kadar "mekanik sanatlar" ve "liberal sanatlar " şeklindeki ayrımla devam etti. Bunlardan Liberal Sanatlar üçlüler (gramer, mantık, retorik) ve dörtlüler (aritmetik, astronomi, geometri, müzik) olarak belirlendiler. Liberal sanatlar, Orta Çağ üniversite müfredatının parçasıydı; resim ve heykel öğretimini esnaf ve zanaatkârlar loncası yerine getiriyordu ('heykelci' herhangi bir duvarcının sorumluluklarından başka bir sorumluluğa sahip değildi ve bir ressamın sorumluluğu bir mobilyayı dekore etmekten, bir kadına kozmetikleri nasıl kullanacağına dair tavsiye vermeye kadar genişliyordu). Erken Rönesans döneminde artık basitçe bir el becerisi olmadığı, ressamın manzaraları, doğa ve tarihi doğru bir perspektifle oluşturmak için geometriye, anatomiye ve edebiyata hakim olması gerektiğinden resmin öğrenilen bir iş olduğu argümanının sonucu olarak resim Liberal Sanatlar sınıfına yükseldi. Heykelin bu statüye erişmesi için bir yüzyıl daha gerekiyordu.

17. yüzyılın ikinci yarısında bugün deneysel bilim olarak adlandırdığımız gelişmeyle sanat, zanaat ve bilimin modern ayrımına kabaca yakın bir ayrım şeklinde, sanatlar alanı bölünmüş oldu. Platon'un Devlet adlı eserinde tartıştığı müzik ve dekoratif sanatlardaki amaç problemi liberal sanatların –eğer varsa- ortaklaştıkları noktanın ne olduğu biçiminde bir soruyla yeniden yüzeye çıkmış oldu. Bu soruda bilim –deneysel olmayan- dekoratif sanatlar bilim olmadığından dışarıda tutuldu. Abbe Charles Batteaux'un 1747 tarihli *Les beaux arts reduits a un meme principe* (Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar) kitabı bu soruya bir cevap olarak genel kabul gördü. Batteaux yedi adet (geç-antik dönemin yedi 'liberal sanatını yankılar biçimde) güzel sanat sayıyordu: mimari, dans, müzik, oratoryo, resim, şiir ve heykel. Bu sanatların indirgenebileceği temel prensip güzeli var edebilmek için doğanın seçici taklidiydi. Batteaux'nun tanımı gibi güzel sanatlar sınıflandırması da -bazı sınırlamalarına rağmen- bugüne kadar geçerli oldu. Orjinal listede sayılan yedi adet güzel sanat arasında iki tanesi –oratoryo ve şiir- belles lettres[4] olarak adlandırılarak ayrıca sınıflandı, 19. yüzyılda dans ve müzik de gruptan ayrıldı ve geride güzel sanatlar adına nail olan üç görsel sanat kaldı: mimari, resim ve heykel[4]. 19. yüzyılın sonuna doğru bahsedilen üç alan sadece Sanat oldular – İngilizce'de şu anda kullanılan kısıtlayıcı ve büyük harfle yazılan bir kelime olarak sanat (bugün, doğal olarak bu sınıf daha da seçkinci bir hale gelerek, konuşmalarda sıklıkla kullanıldığı gibi Sanat ve Mimari oluyor, dolayısıyla bir çok okul böyle adlandırılıyor). İşte bu Sanat ki Büyük Oxford Sözlüğü tarafından "görünür güzel bir formun maharetle

[3] Belles –lettres (Fr): Gramer, edebiyat ve söz sanatlarının tümüne verilen ad.

[4] Victor Burgin'e göre Fransa'da 1700'de kurulan des Beaux Arts yalnızca resim, heykel ve mimari alanında eğitim vermesinin nedeni de güzel sanatlar adına sadece mimari, resim ve heykelin nail olmasıdır.

> üretilmesi" olarak tanımlanıyordu ve kendisinden önce gelen, kendisini açıklayan teorilerle seçici bir ilişki kuruyordu (Burgin, 1989, s. 143, 144).[5]

Techne kelimesi ile başlayıp büyük S ile yazılan Sanat'a varan bu yolculuk kelimenin yolculuğundan çok sanatın yolculuğudur ve ne ile ilişkilendirildiğini göstermektedir. Bu yolculuk başlangıçta belki de en çok yapabilmek ile ilişkilendirilirken sonrasında güzellikle ilişkilendirilmiş aynı zamanda, vurgu, yapabilmekten tefekküre kaymıştır. Bu bir anlamda sanatla zanaatla yollarının ayrılması anlamına da gelmektedir[6].

Sanatta Kavramsal Devrim: Sanat ve Zanaatın Yollarının Ayrılması

Sanat ve zanaatın kavramsal olarak nasıl ayrıldığına bakılacak olan bu bölümde sanatta kavramsal devrimle kastedilen sanat kavramına yüklenen anlamın değişmesidir.

"Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüzyıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır" der Larry Shiner, *Sanatın İcadı* adlı kitabında ve öncesinde daha geniş çerçeveli ve faydacı bir sanat sisteminin varlığından bahseder (2004, s. 20). Öncesi diye bahsedilen neredeyse 2000 yıllık yabana atılmayacak bir süredir ve burada bizim bugün anladığımız haliyle-ana akım Batılı- sanatın ve zanaatın ayrılmadığı bir sanat/zanaat evresinden bahseder. Bu ayrım basitçe sanata sanat isminin verilmesinden de öte 18. yüzyılda sanattan alınan zevk üzerinden de bir bölünmenin ortaya çıkmasıdır ve inşa olarak sanat yerine yaratım olarak sanat biçiminde bir düşünceye tekabül eder. Yaratım-icra ayrımının dışında "yeni sanat düşüncesi derin düşünceye dayalı bir tutumu ve bağlamdan yalıtılmayı öngörüyordu" (2004, s. 20) ve bu M. H. Abrams'ın sanatta "Kopernik Devrimi"[7] olarak adlandırdığı şeye tekabül eder. Tek bir yüzyıl içinde yapıp-etme modelinin yerini bütün güzel sanatlar ürünlerini derin bir dikkatin ve tefekkürün nesneleri olarak gören derin düşünce modeli almaktadır. Dolayısı ile sanat nesnesi kendinde bir şey olmaktadır ve öncesinde var olan bütün yaşamla ilişkili toplumsal bağlamlarından kopmaktadır (Abrams, 1989, s. 139, 141).[8]

Tefekkürle ilişkilendirilen sanat eşzamanlı olarak esin ve dehayla da ilişkilendirilir. Böylece sanatçının karşı konulmaz esininin ve dehasının dışa vurumu olarak ortaya çıkar. Dolayısı ile artık burada toplumsal bir uzlaşıya yer kalmamış olmaktadır. Zira

---

[5] Çeviri yazara aittir.

[6] Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta da tefekkür kelimesinin öznesinin kim olduğudur, sanatta vurgu güzele kaydığında tefekküre dalan izleyicidir, yapanın tefekkürü ise daha günümüz sanatına ait bir durumdur.

[7] Aslında M.H Abrams Kopernik devrimi diye adlandırdığı şeyi sanat teorisinin devrimi olarak görmektedir. Çünkü icradan tefekküre kayan sanat kavramı, 18. yüzyılda, yavaş yavaş değil aniden olmuştur ve bu durumda İmmanuel Kant'ın Yargı Gücünün Eleştirisi adlı eserinin büyük payı vardır. Abrams'a göre 19. yüzyıla atfedilen izleyicinin doğuşu da bu dönemdedir ve estetik beğeni anlamında zevk meselesinin bu denli önem kazanmasının nedeni de budur.

[8] Çeviri yazara aittir.

sanat eserleri kendi kendilerini "amaç olarak sunan şeylerdi; hâlbuki zanaatların ve popüler sanatların icrası için becerinin ve kuralların varlığı yeterliydi" (Shiner, 2004, s. 22). Kapsayıcı bir sanat anlayışının ortadan kalkışı beceri, güzellik ve amaç problemlerinin de ortadan kalkışını hazırlar. Bunun anlamı eski sanat anlayışının tümden yokluğu değil, 200 yıllık bir Avrupa icadı diye nitelenen, icra yerine yaratımın sonucu; nesnesi derin bir tefekkürün ve dikkatin nesnesi olan, sanatçısı esinle dolu ve dahi olan bir alan olarak sanattır.

Her ne kadar güzel sanatlar kategorisinin inşasında gerek sanatçı ve zanaatçı ayrımı (deha ve kural karşıtlığı), gerekse de estetik ve araçsal ayrımı (zevk ve fayda karşıtlığı) en başından itibaren içerilmiş (Shiner, 2004, s. 130) olsa da, güzel sanatlar kategorisini hem bir araya toplayabilmek hem de bilim ve diğer sanatlardan ayrı tutabilmek için güzel sanatları belli dolayımlarda birleştirmek gerekiyordu. Bu dolayımlardan biri de zevk ve fayda karşıtlığı üzerinden kuruluyordu. Bu karşıtlık bir yandan güzel sanatları bilim, gramer ve mantıktan ayırırken, sanat eserinin kendinde amacı zanaatın fonksiyonlu nesnelerinden de kesinlikle ayrılmış oluyordu (Shiner, 2004, s. 126). Diğer bir deyişle, zevk ve fayda, kendinde bir amaç ve fonksiyona yönelik bir amaç karşıtlığı üzerinden sanat ve zanaatın yolları iyice ayrılmış oluyordu. Bir başka deyişle, sanat nesnesinin kendisi dışında bir amaç taşımaması ve zanaat nesnesinin işleve dayalı amacı üzerinden kurulan haz ve fayda ayrımı ile sanat ve zanaatın yolları iyice ayrılmış oluyordu.

1900'den Sonrası: Sanat ve Zanaatın Günümüzde Tanımlanışları "Bunu Ben De Yaparım"

Sanat ve zanaat söz konusu olduğunda, belirgin tanımlar yapılamasa bile beylik olduklarını söyleyebileceğimiz anahtar kelimeler vardır. Sanat denildiğinde 1900'lerin başından bugüne değin yaşanan kırılmalar aklımıza gelmektedir. Bunlar; retinal- göz için- sanatın her zaman karşısında olmasa bile yanında olan beyin için sanat anlayışının da getirisi olarak yaratıcılık, şok, jest, zekice yapılmış bir hamle, Sol Lewitt'in "Kavramsal Sanat Üzerine Notlar" makalesinde belirttiği gibi genellikle gerçekleştirilmesi vakit almayan "bir fikrin eserin motoru işlevini gördüğü" (Harrison ve Wood, 1996, s. 834) bir edim ve sonucudur. Bu noktada Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu* adlı kitabında, Duchamp ve Barneth Newman örnekleri üzerinden bahsettiği estetiğin kötülenişi ve retinal olmayan sanatı düşünebiliriz. Duchamp'ın sanatın evrimi üzerindeki inanılmaz etkisini de hesaba katarak, estetiğin kötülenişinin nelere yol açtığını görebiliriz. Sanat zihinle yapılmalıdır. Çünkü "Su gibi sanat da yanılsama aracıdır"(2006, s. 56) diyen Duchamp'ın burada bahsettiği duyusal sanat ve duyusal yanılsamadır. " Akıl ve duyu arasındaki ayrım modern sanatın başına bela olmuş, onu içinden çökerten bir yarılmaya yol açmış, sonunda da yok etmiştir- modern sanat hiziplere ayrılmış, bunların hepsi kontrolden çıkmış, birbirinden bağımsız olarak

yayılmıştır"(Kuspit, 2006, s. 56). Ve nihayetinde anti-estetik ya da Donald Kuspit'in terimiyle Postestetik diye adlandırılan süreçle birlikte sanat tam olarak akılla üretilen, doğrudan mesajını veren, sanatçının zihin emekçisine dönüştüğü bir hale evrilmiştir. Gelinen noktada, bu anlayışla üretilen bir sanat eserinde ne zanaata, ne işçiliğe ne de ele yer vardır[9]. Bu durum dışarıdan bakan birinin bunu ben de yaparım demesine neden olan durumdur. Larry Shiner'ın *Sanatın İcadı* adlı kitabında belirttiği gibi Güzel Sanatlar alanının, zanaat ve popüler sanatlar alanından ayrılmasının ardından 19. yüzyılda Güzel Sanatlar alanının güzel sıfatı da atılmıştır (2004, s. 22). "1950'li yıllardan sonraki tartışmalarda estetiğin başlıca kavramlarından biri olarak güzellik neredeyse ortadan kalkmıştır"(2004, s. 296). Sanatın güzelinin ortadan kalkışı zanaatın sanatın dışında bırakılmasıyla da ilişkilidir.

Zanaat denildiğindeyse ilk akla gelen beceri, hüner ve yaratıcılıktan çok yapabilir olmakla birleşen bir edim, tekrara ve kurallara dayalı olan ve değişim ve dönüşümden çok, olduğu şeyde mükemmelleşmeyi öneren bir üretme biçimidir. Burada genellikle keşiften, otonomiden ve kişisel bir irade durumundan bahsedilmez, oysa Zanaatkar adlı kitabında bu durumu Richard Sennett şöyle açıklar:

> Muhtemelen insanların zanaat hakkında en sık sorduğu sorulardan biri sanattan farkının ne olduğudur. Sayılarla değerlendirilirse bu dar bir sorudur çünkü profesyonel sanatçılar nüfusun çok küçük bir bölümünü oluşturuyorken zanaatçı herhangi bir alanda emek harcıyor olabilir. Uygulama söz konusu olduğunda ise zanaatsız sanat olamaz; resim fikri bir resim değildir zira. Sanat ve zanaat arasındaki ince çizgi teknik ve ifade gibi görünmektedir ama bir defasında şair James Merrill'in bana söylediği gibi "Bu çizgi var olmasaydı, şair kendi başına onu belirleyemezdi, sadece şiiri var edebilmek için uğraşırdı." Sanat nedir sonu gelmez ve ciddi bir soru olmasına rağmen bu tanımlayabilme uğraşısının başka bir getirisi vardır: otonominin – bizi kendimizi ifade etmeye zorlayan bir itki olarak- ne olduğunu tanımlamak (2008, s. 65).[10]

Sonu gelmez bir soru olarak sanatın ve zanaatı sanattan ayıranın ne olduğu üzerine düşünürken sözlüklerden faydalanmak da bakış açısını yakalamak için uygun bir yöntem olabilmektedir. Türk Dil Kurumu internet sayfasında yer alan sözlüklerde sanat ve zanaat kelimelerine baktığımızda zanaat kelimesi kendi içinde yeterli bir alan olarak tanımlanabiliyorken, sanat tanımlanırken onu zanaattan ayıranın ne olduğu bir problem teşkil etmektedir. Hatta Güncel Türkçe Sözlük'e bakıldığında sanatın anlamlarından biri olarak karşımıza tek kelimelik bir açıklama çıkmaktadır: zanaat. Bu sözlük tanımlarına yer verme nedenimiz durumun düşünüldüğü kadar açık olmayabileceğini göstermektir. (www.tdk.gov.tr).

---

[9] Burada bahsedilen elin ortadan çekilişi Minimalist sanatçıların yaptığı endüstriyel üretimden farklıdır, zira orada sanatçının aradan çekilişi söz konusuyken burada olan duyusal, estetik olanın aradan çekilişidir ve konunun endüstriyel üretimle ilgisi yoktur. Ayrıca günümüzde bazı sanatçıların el işçiliğini bir sanat üretme stratejisi olarak kullandığı görmezden gelinmemelidir.

[10] Çeviri yazara aittir.

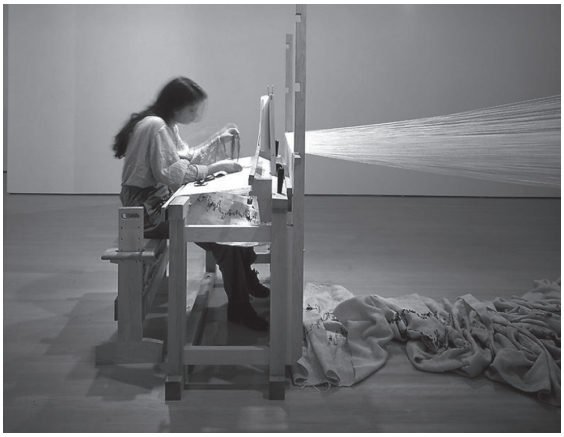
Bu karmaşanın nedeni yazının başından beri yanyana yazarken karşı karşıya koyduğumuz sanat-zanaat düalitesidir. Larry Shiner'in, sanata dair sanat zanaat üzerinden oluşturulan ve kültürümüze musallat olmuş olduğunu söylediği düalite eski sanat sistemini ikiye bölüp aklı, hayal gücünü ve – son elli yıldır düşüşüne tanık olduğumuz- zarafet ve güzelliği sanata mal edip, zanaatı sırf teknik alanına indirgemiş olan yok sayamayacağımız kırılmadır (2004, s. 404). Sanatın aldığı yolu, sanat-zanaat ayrımının işlev, içerik, biçim ve güzellik meseleleri üzerinden ne kadar değiştiğini göstermek ve sanatın geçirdiği paradigma değişimlerini görmek bakımından Larry Shiner'in Ortaçağ'da güzellik meselesi üzerine yazdığı bölümden alıntılayacağımız bir paragraf yaralı olabilir.

> Eğer bir usta, diyordu Aquinas, daha güzel olsun diye testereyi camdan yapacak olursa sonuçta ortaya çıkacak ürün sadece bir testere olarak işe yaramaz ve başarısız bir sanat eseri olmakla kalmaz aynı zamanda güzel de olmaz (Summa Theologica. I-II, 57, 3c). Halbuki bugün testereyi camdan yapmak, bunun, muhtemelen Aquinas'ın Testeresi başlığıyla sergilenecek bir sanat eseri olmasını garantileyecek bir şeydir. Ve hiç kuşkusuz bu cam testere aynı şekilde zeki bir sanatçıya esin kaynağı olacak ve bu sanatçı, Duchamp'ı taklit ederek, en yakın hırdavatçıdan sıradan bir testere satın alarak bunu, belki de Occam'ın Testeresi olarak bir karşı-sergi çerçevesinde sergileyecektir (Shiner, 2004, s. 65).

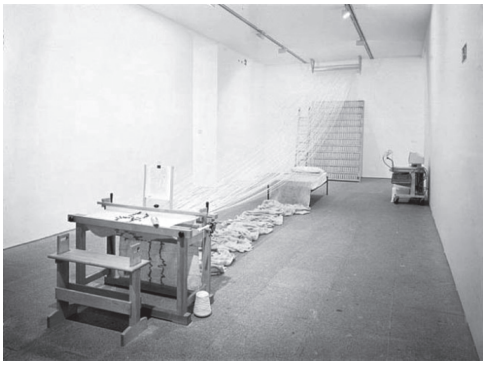
Sonuç Olarak Sanat Zanaat Düalitesi

Dikkatle bakıldığında görünen odur ki sanat-zanaat tartışması daha çok teorik bir düzlemde dönmektedir. Öte yandan dilin yapılanma ve yapılandırma üzerindeki önemini göz önünde bulundurduğumuzda tartışmanın teoride dönen bir tartışma olduğunu söylemek durumu hiç basitleştirmemektedir. Doğru bir değerlendirme için, sanat zanaat kelimelerinin düaliteye düşmeden yan yana düşünülmesi gerekmektedir. Günümüzün *umulmadıklık* sıfatıyla karşımıza dikiliveren sanatı, hemen her şeyi içerirken, birini ya da diğerini tercih etmek yerine bu ikiliyi yan yana düşünmek daha verimli olabilir. Durumu örnekler üzerinden değerlendirecek olursak Janine Antoni'nin Uyuklama'sında (Slumber) bir zanaat olan dokuma performansın ayrılmaz bir parçasıdır. "Uyuklama" yaklaşık 8 gün sürmüş, sanatçı galeride uyumuş, o uyurken bir EEG cihazı sanatçının REM evresi rüyalarının grafiğini çıkarmış ve Janine Antoni gün içerisinde bu grafikleri birer motiflermişçesine tezgahta dokumuştur. (http://www.massmoca.org/press_releases/09_2000/9_26_00.html) (Görüntü 1 - 2) Shirana Shahbazi'nin, Tahran'da uygulanan geleneksel halı dokuma tekniği ile yaptığı el dokuması, ipek halılar sanat ve zanaat düalitesine düşüldüğü sürece çözülemeyecek ya da hakkı verilerek bakılamayacaktır. Geleneksel yöntemle üretilen halıların üzerine neredeyse hiperreal bir biçimde portreler dokunmuştur, halının kenarlarından sarkan saçakları olmasa kolaylıkla bir fotoğraf ya da resim karşısında olduğumuz yanılsamasına düşülebilir. (http://www.studio-international.co.uk/studio-images/

without_boundary/farsh01_b.asp) (Görüntü 3). Aynı şekilde Heike Weber tarafından 2008-2009 yıllarında yapılmış olan "Kilim"de bahsedilen sanat-zanaatın karşı karşıya konulmamasını gerektiren durumlar için bir örnektir (Görüntü 4). Son örnek olarak, içerisinde bir çok bileşeni barındıran çok güncel bir örnek olarak, dOCUMENTA 13'de[11] sergilenen Pierre Huyghe'nin "İsimsiz" adlı işine bakılabilir; bu iş bünyesinde bir heykeli, arıları, bir köpeği, çizim yapmayı, işin parçası olarak süreci, bitki yetiştirmeyi barındırırken, bir belirsizlik alanı yaratmaktadır (www.artinfo.com). Bahsedilenlerden hangilerinin doğrudan görsel sanatlar alanına, hangilerinin zanaat alanına girebileceğini tartışmak geçerliliğini yitirmiş bir tartışmaya girmek olur. Bunun yerine günümüz sanatını karşımıza "*umulmadıklık*"la çıkan bir yaklaşımlar bütünü olarak görmek günümüz sanatını daha geniş bir perspektiften kavramamıza yardımcı olacaktır. Sanat-zanaat gibi, doluluk-boşluk gibi, ön plan-arka plan gibi yan yana yazmamıza rağmen karşı karşıya koyduğumuz düalitelerden uzaklaşmak günümüz sanatını okuyabilmek açısından önemlidir ve bunların yerine *melezleşme* bir anahtar kelime olarak önerilmektedir.



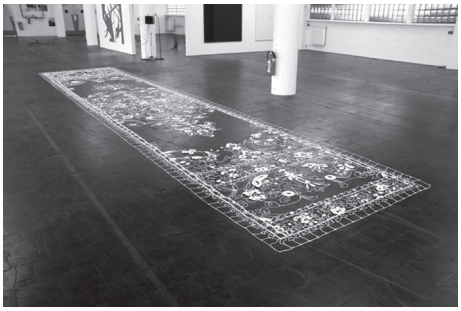
Görüntü 1: Janine Antoni, Uyuklama (Slumber), Performans, 2000.



Görüntü 2: Janine Antoni, Uyuklama (Slumber), 2000.

[11] dOCUMENTA, 2012 yılında Almanya-Kassel'de 13.sü yapılan önemli bir sanat etkinliğidir.

Görüntü 3: Shirana Shahbazi, Farsh, 2004.



Görüntü 4: Heike Weber, Kilim, Silikon, 2008 - 2009.

Görüntü 5: Pierre Huyghe, İsimsiz (Yapılmış ve Yapılmamış Şeyler), 2012.

Kaynakça

Abrams, M. H. (1989). Doing Things with Texts Essays in Critism and Critical Theory. New York: W.W Norton Company,

Burgin, V. (1989). The End of Art Theory Critism and Postmodernity. London:Macmillan Education Ltd.

Buskirk, M. (2003). The Contingent Object of Contemporary Art. Cambridge: MIT Press.

Donald, K. (2006) Sanatın Sonu.(Çev. Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.

Harrison C. and Paul Wood.(1996). Art in Theory. Oxford: Blackwell Publishers Inc.

Heidegger, M. (2007). Sanat Eserinin Kökeni. (Çev. Fatih Tepebaşılı). Ankara:De Ki.

Sennett, R. (2008). The Craftsman. New Haven&London:Yale University Press.

Shiner, Larry. (2004).Sanatın İcadı, (Çev.İsmail Türkmen). İstanbul:Ayrıntı.

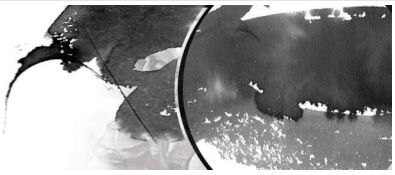
Parry, Richard, "Episteme and Techne", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition).

http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/episteme-techne/ Erişim: 5.2.2013

"Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art" August, 30, 2012, Erişim: 6. Şubat 2013 (http://www.artinfo.com).

Türk Dil Kurumu-Büyük Türkçe Sözlük (t.y) Erişim: 5. 2. 2013 (http://tdkterim.gov.tr/bts/).

4-9 Yaş Arası Çocuklarla Seramik Çamurundan Yapılan Objeler Üzerine Bir Değerlendirme



An Evaluation on The Objects Made with Ceramic Clay By The Group of Children Between The Ages of 4-9

Yrd.Doç. **Seyhan Yılmaz**
Kastamonu Üniversitesi
Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
syilmaz@kastamonu.edu.tr

Özet: Sanat eğitimi, bireylerin çok yönlü yetiştirilmesine yardımcı olan bir eğitim alanıdır. Sanat eğitiminde bir malzeme olarak seramik çamurunun kullanılmasının çocukların gelişimine pek çok etkileri ve katkıları bulunmaktadır. Bu çalışmada haftada 2 saat olmak üzere (60 saat) "Sanat ve Seramik Kursu" adı altında 4-9 yaş arası 10 çocuktan oluşan bir grubun seramik çamuru ile yaptıkları objeler değerlendirilmiştir. Ürünlerin değerlendirilmesinin yanı sıra aynı zamanda uygulama süreci de önemsenmiştir. Kurs sürecinde sanat eğitiminde malzeme olarak hazır seramik çamuru kullanılmıştır. Eğitim sırasında objelerin biçimlendirilmesinde belirli teknikler gösterilmiştir. Aynı zamanda çocuklara özgür biçimlendirme olanakları ile yeni teknik ve yöntemler bulma fırsatı da verilmiştir. Sonuçta verilen konular, farklı yaş grupları ile farklı teknikler ve yöntemler ele alınarak işlenmiştir. Süreç boyutunda ise grup çalışmasının öğretici, yardımlaşma ve paylaşma gibi bazı kazanımlar elde edildiği görülmüştür. Ürünlerin şekil, biçim ve renk özelliklerinin yaş gruplarına göre farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanat Eğitimi, Seramik, Metot ve Teknik.

Abstract: *Art education is a field of education, which helps individuals to train versatility. Using the clay as a material for art education has many effects and contributions on child development. In this study, objects made with ceramic clay by the group of 10 children between the ages of 4-9 under the name of "The Course of Art and Ceramic" 2 hours per week (60 hours) have been evaluated. Evaluation of products has been taken into consideration as well as application process. During the course, clay, which is raw material of ceramic, was used as a material for the art education. Specific techniques were demonstrated in the formulation of the objects during training. Also, the children were given the opportunity to have free formatting options and to*

find new techniques and methods, at the same time. The subjects in conclusions were processed by considering different age groups and different techniques and methods. It has been seen that same gains such as educational, helping and sharing behaviours were obtained. It is concluded that shape, form, and colour characteristics of the products vary according to age groups.

Key Words: *Art Education, Ceramic, Method and Technical.*

Gelişmek isteyen bütün ülkeler her alandaki ilerlemeleri yakından izlemek zorundadırlar. Küreselleşme hızına yetişebilmek için, yaşadığımız ülkede dünyaya gelen yeni, bireylerin kazanmaları gereken özellikler bağlamında gerekli ortamın hazır hale getirilmesi, çağdaş olmaya çalışan dünyada bir zorunluluktur. Sürekli değişen çevrenin, yeni bireyler için tekrar gözden geçirilip, eksik yanları giderilmeye çalışılırken, yeni bilgiler ve yeni gelişmeler hizmete sunulmalıdır. Bu zincirleme olgular çerçevesinde bireyin gelişimine koşut olarak istenen özelliklerin kazandırılması işi ise ancak eğitimle sağlanabilir.

Çağdaş eğitimin amacı, çağdaş toplumu oluşturacak insanlar yetiştirmektir. Çağdaş insan, bilim, sanat ve teknik alanlarında yeterli bilgiye sahip, etrafında olanlardan haberdar, eleştirel ve ıraksak düşünen, aldığı bilgileri yaşama dönük olarak kullanabilen insandır.

Sanat eğitimi, çağdaş eğitimin en önemli parçalarından birisidir. Bireyler sanat eğitiminde aldıkları bilgileri, edindikleri tecrübeleri yaşamın her anında kullanma imkânı buldukları için, yaşama dönük bir yönü de bulunmaktadır. Çünkü sanatın olmadığı bir alan hemen hemen yok gibidir. Dolayısıyla sanat eğitimi, herkes için gerekli olan bir kişilik eğitimidir. Sanat eğitiminin genel amacı bireyin sanat yoluyla, birçok açıdan eğitilmesini sağlamaktır.

> "20. yüzyılın başından bu yana sanat eğitimi kavramı, genel anlamda sanatların tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamaktadır. Dar anlamda ise, okullarda, sınıflardaki ve ilgili bölümlerdeki bu alana ilişkin olarak verilen dersleri tanımlar. Her iki durumda da sanat eğitimi, yetişkin eğitiminden çok, yetişmekte olanların genel eğitim süreci içinde ele alınmaktadır." (San 2003: 17).

Bu durum sanat eğitiminin kişide estetik anlayış, kavrayış, eleştirel düşünme gibi bir takım becerilerin gelişmesine katkı sağlaması ile açıklanabilir.

Sanat eğitimi, sanatı öğreterek davranışa yansıtmak sureti ile yapılan eğitimdir. Bu eğitim sisteminde, hem sanat öğretilmekte hem de sanat yolu ile diğer bilgiler aktarılabilmektedir. Çocukların ve gençlerin sadece sanatsal yaratıcılıklarının zenginleştirilip geliştirilmesiyle yetinilmemesi gerektiği, aynı zamanda görsel sanatların çeşitli kültürel ve tarihi çevreyle olan ilişkilerinin kavratılmasına yönelik yeteneklerinin de yapılandırılması gerekmektedir. Etkili bir sanat eğitimi programının çocukların karmaşık yeteneklerini, sanat eserini üretmeye, tanımlamaya, analiz etmeye ve yorumlamaya yönelik olarak artırarak geliştirilebileceği bilinmektedir (Orkun 2012). Bu sebeple eğitimin çeşitli evrelerinde programlar yoluyla etkili bir sanat eğitimi verilmesi sürecinde çevre, kültür, hazır bulunuşluk düzeyi gibi pek çok etkenin varlığı dikkate alınmalıdır.

Sanat eğitimi, kuramsal yanıyla ve bilimsel temeliyle sanat bilimi kapsamına girmektedir. Genel eğitim süreci içindeki sanat eğitiminin konuları içine, geçmiş ve şimdiki zaman girmekte, kuram ve uygulama ile üretici ve tüketici hep bir arada yer almaktadır. İzlenen zamanda üretilen sanat ürünleri, sanatların resim, grafik yontu, mimarlık, "kullanım sanatları" diyebileceğimiz dekoratif ve el sanatları alanlarından ve tüm görsel iletişim alanlarından (afiş, fotoğraf, film ve video v.b.) örneklerini içerir. Yaygın anlamdaki bir sanat eğitiminde, yalnız yukarıdaki görsel yoğrumsal alanlarla yetinilmeyip, sözel ve işitsel sanatlardan (yazı, müzik, tiyatro, opera, bale, sinema ve televizyon) dolayısıyla tüm görsel ve işitsel iletişim sağlayan sanat alanlarından da ve gözel/optik kültür olanaklarından yararlanılacağı doğaldır. Böyle tümel anlamda bir sanat eğitimi kapsamında sanatın oluşumu, sanatsal yaratma, sanatın toplumdaki yeri, sanat türleri, sanat akımları ve anlayışları, sanatçının kişilik özellikleri vb. konular yer almalıdır. Ayrıca sanat (ve kültür) tarihi, estetik, sanat kuramları ve eleştirisi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, sanat coğrafyası ve topografyası gibi, sanat olayına, sanat ürünlerine ve sanat-toplum- kültür ilişkilerini irdeleyen kuramsal bilgi dallarının da katılmasıyla tamamlanıp bütünleşmektedir (San 2003: 18).

Uzun yıllar sanat eğitimi, çocuğun doğal gelişimine koşut olarak yapılan etkinlikler toplamı olarak algılanmıştır. Bu nedenle, özellikle küçük çocukların eğitiminde hiç yer almadığı söylenebilir. Oysa her çocukta var olduğu bilinen kapasitelerin tanınması, geliştirilmesi, yönlendirilmesi öğretimle olanaklıdır. Kapasiteler, kültürel çevre ve eğitimin sağladığı fırsatlarla yeteneğe dönüştürülebilir (Kırışoğlu 2002: 10).

Çocukların erken yaşlarda elde ettikleri deneyimler daha sonraki öğrenim yaşantısını temel bilgi, beceri ve davranışları açısından etkileyebilmektedir. Bu sebeple sanat eğitimine erken yaşlarda başlanmalıdır. Zaten sanat eğitiminin temel amacında da bu gerçeklik yatmaktadır. Sanat eğitiminin en önemli çıktılarından birisi yaratıcılıktır. Çağdaş toplumun bir parçası olan 'birey'i yetiştirmede ona kazandırılacak meziyetlerden en önemlisi yaratıcılıktır.

Yaratıcılık her bireyde var olan ve insan yaşamının her bölümünde bulunabilen bir yeti, günlük yaşamdan bilimsel çalışmalara dek uzanan geniş bir alanı içine alan süreçler bütünü, bir tutum ve davranış biçimidir (Turla 2004: 17). Çağdaş toplumun yeni bireyleri için bu davranışlar var olmalıdır. Ancak yaratıcılık tavrı, bireylerde kısa sürede elde edilen ve kendiliğinden oluşan bir durum değildir.

"Yaratıcılık, her ne kadar doğuştan gelen bir özellikse de, yaratıcı düşünme, yaratıcı bakış açıları ve yaratıcı beceriler büyük ölçüde, sanat eğitimi sonucunda geliştirilebilen davranışlardır." (Artut 2004: 54). Yaratıcı bireyler yetiştirmek için bireylerin yaratıcı etkinlikler içinde bulunması gerekmektedir. Çocuklukta temelleri atılan yaratıcılık tavrı, yaratıcı etkinlikleri içinde barındıran sanat eğitimi ile sağlanabilir. Sanat eğitimi de tek başına kuru kuruya verilen teorik bilgiden öte olmalıdır. Bu da ancak alan uzmanları

tarafından hazırlanmış, çocuğun düzeyine uygun olan bir programla, doğru araç-gerecin seçilmesiyle, verilen uygun bir konu ve en az diğerleri kadar önemli olan güçlü motivasyonla gerçekleşebilir.

Özü zaten yaratıcılık olan sanat eğitiminde çocuk, çeşitli etkinlikler aracılığıyla problem çözmeyi, yeni araçları, durumları keşfetmeyi öğrenir. Önemli olan, yaratıcı düşünceyi erken yaşta aşılamaktır (Striker 2005: 17). Sadece aşılamak da ne yazık ki yeterli değildir. Eğitimin her evresinde bu becerileri geliştirme ve kullanma olanağının da sunulması gerekir. Aksi halde önceki kazanımlar ya körelir ya da unutulur. Yaratıcı düşünce kazanmış olan birey yaşamın her alanında bu beceriyi kullanma tavrı geliştirir. Yaratıcı düşünme, yenilik arayan, eski sorunlara yeni çözüm yolları getirebilen, buluşçu ve bireyin kendine özgü bir düşünme biçimidir (Argun 2004: 4). Bireyin kendine özgü yaratıcı tavrının örgün ve programlı bir eğitim sürecinin ötesinde çocuğu saran çevre tarafından da oluşturulduğu bilinmektedir.

4-6 yaş dönemi hayallerle birlikte yaratıcılığın başladığı bir dönemdir. Çocuk bir sanatçı gibi yaratıcı olmakta ve sembollerle oynamaktan zevk almaktadır. Hayallerini sembolleştirir. Somut bir şeylere benzeyen şekiller ortaya koymaya çalışır. Çocuklarda yaratıcılık yeteneğinin ortaya çıkarılarak geliştirilmesinde duyuların eğitilmesi ve geliştirilmesi önemli bir yer tutar (Şener 2007: 10-11).

> "9-12 yaş, çocukluğun sonlarına yaklaşılan bir dönemdir ve çocuk bir daha gelişiminin bu dönemine geri dönemeyecektir. Gelişimin bu dönemi, çocuğun sanatsal anlamda düşünme ve yaratıcılığa yönelik ürün oluşturma becerisi kazandırmak için son fırsattır. Çünkü çocuklar, 12 yaşından sonra ergenliğe geçiş aşamasındadırlar ve çok farklı uyaranlarla karşı karşıya kalırlar. Bu yüzden ergenlik öncesi dönem çocuklarının yaratıcılığa yönelik üç boyutlu çalışma yapabilmeleri önündeki engeller kaldırılmalı ve söz konusu etkinlikler zenginleştirilerek uygulamaya geçirilmelidir." (Çapar 2007: 10).

Sanat eğitimi kapsamında okul öncesi ve ilköğretim okullarında yaptırılan yaratıcı etkinliklerin birçok amacı bulunmaktadır. Bu amaçlar basit anlamda kendi içinde sınıflandırılacak olursa; ilki çocuğa yönelik amaçlar, ikincisi çocuğu tanımaya dönük amaçlar, üçüncüsü ise süreç faktörünün getirdiği avantaj ve malzemenin keyifli kullanılmasıyla tedaviye yönelik amaçlar olarak sayılabilir. Birincisi çocuğun fiziksel, ruhsal, v.b gibi gelişimine destek veren eğitici ve öğretici yanı bulunan sanatsal etkinliklerdir. Bu alan daha çok süreçle ilgilidir. Bu araştırmanın kapsamı da bu çerçeve içerisinde ele alınmıştır. İkincisi, çocuk resimlerinin gelişimsel evrelerini tespit ederek, yaratıcı ve bilişsel kapasitelerini ölçme, çocuğun duygusal yönünü ve kişilerarası ilişkilerini belirleme ve somatik ve ruhsal yönünü ortaya çıkarma gibi çocuğu tanımaya yönelik amaçlar olarak söylenilebilir. Üçüncüsü ise, ruhsal rahatsızlıkların tedavisine yönelik uygun malzemenin ve etkinliğin seçilmesiyle yaptırılan etkinliklerden oluşmaktadır.

Yukarıda bahsedilenlerden hareketle birinci ve ikinci amaçlar daha çok süreçle ilgili olmaktadır. Sonuçların veya ürünlerin değerlendirilmesi dikkate alınmamaktadır. Özsoy, bu durumun sanat eğitimcileri tarafından tartışılan bir konu olduğunu belirtmekte, iyi bir düşünce ile başlanan sanatsal faaliyetin, iyi bir ürünle sonuca ulaşacağını söylemektedir (Özsoy 2009: 47). Bu araştırma kapsamında sürecin işleyişi ve ortaya çıkan ürünler değerlendirmeye alınacaktır.

Yukarıda sayılan amaçlar çoğunlukla resim etkinlikleri ile gerçekleştirilmektedir. Oysaki çocuğun yaratıcı düşünce kapasitelerini çok boyutlu geliştirecek, çocuğun gelişimi ile ilgili durum tespitlerini daha da kolaylaştıracak malzeme ve materyaller de bulunmaktadır. Bu malzemelerden birisi seramik çamuru diye de adlandırılabilecek olan kil'dir.

Seramik çamurunun bir sanat aracı olarak kullanılmasının pek çok yararı bulunmaktadır. Yapılan ürünler, gerçeği en yakın şekilde yansıtabilecek niteliğe sahip olmasının yanı sıra en, boy ve yüksekliğe ek olarak, ağırlık, derinlik ve doku gibi özellikleri de barındırmaktadır.

Çok sık olmasa da bazı çocukların kirli diye ellemek istemediği bu malzeme öğrenciler tarafından tanındığı hallerde sıklıkla tercih edilmektedir. Bu tercihte yatan etkenlerin başında malzemenin sıra dışı oluşu, kolaylıkla şekil alıyor olması ve kullanımında genellikle öğrencilere keyif veriyor olması sayılabilir.

Üç boyutlu çalışmalar boşlukta biçimlendirilir. Bu biçimlemede beynin her iki tarafı da aktif çalışır. Böylece beynin yönettiği parmaklar seramik çamuru gibi malzemelerle yapılan çalışmalarda şekillendirme, birleştirme, ayırma, oyma, yoğurma gibi hareketlerle görme ve dokunma duygularını etkin bir şekilde çalıştırarak bütün kasların çalışmasını sağlamakla bir sonuca varmaktadır. Seramik çamuru ile çalışmanın çocuğa yönelik avantajları ve yararları özetlenecek olursa şunlar söylenebilir:

a. Sosyalleşmeye yönelik yararlar: Disiplinli çalışabilme, çevresindekilerle yardımlaşma, etkilenme, eleştiri yapabilme, eleştiriyi kabul etme, çalışmaya katılma, grupla uyum sağlama, paylaşabilme, çalıştığı yeri temiz tutma, temizliğini kontrol etme becerileri geliştirmek.

b. Kişiliğe yönelik yararlar: Kavga ve kızgınlık dürtülerini, öfke ve kin duygularını kil aracılığı ile yok etmek, yaptığı işe karşı dikkatli olmayı sağlamak, bir konuya karşı gözlem ve dikkat becerisini geliştirmek, sabırlı olmayı aşılamak, kendine güven duymayı sağlamak, kendini ve işini anlatabilme becerisini artırmak ve bağımsız düşünebilme ve özgür hareket edebilme becerilerini geliştirmek.

c. Yaratıcılığa yönelik yararlar: Şekillendirme, alet ve mekân kullanma, gözlem yapabilmeyi sağlama, gelecekle ilişki kurma, üretilenler arasında farlılık yakalama,

somut- soyut ilişkisini kurabilme, gerçek, nesne ve masalsı öğeleri ilişkilendirme, becerilerini geliştirmek (Terwiel 2010: 8-9). Söz konusu yararlar bu çalışmada da gözlenmiştir.

Problem

Seramik çamurunun uygulamalarda pek kullanılmamasının bazı nedenleri vardır. Örneğin eğitim-öğretim kurumlarında fırın olmayışı, atölye ortamının yeterli düzeyde olmaması, olsa bile yapılan ürünlerin tamamlanmaması (sırlanıp, pişirilememesi, kalıcı hale getirilememesi) ortaya çıkan ürünlerin sergilenememesi, bu gibi olumsuzluklar malzemenin yeterince tanıtılamamasına neden olmaktadır. Bu sebeplerle de seramik çamurunun çocuklar üzerindeki olumlu etkisi ve sunduğu avantajların farkına varılamamasına neden olduğu söylenebilir. Örneğin okul öncesinde seramik çamurunun bir program doğrultusunda kullandırılması gereklidir. Ancak anaokullarının koşulları ve öğretmenlerin olanakları göz önüne alındığında, durumu iyi olan okullar da dahil pek çok yetersizliğin olduğu söylenebilir. Bunun sebebi bu konu üzerine şimdiye kadar yeterli ilginin gösterilmemiş olmasıdır (Terwiel 2010: 52).

Bu çalışmada, 4-9 yaş arası çocuklarla seramik çamurundan yapılan objeler ele alınarak uygulama sürecinin gözlenmesi amaçlanmıştır. Bu çerçevede verilen belirli tema ve tekniklerin uygulanabilirliği, çocukların biçimlendirdikleri ürünlerin sergi de dahil olmak üzere yaptıkları gözlenmiştir. İzlenen yöntemler bağlamında ürünlerin şekil, biçim ve renk özellikleri yapılan değerlendirmeyle ortaya konmaya çalışılmıştır.

Araştırma, Kastamonu Üniversitesi Sürekli Eğitim Araştırma ve Uygulama Merkezi tarafından 22 Ekim 2011 ile 28 Nisan 2012 tarihler arasında açılan kurs çerçevesinde yapılan uygulama çalışmalarının bir değerlendirmesidir. Araştırmaya konu olan objeler, haftada 2 saat olmak üzere toplam 60 saat 4-9 yaş arası 10 çocuktan oluşan bir gruba yönelik açılan sanat eğitimi ve seramik kursunun ürünleridir. Bu ürünler, sanat ve seramik dersleri kapsamında verilen belirli konular çerçevesinde çalışılarak oluşturulmuştur. Bu araştırmada ortaya çıkan ve incelenen ürünler 4-9 yaş grubunun gelişimsel özellikleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Kursa 6 kız, 4 erkek çocuk aileleri ve kendi istekleriyle katılmışlardır.

Bulgular ve Yorum

Bu çalışmada 4-9 yaş arası çocukların seçilmesi rastlantısal olarak kursa katılan öğrenci yaş grubu ile ilişkilidir. Her yaşın ve her çocuğun kendi gelişimsel durumları ve kritik dönemleri olduğu bilindiğinden bu çalışmada sadece bu yaş grubuna özel durumlar ve tespitler yapılmıştır.

İncelemeye alınan 4-9 yaş arası yaş grubunun yaptığı çalışmalardan elde edilen

bulgular, seramik çamurunun kullanımı, çocuğa yönelik yararları, kullanılan yöntem ve teknikler ve ürünlerin biçim özellikleri gibi çeşitli başlıklar altında aşağıda ele alınmıştır.

a. Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Eğitim ve öğretimin tüm alanlarında olduğu gibi konuların seçimi, araç-gereçlerin ve malzemenin yaş seviyesine uygunluğu, çocukların hazır bulunuşluk düzeyleri gibi durumlar düşünülerek seramik çamuru ile uygulamalara geçilmiştir. Kullanılan seramik çamuru ithal beyaz kil olup seramik malzemesi satan firmalardan temin edilmiştir.

Biçimlendirme öncesi, daha önceden belirlenen ve planlaması yapılan konular, motivasyonu artıracak şekilde çeşitli örneklerle sunum şeklinde verilmiştir. Çoğunlukla gösteri (demonstrasyon) öğretim yöntemi kullanılmıştır. Uygulama sırasında soru-cevap, anlatım gibi yöntemler de kullanılmış olmakla beraber, çocukların kendi kendilerine öğrenmelerine olanak sağlayan deneme yanılma, keşfetme, gereç üzerinde düşünme, oyun ve oyunlaştırma gibi yöntemlerin kullanılmasına da öncelik verilmiştir. Uygulamaların konuya göre kimi zaman bireysel, kimi zaman grup çalışması şeklinde yürütülmesi sağlanmıştır. İzlenen yöntem ve teknikler uygulama sırasında birlikte verilmiştir. Ürünlerin şekillendirilmesi sırasında ebeşuarlar, kesme oyma aletleri, şablon kalıplar, çeşitli uçları olan metal şırınga (ya da sarımsak ezeceği), merdane, sistire, sünger vb. gibi araç-gereçler kullanılmıştır. Şekillendirmede, fitil ve sucuk tekniği, blok kilin yontulması oyulması ve parça ekleme, plaka açma, şablon kullanma, dokulu yüzeylere sahip materyallerle doku elde etme vb. tekniklere yer verilmiştir. Şekillendirme sırasında deforme olan ve kırılan ürünlerin tamir edilmesi, yeniden kaynaştırılarak birleştirilmesi, bitmiş ürünlerin rötuşlanması yapılmıştır. Pişirilen ürünlerin renklendirilmesinde ise çocukların fırça ile rahatlıkla sürebileceği renkli astarlar kullanılmıştır. Renklendirilen ürünler şeffaf sır kullanılarak pişirilmiştir. Sırlama işlemi çocuklara gösterilmiş, fakat yaptırılmamıştır. Sırın ele, göze sürülmemesi gibi hususlarda çocuklar bilgilendirilmiştir.

Bu kurs programında izlenen yöntemlerden birisi de çocukların hoşlanarak katıldıkları oyun etkinliğidir. Sanat eğitimi programı içeriği, genellikle oyuna çok yakındır. Her iki etkinlik sanat ve oyun, aralarında farklar bulunmasına karşın her ikisi de maddi bir çıkar ilişkisinden uzak olmaları bakımından benzer özellikler gösterirler. Oyun içindeki davranışla, sanattaki tavır özde aynı olmasa da aynı kaynaktan beslenir. İkisinde de erek yani amaç kendileridir. Hayal gücü, gerçekten uzaklaşma, içgüdüsellik, kurgusallık her ikisinde de ön plandadır (Tan 2003: 163).

Çocukların programlarında çok kullanılan resim etkinlikleri iki boyutlu yüzey üzerinde kalmaktadır. Küçük yaşlarda üç boyutlu biçimleri oluşturmaya yönelik geçişi, çamur ile yapılan çalışmalar vasıtasıyla hızlandığı söylenilebilir. Seramik çamuru ile yapılan objeler hem iki hem de üç boyutlu olabilmektedir. İki boyutlu çalışmalarda çoğunlukla

plaka yöntemi kullanılmaktadır. Üç boyutlu örneklerde ise plaka yönteminin yanı sıra blok kilin yontulması, oyulması, kimi zaman da eklenme ile yapılmaktadır.

Çocukların seramik çamuru ile yaptıkları objeler ile duygusal bağ kurdukları gözlenmiştir. Biçimlendirdikleri insan figürlerini bebek, arabalarını oyuncak araba, yaptıkları tabak ve kâseleri de günlük hayatta kullandıklarından, her çaba sonunda oluşan ürünlerin bir işe yarama fikrini geliştirdikleri söylenebilir. Görüntü 1'de farklı yaşlara göre çocukların yaptıkları objelere yer verilmiştir.

7 Yaş

9 Yaş

9 Yaş

6 Yaş

5 Yaş

4 Yaş

9 Yaş

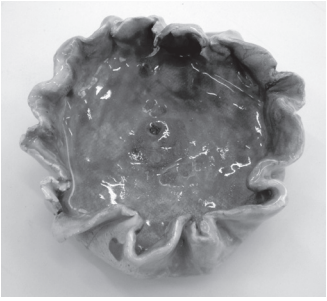
Görüntü 1: 4-9 Yaş Arası Çocuklara Ait Seramik Formlar.

Bireylerdeki yaratıcılık küçük yaşlarda ortaya çıkarılabilir ve desteklenebilir. Çocukların oyunla desteklenmiş sanat etkinliklerinde bulunmaları, yaratıcı güçlerinin geliştirilmesini sağlar. Bir çocuk ancak oynarken bütün kişiliğini kullandığından yaratıcı olabilir (Çapar 2006: 2). Örnekler incelendiğinde aynı konunun her çocuk tarafından farklı biçimlendirildiği görülmektedir.

Çocuğun kendi seçimi ve iradesi dışında kendisini saran çevrenin, onun rahatça algıladığı, benimsediği ve sevdiği bir hale gelmesinde sanat eğitimi bir araç olarak kullanılmalı ve kilden en geniş biçimde yararlanma yoluna gidilmelidir. Kil ile yapılacak çalışmalarda, çocuğu tanıma ve çocuğun dünyayı nasıl tanıdığı daha somut olarak ortaya çıkabilir. Resim ya da diğer oyun araçlarından daha fazla anlatımı içeren kil uygulamalarla, çocuk daima anımsayacağı bir ürününde sahibi olmaktadır. Çocuğun

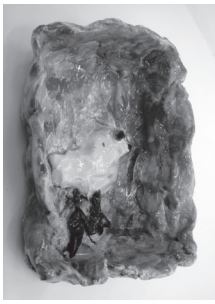
yaşadığı çevreyi kavramasında, yaratıcılığın geliştirilmesinde sanat eğitiminin işlevi de bu yolla ve bu amaçla kendini gösterecektir (Terwiel 2010: 4).

Aşağıdaki örnekler çocukların daha sonraki yaşamlarında bile günlük hayatta kullanabilecekleri objeler arasında yer alabilir. Kâse ve tabak olarak yapılan bu objeler sırlı olduğundan günlük hayatta rahatlıkla kullanılabilir.



9 Yaş

6 Yaş



6 Yaş

Görüntü 2: 6-9 Yaş Arası Çocukların Yaptığı Kâseler.

Eğitim yoluyla çocuğun sanatsal gelişimine destek olunurken kimi zaman onu yalnız bırakmalı kimi zaman da öğretmen kontrolü olmalıdır. Bunların yanı sıra grup çalışmalarına da yer verilmelidir. Grup çalışmasının çocuğa getireceği avantajları bulunmaktadır. Öğrenciler grup halinde iken kaynaştırma içinde birbirlerinden çok şey öğrenirler.

> "Dewey'e göre, bireyi yalnız bırakarak ona devinimsel eylem ve duygularını uyarma olanağı sağlayabiliriz, fakat bu yolla onun kendisinin de bir parçası olduğu yaşamdaki varlıkların anlamını kavraması sağlanamaz. Ancak bir bireyin araç ve gereçleri kullanırken yanındakilerle ilgilenmesi, yanındakilerin de bilinçle, yeteneklerini kullanarak işe katılması koşulu ile ortak bir etkileşim içinde yeteneğin toplumsal gelişimi sağlanabilir." (Özalp 2009: 19).

Araştırmada, incelenen gurubun çalışmalarından birisi de ortak bir çalışma olan "Bir köy inşa edelim" başlıklı uygulamasıdır. Bu etkinlik sırasında gruptaki bütün çocukların yaş farkı problemi yaşamadıkları görülmekle beraber, son derece keyifli bir paylaşımla ortak bir kompozisyonu birlikte bitirme çabası içerisinde oldukları gözlenmiştir.

Çocuklar bu ortak projede bir masa üzerine çamuru plaka haline getirip sıra ile merdane kullanarak düzeltmişlerdir. Üzerinde evler binalar, arabalar bahçeler çiçekler ağaçlar v.b birçok detayı keyifle yaptıkları görülmüştür. Proje iki ders saati içerisinde bitirilmesine rağmen ürün kurutmaya alınmamış bir sonraki haftaya tekrar aynı proje üzerinde çalışılmaya devam edilmiştir. Gruptaki çocukların üç hafta aynı projenin üzerinde sürekli değişiklikler yaparak adeta yap-boz şeklinde oynadıkları görülmüştür.

Çocuklar kurdukları köy evlerini bir inşaat ustası, bir mimar gibi tasarlayıp meydana getirmişlerdir. Yaptıkları arabaları yollar ve köprüler üzerinde sürerek figürlere eylem ve hareket kazandırarak oyun oynadıkları ve hoşlandıkları gözlenmiştir.

Görüntü 3: Köy Projesinde Grup Çalışması.

Seramik çamurunu şekillendirmede çeşitli araç ve gereçlerin kullanımı çocuğun hem yaratıcılığına hem de becerisine yönelik katkı sağlamaktadır. Kesme işleminde kullanılan bıçaklar (ebeşuarlar), yüzeyin düzleştirilmesine yarayan sistireler, doku oluşturmada kullanılan testereler kimi zaman çocuğun kendisinin keşfettiği dokulu materyaller, çeşitli şekiller çıkarmada işe yarayan şablonların kullanılmasının çok yararlı olduğu söylenebilir.

b. Şekil, Biçim ve Renk Kullanımı

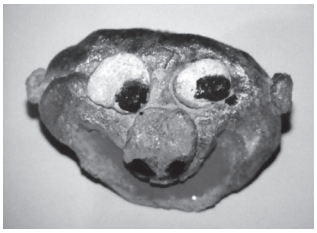
İyi bir motivasyon ve başlangıç ile iyi sonuçlara varılabilmektedir. Ürünün sergilenmesinin de sürecin bir parçası olduğu söylenilebilir. Daha önce bahsedildiği üzere seramik çamuru ile yapılan çalışmaların çeşitli sebeplere bağlı olarak pişirilmesi, değerlendirilmesi ve sergilenmesine yer verilemediği söylenmişti.

Bir ürünün değerlendirilmesi süreçle ilgili bir durumdur ve sürece etki eden faktörler, bireyin ruh hali, verilen konu, konuya ilişkin iyi bir güdüleme, çevre koşulları, malzeme, araç-gereç vb. gibi söylenilebilir. Tek başına ürün değerlendirilmesi görsel kompozisyon açısından bir değerlendirme olmaktadır. Bu araştırmada ürünler yukarıda bahsedilen faktörlerin bazılarıyla birlikte ele alınarak aşağıdaki şekilde değerlendirilmeye alınmıştır.

"İnsan figüründe yüz" konulu çalışmada çocukların çok aşina oldukları bu konuda, birer yuvarlak bir çamur bloğu üzerine ekleme ile burun, göz, kulak gibi figürleri yapmışlardır.

Çocukların birbirinden farklı objeler ortaya koydukları görülmektedir. Bu farklılığın çoğunlukla yaştan kaynaklandığı söylenebilir.

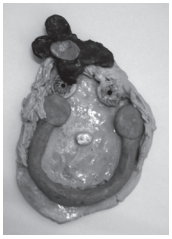
Kız çocuklarının kendi cinsiyetlerine yönelik çalışmalar ortaya koyarken, süslemeye ve dekoratif bezemeye ağırlık verdikleri görülmektedir. Erkek çocukların ise bu hususta süslemeye daha az yer verdikleri gözlenmiştir.



9 Yaş 9 Yaş 6 Yaş 6 Yaş

Görüntü 4: 6-9 Yaş Arası Çocukların Yaptığı Yüz Figürleri.

Yukarıdaki örnekler incelendiğinde birinci çalışmada araç-gerecin getirdiği avantajla çocuk, figürün saçlarını sarımsak sıkacağı ile şekillendirmiştir. Bu nedenle elde edilen obje diğerlerinden daha gerçekçi görünmektedir.



7 Yaş 6 Yaş 9 Yaş 9 Yaş

Görüntü 5: 6-9 Yaş Arası Çocukların Yaptığı Yüz Figürleri.

Yukarıdaki örneklerin ilk üçünde merdane kullanılmış plaka açılarak figürler şekillendirilmiştir. Erkek çocukların çalışmalarındaki teknik farklıdır. Farklı teknik kullanımının kız ve erkek çocukların kendi aralarındaki gruplaşmalardan kaynaklandığı söylenilebilir. Nitekim eğitim süreci içerisinde kız ve erkek çocukların kendi hemcinsinin çalışmalarını göz ucuyla takip ettikleri görülmüştür.

"Kanatlı Hayvan Figürleri" konulu objelerin tasarımında ise yine benzer özellikler yer almaktadır. Çocukların yaptıkları hayvan figürleri daha süslemeci ve tasarladıkları objelerde gerçekçiliğin egemen olduğu görülmüştür. Kız çocuklar kelebekler, kuşlar, uğur böcekleri yaparlarken, erkek çocukların, kuşlar, sinekler ve böcekler yaptıkları görülmüştür. Üretim sürecinde araç-gerecin de önemli bir faktör olduğu söylemek

mümkündür. Aşağıdaki kelebek figürü kalp şeklindeki bir şablonun kullanılmasıyla elde edilirken, çocukların daha çok ekleme tekniği kullandıkları görülmüştür.

9 Yaş 6 Yaş 8 Yaş

Görüntü 6: Kanatlı Hayvan Figürleri.

"Deniz Canlıları" konulu objelerin yapımında yine gerçekçilik ön planda yer almaktadır. Kız çocukların çalıştığı hayvanlar arasında çoğunlukla denizkızları, balıklar, midyeler yer alırken, erkek çocukların yengeç, ıstakoz, köpek balığı ve balina gibi deniz canlılarına yer verdikleri görülmektedir.

8 Yaş 9 Yaş

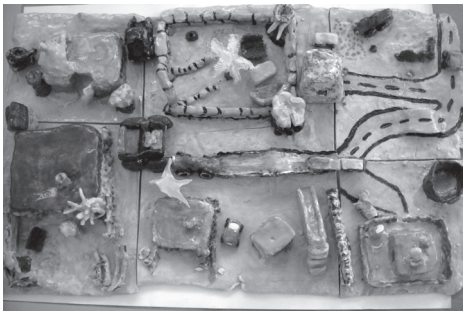
Görüntü 7: 8-9 Yaş Arası Çocukların Yaptığı Deniz Canlılarına Ait Objeler.

"Elimizin Şeklini Yapalım" konusunda ise çocukların hepsi de verilen talimatlar çerçevesinde çalıştıkları için süslemeye yönelik tavır sergiledikleri görülmektedir.

8 Yaş 9 Yaş

Görüntü 8: 8-9 Yaş Arası Çocukların Yaptığı Kendi Ellerine Ait Figürler.

"Birlikte Bir Köy Yapalım" konulu etkinlikte grup çalışması yapılmıştır. Eğitim sürecinde uygun bir motivasyonla iyi bir sonuca ulaşılabileceği aşağıdaki örneklerde görülmektedir. Grupla çalışılan bu üründe oyun ve oyuncak faktörü önemli bir etkendir. Çocukların oynarken birbirleri tarafından güdülenmekte oldukları izlenmiştir.



Görüntü 9: Köy Projesi Detay (Sır Altı).

Görüntü 10: Köy Projesi Detay (Sır Altı).

Görüntü 11: Köy Projesi Detay (Sır Altı).

Görüntü 12: 4-9 Yaş Arası Çocukların Çalışmalarının Sergilenmesi.

Sonuç

Çalışmada, 4-9 yaş arası çocuklarla seramik çamurundan yapılan objeler ele alınarak uygulama süreci gözlenmiştir. Bu bağlamda çocuklara belirli temalar verilmiş, şekillendirme tekniklerinin uygulanabilirliği gözlenmiş ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Seramik çamuru, çocuklar açısından kullanımı son derece keyifli bir malzemedir. İlköğretim ve okulöncesi guruplar için bireye yönelik kazanımlar açısından süreç de, sonuç da önemlidir. Dolayısıyla süreç açısından uygun motivasyonu sağlamak için malzemenin kullanımda keyif vermesinin sağlanması aranan bir özelliktir. Bu araştırma sırasındaki gözlemlere göre çocukların kil malzemeden sıkılmadıkları söylenebilir. Üç boyutlu obje oluşturmanın bireye kazandıracağı pek çok avantaj bulunmaktadır. İki boyutlu yüzey soyut ve dokuma hissinden uzaktır. Çocuk resimlerde oluşturduğu biçimlerin ön yüzünü, en fazla derinliğini gösterebilmektedir. Oysa seramik çamuru ile yapılan bir objede ön, yan, alt, üst ve iç kısımlarını da düşünmek zorundadır. Bu durumda kil ile yapılan faaliyetler çok boyutlu bir nitelik kazanmaktadır. Böyle bir aktivitede dokunma duyusu da harekete geçmektedir.

Kâğıt üzerine yapılan çalışmalar seramik çamuruna göre çok soyut kalmaktadır. Bu cümleden hareketle yüzeyde gerçekleştirilen şekil ve biçimlerle çocukların diyaloga geçemedikleri söylenebilir. Seramik çamuru ile yapılan objelerle çocuklar duygusal bağ kurmaktadırlar. Yaptıkları insan figürleri, bebek, oyuncak araba, tabak ve kâseleri oyun amaçlı da olsa çocuklar günlük hayatta kullandıkları için, bir çaba sonunda oluşan ürünlerin onlarda bir işe yarama fikrini geliştirdiği söylenebilir.

Sonuç olarak, çocukların diğer yaratıcı etkinliklere göre en özgün olabilme imkânını seramik çamuru ile yapılan çalışmalarda buldukları söylenebilir. Bu bağlamda çocukların hayal güçlerini sınırsızca kullandıkları görülmüştür. Bunun nedeni malzemenin

getirdiği olanakların yanı sıra, şekillendirmede kullanılan araç-gereçlerin kullanılması olarak kabul edilebilir. Böylece uygulamaların çocuklarda yeni araştırma ve keşfetme duygularını da ortaya çıkardığını söylemek mümkündür.

Uygulama sonucunda çocukların alet kullanma becerilerinin geliştiği, şekillendirme yöntemlerini kavradıkları, çamuru kurutmanın önemini, pişirimin ne olduğu ve pişirme işleminin nasıl yapıldığını öğrendikleri gözlenmiştir. Yine çocukların pişirme sonrasında ürünler üzerinde renklendirme yapabildikleri, yaptıkları çalışmalar hakkında konuştukları ve birbirlerini değerlendirdikleri, sergileme işleminin onları motive ettiği görülmüştür. Ürünlerin renklendirilmesinde şeffaf sır kullanılmış ve pişirilmiştir. Sırlama işlemi çocuklara gösterilmiş fakat yaptırılmamıştır. Çocuklar sırın ele, göze sürülmemesi gibi hususlarda bilgiler kazanmıştır.

Yukarıda bahsedildiği üzere çocuklar uygulama boyutunda son derece özgür olmaktadırlar. Bu özgürlük, özgünlüğü de beraberinde getirmektedir. Verilen tema aynı olmasına rağmen objelerin renk, biçim ve kompozisyon olarak birbirinden tamamen farklı olduğu görülmektedir. Sonuçta her objenin çocuğun kendi ilgi alanına giren konuları, kendi becerilerini öne çıkarmasına yardımcı olduğu, elde edilen ürünlerin de onun kişiliğini sergilediği veya kişiliğinin bir parçasını oluşturduğu söylenebilir. Kurs bitiminde ortaya çıkan ürünler "seramik sergisi" adı altında sergilenmiştir. Çalışmalar kurs sonunda sergilenirken aynı zamanda bir de sergi katalogu hazırlanmıştır. Serginin düzenlemesi sırasında çocuklar da rol almıştır. Sergi sürecinde de çocuklar üzerinde olumlu tutum ve davranışların oluştuğu gözlenmiştir. Ayrıca sergiye gelen izleyicilere yaptıkları çalışmalar hakkında açıklamalarda bulunmuşlardır. Bu durum, çalışmalarını sergi sürecinde de sahiplendikleri şeklinde yorumlanabilir.

Tüm bu süreç, seramik yoluyla sanat eğitimi olduğu kadar, çocuk yaşta seramik sanatına katılma açısından da ayrı bir önem taşımaktadır. Çocukların hem yaptıkları çalışmalar hem de katalog yoluyla ortaya koydukları ürünlerin onların geleceğinde büyük bir değer olacağı söylenebilir.

Kaynakça

Argun, Y. (2004). Okul Öncesi Dönemde Yaratıcılık ve Eğitim, Ankara: Anı Yayıncılık.

Artut, K. (2004). Okul Öncesinde Resim Eğitimi, Ankara: Anı Yayıncılık.

Ayancı, Y. (2006). 3-6 Yaş Okul Öncesi Çocuklarında Seramik Eğitiminin Yeri ve Önemi İle Yeterliliği, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Çapar, M. (2006). Temel Eğitimde 9-12 yaş Arası Çocuklarda Üç Boyutlu Çalışmaların Yaratıcılık Eğitimine Etkisi, (Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kırışoğlu, O. T. (2002). Sanatta Eğitim, Ankara: Pegem Yayıncılık.

Orkun, F. B. (2012). Resim İş Dersine İlişkin Tutumların Ölçülmesi, http://pauegitimdergi.pau.edu.tr/ Makaleler/ 2055457654_3-RES%c4%b0M.pdf (01.06.2012).

Özalp, H. K. (2009), Okul Öncesi Dönem (5-6 grubu) Sanat Etkinliklerinde çok Alanlı Sanat Eğitimi Yönteminin Uygulanması Üzerine Bir Durum Çalışması, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özer, H. (2009). Anaokulu Öğretmenleri Tarafından Çocuklara Yaptırılan Görsel Sanat Etkinliklerinin Yaratıcılık Açısından Değerlendirilmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Özsoy, V. (2009). Görsel Sanatlar Eğitiminde Özel Öğretim Yöntemleri, Ankara: Pegem Yayınevi.

Öztürk, Ö. (2006). İlköğretim Birinci Kademe 3. Sınıf Öğrencilerinin Sanat Eğitiminde Üç Boyutlu Seramik Çalışmalarının Gerekliliğine Yönelik Bir İnceleme, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

San, İ. (2003). Sanat Eğitimi Kuramları, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Striker, S. (2005). Çocuklarda Sanat Eğitimi, (Çeviren: Azize Akın), Epsilon Yayınları.
Şener, T. - Yıldız, F. Ü. (2007). Okul Öncesi Dönemde Yaratıcılık Eğitim, Ankara: Nobel Yayınevi.

Tan, C. A. (2003). Sanatta Yaratıcılık (Auto- Telos) Açısından Tavır Olarak, Oyun ve Sanat. Sanat Yazıları, Sayı:10, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Terwiel, C. D. (2020). Okul Öncesi Sanat Eğitiminde Bir Malzeme Olarak "Kil"in Yeri, Ankara: Ankara Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları.

Turla, A. (2004). Çocuk ve Yaratıcılık, İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Güzel Sanatlar Fakültesi
Yayın Organı Sanat Yazıları Yayın İlkeleri

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda en az iki kez yayınlanır.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayınlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiç bir yerde yayınlanmamış olmalıdır.

Yazılar basılı üç kopya halinde ve sayısal ortamda CD'ye kaydedilmiş olarak gönderilmelidir.

Makalenin yazarı; adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik ünvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve varsa elektronik posta adresini tam olarak belirtmelidir.

Yazıların başında Türkçe ve İngilizce "başlık / title"; kısa bir Türkçe ve İngilizce özet (en çok 100 kelime) bulunmalıdır. (İtalik olarak, Times 9 punto ile yazılmalıdır)

Özetin hemen arkasından konuyu tanımlayan Türkçe ve İngilizce uygun anahtar sözcükler bulunmalıdır.

Yazılarda tablo, şekil ve resimler gerekirse kullanılabilir. Kullanılacak tablo, şekil ve resimler ayrı sayfalar halinde gönderilmeli, metin içindeki yerleri belirtilmeli, film almaya uygun (120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve renkli), kısa kenarı 3,5 cm'den küçük olmamalı ve çok temiz olmalıdır.

Yazılar, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır.

Metin içindeki göndermeler ya ad ve tarih ya da sayfa olarak parantez içinde belirtilmelidir. Örnek: (Turani 1982) veya (Turani 1982: 192), üç satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içinde, üç satırdan uzun alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntoyla, tek satır aralığıyla verilmelidir.

Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.

Makalenin sonunda yer alacak Kaynakça'da kitaplar ve makaleler aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Kitap için örnek:
Cömert, B. (1991). Sanat-Edebiyat Üzerine. Ankara: Damar Yayınları.

Makale için örnek:
Erzen, J. N. (1999). Resimde İç Mekan. Arredamento Mimarlık Dergisi, cilt (sayı), sayfa numaraları

Bir yazarın birden fazla yayını kaynak olarak gösterildiği takdirde yayınlar tarih sırasıyla, aynı yazarın aynı yıldaki yayınları ise (1985 a), (1985 b) şeklinde harf sırasıyla verilmelidir.

Yazı ve makalenin içeriğiyle ilgili tüm sorumluluk yazarlarına aittir.

Sanat Yazıları'nda yer alan yazı ve makaleler için telif ücreti ödenmez.

Yayınlanmayan yazı istendiğinde yazara iade edilir. Ayrıca yayın tarihinden sonra gelen yazılar, bir sonraki yayında değerlendirilmek üzere saklanır.

Yazı ve makaleler aşağıdaki adrese ulaştırılmalıdır.

İletişim Bilgileri

Sanat Yazıları
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
Beytepe 06532 Ankara
Tel: 0 312 299 20 62 - 82
Faks: 0 312 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Dizin: Sanat Yazıları 25-26

Alpay, Ç. **"Yapay Işık Sanatı: Işık Boyaması".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 55.

Atılgan, N. Ş. **"Sanat, Tasarım, Oyuncak: 20. Yüzyıl Avant-Garde".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 101.

Aziz, G. **"Sergei Sergeyevich Prokofiyev 5 Numaralı (op.38/135) Piyano Sonatının Formu ve İcra Özellikleri".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 89.

Karaağaç, B. **"18.Yüzyıl Osmanlı Döneminde Çoksesli Müziğin Yapılanışı".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 43.

Kayıran, N. R. **"Sanat, Tasarım, Oyuncak: 20. Yüzyıl Avant-Garde". Bir Sergi Modeli Olarak dOCUMENTA 13".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 113.

Kuterdem, L. **"Ahmed Adnan Saygun'un Orkestra İçin Bestelediği Ayin Raksı'na (Op. 57) Bestecilik Teknikleri Açısından Armonik Yaklaşımları".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 79.

Munzur, M. **"Modların Bestecilikte Kullanımı ve Modalitenin Bestecilik Bakımından Önemi".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 91.

Papila, A. **"Caravaggio'nun Yaşamı ve Barok Resim Sanatının Görsel Diline Katkıda Bulunan Önemli Eserleri".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 25.

Şener, S. **"Yolları Çatallanan Bahçe: Günümüz Sanatında Sanat-Zanaat Düalitesi Üzerine".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 127.

Tamer, F. **"17. ve 18. Yüzyıllarda Keman Yayının Geçirdiği Yapısal Evrimin Yay Tekniğine Olan Etkileri".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 71.

Uz, A. **"Erken Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikaları İle Toplumun Sanatsal Gelişimine Plastik Sanatlar Çerçevesinden Bakış".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 9.

Yılmaz, S. "**4-9 Yaş Arası Çocuklarla Seramik Çamurundan Yapılan Objeler Üzerine Bir Değerlendirme".** Sanat Yazıları 25/26, Sayfa: 139.

Dizin: Sanat Yazıları 24

Akkılıç, D. **"Romantizm ve Müzik".**
Sanat Yazıları 24, Sayfa: 36.

Aksan, M. **"Bale Alanında Kadrolaşma Sorununun Kaynakları".**
Sanat Yazıları 24, Sayfa: 42.

Boerescu, Z.B. **"Küçük Hikâyelerle Büyük İnsan Manzaraları Kurgulamak; "Mayıs Sıkıntısı" Filminin Biçimsel Analizi:".** Sanat Yazıları 24, Sayfa: 68.

Bulduk, B. **"Güzel Yazı Yazma Becerisinin Geliştirilebilmesi Üzerine Yazı Defteri Önerisi".** Sanat Yazıları 24, Sayfa: 12.

Karamanoğlu, S.E. **"Bir Sosyal Etkileşim Alanı Olarak Arazi ".**
Sanat Yazıları 24, Sayfa: 54.

Müfettişoğlu, A. **"Kontrbas Yayında Alman ve Fransız Yapım ve Tutuş Yöntemleri".** Sanat Yazıları 24, Sayfa: 7.

Dizin: Sanat Yazıları 23

Baltacıoğlu, Y.A. **"Özdeşleyim ve Karakter Makyajı".** Sanat Yazıları 23, Sayfa: 53.

Dur, B.İ.U. **"Yeni Bir Uzmanlık Alanı: Bilgilendirme Tasarımı".**
Sanat Yazıları 23, Sayfa: 7.

Göğebakan, Y. "**Avrupa Resim Sanatında Kültürel Mirasa Ait Unsurları Resimsel Bir İmge Olarak Kullanan Üç Sanatçı: Sandro Boticelli, Sanzio Raphael ve Jacques Louis David".** Sanat Yazıları 23, Sayfa: 65.

Pehlivan, S. "**Sahnelenmiş Fotoğrafta "Hüzün ve Yalnızlık".**
Sanat Yazıları 23, Sayfa: 39.

Yıldız, M.Ö. **"Chermayeff ve Geismar Amblemlerinin Gestalt İlkeleri Açısından İncelenmesi".** Sanat Yazıları 23, Sayfa: 23.