

sanat  
ve insan

dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Journal of Art and Human

International Refereed Journal  
E-ISSN:1309-7156

2023 Cilt 7 Sayı 1

Volume 7 Issue 1



# sanat ve insan



E-ISSN: 1309-7156

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi  
International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

**Cilt / Volume 7**  
**Sayı / Issue 1**  
**Aralık / December 2023**

<http://sanatveinsan.com>  
[journalofartandhuman@gmail.com](mailto:journalofartandhuman@gmail.com)

Malatya / TÜRKİYE

## EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

**İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör:** Levent İSKENDEROĞLU

**Dergi Editörü:** Egemen Umut ŞEN

### Alan Editörleri

Editör- Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)  
Editör- Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım)  
Editör- Prof. Ata Yakup Kaptan (Plastik Sanatlar)  
Editör- Prof. Emine Koca (Moda Tasarım)  
Editör- Doç. Ali Ayhan (Müzik)  
Editör- Doç. Burhan Yılmaz (Resim)  
Editör- Doç. Selçuk Ulutaş (Sinema ve Estetik)  
Editör- Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu (Sanat Eleştirisi)  
Editör- Süleyman Topaloğlu (Sosyoloji)  
Editör- Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol (Türk Dili ve Edebiyatı)  
İngilizce Dil Editörü- Doç. Bilal Genç  
Türkçe Dil Editörü- Prof. İlhan Erdem

### Yayın Kurulu

Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye  
Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye  
Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye  
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs  
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye  
Dr. Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziği/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik Malzemeler/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı/Muş/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye  
Araştırma Görevlisi Esranur Kılınç – Resim/Malatya/Türkiye  
Araştırma Görevlisi M. Erkan Turan – Resim/Van/Türkiye

### Danışma Kurulu

Kurul Başkanı Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Malatya/Türkiye  
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye  
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye  
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye  
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye

### Bilim Kurulu

Prof. Abdulkadir Baharçipek – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye  
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye  
Prof. Ahmet Çaycı – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye  
Prof. Alaybey Karoğlu – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye  
Prof. Besim Özcan – Yakınçağ Tarihi/Erzurum/Türkiye  
Prof. Bülent Yılmaz – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye  
Prof. Camil Mihaescu – Güzel Sanatlar/Timisoara/Romanya  
Prof. Cemal Yurga – Müzik/Malatya/Türkiye  
Prof. Emine Koca – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye  
Prof. Emine Yıldız Doyran – Resim/Düzce/Türkiye  
Prof. Erol Yıldır – Resim/İstanbul/Türkiye  
Prof. Ersan Çiftçi – Müzik/Malatya/Türkiye  
Prof. Esen Çoruh – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye  
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye  
Prof. Fatih Özkafa – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye  
Prof. Fatma Koç – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye  
Prof. Hüseyin Elmaz – Resim/Ankara/Türkiye  
Prof. İlhan Erdem – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye  
Prof. İrfan Yıldız – Türk İslam Sanatı/Dicle/Türkiye  
Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Elazığ/Türkiye  
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan  
Prof. Kutgun Eyüpgiller – Mimarlık/İstanbul/Türkiye  
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya

Prof. Mehmet Karagöz – Yeniçağ Tarihi/Malatya/Türkiye  
Prof. Mehmet Ocakçı – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye  
Prof. Melda Özdemir – El Sanatları/Ankara/Türkiye  
Prof. Metin Sözen – Sanat Tarihi/İstanbul/Türkiye  
Prof. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye  
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Tarblussam/Lübnan  
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye  
Prof. Pınar Göklüberk Özlü – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye  
Prof. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye  
Prof. Yüksel Gögebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye  
Prof. Yüksel Şahin – Temsil ve Moda/Eskişehir/Türkiye  
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye  
Doç. Ali Ayhan – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye  
Doç. Ali Ertuğrul Küpeli – Resim/Ankara/Türkiye  
Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye  
Doç. Ayça Gülten – Mimarlık/Elazığ/Türkiye  
Doç. Ayşe Budak – Sanat Tarihi/Nevşehir/Türkiye  
Doç. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye  
Doç. Betül Aytepe Serinsu – Seramik/Nevşehir/Türkiye  
Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye  
Doç. Bülent Ümit Erutku – Fotoğraf/İstanbul/Türkiye  
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye  
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs  
Doç. Derya Şahin – Resim/Malatya/Türkiye  
Doç. Emine Tok – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye  
Doç. Engin Gürpınar – Müzik/Malatya/Türkiye  
Doç. Fahrettin Geçen – Resim/Malatya/Türkiye  
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya  
Doç. Fehime Yeşim Gürani – İç Mimarlık/Adana/Türkiye  
Doç. Hanife Neris Yüksel – Heykel/Antalya/Türkiye  
Doç. Hatice Harmankaya – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye  
Doç. Irmak Bayburtlu – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye  
Doç. Mehmet Göktepe – Resim/Van/Türkiye  
Doç. Mesut Yaşar – Resim/Malatya/Türkiye  
Doç. Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye  
Doç. Mustafa Diğler – Resim/Karaman/Türkiye  
Doç. Nihat Sezer Sabahat – Heykel/Ordu/Türkiye  
Doç. Nurşen Işık – Mimarlık/Diyarbakır/Türkiye  
Doç. Nurtaç Çakar – Seramik/Van/Türkiye  
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye  
Doç. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye  
Doç. Ozan Eroy – Müzik/Malatya/Türkiye  
Doç. Özgür Ballı – Heykel/Düzce/Türkiye  
Doç. Recep Özman – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye  
Doç. Selçuk Ulutaş – Sinema ve Estetik/Nevşehir/Türkiye  
Doç. Selda Güzel – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye  
Doç. Seniha Ünay Selçuk – Resim/Düzce/Türkiye  
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye  
Doç. Şahabettin Öztürk – Kent Tarihi/Van/Türkiye  
Doç. Şebnem Ertaş Beşir – İç Mimarlık/Antalya/Türkiye  
Doç. Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye  
Doç. Vildan Tok Dereci – İllustrasyon/İstanbul/Türkiye  
Doç. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat/Şanlıurfa/Türkiye  
Doç. Yeşim Aydoğan – Resim/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Alahattin Kanlıoğlu – Fotoğraf/İzmir/Türkiye  
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya  
Dr. Öğr. Üyesi Armağan Gökçearsan – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Atilla Emre Keskin – Sahne Tasarımı/Van/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Tuna – Bölge Planlama/Bolu/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Aytaç Özmütlu – Grafik Tasarım/Ordu/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Azize Reva Boynukalın – Resim/Sinop/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Bahadır Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner – Radyo, Tv, Sinema/Malatya/Türkiye  
Dr. Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye  
Dr. Duygu Eroğlu Çopur – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Esra Yıldırım – Güzel Sanatlar Eğitimi/Bartın/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Evren Selçuk – Heykel/Düzce/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Karaönçel – Müzik/Hakkari/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Şancı – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye  
Dr. Funda Aksüt – Resim/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Polat – Tekstil ve Moda/Çanakkale/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Halil Fazıl Ercan – Sanat Eserleri Restorasyonu/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık/Samsun/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Aybike Karakurt – Seramik/Nevşehir/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Hilal Bozkurt – Halı Kilim Dokuma/Çanakkale/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Müzik/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Levent Değirmencioglu – Müzik/Kayseri/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güneş Açıkgoz – Müzik/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova – Müzik/Azerbaycan  
Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Sanem Soylu Yılmaz – Mimari Restorasyon/İstanbul/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural – Grafik Tasarım/Çankırı/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı/Muş/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Subaşı Direk – Mimarlık/Van/Türkiye  
Dr. Ar. Gör. Yeliz Cantekin – Heykel/Düzce/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Aydoğdu – Yeni Türk Edebiyatı/Bingöl/Türkiye

## İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Plastik Sanatlar Özelinde Grotesk Kavramının Teknoloji Temelli Sanatsal İfadeleri Üzerine Özgür Ballı	1-12
2	Adana Yağ Camii, Ulu Camii ve Hasanağa Camii Minberlerinde Üslup Özellikleri Başak Burak	13-39
3	Ülkemizde Plastik Sanatlar Eğitimi Veren Kurumlarda, Fotoğraf Büyütmeye İndirgenmiş Bir Resim Eğitiminin Sorunları. Resim Eğitiminde Yozlaşma Adnan Yalım	40-47
4	Disiplinler Arası Sanat Bağlamında Müziğin Resim Yaratımlarında Etkisi Adnan Yalım & Ahmet Göktuğ Kılıç	48-65
5	Malatya İli Doğanyol İlçesi Düz Dokuma Örnekleri Tahsin Bozdağ & Ayşe Aslıhan Eroğlu	66-81
6	Özgen Eğitim Alan Piyano Öğrencilerinin Deprem Sonrası Çalgıya Ulaşım Sorununun Oluşturduğu Etkiler: Malatya Örnekleme Yağmur Eylül Dönmez	82-91
7	Güzel Sanatlar Liseleri Koro Şeflerinin Yıllık Dağar Oluşturma Ölçütleri: Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği Goncagül İşler	92-105
8	Gençlerin Sürdürülebilir Modaya Farkındalıklarının Giysi Satın Alma Davranışlarına Etkilerine Yönelik Bir Araştırma Emine Koca & Özlem Yavuz	106-124
9	Beden Korkusu (Body Horror) Türü Filmlerde Korku Duygusunun Kaynağı: Hastanede Dehşet (The Brood) Hatice Afşar & Selçuk Ulutaş	125-145
10	Kültürel Miras Türk Kahvesi ve Resim Sanatı İlişkisi-Ertuğrul Ateş Esra Yıldırım & İsmail Eyüpoğlu & Ferhunde Küçükşen Öner & Ömür Göktepeliler	146-155

### Sayıdaki Makale Türleri

**Araştırma Makalesi**

7

**Derleme Makale**

3

**Çeviri Makale**

0

**Diğer Yayınlar**

0



Özgür BALLI

Doçent, Düzce Üniversitesi, ozgurballi86@gmail.com, Düzce-Türkiye  
ORCID: 0000-0001-5931-6753

## Plastik Sanatlar Özelinde Grotesk Kavramının Teknoloji Temelli Sanatsal İfadeleri Üzerine<sup>1</sup>

### Özet

Bu çalışma dijital ve sayısal altyapıların teknolojiyle biçimlenen dünyamızda ne ölçüde söz sahibi olmaya başladığını ve plastik sanatlar özelinde grotesk kavramı ile birlikte hangi oranda kullanılabilen, uygulanabilen bir konu olduğunu araştırmaktadır. Konu bağlamında üzerinde durulan grotesk kavramının tarihsel süreç içerisindeki söylemlerinden, dijital teknolojinin olanaklarıyla evrilen anlatımının farklılaşan yönleri üzerinde durularak, günümüz sanatına kapı açan yönlerine değinilmiş ve bahsedilen kavram özelinde çalışmalar yapan sanatçıların sanatsal üretim örneklerine yer verilmiştir. Teknoloji temelli sanatsal üretim örnekleri üzerinden; biçim, malzeme ve kavramsal altyapı gibi temel sanatsal kriterler çerçevesinde ele alınarak irdelenen grotesk kavramı günümüz plastik sanatların teknoloji temelli sanatsal üretim potansiyeli özelinde yeni sorgulama alanları oluşturduğu öngörülmektedir. Zihinsel bir sürecin yansıması olan bu sorgulama alanları insan bedenini geri plana atarak, ironik bir biçimde ele alınmaktadır. Grotesk bir üsluba neden olan ironi üzerinden ele anılan bu makalede plastik sanatların teknolojik imkânlar ile üretilen yeni sorgulama alanları oluşturduğu düşüncesi üzerine odaklanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Grotesk, Dijital, Dijital Sanat, Beden, Tuhaflik.

### On The Technologically Based Artistic Expressions Of The Concept Of Grotesque In The Context Of Plastic Arts

### Abstract

This study investigates to what extent digital and digital infrastructures have started to have a say in our world shaped by technology, and to what extent they can be used and applied together with the concept of grotesque in plastic arts. In the context of the subject, the discourses of the grotesque concept in the historical process, the differentiating aspects of its expression, which evolved with the possibilities of digital technology, were emphasized, the aspects that opened the door to today's art were mentioned, and the artistic production examples of the artists who worked on the concept were included. Through technology-based artistic production examples; format, It is predicted that the concept of grotesque, which is examined within the framework of basic artistic criteria such as material and conceptual infrastructure, creates new fields of inquiry specific to the technology-based artistic production potential of today's plastic arts. These areas of inquiry, which are the reflection of a mental process, ironically handle the human body by putting it in the background. This article, which is discussed through this irony that causes a grotesque style, focuses on the new questioning areas of plastic arts produced with technological possibilities.

**Keywords:** Grotesque, Digital, Digital Art, Body, Strangeness.

### 1. Giriş

<sup>1</sup> Bu makale 2016 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalında Prof. Refa Emrali danışmanlığında yürütülen "Dijital Teknoloji Olanaklarıyla Sanatta Grotesk Bedenler ve Tuhaflik" başlıklı Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporundan üretilmiştir.



Temel olarak duyguların yaratıcı ifadesi veya dışavurumu olarak estetik kavrama süreci ile ilişkilendirilen sanat ve sanat nesnesinin kavranan boyutu modernizm ve sonrası dönemde değişikliğe uğramıştır. Bu dönemde sanat eserinin yaratımıyla ilgili olan ilişkimiz hem sanatçı hem de izleyici düzeyinde özne-nesne ilişkisidir. Nesneyle çoğu zaman doğrudan ilişkisi olan plastik sanatlarda sanat yapıtı, sanat eseri, sanat nesnesi dediğimiz şey özerk bir nesne olarak kendi ifadesini modernizmden almaktadır.

18. Yüzyılda başlayan makineleşmeyle ulaşılan endüstri devriminden, 20. Yüzyıl ortalarına kadar olan süreçte, toplumsal ve kültürel alanlardaki derin yarılmalar insanın üretim gücü olma olanağını askıya almıştır. Değişen kültürün etkileri, sanattaki yeniden üretilebilirlik potansiyelini etkileyerek yaratıcı süreç ve kavrayış durumunu kökten değişime uğratmıştır. Değişime neden olan dolaylı etkenlerden makineleşmenin sanatta getirdiği yeni estetiğinin ön plana çıkması ve endüstrileşmenin yaygınlaşması ile hız kazanan evrensel dinamizm, sanat olaylarında farklı yönelimlere sebep olmuştur. Örneğin fütüristlerin resimdeki kronofotografi üslubu, kübistlerin yapısal biçim dili, 1910 yılından itibaren, endüstri çağının başladığı dönemlerde dijital teknolojilerin geliştirilebilmesi anlamında günümüzde birer öncü örnek olarak sanat tarihinde yerini almaktadırlar.

Marcel Duchamp ve sonrasında sanat nesnesinin ne olduğu sorgulanmış, sanat nesnesi ile bağlamı arasındaki tanım ön plana çıkararak; gündelik yaşamda kullanılan hazır üretim nesnelere sanat içerisine dâhil edilmiştir. Nesne kavramı ve algısı değişen böyle bir ortamda, sanat nesnesi estetik kavrayışın merkezinde kalamayarak hayatın birçok sorun ve dinamiğiyle ilişkilendirilme düzeyine gelmiştir. 20. Yüzyılın ikinci yarısında görülecek, Pop Art, Fluxus, Kinetik Sanat, Performans Sanatı, Happening ve Land Art gibi disiplinler ve gelişimler avangart sanat tanımları içinde yer alırlar. Makine ve teknolojik aletler gibi unsurların kullanıldığı tüm bu disiplinler dijital teknolojilerin ve kavramların sanat alanı içerisinde yer almalarına öncül olmuştur. Bu disiplinlerin teknoloji ile olan birleşimi ve etkileşimi günümüz sanatı açısından çok daha farklı açılımların, kodlamaların ve kavramların oluşmasına olanak sağlamıştır.

Gelişen teknolojinin olanakları görsel algı şeklimizi ve nesnelere kavrama düzeyimizdeki gerçeklik algısını değiştirerek, farklı izleme biçimleri sunan bir ortamı meydana getirmiştir. Kitleli iletişim araçlarıyla yayılan imgeler, dönüşerek yeniden üretilmekte ve özne ile nesne arasındaki gerçeklik düzlemi artık kaybolmaktadır. Sanatın kavramları içerisinde bulunan gerçeğin sorgulanma süreci yeni bir boyut kazanarak kavranan bu gerçekliğin somutluğu yerini simülasyon üretimlerine bırakmaktadır. Postyapısalcı felsefenin önemli kuramcılarında Baudrillard'a göre simülasyon düzeyinde, nesne artık imgeye taşınmış, imge dil olmaktan çıkarak gerçeğin kendisine dönüşmüştür.

Çağdaş sanatçılar interneti yeni bir sanat aracı olarak kullanıyor ve dijital aletlerle teknikleri kendi yaratım süreçlerinin bir parçası olarak benimsiyorlar. Bilgisayar sanatçılara daha önce asla mümkün olmayan türden eserler ve yeni eser/iş türleri yaratma imkânı sunuyor. Bunlara örnek olarak elle yaratılmayan çok karmaşık görüntüleri, bir taş ya da madene oymak yerine üç boyutlu veri tabanlarında oluşturulan heykeller, internet aracılığıyla yeryüzünün yapay hayat formlarının içerisinde yaşayıp öldüğü sanal dünyaları gösterebilmektedirler (Wands, 2006, s. 8).

Dijital teknolojilerinin giderek yaygınlaştığı sanat söylemleri gerçeklik algısını deformasyonlar halinde sunarak günümüzde grotesk kavramıyla ilgili yeni okumalara neden olmuştur. Tuhaf, karmaşık, gülünç figürlerden oluşturulan grotesk yaratımı, dijital teknoloji ve bu kavramın desteklediği yönelimler ile birleşerek güçlü bir anlatım olanağı sağlamıştır. Bu olanaklar ile modern dünya içinde belirlenen sınırlar, mekânsal kısıtlamalar aşılar; post-modern olan kendimizdeki yersizlik daha da vurgulanmıştır. Artık imge temsilini; şebekelere, dağıtım sistemlerine devretmektedir. Böylece eski algılama sistemlerimizi arkaikleştirmekte ve ağlardan kurulu yeni terminaller olarak isimlendirebileceğimiz yeni alanlara taşımıştır.

Dijital veya elektronik kültür olarak bahsedebileceğimiz bu durum, görsel algı biçimlerimizi ve nesnelere hızla değiştirerek parçalamış, farklı ve hızlı tüketilen bir izleme biçimi getirmiştir. Herkesin bilgisayarla yeni bir ortam

içerisinde bulunduğu dijital dünyanın içerisinde kitlesel iletişim araçlarıyla yayılan imge kültürü, imgelerin imgelerine dönüşerek yeniden üretilmekte ve özne ile nesne arasındaki gerçeklik düzlemi ortadan kalkmaktadır.

Geleceğin sanatçıları bilgisayarların olmadığı bir dünyayı asla bilmeyecekler ve bu yüzden onların teknolojiyle yaratılan sanat ile çağdaş sanatın başka türleri arasında bir ayırım yapmaları da mümkün olmayacaktır (Wands, 2006, s. 30). Bahsedilen bilgiler ışığında ele alınarak hazırlanan bu çalışma da bilgisayar sistemli dijital teknolojilerin grotesk kavram ve bu kavramın plastik sanatlar özelinde kullanım örnekleri üzerine eğilmektedir. Ayrıca dijital olanakların yer verildiği eserler üzerinden grotesk kavramının bu alan içinde ortaya çıkışı yeni bir okuma/araştırma alanı olarak ele alınmıştır. Dijital Sanat ve Grotesk 'in dijitale evrimi gerekli ve uygun görülen başlık ve alt başlıklarla birlikte örnekler üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır.

## 2. Grotesk ve Dijital Groteskler

Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlüğü'nde kelime anlamı olarak "grotesk": "1. isim Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu 2. tiyatro Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi" olarak tanımlanmaktadır (<http://www.tdk.gov.tr>).

Grotesk sözcüğünün kökeni, adı bilinmeyen bir kişinin, 1500'lü yıllarda Roma'da Nero'nun altın evinin kalıntılarını bulmasında aranabilir. Bu yer kazılıp, tavanları ve duvarları açığa çıkarıldı. Bir dizi fresko ilk yüzyıldan beri ilk kez gün ışığına çıkarılıyordu. Romalı sanatçı Famulus'a atfedilen bu çalışmalar, insan bedeniyle bitki ve hayvanlarınkini, bir hayvanla başka bir hayvanınkini fantastik biçimde yan yana getiren figürlerden oluşuyordu. Dönemin tarih yazarları, bu insan, bitki, hayvan parçalarının bir araya getirilerek temsil edilmesini tiksindirici ve ahlaksız buldular. Belirtilen resimleri tanımlamak için "grotte" (İtalyanca'da "mağaralar" ve bu sözcüğün uzanımıyla "kazılar" anlamına gelir) sözcüğünden "grottesco" sıfatı ve "le grottesca" ismi türedi (Aycıl, 2003, s. 69).

Araştırmalar kapsamında daha sonra 'grotesk' ifadesi resim ve mozaik sanatı dışında edebiyatta, özellikle Fransa ve İngiltere'de kullanılmaya başlanmıştır. Sözcüğün kökeni etimolojik olarak incelendiğinde Fransızca "grotesque" kelimesine karşılık gelir ki fantastik, ürpertici, çok çirkin olarak dilimize çevrilir.

Sözcük, 18. yüzyılda karikatürle ilişkilendirilmiş ve bu durum Wolfgang Kayser'in sözcüğün anlamında kayıp olarak nitelediği duruma yol açmıştır; sözcüğe, groteskin korkutucu ya da itici niteliği bastırılarak tuhaf ve gülünç olanı aşırı biçimde vurgulama anlamı da katılmıştır. 19.yüzyılda groteske eğilimi olan yazarlar bile bu sözcüğü, komiğin kaba bir türü olarak tanımlamışlardır. Groteskin önemli kuramcılarında olan Kayser, sözcüğün abartılı soytarlık biçiminde ele alınmasına itiraz etmiş ve groteskin itici ya da korkutucu anlamının önemine değinmiştir. 18. ve 19. Yüzyıllarda groteskin rahatsız edici niteliğini vurgulayan yazarlar arasında John Ruskin ve Victor Hugo gibi isimler vardır (Aycıl, 2003, s. 69).

Bernard McElroy'un, Fiction of the Modern Grotesque adlı kitabında, grotesk konusunda ayrıntılı ve kavramın tanımının gelişmesinde önemli bir yeri olan, John Ruskin'in Stones of Venice (Venedik taşları) adlı yapıtı gösterilmektedir. Venedik taşları diye çevirebileceğimiz bu kitap Orta çağ ve Rönesans dönemindeki Venedik plastik sanatları ve mimarisi hakkında yaptığı araştırmaları içermektedir. Bölge "sağlıklı", "güçlü", "dindar" bir toplum iken nasıl "saygınlıklarını kaybettiklerini" ifade etmek isteyen Ruskin, bu nedenle groteski soyluluk ve alçaklık, ruh ve günah, Tanrı ve insan hakkındaki zıtlıklara taşır. Ruskin'e göre groteskin korkunçluk öğeleri barındıran kaynağı özel bir durum değil, aksine insanın kendisidir. Ruskin groteskin gerçek ustasının "gören adam" olduğunu söyler, "kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti onun yüreğine ağır gelir (...) onun hayvanları, kuşları her ne kadar canavarca olsa da gerçek ile daha derin ilişkiler içindedir." (Akt: McElroy, 1989, s. 6).

Konuya özgü kuramlarıyla bilinen diğer bir düşürür olan Philip Thomson ise *The Grotesque* adlı kitabında, groteskin anlamını tanımlamak için araştırmalarda bulunan kuramcılardan biri olan Wolfgang Kayser'den

bahsetmektedir. Kayser, groteskin bilimsel bir araştırma çerçevesinde estetik bir değerde anlamını bulmasını sağlamak için çalışan en önemli kişilerden biridir. Kayser'in araştırmalar sonucu ulaştığı bilgileri Thomson şöyle ifade etmektedir:

Grotesk, soğuk ya da yabancılaşmış dünyanın ifadesidir, başka bir deyişle tanıdık dünyaya, onu aniden tuhaf kılan bir perspektiften bakılır (varsayım olarak bu tuhaflık, komik ya da korkutucu veya her ikisi olabilir) (Thomson, 1972, s. 11).

Grotesk kavramı özelindeki araştırmalardan çıkarım yapacak olursak; 20. Yüzyılın başlarında grotesk'i bir kavram olarak görsel sanatlar çerçevesinde tanımlamak mümkün değildir. Grotesk söylemin sanata dâhil oluşu romantik periyotta başlayarak, modern söylem içerisinde belirginleştirilerek devam etmektedir. Bu söylem ve deneyim farklı biçimlerin keşfini ve evrensel klasik güzellik anlayışının değişimini anlamının da başlıca dönüm noktası olmuştur.

20. Yüzyılın ikinci yarısına kadar grotesk kavramı uyuşmazlık veya kaba komedi olarak ele alınmıştır. Thomson'a göre, Kayser'in *The Grotesque in Art and Literature* (1957) adlı kitabında yaptığı "absürd ile oyun" ve "dünyadaki şeytansı öğeleri denetlemek ve onları kovmak için yapılan girişim" tanımından sonra grotesk yoğun bir kavramın ürettiği estetik çözümleme ve eleştirel değerlendirme malzemesi olarak ele alınmaya başlamıştır. Grotesk yapıtlarda, sanatçının psikolojik yapısı ve yaratıcı mizahının yanı sıra, yapıtların izleyicide ortaya çıkardığı tepkide görülen uyumsuzluk Thomson'un altını çizdiği en önemli özelliklerden birisidir. Ayrıca, özgürleştiren ama aynı zamanda gerilim yaratan özelliği, verilen ani tepkinin saldırganlık etkisi yaratması, tanıdık gelen gerçekliğin bozulup tekrardan kurgulanmasını; yabancılaştırma, psikolojik etki, oyunsallık bağlamında incelemiştir.

Şimdiki eğilim groteski zıtların bir çarpışması biçiminde, bu nedenle en azından bazı biçimlerde varoluşun sorunsal doğasının yakın bir ifadesi olarak, özünde çift değerli bir şey biçiminde görmektir. Resim ve edebiyatta grotesk tarzın savaşımları, radikal değişiklikler ve dezoryantasyonu belirlediği toplumlar ve çağlarda belirgin olmaya eğilim göstermesi rastlantı değildir (Thomson, 1972, s. 11).

McElroy ise groteskin ağırlıklı biçimde görsel olduğunu belirten *Fiction of the Modern Grotesque* adlı çalışmasıyla ünlüdür. McElroy'a göre, modern dünyanın inançtan uzaklaşması ve bunun yerine değerlerini oturtacak benzer bir sistem sağlayamaması, modern groteskin doğuş nedenlerinden birisidir. Grotesk kavramının sadece modern dünyaya ait olmadığını, onun çeşitli kültürlerin sanatında var olduğunu savunan McElroy, bu düşüncesini Freud'un animalizm varsayımıyla açıklamaya çalışmıştır. Freud'a göre ilkel insandan modern insana bırakılan bazı kalıntılar, insanın anılarını hatırlatan imgelerle karşılaşıldığında zihinde belli aktiviteleri harekete geçirmektedir. Bu anılar çocukluk çağı komplekslerini ve korkularını içerebilir. Dolayısıyla McElroy'a göre grotesk, modern insanın içindeki travmatik olaylara, korkulara yani hayranlık ve nefret karışımı duygular uyandıran imgelere seslenmektedir.

Bu sözcüğün tanımının sınırlarının oldukça esnek olmak zorunda olduğunu başından kabul etmek gerekir. Grotesk sözcüğü şurda biter' gibi bir kesin nokta olamaz, çünkü grotesk bir şeyin ait olduğu ya da olmadığı bir kategori değildir. Belirli bir okul ya da sanat teorisinden köken almamaktadır. Ancak tüm okulların ve teorilerin öncesinde vardır ya da tüm bunlardan daha eskidir. Tam olarak var ya da yok olan bir mutlak da değildir. Bunun yerine başka türlü karşılaştırılabilirliği mümkün olmayan şeylerdeki çeşitli derecelerde var olabilen bir sürekliliktir (McElroy, 1989, s. 2).

Grotesk tanımları farklılık göstermekte fakat kavramın tanımı zıtlıklardan doğan gülünç ve korkunç öğelerin yarattığı gerilimde ayrılamayacak düzeyde birleşmektedir. Grotesk sanatı bu kuramlar çerçevesinde, birçok sanat türünde (mimari, edebiyat, resim, heykel) eserler verdikten sonra artık kendine özgün ve tanımını netleştiren bir tavır içinde; varlıkların sıra dışı özelliklerini yeniden betimleyerek, onları hayali, bir nevi dünya dışı olgular haline getirmeye çalışmış ve dikkat çekici simgeler kullanmıştır. Örneğin barok mimaride kiliselerdeki şeytan ve melek tasvirleri ve bunların zıtlıklarından doğan ilgi çekici durum ve geçmişteki abartıyı daha da abartarak kullanılan cephe süslemeleri gargoyllar ve chimera adı verilen mimari öğelerinde bu etkiyi rahatlıkla görebiliriz (Görsel 1).

Kavramın plastik sanatlardaki kullanımına örnek olarak 16. YY ressamı Quentin Matsys'nin en bilindik eserlerinden biri olan "The Ugly Dushes" tablosu gösterilebilir. Tablodaki modelin kimliği bilinmese de böyle bir düşesin var olup olmadığı tartışılmaktadır. Genç ve güzel bir kadına özenen yaşlı ve çirkin bir kadın portresi ele alınarak bir ironi yaratmaya çalışılabileceği gibi, kemik hastalığı sonucu deformasyon yaşamış bir kadın portresi de olabilir. Bu anlaşılmaz duruma karşın, Ruskin'in de bahsettiği gibi, kavramın içinde barınan, kaynağı insan olan, soyluluk ve alçaklık, ruh ve günah ile zıtlıklar belirginleşmiş olabilir. Döneme ait öğeler, (modelin duruşu, kıyafeti, elindeki gül..) zarafeti vurgularken, portrede ve vücutta bulunan deformasyon ve çirkinlik bu zarafeti kırarak bir ironi yaratmıştır. Netleşen grotesk tanımı ile birlikte, günümüzde çalışmanın alternatif ismi olarak A Grotesque old woman (Yaşlı Grotesk kadın) da kullanılmaktadır (Görsel 2).



**Görsel 1.** Gargoyle, Notre Dame Katedrali, Paris.  
Erişim: 17.01.2016. <http://goo.gl/GvIMRT>



**Görsel 2.** Quentin Matsys, 1513, Çirkin Düşes  
Erişim: 17.01.2016. <https://goo.gl/WxAoZy>

Barok dönemden sonra plastik sanatların aksine edebiyat ve sahne sanatlarında kendine daha fazla yer bulacak olan grotesk, ilginç olanın ortaya çıkarılması ve bunun gülünçlüğe indirgenmesi şeklinde kullanılıyordu. Abartılı ve gülünç burnunun büyüklüğü nedeniyle aşkı dile getirmekten endişe duyan silahşor Cyrano de Bergerac karakterinin hüzünlü ve komik hikâyesi ile yaratılan bu gerilim, edebiyat ve tiyatro sanatı üzerinden işlenen önemli grotesk örneğidir (Görsel 3).



**Görsel 3.** ABD yapımı *Cyrano de Bergerac* filminden bir kare, 1950, Başrol oyuncusu.  
Erişim: 17.01.2016. <https://goo.gl/yFuFeH>

Grotesk kavramı, ortaya çıktığı ilk günden bu yana farklı sanat akımları ve sanat üslupları içerisinde yorumlanarak yeni biçimler kazanmıştır. Sanatta kullanılan materyallerin çeşitliliğinin artması groteski de etkilemiş, yeni anlatım olanaklarının oluşmasına neden olmuştur. Gelişen teknoloji ve yeni teknikler, farklı ve anlatımı güçlendiren grotesk çalışmaların oluşumuna katkıda bulunmuştur.

Dijital teknolojinin hâkim olduğu günümüzde ise grotesk, bilgisayar sistemlerine bağlı olarak çalışan çeşitli tasarım programları üzerinden varlığını sürdürmektedir. Bu tasarım programları aracılığıyla nesnelerin topoğrafik yüzeyleri bilinçli ve sistematik deformasyonlar haline getirilerek yeniden yorumlanabilmektedir. Bu bağlamda; dijital çağın en büyük olanağı olan bilgisayarda kullanılan programlar aracılığıyla renk, doku, biçim, ses, hareket gibi öğeler kullanılarak, grotesk kavramının tanımı ve çeşitliliği geliştirilerek güçlenmiştir.

Dijital çağın içerisinde kavram olarak sıkça kendinden bahsettirecek olan grotesk eğilimler, sanattaki beden olgusunun somut ve soyut yaratımıyla ele alınmasını yeterince güçlendirmekte, geliştirmektedir. İnsanın yaşadığı çevresiyle, bağlı olduğu teknolojiyle, bilgiyle ve bu olguların sonucunda ulaştığı öz bilinci ile olan etkileşimini sorgulayarak; dijital teknoloji aracılığıyla yeniden yorumlanan grotesk, günümüz sorunlarına da ışık tuttuğundan; rasyonalitenin yerini irrasyonel ve metafizik eğilimlerin aldığı çağdaş sanatta da tercih edilen bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkar.

### **3. Dijital Beden ve Grotesk Kavramları Üzerine Sanatsal Üretim Örnekleri**

Günümüzde bazı sanatçılar dijital teknolojileri sadece araç olarak kullanırken, bazı sanatçılar ise bu teknolojilerin verdiği imkânlar bağlamında çalışmalarında ortam odaklı kullanmaktadır. Bu kullanım çeşitliliği sanatsal üretimin yapıldığı çağın özelliklerine göre değişiklik göstermektedir.

Sanat tarihi incelendiğinde, egemen olan sanat anlayışının toplum yapılarına ve yaşanan çağın özelliklerine göre değişimler gösterdiği bilinmektedir. Sanatın bu özelliği aslında değişime, yeniliklere ve devinime açık olduğunu da ortaya koymaktadır. Sanatta yaşanan bu devinim ise hiçbir zaman kesintiye uğramadan devam etmektedir. Çünkü sanat tıpkı yaşam gibi kesintisiz bir süreci ifade etmekte, toplumda gerçekleşen tüm önemli değişimler sanatta da yankılarını bulmaktadır (Altunay, 2004, s. 191).

Gerçeklik, yanılsama ve grotesk kavramları, çağdaş dünyanın sorunlarına ışık tuttuğundan dolayı özellikle teknoloji temelli üretim yapan günümüz sanatçıları özelinde yeni bir ilgi alanı oluşturmuştur. Günümüz sanatı, plastik sanatların kabul görmüş kurallarını irdelemekte, teknolojik çağın hızlı gelişimi ile birlikte ortaya çıkan medyalar, sanatın yanılsama ve gerçekliğini, toplumdaki yerini, rolünü, tanımını ve toplumla iletişim biçimlerini de sorgulamaktadır.

Gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir (Baudrillard, 2011, s. 15).

Guy Debord'un tanımıyla bizler artık "gösteri toplumu" nun bir parçasıyız. Böyle bir toplumda herhangi bir duygunun gerçekliğe bürünmesi yalnızca 'seyirlik' hale dönüşmesiyle mümkün olacaktır. Bu çağda sanatın amacı, bizleri gerçeğin kendisiyle yüz yüze getirmek için, pratik olarak faydalı sembolleri, uzlaşım ve toplumsal olarak kabul edilen gelenekleri ve nihayetinde bizden gizleyen her şeyi saf dışı bırakmaktır.

"Genel" olarak kabul edilen olguları saf dışı bırakmaya çalışan, bedeni/bedenin parçalarını konu alan ve sanatsal üslubunu teknoloji üzerine inşa eden sanatçılardan biri olan Tony Oursler'ın çalışmaları insan yüzünün yeniden keşfine dayanmaktadır. Oursler teknolojisi artan bir sanat anlayışına doğru giderek insanlar ve makineler arasındaki empatik bağın gün geçtikçe dijital alanda nasıl bir karşılığı olacağını sorgulamaktadır.

Tony Oursler projeksiyon teknolojisiyle projection mapping (projeksiyon giydirme) yaparak fotoğraf ve videoları, gererek, bükerek ve dijital ortamda işleyerek bir çeşit yeni bir heykel kaplama tekniği geliştirmeye başlamıştır. Genellikle grotesk karakterleri, trajikle komiği, bayağıyla yüceliği bir oyun havasında birleştirir, bir çeşit ironiyle, izleyicileri kavram ve nesne arasında düşünmeye zorlar. Biyomorfik yaratıklar, boyut ve şekil değiştiren gözler, dişler ve ağız gibi insani özellikleri gösteren projeksiyon giydirmelerinde, öngörülen insan anatomisi için kendi veya arkadaşlarının vücut parçaları kullanmaktadır. İlk bakışta, bu tuhaf yabancı varlıklar eğlenceli ve güldürmeye yönlendiriyor gibi görülebilir. Ancak, Oursler, yanıp sönen gözleri, çırpınan kirpikleri, büyük ve gülen ağızları, donuk kırmızı dudakları, kurgusu için hazırladığı kürelere ve malzemelere şaşırtıcı biçimlerle karşıt görüntüleri birleştirip yansıtmaktadır. Bu şekilde seyirciyi yabancılaştırıp tuhaf ve rasyonel dizgiye karşı çıkarak, temelde ciddi, ama görünüşte gülünç ve abartılı olan biçimler yaratmaktadır (Görsel 4-5). Yeni teknoloji olanakları ile elde edilen görüntüler, aslında erken bir örnek olarak Picasso'da da görülen 'yüzü grotesk bir hale sokmak', Dadaistler ile Sürrealistler tarafından da kullanılmıştır. Günümüz sanat anlayışı içinde yüz parçalarıyla oynamaya başlayan Oursler da bu parçaları grotesk bir tavırla, bilinçaltının işleyişini ortaya çıkarmak isteyen uygulamalar yapmaktadır. Ancak Picasso'nun aksine, Oursler, teknolojiyi kullanarak yüz parçalarından bazılarını seçmiştir. Bazen yüzün ağırlık noktası olan burun organını saf dışı bırakmıştır. Burun olmadan erimiş gibi görünen yüz imgesi ile hastalık ya da kazada yaralanmış, eroin veya kokainden dolayı zarar görmüş insanların durumuna çağrışım yapmakta; bazen de yekpare olarak algılanan 'başı' ı ortadan ikiye bölerek, rahatsız edici bir his yaratmayı amaçlamaktadır (Görsel 6).



**Görsel 4.** Tony Oursler, 1994, Bana Bakma  
Erişim: 17.01.2016. <http://goo.gl/6IDm3Q>

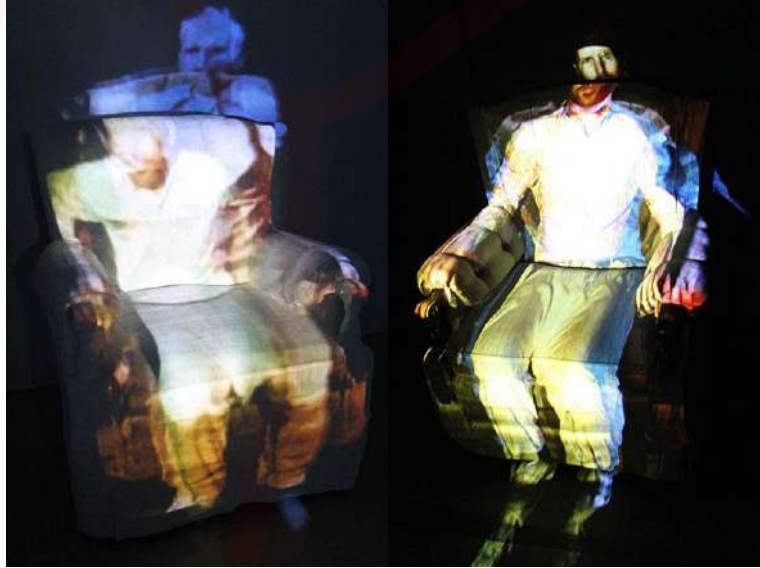


**Görsel 5.** Tony Oursler, 1998, Cyc  
Erişim: 17.01.2016. <http://goo.gl/CdSxED>



**Görsel 6.** Tony Oursler, 1998, Yarım Beyin / Half Brain.  
Erişim: 17.01.2016. <http://goo.gl/CdSxED>

Buadrillard'ın hipergerçeklik tanımına uygun çalışmalarıyla bilinen Eric Owen Wood ise, bilgi, model ve siberetik oyunlardan oluşan, simülakr ve mutlak bir denetimin hedeflendiği çalışmalarında illüzyonla oluşturulan yüzeylere izleyicinin eleştirel bir gözle bakmasını amaçlamıştır. Bu çalışmalarda illüzyonun kasten gerçek noktasına götürülmesi ile bazen gerçeklik bazen de nesnenin görmezden gelinmesi sağlanmaya çalışılmıştır (Görsel 7).



**Görsel 7.** Eric Owen Wood, 2014, Oturmaya Devam / Sit Still.  
Erişim: 17.01.2016. <http://goo.gl/sq5tlq>

Burada yanılsama gerçeği, simülakr yüzeylerle saklanmak için değil; onu performanslarda yer alan anlaşılmaz nesnelere ortaya çıkarmak için kullanılır. Böylece nesnelere yabancılaştırılır. 'Eric and eric' isimli çalışmasında 'beden' kavramı üzerine sorgulama yapan sanatçı, bedenin gerçekliği ve varoluşunu hipergerçeklik üzerinden incelemiştir. Kendi vücut kalıbı üzerine yansıttığı kendi imajı yanına tekrardan bedeninin videosunu yerleştirerek bir yatak üzerinde video enstalasyon yapmıştır (Görsel 8). Bu çalışmasında sanatçı bedenini dijital görüntü ve nesne üzerinden irdelemiştir.



**Görsel 8.** Eric Owen Wood, 2014, Eric ve Eric / Eric and Eric.  
Erişim: 17.01.2016. <http://goo.gl/k3WoPE>

Oursler, dijital boyut içerisinde gerçekliği parçalanmış bedenlerle irdeleyip yeniden kurarken, Wood ise, çok daha görünür ve doğrudan bir biçimde bedeni sorgulamıştır.

Bu yeni boyut içinde “beden”in yaratımı, kullanımının hem “somut” hem de “soyut” bir kurgu niteliği taşıdığını ileri sürebiliriz. Dijital sanat alanı içinde bedenin somut kullanımı, makinesel uzantılar, yapay zekâ uygulamaları, robotlar, siborglar, hibrit yaratıklar ve benzeri yaratımlarla belirmektedir. Soyut kullanımı ise, özellikle “insan” olma, insanın özü, bugünü ve geleceğine ilişkin sorularla ve insanın evrimine dair sorgulamalarla belirmektedir. Bilimin ve teknolojinin ortaya koyduğu gerçeklerle insanoğlu, sınırlılıklarını ve sonsuzluğunu bir kez daha, yeni bir biçimde sorgulamaktadır. Bedenin dijital sanat alanı içinde kazandığı bu yeni boyutun, sorgulamaların dijital teknolojilerin “beden”e yaşattığı “deneyimleme” olgusu ile şekillendiği öne sürülebilmektedir (Çuhacı, 2007, s. 149).

Dijital teknoloji olanakları ve grotesk beden kavramı ile eserler veren bir başka sanatçı ise Can Pekdemir'dir. Dijital modelleme programları ve onların gerçekçi görünmesi için özel görüntü işleme yazılım programları ile çalışmalar yapan Pekdemir, dijital insan deformasyonu ile insan ve hayvan bedenlerinin metodolojik deformasyonları üzerine çalışmaktadır. Çalışmalarındaki bedenlerin ve onu oluşturan parçaların farklı ve değiştirilmiş fiziksel koşullar altında nasıl biçimleneceği ve nasıl tekrar yeniden yapılacağı üzerine denemeler yapmaktadır (Görsel 9-10).



**Görsel 9.** Can Pekdemir, 2015, Kemik Yapısı I.  
Erişim: 17.01.2016. <http://goo.gl/KSXZTX>



**Görsel 10.** Can Pekdemir, 2015, Kemik Yapısı II.  
Erişim: 17.01.2016. <http://goo.gl/zZis3V>



Pekdemir, bilgisayar programlarıyla sanal bir bedenin ele alınış biçimi üzerinden deformasyonlar gerçekleştirmiştir. Bilgisayarların veri işleme kapasitesi günümüzde birçok cihazda kendini göstermektedir. Örneğin akıllı bir telefon, tarayıcılar (scannerlar) veya dijital fotoğraf makineleri vb. cihazlar gibi. Bilgi ve görüntüyü kendi kendine işleyebilen bu cihazlardan dijital fotoğraf makinesiyle kendi tarzını ve kavramı üzerinde grotesk'in görsel estetiğini oluşturmaya çalışan diğer bir sanatçı ise Asger Carlsen'dir. Danimarkalı asıllı Amerikalı fotoğrafçı ve heykeltıraş olan Carlsen fotoğraf sanatı ile bir heykeltıraşın en bilindik konusu olan figür (beden)'ün, günümüz çağdaş sanatının geldiği yerdeki ayrık kurgusuyla ve yapısıyla birlikte işleyerek dijital manipülasyon ile eserler vermektedir.

Bu kapsamda birçok seri çalışmalar yapmıştır. Bu serilerden biri olan Hester serisinde, kendi bedeninin görüntüleri de dâhil olmak üzere modeller üzerinden dijital görüntüleri üst-üste bindirerek tek bir görüntü elde eden Carlsen bedenin eylem algısının farklılığından ve tuhaflığından doğan sorunlar üzerine çalışmaktadır (Görsel 11-12).



**Görsel 11.** Asger Carlsen, 2012, Otoportre.  
Erişim: 17.01.2016. <https://goo.gl/v8pauB>



**Görsel 12.** Asger Carlsen, 2012, İsimli.  
Erişim: 17.01.2016. <http://goo.gl/3EbkfZ>

### 3. Sonuç

Geçmişte plastik sanatlar belirli bir zamana ve mekâna bağlı durumda iken, günümüz sanatında kullanılan dijital olanakların sağladığı bu üslup; mekân-zaman-gerçeklik-beden ilişkilerini sorgulayarak yeni yaklaşım biçimlerini beraberinde getirmiştir. Oursler, Wood, Pekdemir ve Asger gibi sanatçıların eserleri bu kapsamda alternatif ve güncel yorumların görüldüğü dijital ifade olanaklı grotesk anlatımlar içermektedir.

20. yüzyılın bilim ve teknolojisindeki hızlı değişimler, felsefi yaklaşımlarda ve sanat olaylarında yeni düşünce sistemlerini ortaya çıkarmış ve bu çağdaki insanların düşünme biçimlerini yaşadıkları çağın gereğine göre biçimlemiştir. Sürekli değişen ve gelişen yaşam şartları insanların görsel izlenimlerini ve algılarını değiştirmiştir. Dolayısıyla dönemin düşünür ve sanatçıları gerçeklik üzerine yeni fikirler üretmeye başlamışlardır. Sanat ve kuramda 1960'tan sonra ortaya çıkan yeni arayışlarla ilgili analizlerde sanatçı ve eleştirmenlerin çoğu, taklit, gerçeklik, yanılsamacılık ve grotesk konusunda tartışmışlardır. Postyapısalcı felsefe ve postmodernizm üzerine olan çalışmalarıyla tanınan ünlü Fransız düşünür Jean Baudrillard' a göre; her türlü gerçek ve düşsel kavramının yarattığı ayırmadan yoksun, yalnızca aynı konu üzerinde dolanan modellere dayalı bir hipergerçekten söz edilebilir. Baudrillard' da simülasyon "mış gibi yapmak" değildir. "Gerçekmiş gibi yapmak" durumunda "mış gibi"nin gönderdiği bir gerçek kabulü vardır. Baudrillard'a göre bu

gerçek kaybolmuştur. Simulakr, gerçeğin (hipergerçeğin) ta kendisidir (Baudrillard, 2011, s.16) Postmodernizm kuramcılarında, edebiyat teorisyeni ve Fransız düşünür Lyotard ise, işimizin gerçekliği arz etmek değil, algılanabilen ancak sunulamayan imâları keşfedip, açığa çıkarmamız olduğunu düşünmektedir. (Lyotard, 1997, s.158) Debord ise, yaşanan gerçeklikle, bu gerçekliğin temsili içerisindeki farklılığın altının belirgin bir şekilde çizilmesiyle görünür olanın, başta medya olmak üzere çeşitli kültürel araçların varlığını ve yaşamın, daha önce hiç olmadığı kadar parçalanmış (fragmented) halde olduğunu düşünmektedir. Debord'a göre gerçeklik yerini tümüyle sahteye (temsile) bırakmıştır. Sahte olan şey zevki biçimlendirir ve kişisel olanı anımsatacak her türlü ihtimali bilinçli bir şekilde kaldırarak kendi kendini güçlendirir. Sahte olanına benzemek için doğru olan bile mümkünse yeniden yapılır. İşte bu yüzden Michelangelo'nun freskleri çizgi filmlerdeki gibi parlak ve canlı renklere bürünmek zorunda kalır; Versailles'ın özgün mobilyaları, yüksek fiyatlarla Teksas'a ithal edilen 14. Louis dönemi tarzındaki sahte mobilyalara benzesinler diye parlak yıldızlara bezenir (Debord, 2012, s.207).

21. yüzyılın ilk dönemlerinde artarak gelişen iletişim teknolojileri, özellikle sanat gibi alanlar üzerinde çok belirgin bir şekilde kalıcı etkilerde bulunmuştur. Böylece oluşan yeni biçimlerin ve karışık tekniklerin ortaya çıkışıyla, teknoloji, sanat ve bilimin bulunduğu günümüz çağdaş söylemleri içerisinde kendisine daha fazla ileti olanakları sağlamıştır. Günümüz sanatı, plastik sanatların kabul görmüş kurallarını irdelemekte, teknolojik çağın hızlı gelişimi ile birlikte ortaya çıkan medyalar, sanatın illüzyon ve gerçekliğini, toplumdaki yerini, rolünü, tanımını ve toplumla iletişim biçimlerini de sorgulamaktadır. Günümüz sanat üretimi farklı birçok alanı bir araya getirerek söylemi melezleştirir. Bu disiplinler arası söylem yeniden üretilebilirlikle, eserin oluşturduğu aura'yı eserin kendinde tutmayarak farklı birçok boyuta (mekân-olay-beden-vb.) dağıtır. Bu süreç göz önüne alındığında Martin Heidegger gibi düşünürlerin sanat eserini bir hakikat olarak ele almasının tersine değişkenlikle kurgulanan gerçeklik modelleri güncel sanatın temel dinamikleri içerisinde yer alır. Güncel sanatın içerisinde yer alan bu yeni gerçeklik sorgulamalarının amacı hakikate ulaşmak değil, bu kapsamdaki değişken bakış açılarının yorumlanmasıyla ilişkilidir. Zihinsel bir sürecin yansıması olan bu sorgulama alanları insan bedenini geri plana atarak, ironik bir biçimde ele alır. Grotesk bir üsluba neden olan bu ironi, araştırma ve uygulamalar sürecinde hem dijital sanat kavramı hem de dijital sanatın teknolojik imkânları üzerine yoğunlaşmaktadır. Canlıların beden parçaları harmanlanarak dijital olanaklar çerçevesinde grotesk'e yönelen üretimler gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda gerçeklik ile yarılsamalar arasındaki sorgulamalar, gelgitler ve anlam bulmak adına yapılan bu uygulamalar grotesk ve tuhaflık kavramları üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır.

### **Kaynakça**

Altunay, A. (2004). Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları

Aycıl, N. Ü. (2003). Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı, [http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1439.pdf]. Ankara Üniversitesi, D.T.C.F, Tiyatro Araştırma Dergisi, 16, 68-84.

Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon, (O. Adanır, Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları

Çuhacı, G. (2007). Dijital Sanatlarda Bedenin Kullanımı, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul

Debord, G. (2012). Gösteri Toplumu, (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınları

Lyotard, J.F. (1997). Postmodern Durum, (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları

Mc Elroy, B. (1989). Fiction of the Modern Grotesque, New York: St. Martin's Press

TDK Büyük İnternet Sözlüğü (Dijital)

[ h t t p : / / w w w . t d k . g o v . t r / i n d e x . p h p ? option=com\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.560cedbb5e7931.05156052] (Erişim: 01.10.2015)

TDK Büyük İnternet Sözlüğü (Grotesk)

[[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5661511cb41251.71394199](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5661511cb41251.71394199)] (Erişim: 02.11.2015)

Thomson P. (1972). The Grotesque, The Critical Idiom Series, London: Methuen Young Books

Wands, B. (2006). Dijital Çağın Sanatı, (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank Yayıncılık



Başak BURAK  
Dr., bburak.bbasak@gmail.com, Ankara-Türkiye  
ORCID: 0000000335086281

## Adana Yağ Camii, Ulu Camii ve Hasanağa Camii Minberlerinde Üslup Özellikleri

### Özet

Minber, camilerde üzerinde hutbe okunan, cuma ve bayram namazlarında cemaate seslenen işlevsel faaliyetlerin sağlandığı cami mimari sanatının ögesini oluşturan bir grubunu meydana getirir. Farklı birimlerden oluşan bu mimari öge İslam sanatı için oldukça önemli bir yere sahiptir. Geçmişten günümüze değin farklı hacimlerde ve farklı süsleme özelliklerine sahip olarak yapılmış olduğu gözlenmiş olan minberler, camilerde özel bir yere sahip olmuşlardır. Bu bağlamda Adana bölgesine hakim olan, Memluklu Devletine bağlı Ramazanoğluları, inşa ettirdiği yapılarında renkli taş işçiliği ile farklı üslupları eserlerinde yansıtmış; bu üslup malzeme, teknik ve süslemelerde yoğun olarak görülmüştür. Çevre kültürlerin etkisi yerel üslup ile birleşmiş yapıların estetik anlayışında köklü değişiklikler meydana getirmiştir. Bu çalışma ile amaç; Yağ Cami, Adana Ulu Cami ve Hasan Ağa (Kethüda) Cami minberlerini detaylı olarak incelemek, Türk kültür tarihindeki önemini ortaya koymaktır. Ayrıca bölgeye yakın olan Gaziantep, Hatay, Şanlıurfa gibi illerin cami minberlerinde görülen benzer renkli taş süslemeciliğine dikkat çekmektir. Kuzey Suriye ve Mısır'da yer alan cami minberlerinin taş süslemeleri ile olan benzerlikleri irdelenmiştir. Çalışma kapsamında arazi çalışmaları yöntemi kullanılarak, arşiv belgeleri taranmış ve kapsamlı literatür araştırması yapılmıştır. Görsel okuma tekniğinden faydalanılmıştır. İncelenen minberler Halil Bey ve oğlu Piri Paşa zamanında yaptırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minber, Ramazanoğlu, Süsleme, Renkli Taş.

### Characteristic Features in Yağ Mosque, Ulu Mosque and Hasanağa Mosque Minbars

### Abstract

The minbar constitutes a group forms of the element of the architectural art of the mosque on which the khutbah is read and the functional activities are provided to the congregation on friday and eid prayers. This architectural element consisting of different units takes a significant place for Islamic art. Minbars seen since part to present which are builded in different sizes and with various decorative features have special space in mosques. In this sense The Ramazanoğlus, who were subordinate to Mamluk State and dominated the Adana region, reflected different styles in their works by using colored stone craftsmanship on their buildings; this style has been observed intensely on the materials, techniques and ornaments. Impact of surrounding cultures has combined with local style and created fundamental changes on the aesthetic understanding on buildings. The purpose of this study is exploring the minbars of The Yağ Mosque, Adana Ulu (Grand) Mosque and Hasan Ağa(Kethuda) Mosque in detail and reveal their importance in the history of Turkish culture. Besides, the other aim is to draw attention to the similar coloured stone decorations seen on minbars of mosques in close to region provinces Gaziantep, Hatay, Şanlıurfa e.g. Similarities with stone decorations of mosques in North Syria and Egypt has been researched. In the scope of the study, review of archive documents and comprehensive literature search has been carried out by using field studies method. Visual reading method has been used. Minbars studied were built during Halil Bey and his son Piri Paşa terms.

**Keywords:** Minbar, Ramazanoğlu, Decoration, Coloured Stone.

## 1. Giriş

Adana bölgesi coğrafi konumu itibariyle kuzeyinde Kayseri, batısında Mersin, doğusunda Osmaniye ve Hatay güneydoğusunda Kahramanmaraş, kuzeybatısında Niğde şehirleriyle çevrelenmiştir. Adana bölgesinin ılıman iklimi ve yılda birden fazla ürün çıkarılması, verimli topraklara sahip olması yüzyıllarca farklı milletler tarafından bölgenin tercih edilme sebepleri arasındadır. Belirtmek gerekir ki Feke, Saimbeyli ve Tufanbeyli ilçeleri merkezden uzakta rakımın yüksek olduğu bölgelerdir. Bu bölgelerin ikliminin karasal olması yetiştirilen tarım ürünlerinin de bu bölgelerde farklılık göstermesini sağlamıştır. Ramazanoğulları, Kahramanmaraş bölgesini elinde tutan Dulkadiroğulları ile coğrafi yakınlık sebebiyle etkileşimde bulunmuşlardır. Adana'nın güney bölgelerinde yer alan Suriye ve Mısır ülkeleriyle kültürel, siyasi ve sosyal ilişki içerisinde olması yine imar faaliyetlerinin bu yönde ilerlemesi için zemin hazırlamıştır.

Bilindiği üzere 1071 yılında Selçuklu Sultanı Alp Arslan Malazgirt Savaşıyla Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinin önünü açmıştır. Bu yıldan itibaren Türkler Anadolu'nun farklı bölgelerine dağılmış ve yerleşmişler ve Artuklu, Danişmendli, Saltuklu gibi isimlerle anılan bir çok beylik kurmuşlardır. Anadolunun Türkleşmesi sürecinde *Birinci Anadolu Beylikleri Dönemi* olarak anlandırılan bu dönem Anadolu Selçuklu Devletinin dağılmasına kadar devam etmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti'nin 1243 Köseadağ Savaşı sonrası dağılma sürecine girmesi ile birlikte *İkinci Anadolu Beylikleri Dönemi* başlamıştır.

Ramazan Bey Oğuzların üçok koluna bağlı olmakla beraber Yüreğir boyuna mensuptur (Sümer ve Çobanoğlu, 2007, s. 443). Anadolu'ya akın eden Türkmenlerin sayısı oldukça fazlaydı (Kartekin, 1979, s. 17). Adana bölgesine yerleşen Ramazanoğulları 1352- 1353 yıllarında Memluk Devletinin idaresinde olmuştur (Koprıman, 1989, s. 163; Kurt, 2002, s. 816; Uzunçarşılı, 1984, s.176).

Ramazan Bey'in oğlu İbrahim Bey 1354 yılında beyliğe getirildikten sonra Memluklere karşı nüfus mücadelesinde bulunmuştur. Çukurova'yı Memluk idaresinden kurtarıp bağımsız olarak idare etmeyi hedeflese de başarılı olamamış ve öldürülmüştür (Kurt 2002, s. 817; Sümer, 1979, s. 616-617). Osmanlılar ve Memluklular arasında 15. yy'ın yarısından itibaren Çukurova'da nüfus mücadeleleri başlamıştır (Hoca Sadeddin Efendi, 1999, s. 244-262; Kurt, 2002, s. 819; Tekindağ, 1967, s. 347-348).

Memluk devleti Mısırın güvenliği için Suriye'nin güvenliğini önemsemiş, bu durumun vazgeçilmezliğini kabul etmiş ve Suriye'ye ayrı bir önem vermiştir (Arslantaş, 1996, s.25). Yavuz Sultan Selim 1516 yılında Memluk Devletine son vermiştir. Bu sebeple Ramazanoğlu Beyliği artık bu tarihten itibaren Osmanlı Devleti'ne bağlı bir beylik olarak varlığını sürdürmüştür (Holt, 1999, s. 84). 1608 tarihine kadar Osmanlı Devleti'ne bağlı olan bir beylik iken bu tarihten itibaren Adana Osmanlı vilayeti olmuştur (Uzunçarşılı, 1984, s. 178).

Ramazanoğulları Beyliği Anadolu'daki diğer beyliklere nazaran en uzun süre varlığını korumuş bir beylik olarak tarihe geçmiştir (Ramazanoğlu, 2006, s. 36). Osmanlı Devleti'nin bölgeye geç gelmiş olması Osmanlının fetih sonrasındaki inşaa faaliyetlerini bu bölgede sınırlandırmıştır. Bölgede yer alan günümüze ulaşabilmiş yapıların çoğu Ramazanoğlu Halil Bey ve onun oğlu Piri Mehmed Paşa tarafından yaptırılmıştır. Ramazanoğlu Beyliği'nin vakfı ise Ramazanoğlu Halil Bey tarafından 1510 yılında (Kurt, 2013, s.175) kurulmuştur.

Konumuzun başlığını oluşturan minber anlamı itibariyle üzerinde hutbenin okunduğu merdivenli litürjik bir öge olarak tanımlanmaktadır (Sözen, 2007, s. 162). Hutbe okunan kutsal mekanın mimari bir ögesi olan minberlerde cuma namazı ve bayram namazlarında vaazlar verilir. Bu sebep ile halka rahatça duyuruların yapılabildiği, müslümanlarca oldukça önemli bir görevi yerine getiren mimari elemandır. İlk minberin ortaya çıkışı ve kökeni hakkında bilgiler verildikten sonra minberlerin gelişimine kısaca değinilmiştir. Konumuzun başlığını oluşturan Ramazanoğlu döneminde yapılmış olan üç minber örneği üzerinden minberler işlevselliği, teknik ve süsleme özellikleriyle ele alınmıştır. Minberlerin tanımına geçilmeden önce cami plan tipleri ile ilgili bilgiler verilmiş ve sonrasında minberi oluşturan her bir öge anlatılmıştır. Görsel okuma tekniğinden faydalanılmış, fotoğraflar çekilmiş ve minberlerin rolöveleri alınmıştır.

## 2. Ramazanoğlu Piri Paşa Vakfiyelerinin İlkeleri

Ramazanoğlu Halil Beyin oğlu Piri Paşa yedi ayrı vakfiye ile Adananın şehirleşmesine önemli katkılar sağlamıştır (Kurt, 2013, s. 175-178; 2014, s. 1701). Çalışma konumuz olan minberlerden ilki olan Yağ Camisi Ramazanoğlu Piri Bey tarafından inşa ettirilmiş ve günümüzde Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde 646 numaralı defterin 1. sayfa 1. sırasında kayıtlı Ramazanoğlu Piri Bey bin Halil Bey'in 10-18 Mayıs 1539 (Evahir-i Zilhicce 945) tarihli vakfiye ile bu cami için vakıf kurulmuştur (VGMA, Def. 646: 1). Piri Mehmed Paşa'nın vakfiyesine bakıldığında Yeni Cami olarak da adlandırılan cami ile birlikte bir medrese ve imaret yaptırdığı görülmektedir. Vakfiyede Piri Mehmed Paşa tarafından yaptırılan medresenin caminin harim kısmında hücrelerinden bahsedilmektedir. Piri Mehmed Paşa inşa ettirdiği bu yapılar için Adana ve çevresinde dükkanlar, su yapıları, hayvan ahırları, fırınlar, menganehaneler, çarşılar, pek çok köy, değirmenler, bahçeler ve tarlalar gibi taşınmazlardan oluşan mülklerini vakfına gelir olarak bağışlamıştır. Piri Bey 1539 tarihli bu vakfiyesinden sonra 1540-1555 yılları arasında 6 adet zeyl vakfiye tertip ederek vakfına yeni mal varlıkları ilave etmiştir<sup>2</sup>. Bir aile vakfı olan Ramazanoğulları vakfında vakıf harcamalarından kalan ücret erkek evlatlar arasında eşit olarak paylaştırılmıştır. Erkek evlat kalmadığı durumda Mekke ve Medine'nin fakirlerine dağıtılacaktır. Vakıf kurucusu olan Halil Beyden sonra vakıf Piri Mehmed Paşa döneminde zenginleşmiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde vakıf gelirleri artırılmıştır (Kurt, 1991, s.1032). Ayrıca Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'ın veziriazamlığını yapmış olan Aksaraylı veziriazam Piri Mehmed Paşa'nın vakfiyesinden anlaşıldığı üzere Ramazanoğulları vakfına zengin vakıf gelirlerinden yardımında bulunduğunu bildirmesi bu durumu destekler niteliktedir (VGMA Def. 747: 291-301). Ramazanoğlu Piri Mehmed Paşa 1567 yılında vefat etmiştir (Sümer, 2002, s. 444). Beylik sanatı olarak ortaya çıkan mimari eserler Suriye, Mısır gibi çevre kültürler ile özümşenip ortaya çıkmıştır. Beyliğin Memluk ve Osmanlı devletleri gibi iki büyük güç arasında kalması imar faaliyetlerini sekteye uğratsa da Adana bölgesinde özgün bir mimari sanatın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

## 3. Türk –İslam Minberlerinin Gelişimine Kısa Bir Bakış

Devletin ileri gelenleri tarafından yaptırılan camiler devletin hâkimiyetinin göstergesi olmasının yanı sıra o bölgede sağlanan İslam birliğinin simgelerindendir. Beyler, sultanlar gibi hâkimiyetlerini güçlendirerek eserlerinin kalıcı olmasını sağlama adına girişimlerde bulunmuşlardır. Eserler yöre halkının ihtiyacını karşılamış ve zaman zaman farklı ülkelerden de gelen ustaların bina ettiği inşaat faaliyetlerinde baniler bu vesile ile mimarlık alanlarına müdahale etme hakkını elde etmişlerdir.

Bu araştırma ile Ramazanoğlu Beyliği'nde inşa edilmiş üç cami minberi mimari ve süsleme özellikleri ile detaylı olarak incelenmiştir. Minberler Ramazanoğlu döneminde yaptırılmıştır. Cami mimarisinin bir ögesi olan minber hatibin üzerinde bulunduğu, hutbe okuduğu, üstü külahlı, yüksek yer (Develioğlu, 2004, s. 649; Hasol, 1998, s. 316) merdivenli kürsü (Ahmet Vefik Paşa, 2000, s. 731) hutbe okunan basamaklı mimari unsur olarak tanımlanmış ve yükselme, anlamına gelen nebr kökünden türeyerek yükselerek çıkılan yer, kademelenme manaları taşımaktadır (Bozkurt, 2020, s.101-103). Camilerde hatibin üzerinde oturduğu hutbe okuduğu, merdivenle çıkılan, oturulacak birimi olan yer (Turani, 2000, s. 92) camide üzerinde hutbe okunan litürjik öge (Sözen ve Tanyeli, 1986, s.162) gibi anlamlara gelmektedir.

Minber İslam dünyasında ilk kez Hz. Muhammed döneminde ortaya çıkmıştır. Kabul gören rivayete göre Hz. Muhammed dini tebliğ ederken yorulmuş ve bir kütüğe dayanmıştır (Eyice, 1960, s. 32). Peygamberin dinine uyanlar ona bir kürsü yaptırmışlardır ve kaynaklarda ılgın ağacından üç basamaklı bir minber olduğu yazmaktadır (Diez, 1960, s. 335-337). Minberin Hicaz dışında ilk inşası Hz. Ömer zamanında olmuştur. Mescidi Nebeviden sonra yapılan minber Mısır'ın Fustat Şehir valisi Amr İbnül- As'ın kurdurduğu minberdir (Bozkurt, s. 101). İlk defa Mescidü'n Nebi'de kullanılan minber camiye sonradan eklenmiştir. Rivayetlere göre mihrabın sağındadır ve 1m. yüksekliğindedir. Hz.

<sup>2</sup> Zeyl vakfiyeler için bkz.: VGMA, Def. 646, s. 8-15, sıra 2-7; VGMA, Def. 2212, s.130, sıra9.

Ebubekir ve Hz. Ömer döneminde değişikliğe uğratılmadan kullanılmıştır. Hz. Osman döneminde kıpti yapımı bir örtü serilmiştir. Hz. Osman döneminde minber üzerine kubbe yapıldığı basamaklarında abonoz ağacıyla kaplandığı bilinmektedir. Hz. Ömer dönemi yapısı olan Amr Mescidi minberi görülen ikinci minberdir. Minber kullanımı Emeviler döneminde yaygınlık kazanmıştır. Emevilerin kurucusu ve yöneticisi olan muaviye Mescidi Harama minberi koydurtan ilk kişidir. En eski üçüncü minber örneği Kufe Mescidinde görülmüştür (Can, 2008, s. 9-30). Abbasi döneminde minber tipleri Mısır ve Suriye coğrafyalarına yayılmıştır. 1071 Malazgirt Zaferinin ardından Anadolu'ya gelen Türklerin ibadetlerini yapabilmeleri için camilere konulmak üzere minberler Sultan Melikşah tarafından gönderilmiştir (Apa, 2008, s. 49). Erken Osmanlı dönemi minberleri Selçuklu minberlerinin devamı niteliğinde olmuştur. Erken dönemden klasik döneme geçildikçe minberler biçimsel olarak büyük boyutlarda yapılmaya başlanmış, süsleme anlayışında sadelik görülmüş; malzemede ise yine farklılaşmalar olmuştur. Ahşap malzeme dayanıksızlığı sebebiyle terk edilmeye başlanmış taş malzemeler ağırlıklı olarak tercih edilmiştir.

Minberler; minber kaidesi, giriş kapısı, yan aynalıklar, süpürgelik, korkuluklar, köşebent, geçit üstü panosu, köşk, köşk altı, köşk yan panosu, kasnak, külah ve alem birimlerinden meydana gelmektedir. Minber kaidesi her minberde bulunmayabilir. Giriş kapısı minbere girişin sağlandığı ilk bölümdür. Bu kapı girişlerine farklı kemer açıklıkları ile girilmektedir. Süpürgelik bölümlerine pabuçluk adı da verilmektedir ve minberin alt kenarı boyunca uzanmaktadır. Merdiven korkulukları yan aynalıkların üzerinde birbirine paralel olarak uzanmaktadırlar. Dört adet ayakların taşıdığı kubbe ya da külah ile örtülü olan yüksek kısım köşk kısmıdır. Köşk korkulukları panolardan oluşur bazen baldaken formlu olan örnekler görülse de köşk korkulukları yaygın olarak görülmektedir. Alemler külahların üzerinde yükselmektedirler.

Ahşap malzeme, mermer, küfeki, bazalt v.b taşların farklı cinsleri kullanılarak minberler inşa edilmişlerdir. Farklı malzemeler ile görülen minberler ibadetlerin öneminin konuşulduğu yer olmasının yanı sıra birbirlerinden farklı boyutlarda; malzeme-süsleme anlayışına sahip dekoratif unsurlardır. Erken İslam döneminde fethedilen bölgelerde yöneticiler göreve başladıktan sonra minbere çıkıp halka seslenirlerdi (Creswell, 1989, s. 13-14). Bu durumda minberin farklı işlevlere hizmet ettiği görülmektedir.

#### **4. Ramazanoğlu Dönemi Minberlerinden Örnekler**

##### **4.1. Yağ Cami Minberi**

Yapı Adana ili, Seyhan ilçesi, Alidede mahallesi, Ali Münif Yeğenağa caddesi üzerinde yer almaktadır. Yağ Cami Ramazanoğlu Halil Beyin emriyle 1501 yılında kiliseden camiye çevrilmiştir. Asıl adı Eski Cami olan yapının kapısının önüne yağ pazarı kurulmuş olmasından dolayı günümüze değin Yağ Cami olarak anılmıştır. Cam-i Atik, Cami-i Köhne (Argunşah, 2017, s. 46; Kurt, 1991, s. 1021; Ramazanoğlu, 2006, s. 149) olarak da adlandırıldığı vakıf belgelerine göre sabittir. Minarenin inşası 1525 (Burak, 2010, s. 21) yılında tamamlanmıştır.

Kiliseden dönüştürülen yapının ibadet mekanı avlunun güneyinde çok ayaklı olmakla beraber enine dikdörtgen doğu- batı doğrultulu ve tonoz ile örtülüdür. Sütunların boyları kısa tutulmuş ve birbirine sivri kemerler ile bağlanmışlardır. Harime giriş kuzey cepheden sağlanmaktadır.

Taçkapı üzerinde yer alan kitabeye göre:

“Fi zaman-ı devleti sahip-kıran-ı<sup>3</sup> a’zam Sultan Süleyman Şah Han bin Sultan Selim Han azze nasrahu

<sup>3</sup> Sahip “yakınlık, yakınlaşma”; “sahipkıran” münecimler tarafından seçkin sayılan yaklaşma vaktinde Müşteri (Jüpiter) ve Zühre’nin (Venüs/Çoban Yıldızı) bir burçta toplandığı esnada doğmuş olan anlamına gelir. Bu sıfat uğurlu, kutlu, talihli hükümdarı ifade etme amacıyla kullanılmıştır (Alan, 2019, s. 443-444). Türkiyedeki Vakıf Abideleri ve Eski Eserler I adlı kitabın 1983 yılına ait 19. sayfasında “Sahip Kuran” olarak yazılmıştır kitabeye dair bazı eksiklikler bu vesile ile giderilmiştir. Kitabeyi okuma konusunda yardımlarını aldığım Ali Çakır Bey’e teşekkür ederim.

Enşe'e hazihil- Medrese ve rammeme haze'l- hüve emirü'l -a'yan Piri bin Halil bin Ramazan fi sene 960." bilgileri bulunmaktadır (Görsel 1).

Türkçe açıklaması: Büyük talih sahibi Sultan Selim Han'ın oğlu Sultan Süleyman Şah Han, Allah zaferini daim eylesin, hükmü zamanında bu medreseyi inşa ettiren ve bu caminin bakımını yaptıran, devletin ileri gelenlerinin emiri, Ramazanoğlu Halil'in oğlu Piri'dir (H. 960/ M. 1552-53).



**Görsel 1.** Yağ Cami Taçkapısı Alınlığındaki Kitabe

Yağ Cami minberi üç unsurdan meydana gelmektedir. Bunlar giriş (kapı), gövde (korkuluk, yan aynalıklar, ve süpürgelik) ve köşk kısmından meydana gelmektedir. Minber altta 5 santim taşını yapan oturtmalık üzerine yerleştirilmiş ve bir basamakla çıkılan minbere giriş küfeki kesme taşlı bir eşiklikle sağlanmıştır.

Minber mihrabın sağında yer almaktadır (Burak, 2014, s. 33). 2.70m. genişliğinde ve 5.07 m. boyunda bir alana oturmaktadır (Görsel 2).



**Görsel 2.** Yağ Cami Minberi

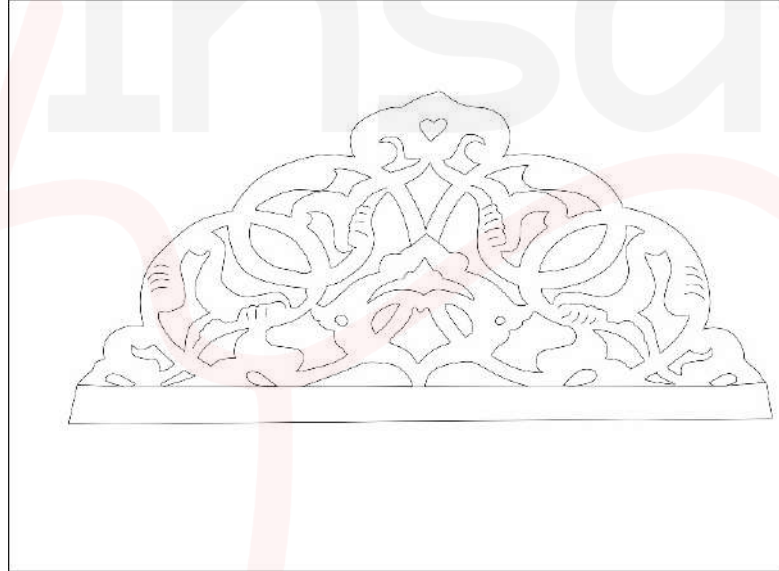
Minber girişi dikdörtgen biçimli ve iki birimden oluşmaktadır. Altta sövelerle sınırlandırılmış basık kemerli kapı açıklığı üzerinde palmet ve rumilerin sarmal şekilde birbirlerine geçirilmesiyle oluşturulmuş bir tepelik birimiyle giriş sonlanmıştır. Tepelik ajur tekniğinde yapılmış özgün bir süslemeye sahiptir. Kapının alınlık kısmı düz ve iç bükey



silmeyle çerçevelenmiş, orta ekseninde yüzeyi boş tutulan kaş kemerli bir düzenleme hakimdir. Kaş kemerin her iki ucu palmet motifi ile sonlanmış bu palmetler içinde oyma tekniği ile yapılmış başka bir palmet motifi yer almaktadır (Görsel 3), (Çizim 1).

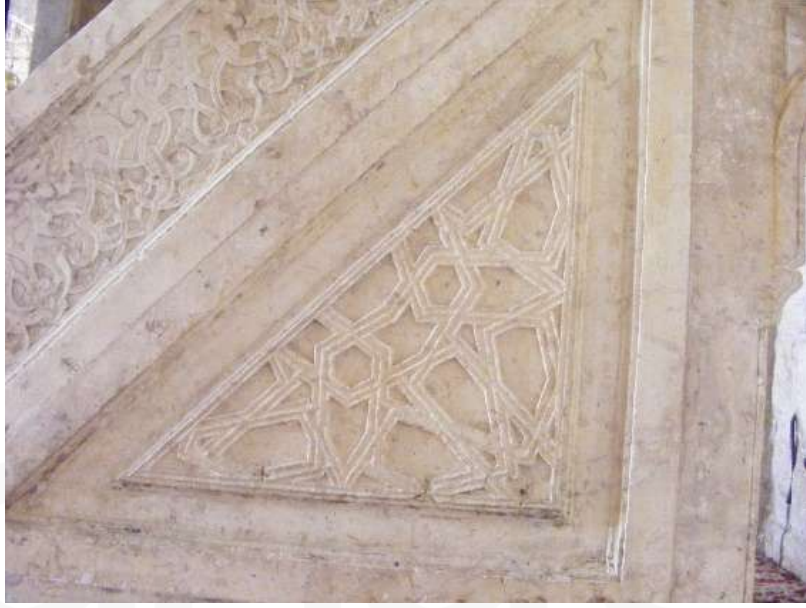


**Görsel 3.** Yağ Cami Minber, Kapı Tepeliği



**Çizim 1.** Yağ Cami Minber, Kapı Tepeliği

Gövde kısmı tamamıyla kufeki malzemedan yapılmış ve korkuluk, yan aynalıklar, süpürgelik bölümlerinden oluşmaktadır. Yan aynalıklar doğu ve batı yönde birbirinin tekrarı niteliğinde olan sonsuzluk prensibindeki geometrik taş süslemesiyle dikkatleri çekmektedir. Eşkenar üçgen şeklindeki aynalık bölümünü düz tutulan kalın bir silme çerçevelemektedir. Aynalık kısmının yüzeyi tek sıra yivli kırık çizgi sisteminde yıldız kesitleri ile dekore edilmiştir. Sonsuzluk prensibinde kurgulanmış kompozisyonun aralarında üç, beş, altı köşeli geometrik formlar düzenlenmiştir (Görsel 4).



**Görsel 4.** Yağ Cami Minber, Batı Yan Aynalıktan Ayrıntı

Korkuluk iki düz satırlı silme ile sınırlandırılmış bordür şeklinde düzenlenmiştir. Bordür içi simetrik düzende kompoze edilen rumi ve palmet ile kurguludur. Palmet ve rumi formlarında, kıvrık dallara bağlı saplar altlı üstlü geçmelerle birbirine bağlanmış ve sonsuzluk prensibinde ilerlemektedir (Görsel 5).



**Görsel 5.** Yağ Cami Minber, Korkuluk Süslemesi

Süpürgelik yekpare taştan yapılmış ve ince tutulan yüzey boş bırakılmıştır. Geçit kısmı aşağıdan yukarıya doğru “C” ve “S” kıvrımlarıyla daralan aynalı kemer ile sonlanan bir düzenlemede kendine özgü bir anlayışa sahiptir. Geçit kısmının köşelikleri silmelerle çerçevelenmiş bu durum minbere hareketlilik vermiştir.

Köşk yan panosu kafes oyma tekniğiyle (şebeke) yapılmış ve ince silmelerle sınırlandırılmıştır. Pano yüzeyinde, geometrik geçmelerle yıldız düzenlemesi işlenmiştir. Kompozisyon merkezinde çokgen yıldız ve onun etrafında nöbetleşe dizilen beş köşeli yıldız ve altıgen desenleri sıralanmaktadır. Kompozisyon kenardan kesilerek sonsuzluk prensibinde kurgulanmıştır (Görsel 6).

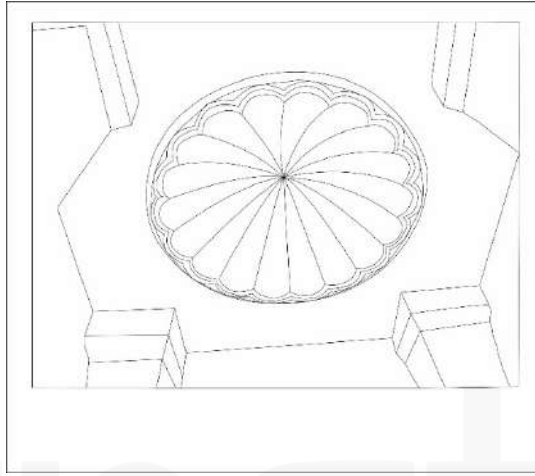


**Görsel 6.** Yağ Cami Minber, Köşk Korkulukları

Dört adet olan iki kademededen oluşan mukarnas başlıklı sütun üzerinde taşınan külah yivli olarak yapılmış ve sivri tutulmuştur. Külahı üç yönden çevreleyen farklı boyutlarda ve tipte tutulan palmetler ile bir dizin oluşturulmuş ve külah çevrelenmiştir. Dizinde yer alan palmetlerin içlerine şekilli oyuklar açılmış süsleme anlayışına zengin bir boyut kazandırılmıştır (Görsel 7). Külahın dış yüzeyi yivli içi dilimli olarak yapılmış köşk kısmında bu düzenlemeyle hareketlilik sağlanmıştır (Çizim 2).



**Görsel 7.** Yağ Cami Minber, Köşk Bölümü



**Çizim 2.** Yağ Camii Minberi Köşk Bölümü Kubbesinin İç Kısmı

#### **4.2. Adana Ulu Cami Minberi**

Caminin üç ayrı kitabesi mevcuttur ve bunlardan en eski olanı Memluklu etkisinde inşa edilmiş olan doğu taçkapısında bulunan 1508 tarihli kitabesidir. Minberin üzerinde 1520 tarihi yer alırken; Osmanlı üslubunda yapılmış olan batı taçkapısı üzerinde 1541 tarihini gösteren bir kitabe yer almaktadır (Burak, s. 183, 2020; Çam 1988, s. 20; Kurt, 1991, s. 1015; Ramazanoğlu, 2006, s. 130; Sümer, 1963, s. 1-98).

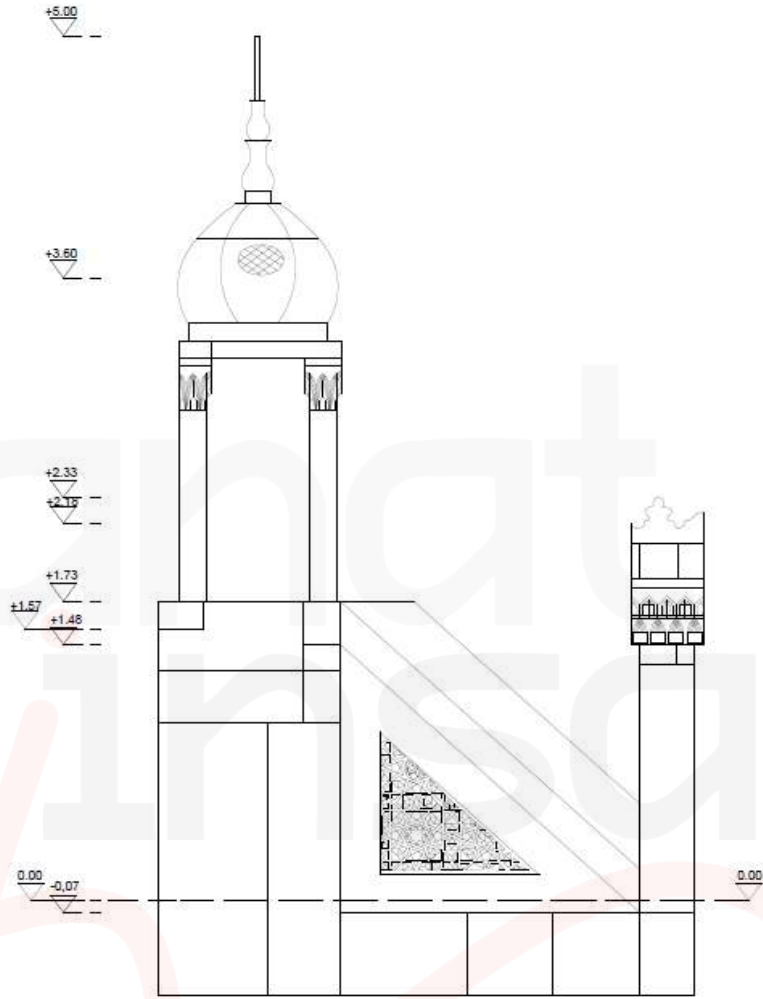
Cami 34,50 x 32,50m. ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlıdır (Çam, 1983, s. 7). Asıl ibadet mekanı ise 5 bölümlü, enine uzanan dikdörtgen plana sahiptir ve 2 sahnı çarpaz tonozlar ile örtülü, kible duvarına paraleldir. Enine dikdörtgen uzanan harim bölümünün kuzey cephesi üç kemer açıklıklı bir düzenlemeye sahiptir. Doğu ve batı cephelerde olmak üzere 2 kapı ile cami avlusuna giriş sağlanmaktadır.

Adana Ulu Cami minberi üç unsurdan meydana gelmektedir. Bunlar giriş (kapı), gövde (korkuluk, yan aynalıklar ve süpürgelik) ve köşk kısmından (miğfer biçimli kubbesi ve köşk altı) meydana gelmektedir. Minbere giriş bir basamakla çıkılan mermer bir eşiklikle sağlanmıştır.

Minber mihrabın sağında yer almaktadır (Burak, 2014, s. 33) 2.97 m. genişliğinde ve 5.00 m. boyunda bir alana oturmaktadır (Görsel 8), (Çizim 3).



**Görsel 8.** Adana Ulu Cami, Minber



**Çizim 3.** Adana Ulu Cami, Minber Çizimi (B.Burak – İ. Altunbaş)

Minber girişi dikdörtgen formlu iki birimden oluşmaktadır. Alttaki sövelerle sınırlandırılmış basık kemerli kapı açıklığı üzerinde mukarnaslı bir tepelik yer almaktadır. Mukarnaslı tepelik birimiyle giriş sonlanmıştır. Tepelik yüzeyinde ise kaş kemer içinde bir kitabe yer almaktadır. Kitabede “*Bu mübarek cami Ramazanoğlu Halil oğlu Piri, Allahın takdiriyle (H.926), M. (1520) senesinde tamamlandı*” yazılıdır (Çam, 1988, s. 20). Kaş kemer iki yandan palmet motifleriyle sınırlandırılmıştır (Görsel 9).

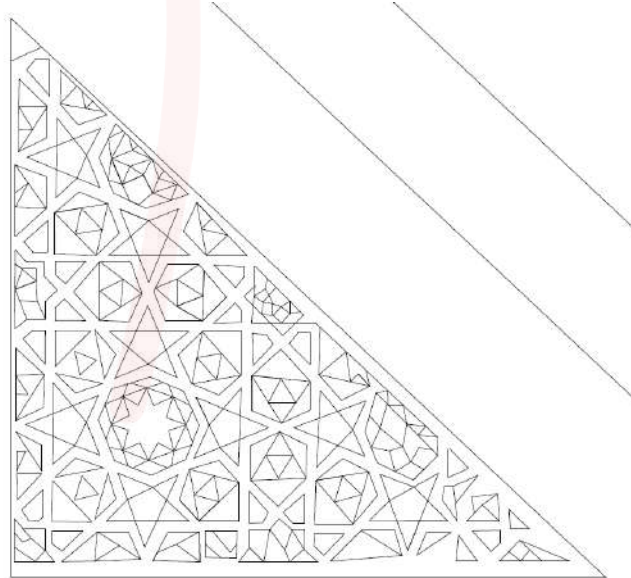


**Görsel 9.** Adana Ulu Cami Minber Kapısında Bulunan Kitabe

Gövde kısmı bütünüyle mermer malzemeden yapılmış ve korkuluk, yan aynalıklar, süpürgelik bölümlerinden oluşmaktadır. İki yan bölümün yan aynalıkları bazalt taşından kalın düz bir bordürle çevrelenmiştir. Aynalığın merkezinde kalan kısım beyaz, sarı, kırmızı ve siyah mermerler ile yıldız, üçgen, dörtgen, dairesel şekilli geometrik süslemeler ile kakma tekniğinde yapılmıştır (Görsel 10), (Çizim 4).



**Görsel 10.** Adana Ulu Cami Minber, Batı Yöndeki Yan Aynalık



**Çizim 4.** Adana Ulu Cami Minber, Doğu Yöndeki Yan Aynalık Çizimi

Süpürgelik kısmı düz gri damarlı beyaz mermer ile sade tutulmuştur. Köşk, mermer malzemeli, mukarnas başlıklı dört ayrı sütun ile taşınmakta ve süsleme açısından korkuluk ve köşealeti bölümleri uyum içindedir. Taşıyıcılardaki başlıklar köşk bölümünün tavanı ile bütünsellik göstermektedir. Kûlah sekizgen dilimli kubbe şeklinde

değerlendirilmiş. Tavanı bir sıra iri mukarnas dizisiyle kuşatılmış arada kalan üçgen bölümlerin yüzeyleri hareketlendirilmiştir. Tavanın iç kısmı ise dilimli biçimindedir. Rozet içinde eşkenar dörtgenlerden meydana gelen geometrik süsleme yer almaktadır (Görsel 11). Kûlah alem ile sonlanır ve alemin orijinal olup olmadığı bilinmemektedir.



**Görsel 11.** Adana Ulu Cami Minber Köşk Kubbesi

Köşk kısmı kare planlı basık kemerli dört mermer sütunla oluşturulmuştur. Silindirik gövdeli bu sütunlar mermer malzemeli ve mukarnas başlıklıdır (Görsel 12).



**Görsel 12.** Adana Ulu Cami Minber, Köşk Bölümü

#### **4.3. Hasanağa Cami Minberi**

Hasanağa Camisi (Hasan Kethüda Cami) 1558 yılında Ramazanoğlu Halil Beyin hizmetinde olan Abdullah oğlu Hasan Kethüda ile azatlı kölesi Atike tarafından yaptırıldığı bilinmektedir. Şadırvanlı avlusunun bulunmasıyla Osmanlı Klasik dönem özelliği taşıyan Adana'daki ünik yapılarıdır. Eserin kitabesi yoktur fakat 1671'de Adana yöresinden geçen Evliya Çelebinin imzasını taşıyan bir yazıt bulunmaktadır (Adana Kentsel Kültür Envanterleri, 2012, s. 116). Hasan Kethüda'nın Şubat 1589 (Rebül-evvel 997) tarihli vakfiyesinde Cami-i Atik mahallesi yakınlarında yeni mahalle adıyla bilinen mevkide Paşa Mustafa adında birinden burayı satın alarak araziye cami yaptırdığı bilgisi mevcuttur. Aynı vakfiyede çalışma konumuz olan minberle ilgili olarak mihrabın yanında hatibin hutbe okumak için çıkacağı güzel bir minber karşısında latif bir müezzin mahfili olduğu kayıtlıdır. Vakfiye kaynaklarından mermer direkler üzerine kubbeli bir cami yaptırdığını belirtmiştir (VGMA, Def. 608: 95).

Hasanağa Camisi Klasik dönem Osmanlı mimari tarzında yapılmış Adana'da bulunan tek camidir. Kesme taştan inşa edilen yapı, yaklaşık 13 x 13,5 m. plan ölçülerindedir. Kare prizma biçimli ana kütle tek kubbe ile örtülüdür. Kubbe sekizgen yüksek bir kasnak ile örtülmüştür. Kubbe geçişini sağlayan tromplar dışarıdan algılanamaz (Ramazanoğlu, 2009, s.115).

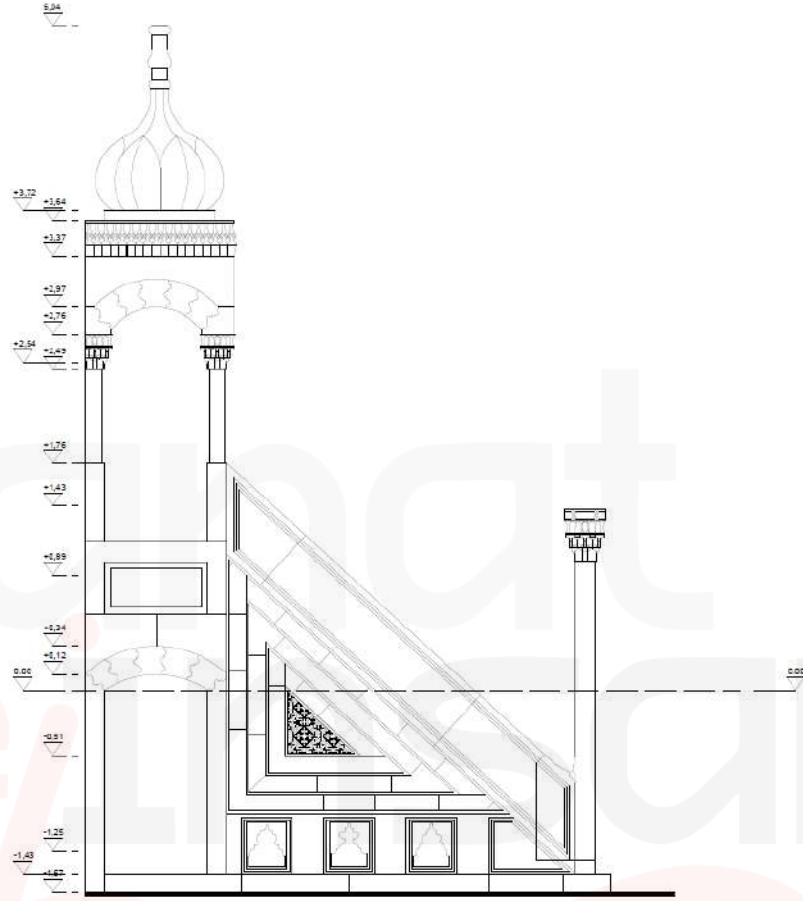
Hasanağa Cami minberi üç unsurdan meydana gelmektedir. Bunlar giriş (kapı), gövde (korkuluk, yan aynalıklar ve süpürgelik) ve köşk kısmından (miğfer biçimli kubbesi ve köşk altı) meydana gelmektedir. Minber altta 5 santim taşıntı yapan oturtmalık üzerine yerleştirilmiş ve bir basamakla çıkılan minbere giriş mermer bir eşiklikle sağlanmıştır.

Minber mihrabın sağında yer almaktadır (Burak, 2014, s. 33). 2.97 m. genişliğinde ve 5.06 m. boyunda bir alana oturmuştur (Görsel 13), (Çizim 5).



**Görsel 13.** Hasan Ağa Cami, Minber





**Çizim 5.** Hasan Ağa Cami, Minber Çizimi (B. Burak – İ. Altunbaş)

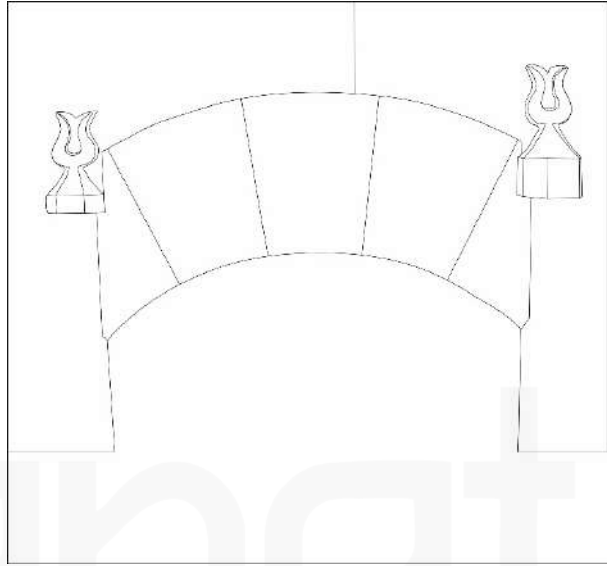
Minber girişi dikdörtgen biçimli iki birimden oluşmaktadır. Alttaki sövelerle sınırlandırılmış basık kemerli kapı açıklığı üzerinde mukarnaslı bir tepelik yer almaktadır. Yekpare bir köşelik ile tamamlanmış üzeri mukarnaslı tepelik birimiyle giriş sonlanmıştır. Kapı açıklığında üç renkli kakma tekniğinde palmet motifleri kullanılmıştır. Bunlar siyah zemin üzerine gülkurusu ve gri damarlı beyaz mermerle sağlanmıştır. İki kanatlı ahşap kapı açıklıkları kendi içinde üç bölüme ayrılmıştır (Görsel 14). Giriş kapısının arka yüzeyi basık kemerin köşeliklerinde kaideler üzerinde yer alan iki adet palmet motifleriyle son bulur (Görsel 15), (Çizim 6).



**Görsel 14.** Hasan Ağa Cami Minber Kapısı



**Görsel 15.** Hasan Ağa Cami Minber Kapısının Arka Yüzeyi

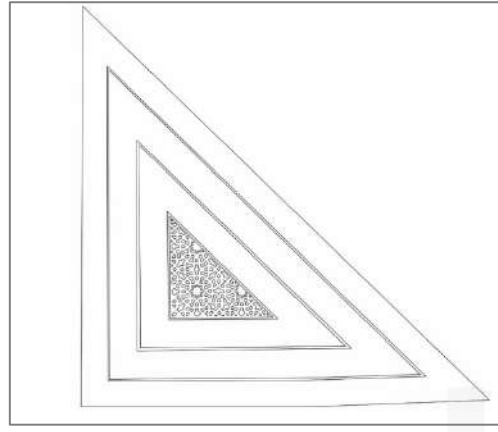


**Çizim 6.** Hasan Ağa Cami Minber Kapısının Arka Yüzeyi

Gövde kısmı tamamıyla mermer malzemeden yapılmış ve korkuluk, yan aynalıklar, süpürgelik bölümlerinden oluşmaktadır. Yan aynalıklar doğu ve batı yönde birbirinin tekrarı niteliğinde eşsiz süslemesiyle minberin en süslü bölümünü oluşturmaktadır. Eşkenar üçgen şeklindeki aynalık kısmı iç içe üç renkli taş ile kademelendirilmiştir. Aynalık açık çizgi ve kapalı düzenlemelerden oluşan geometrik bir kompozisyondan oluşmaktadır. Kapalı formda sekizgenler ve bunlar çerçevesinde sekizgenin her bir kenarında ikişer çizginin çarpraz bir şekilde kesişerek içte meydana getirilen sekiz köşeli yıldız ve bir gülbezek yer almaktadır. Diğer sekizgenlerin dışında kalan geometrik düzenlemelerdeki şekillerle kompozisyon tamamlanmaktadır. Şekillerde sonsuzluk prensibi genel düzeninde tasarlanmıştır. Korkuluk üç parça halinde yekpare mermerden kapalı biçimde yüzeyi oyularak çerçeveye dönüştürülmüş ve merkezdeki üçgen yüzey sade tutulmuştur. Korkuluk bölümü gri damarlı kalın tutulan bir bordür ile onun üzerinde yer alan bazalt taşından yapılmış ince bir bordür şeklinde düzenlenmiştir. Estetik kaygıdan ziyade fonksiyonel olarak minberi tamamlayıcı elemanlardır (Görsel 16), (Çizim 7).

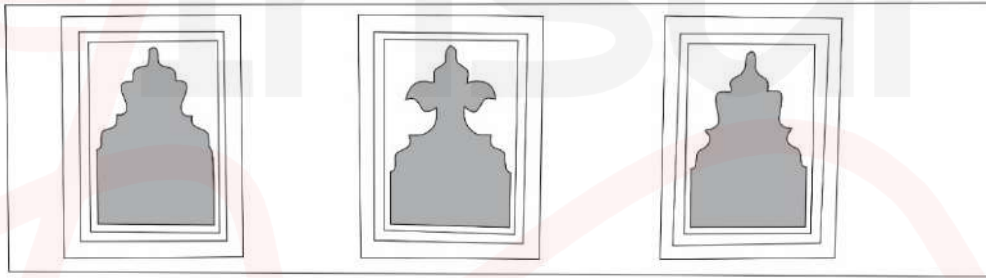


**Görsel 16.** Hasan Ağa Cami, Minber Doğu Yön Yan Aynalık

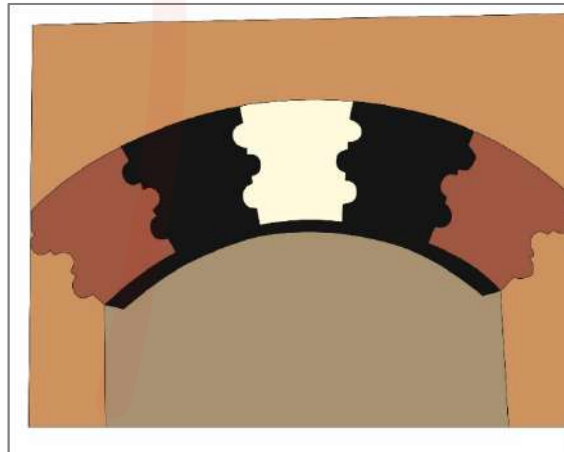


**Çizim 7.** Hasanağa Cami, Minber Doğu Yön Yan Aynalık Çizimi

Süpürgelik yekpare taştan yatay dikdörtgen şekilde üç açık, dört kapalı yüzeyden oluşmaktadır. Girişe yakın olan kısım üçgen şekilde silmeyle ayrılmıştır. Diğer alanlar dikdörtgen formda kapalı tutulmuştur. Üç açık yüzey dıştan silmeyle çerçevelenmiş açıklık ortadaki yüzeyde palmet şeklinde sonlanmış yanlarda dilimli kemer şeklinde düzenlenmiştir (Çizim 8). Geçit kısmı boyuna dikdörtgen açıklıklı yapılmış ve basık kemerli zıvanalı geçmeli renkli taşlar ile oluşturulmuştur (Çizim 9).



**Çizim 8.** Hasanağa Camisi Süpürgelik Süslemeleri



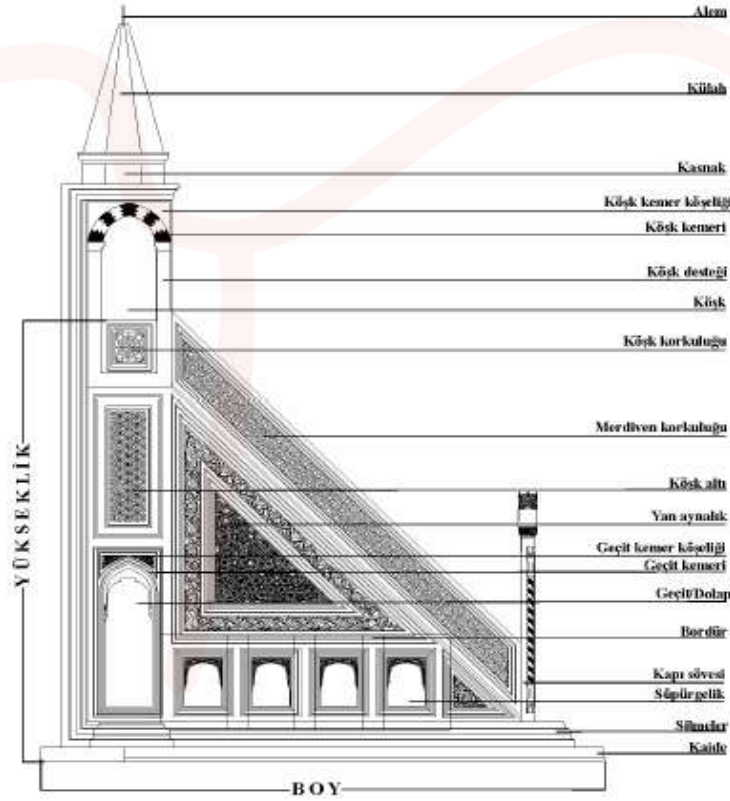
**Çizim 9.** Hasanağa Cami, minber tahtının altındaki zıvanalı geçme

Köşk kısmı kare planlı basık kemerli dört mermer sütuna oturtulmuştur. Baldaken tarzda yapılan köşk altta prizmal şekilde kare kaideler üzerinde mukarnas başlıklı basık kemerler ile birbirine bağlanmıştır. Silindirik gövdeli ve mukarnas başlıklı bu sütunlar mermer malzemelidir. Miğfer biçimli külah düzenlenişi bakımından dikkat çekicidir. İç kısımda sekizgen kasnağa oturan bir külah yer almaktadır. Külah miğfer biçiminde düzenlenmiştir ve üstünde yüksekçe bir alem yer almaktadır. Kubbe biçimindeki külah iki bölüm halinde düzenlenmiştir. Etek kısmında mukarnaslı iki kademedan oluşan bir düzenleme merkezde ise dilimli bir kubbe biçiminde tutulmuştur. Kubbenin içi tek sıra

mukarnaslar ile çevrelenmiş arada kalan üçgen boşluklar yelpaze oluşturacak şekilde hareketlendirilmiştir. Kûlah yüzeyinin doğu kenarında dairesel bir rozet bulunmaktadır. Rozet içi eşkenar dörtgenlerden oluşan geometrik süslemeye sahiptir. Kûlah üç boğumlu bir alem ile sonlanmaktadır (Görsel 17).



Görsel 17. Hasan Ağa Cami, Minber Köşk Bölümü



Çizim 10. Minber bölümü ve unsurları, yan cephe (Bayrakal Arşivi'nden)

## 5. Değerlendirme ve Karşılaştırma

Minberler kapı, gövde ve köşk bölümlerinden oluşmaktadır (Çizim 10). Değerlendirme kapsamında Yağ Cami, Adana Ulu Cami ve Hasanağa Cami minberleri incelenmiştir. İncelenen cami minberinin kapıları basık kemerli, düz atkılı olmak üzere 2 çeşit kemer açıklığına sahiptir. Adana Ulu Cami ve Hasanağa Cami minber kapıları mukarnas

dizisinden oluşan bir tepelik ile sonlanırken; Yağ Cami minber kapısının taç kısmı ajur tekniği ile yapılmış bitkisel süslemeli bir taç kısmı ile sonlanmaktadır. İncelenen minberlerin taç kısımları zengin süslemeye sahiptir. Merdiven korkulukları yan aynalıkların üzerinde birbirlerine paralel uzanan iki kütleli bloktan ibarettir. Ramazanoğlu dönemine ait minberlerde farklı şekillerde düzenlenmiş merdiven korkulukları görülmektedir. Malzeme ve teknik olarak bu çeşitlilik, farklı estetik anlayışın ürünü olarak görülmektedir. Hasanağa Cami ve Adana Ulu Cami minberlerinin mermer malzemeli olan, yekpare korkulukların yüzeylerinin işlemsiz olduğu görülürken; Yağ Cami minberinde küfeki taşın yüzeyi palmet ve rumilerin birbiri içine geçmesinden oluşan grift, zengin bitkisel süsleme ile bezenmiştir. Geçit bölümleri birbiri içinde farklılık göstermektedir. Yağ Cami geçit kısmı aynalı kemerli, Adana Ulu Cami minber geçit kısmı düz atkılı, Hasanağa Cami minber geçiti ise basık kemerli olarak değerlendirilmiştir. Geçit açıklıklarının hacim ve derinliği birbirlerinden farklı ebattadır. Süpürgelik olarak tanımlanan bölümler Hasanağa Camisinde 3 açıklık biçiminde görülürken, Ulu Cami ve Yağ Cami minberlerinin bölümlerinde kapalı olarak değerlendirilmiştir. Minberlerin en yüksek yeri olan köşk bölümünün üzeri külah ya da kubbe ile kapatılmıştır; baldaken düzende inşa edilen örnekler görüldüğü üzere, bazen de köşkların her iki yanını kapatılmış olan örnekler de mevcuttur. Çalışmamızda yer alan örneklerden yola çıkılarak, Yağ Cami minber köşkü mukarnas başlıklı 4 sütun üzerine oturtulmuş ve geometrik süslemelere sahip korkuluklar kare levhalarla kapatılmıştır. Adana Ulu Cami minber köşkü korkulukları düz mermer levhalar ile kapatılmıştır. Hasanağa Cami minber köşkü 4 sütun üzerine oturan baldaken tarzda inşa edilmiştir. Ulu Cami ve Hasanağa Cami minberlerinin köşk kısımlarının üzeri kubbe ile örtülü iken Yağ Cami minberinin köşk bölümü külah ile kapatılmıştır. Külahların üzerinde yer alan alemlerin orijinalliği hakkında kesin bilgiye sahip değiliz fakat bunlar görünüş itibarıyla sade görünümde muhtemelen son dönem uygulamalarıdır.

Yan aynalıklar, korkuluk, kapı, süpürgelik, köşk altı (geçit) bölümlerinde düz, kaval oluk silmeler görülmektedir. Yağ Cami minberinin yan aynalıkları, korkulukları, aynalık bölümü çevresi, kapı çevresinde görülen düz bordürlerin geçişleri iç bükey ve dış bükey silmelerle sağlanmış minberde estetik açıdan bir hareketlilik sağlanmıştır. Adana Ulu Cami minberinin yan aynalıklarda ve korkuluk çevrelerinde, geçit kısmının güney duvar kısmında düz bordürle sağlanırken; kapı çevresini kademeli silmelerin çevrelediği bir düzenleme kuşatmıştır. Hasanağa Camisi'nin yan aynalıkları, korkuluk bölümleri, geçit üstü bölümlerinde farklı genişliklerde düz bordür ile sınırlandırılırken, süpürgelik bölümleri panolar şeklinde tutulmuş ve bunlar iç ve dış bükey silmelerle birbirlerinden ayrılmışlardır.

Üç renkli taş işçiliği Adana minberlerinde yan aynalıklar, korkuluk, geçit üstü panolarda, kapı sövelerinde, geçit kısmının sövelerinde, köşkü taşıyan kemerlerde görülmektedir. Anadolu'daki bazı örnekler gözlemlendiğinde renkli taş işçiliğine sahip minberlere örnek olarak; Afyon Gedik Ahmed Paşa Cami (1470) (Tanman, 1996, s. 544-547) minberinin köşk bölümlerinde, Diyarbakır Fatih Paşa Cami (1516-1520) (Baş, 2013, s. 139) minberinin aynalık, köşk ve geçit bölümlerini ayıran sınırlarda düz bordür şeklinde kullanılmıştır. Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'nde (1523) (Aktuğ, 1989, s. 1-56; Çelik ve Akyol, 2017, s. 33-95; Tamer, 2004, s. 11) yer alan camii minberinin (Müderrişoğlu, 1995, s. 69-71; Öngen ve Vardar, 2018, s.15) köşk, kapı, aynalık, korkuluk, geçit, süpürgelik bölümlerinde renkli taş işçiliği görülmektedir. Mimar Sinan dönemi Yavuz Sultan Selim Camisi (1522), (Yüksel, 2009, s. 513-516), Sultan Süleyman Camisi (1550) (Mülayim, 2010, s. 114-119; Sezer, 2020, s. 278-289) minber köşk bölümlerinde renkli taş uygulamalar devam etmiştir. Gaziantep ilinde; Ali Nacar Cami (14. yy) (Çam, 2006, s. 32) Merkezğa Cami, Şeyh Fethullah Cami (16. yy ortası) (Çam, 1989; 2006, s. 121-130; Esen, 2005, s. 51-52) (Görsel 18). Tahtani Cami (1557 öncesi) (Çam, 2006, s. 358) (Görsel 19). Hüseyin Paşa Cami (1719) (Çam, 2006, s. 54-62), Bostancı Cami (1574-75) (Çam, 2006, s. 219-228) minberleri, Karatarla Cami (1586) (Çam, 2006, s. 289-301) köşk minberi (Çam, 1988, s. 1683-1694) Hacı Nasır Cami (1570) (Çam, 2006, s. 254-264) köşk minberi (Görsel 20), Esenbek Cami (1557) (Çam, 2006, s. 40-46) köşk minberlerinde renkli taş uygulamaları yoğun olarak kullanılmıştır. Görüldüğü üzere renkli taş işçiliği Anadolunun farklı coğrafyalarında görülse de Adana, Hatay, Kilis, Gaziantep, Şanlıurfa bölgelerinde ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Hatay ilinde; Antakya Mahremiye Cami minberinin kapısında, İhsaniye Cami minberinde, Antakya Ulu Cami minberinde, Antakya Yeni Cami Minberinde renkli taş süslemeli örnekler ile karşılaşılmaktadır. Amasya Mehmet Paşa Cami minberinin bölümlerinde görülen renkli taş uygulamaları süslemeleri ve tekniği ile Erken Dönem Osmanlı minber uygulamalarından farklı bir anlayışta yapılmıştır. Araştırmaya konu olan 3 minberde motif ve kompozisyon olarak bitkisel, geometrik süslemelerin yanısıra silmeler, madalyonlar, mukarnaslar, kabara gibi uygulamaların süsleme ögesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Geometrik biçimlerin içleri Adana Ulu Cami minber aynalığında yıldız, üçgen ve çokgenlerden oluşan düzenlemeler ile kakma ve dolgulama tekniklerinde anlam bulmuştur. Hasan Ağa Cami minberinde aynalık içinde yer alan çizgi ve kapalı düzenlemelerden oluşan sonsuzluk prensibinde devam etmektedir. Minberlerde bitkisel süslemeler korkuluklarda görülmektedir. Örneğin Yağ Cami korkuluklarının yüzeyinde rumi ve palmetlerden oluşan bitkisel süslemeler ayrı dallar üzerinde şekillenmişlerdir. Yazı süslemeleri sülüs yazı tipi ile karşımıza çıkmaktadır. Sülüs kitabeler taçkapılarda ve minberlerin giriş kapıları üzerinde yer almaktadır.

İncelenen minberler, ebatları ve kapladığı alan bakımından harim mekanının ölçülerine göre şekillenmiştir. Bu sebep ile minberler farklı boyut ve orandadır.

Araştırılan minberler malzeme olarak değerlendirildiğinde mermer ve küfeki taş malzemenin kullanıldığı örnekler görülmektedir. Süsleme ögesi olarak mukarnas süsleme Adana Ulu Cami minberinin külah tavanında, Hasanağa Caminin köşk bölümünde, ortak olarak ise Adana Ulu Cami ve Hasanağa Camilerinin köşk sütun başlıklarında, giriş kapılarının taç kısımlarında görülmektedir. Mukarnaslar Selçuklu ve Erken Osmanlı Devrinin olgun mukarnas örneklerinin bir yansımasıdır. Hasanağa Camisinin minber kapısının kemerinde görülen palmet dizisinin birebir aynısı Kilis Tekke Cami minberinin kapı kemerlerinde ve minberin geçit kemerlerinde görülür (Görsel 21). Hasan Ağa Cami minberinde görülen renkli mermerlerin tonlarına en yakın renkler Kilis Tekke Cami minberinde görülmektedir. Kilis Ulu Cami minberi renkli ve özenli taş işçiliği ile yine benzer özellikler taşımaktadır (Görsel 22). Ayrıca Hasanağa Cami minberine dönem üslubu, süsleme ve malzeme açısından en yakın örnek Gaziantep ilinde bulunan Şeyh Fethullah Cami minberidir.

Minberlerde görülen çok renkli taşlar mihrapların aksine büyük düz levhalar halinde yerleştirilmiştir. Renkli taşlarla yüzeye işlenen farklı renkteki taşlarla kakmalar oluşturulmuştur. Oyma kabartma tekniğiyle oluşturulan geometrik süslemeler yüzeyde sistemetik bir düzende yerleştirilmiştir. Halep'teki Tavaşi, Adiliyye ve Hüsreyye Cami minberlerinde (Doğan, 2013, s. 264) benzer örneklerini görmek mümkündür. Hasanağa Cami minberi ve Adana Ulu Cami minberlerinin aynalıklarının dikine yerleştirilmiş olması Kilis Tekke Cami minberi, Halep Tavaşi Cami minberi, Halep Hüsreyye Cami minberi, Halep Adiliye Cami minberi, Gaziantep Bostancı Cami minberlerinin yan aynalıklarıyla benzer özellikler gösterir. Gaziantep Merkez Ağa Camisi'nin süpürgeliklerinde görülen oyma süslemenin aynısı Hasanağa Cami minberinin süpürgeliklerinde de görülmektedir. Hasanağa Camisi ve Adana Ulu Camisi minber köşkünün örtin miğfer biçimli külahın benzer örneklerini Halep Tavaşi Cami minber köşk kubbesinde (Doğan, 2013, s. 687) Antakya Yeni Cami minber köşk kubbesinde, Antakya Ulu Cami minber köşk kubbesinde (Şancı, 2006, s. 53, 125-126) Urfa Hüseyin Paşa (1729) minber köşk kubbesinde (Kürkçüoğlu, 1993, s. 52-54) Urfa Eski Ömeriye Cami (1301) (Görsel 23) (Kürkçüoğlu, 2013, s. 35) minber köşk kubbesinde (Görsel 22) görülen örneklerden yalnızca bazılarıdır.

## 6. Sonuç

Minberlerin öncelikle kendi içlerinde benzer özellikleri saptanmış sonrasında ise çevre bölgelerdeki minberler ile benzer ve farklı yönleri ortaya konulmuştur. Osmanlı topraklarına geç katılan Adana bölgesinin minber süslemelerinde etkileşimler ile ortaya çıkan geçmişin sanat birikiminin yanısıra detaylarda yerel üslup özellikleri ön plana çıkmaktadır. Anadolu, Suriye, Mısır ve Filistin arasındaki siyasi, ekonomik, kültürel hareketlilik, Adana'daki Ramazanoğlu mimari eserlerinde ön plana çıkarak, teknik ve süsleme açısından Memluklu taş işçiliğinin nadide örneklerini sunmaktadır. Suriye'den Mısır'a kadar uzanan renkli taş uygulamaları Anadolu'ya Zengi, Eyyubi ve Memlük Sanatı (Aytekin ve

Kaya, 2019, s. 254) yoluyla girmiştir. İncelenen minberler içinde sadece Yağ Cami minberi tek renkli olarak yapılmıştır. Ramazanoğlularının Memluk Devleti'ne bağlandığı yılların dönem eserlerinde renkli taş işçiliği görülmektedir. Tüm örneklerde motif ve kompozisyonlar zengin süsleme repertuarına sahiptir. Minberler elemanları, kurgu ve süslemelerde varlığını bularak, bölgenin estetik anlayışını değişime uğratmıştır. Usta ve banilerin işbirliği, camilerin inşa süreleri, bölgenin coğrafik durumu, yörede var olan taşlar vb. etkenler camilerin plan ve kütleli tasarımı etkilediği gibi minber gibi yapı unsurlarının farklı şekilde ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Adana merkezinde incelemeye tabi tutulan üç minberde küfeki taş malzemenin yansıra yaygın bir şekilde mermerin kullanıldığı görülmektedir. İncelenen minberlerde malzeme ve teknik açısından usta ve bani faktörlerinin etkin olduğu tespit edilmiştir. Görülen mermer minberler yüksek yapılmış, anıtsallığı ile ön plana çıkmıştır. İşlenmesi zor olan bu mermer malzeme ustaların becerileriyle zarif bir işçilik sonucu dikkat çekici estetik anlayışta ortaya konulmuştur. Adana Ulu Camisi ve Hasana Ağa (Hasan Kethüda) Camisi minberlerinde renkli mermer malzeme kullanılmıştır. Minberlerin yan aynalık kısımları kendi içinde ahenk oluşturacak şekilde yıldız, sekizgen, üçgen, çokgen, dörtgen, daire biçimindeki geometrik şekillerde oluşturulmuştur. Mermer malzemenin yansıra bu geometrik şekillerde bazalt (Karataş), gri damarlı beyaz mermer, kırmızı mermer (Çarpın Taşı) gibi taşlar yan aynalık bölümüne kakılmıştır. Farklı taşların varlığı ile mozaik geometrik şekiller meydana getirilmiştir. Renkli taş süslemeciliği karakteristik özelliklerini taşımasının yansıra bölgede kendine özgü bir kimlik bulmuştur. Mihrap, minber, minare, kapı kemerleri ve avlu zemin döşemelerinde belirgin olarak görülmektedir. Kırık ve düz çizgiler ile kompozisyonlar ön planda tutulmuş ve minberin cami içindeki konumuna vurgu yapılmıştır. Yoğun süsleme programıyla donatılmış olan bu minberler korkuluk, köşk ve geçit kısımlarında da mermerin kullanılması bakımından önem taşımaktadır.

Yağ Camisi minberinde tamamen küfeki taş malzeme görülmektedir. Caminin en göz alıcı mimari unsuru olarak kabul gören minber bitkisel ve geometrik dizayn ile yüksek kabartma tekniğinde küfeki taşa oyularak yapılmıştır. İncelenen minberler içinde renkli taşa sahip olmayan tek minber olarak ortaya çıkmaktadır. Fakat Yağ Cami minberi teknik özellikleri ve zengin geometrik süslemeleri ile ön plana çıkmaktadır. Adana'nın tarihsel dokusu açısından bölgede kullanılan taş cinsleri ve bunların kullanım biçimleri, süsleme anlayışı, ölçülendirilmesi şehre özgü bir nitelik kazandırmıştır.

Adana minberlerinin; Kilis, Hatay, Şanlıurfa, Gaziantep minberleri ile benzerlikleri ortaya konulmuştur. Üslup bakımından doğrudan olmaktan ziyade eklektik üslubun varlığı gözlenmiştir. Mimari açıdan Osmanlı üslubu izlenirken, çok renkli taş işçiliği bakımından Memluk, Fatimi, Eyyubi gelenekleri takip edilmiştir. Mısır ve Suriye gibi ülkelerde yine benzer özellikler dikkatleri çekmektedir. Hem fonksiyonel hem süsleme öğesi olarak kullanılan renkli taş işçiliği teknik bakımdan taş kakmanın alt dalı olan renkli taş dolgulama olarak tespit edilmiştir. Gül kurusu, siyah ve gri damarlı beyaz mermer taş olmak üzere bölgede üç rengin hakim olduğu gözlenmiştir. Burada görülen renkler aynı zamanda Hatay, Kilis ve Gaziantep bölgelerinde inşa edilen mimari yapılarda varlığı bilinmektedir. Özellikle bu üç rengin kullanılması bu şehirlerin Memluk devleti ile olan münasebetlerini ortaya koymaktadır. Güneyde yer almasına rağmen Diyarbakır yapılarındaki taş işçiliği Adana bölgesinin taş işçiliğinden farklı olarak siyah ve beyaz olmak üzere iki renkli olarak görülmektedir. Fakat süslemelerde görülen Zengi düğümü gibi unsurlar Adana bölgesinin süslemelerinde de yer almaktadır. Bu durumda Ramazanoğlularının Adana bölgesine gelmesi yeni bir sanat anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. İslam kültürü ile tanışmış olan bölgenin yapı süslemelerinde hala yer yer antik dönem süsleme izleri vardır. Bölgeler arası taş işçiliği ve renkleri bölgelerin siyasal, ekonomik ve kültürel durumlarıyla değişikliklere uğramıştır. Adana bölgesi coğrafi konumu itibarıyla plan, süsleme ve malzeme özelliklerinde belirgin yerel unsurların yansıra farklı kültürlerin kaynaşması ile oluşan kendine özgü bir kültür ve sanat anlayışına hakim olan bir coğrafyadır. Söz konusu minberlere sahip olan yapılar şehre hakim noktalara inşa edilmişlerdir. Ulaşılan bilgiler ışığında Adana minberleri Türk Sanatının çeşitli etnik yapıya sahip olan İslam dinine mensup milletlerle olan iletişimi farklı bölgelerde kendine özgü zengin bir sanat anlayışını doğurmuş olmakla beraber Türk mimari sanat geleneğine damgasını vurmuştur.





**Görsel 18.** Şeyh Fethullah Camisi Minberi



**Görsel 19.** Tahtani Camisi Minberi



**Görsel 20.** Hacı Nasır Camisi, Köşk Minber



**Görsel 21.** Kilis Tekke Cami Minberi



**Görsel 22.** Kilis Ulu Cami Minber



**Görsel 23.** Eski Ömeriye Cami Köşk Minber

## Kaynakça

- Adana Kentsel Kültür Envanterleri (2012). Envanter No: 228, s. 116.
- Ahmet Vefik Paşa (2000). *Lehçe-i osmani*, TDK Yayınları.
- Aktuğ, İ. (1989). *Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Alan, H. (2019). Sahipkiran. *TDV İslam Ansiklopedisi*. (Cilt EK 2, s. 443-444). TDV Yayınları.
- Apa, G. (2008). Erken dönem Osmanlı Selatin Cami minberleri. *İstem*, 11, 49-277.
- Argunşah, İ. (2017). *Ramazanoğlu Piri Mehmed Paşanın bani kişiliği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Aytekin, O. ve Kaya, M. (2019). Hatay'daki Osmanlı mihraplarında öne çıkan özellikleri. G. Yılmaz, R. Çavuşoğlu, ve M. Kulaz (Ed.), *Arkeoloji ve sanat tarihi araştırmaları*. Hiper Yayın.
- Baş, G. (2013). *Diyarbakır'daki islam dönemi mimari yapılarında süsleme*. TTK Yayınları.
- Bozkurt, N. (2020). Minber. *TDVİA*. ( Cilt 30, s.101-103). TDV Yayınları.
- Burak, B. (2014). *Adana merkezindeki islam dönemi mimarisinde süsleme* [Yayımlanmamış lisans tezi]. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Burak, B. (2020). Adana Ulu Cami mihrabı üzerine bir değerlendirme. *Anasay Dergisi*, 14, 177-209.
- Can, Y. (2008). Minberin cami mimarisine katılımı. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 8(3), 18-19
- Çam, N. (1988). *Adana Ulu Cami Külliyesi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çam, N. (1988). *Adana Ulu Camii Külliyesi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çam, N. (1988). Gaziantep Camilerinde minber problemi ve müteharrik minberler. *Belleten*, 52(205), 1683-1694.
- Çam, N. (1989). *Gaziantep Şeyh Fethullah Külliyesi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çam, N. (2006). *Türk kültür varlıkları envanteri Gaziantep*. TTK Yayınları.
- Çelik, M. ve Akyol, H. (2017). *Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi* (Cilt II). Gebze Belediyesi Kültür Yayınları.
- Develioğlu, F. (2004). *Osmanlıca- Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğan, T. (2013). *Gaziantep Türk-İslam dönemi mimari süslemeleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Esen, M. (2005). *Gaziantep kültür envanteri*. Gaziantep Valiliği Yayınları.
- Eyice, S. (1960). Mescit. *TDV İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 8, s. 32). TDV Yayınları.
- Hasol, D. (1988). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. Yem Yayınları.
- Kartekin, E. (1979). *Ramazanoğulları Beyliği tarihi*. Alpay Basımevi.
- Kurt, Y. (1991). *Ramazanoğullarının vakıfları*. X. Türk Tarih Kongresi Bildiriler, Ankara.
- Kurt, Y. (2002). *Ramazanoğulları Beyliği* (6. Cilt). Yeni Türkiye Yayınları.
- Kurt, Y. (2013). *Ramazanoğulları vakfının şehir gelişimine katkıları*. Vakıf Medeniyeti ve Şehir Sempozyum Kitabı, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını.

Kurt, Y. (2014). *Ramazanoğlu Beyliğinin sonu (1608) ve Ramazanoğluları Vakfı'nda yönetim sorunları*. XVI. Türk Tarih Kongresi, 15-17 Eylül 2014, TTK.

Kürkçüoğlu, C. (1993). *Şanlıurfa camileri*. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim ve Araştırma Vakfı Yayınları.

Kürkçüoğlu, C. (2013). *Şanlıurfa ili camileri*. Şanlıurfa Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yayınları.

Müderrişsoğlu, K. (1995). Bani Çoban Mustafa Paşa ve bir Osmanlı şehri Gebze. *Vakıflar Dergisi*, 25, 69-71.

Öngen, S. ve Vardar, K. F. (2018). Gebze Mustafa Paşa Külliyesi: Mısır kaynaklı taş bezemeli memluk sanatı. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 1(21), 15.

Ramazanoğlu, G. (2006). *Adana'da tarih tarihte Adana*. Güney Rotary Kulübü.

Sezer, Y. (2014). Süleymaniye Camii ve Külliyesi. *Büyük İstanbul Tarihi* (s. 278-289). <https://istanbultarihi.ist/>

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1986). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitapevi.

Sümer, F. (1963). Çukurova tarihine dair araştırmalar: Fetihten XVI. yüzyılın ikinci yarısına kadar. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-98

Sümer, F. ve Çobanoğlu, A. V. (2007). Ramazanoğulları. *TDVİA*, (Cilt 34, s. 442-445). TDV Yayınları.

Şancı, F. (2006). *Hatay ilinde Türk mimarisi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Tamer, C. (2004). *Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi restorasyonu*. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını.

Tanman B. (1996). Gedik Ahmed Paşa Külliyesi. *TDVİA*. (Cilt 13, s. 544-547). TDV Yayınları.

Tanman, B. (1991), Azebler namazgahı. *TDVİA*. (Cilt 4, s. 315-316).

Tekindağ, Ş. (1967). *Anadolu'da Türk tarihi ve kültürü*. Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayını.

Tuncer, O.C. (1996). *Diyarbakır camileri mukarnas, geometri, orantı, Diyarbakır Büyük Şehir Belediyesi*. Kültür ve Sanat Yayınları.

Turani, A. (2000). *Sanat terimleri sözlüğü*. Remzi Kitap Evi.

Türkiye Diyanet Vakfı Fatih Şubesi (1991). *Fatih Camileri ve Diğer Tarihi Eserler* (A. Haki Demir vd., Haz.). TDV.,

Vakıflar Genel Müdürlüğü (1953). *Türkiye'de vakıf abideler ve eski eserler I*. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

### **Görsel Kaynaklar**

**Görsel 1-17:** Yazar tarafından çekilmiştir.

**Görsel 18:** Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (1974).

**Görsel 19:** Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (2009).

**Görsel 20:** Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (2018).

**Görsel 21:** Dünder Arşivi'nden (1999).

**Görsel 22:** Fuat Şancı Arşivi'nden (2006).

**Görsel 23:** Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (2018).

**Çizim 1-2:** Yazar tarafından çizilmiştir.

**Çizim 3:** Başak Burak- İbrahim Altunbaş.

**Çizim 4:** Yazar tarafından çizilmiştir.

**Çizim 5:** Başak Burak- İbrahim Altunbaş.

**Çizim 6-9:** Yazar tarafından çizilmiştir.

**Çizim 10:** Sedat Bayrakal Arşivi'nden (2007).



Adnan YALIM  
Dr. Öğrt. Üyesi, İnönü Üniversitesi, adnan.yalim@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye  
ORCID: 0000-0002-9503-796X

## Ülkemizde Plastik Sanatlar Eğitimi Veren Kurumlarda, Fotoğraf Büyütmeye İndirgenmiş Bir Resim Eğitiminin Sorunları. Resim Eğitiminde Yozlaşma

### Özet

Ülkemizde, son yıllarda geleneksel resim atölye eğitiminin temelini oluşturan; doğadan, yani model ve kurgu birlikteliğinin etüdüne dayalı geleneksel yöntem, yerini fotoğraftan resme bırakmıştır. Geleneksel resim eğitiminin temeli, duyu yoluyla algıladığımız gerçekliğin yansıtılması öğretisine dayanır. Bu yansıtma körü körüne bir taklit değil, bu doğa gözlemi yoluyla bir seçme ve ayıklama işi ve nesnelere arasında uyumlu bir birlikteliğin sağlanması ile ulaşılan yeni bir gerçekliktir. Bu yol sanatın birincil hedefi olan yaratıcılık ve özgünlük yolunda atılan ilk adımdır. Ama buna karşın fotoğraftan yola çıkılarak oluşturulan resimde; yapılması gereken tek şey mekanik bir gerçekliğin yani fotoğrafın olabildiğince aslına sadık kalarak resmedilmesidir. Bir bireyin, bir öğrencinin ihtiyacı olan tek şey; teknik beceri ve ustalaktır. Teknik beceri ve ustalikle sınırlı kalan bir resim anlayışı da özgünlükten uzak kalır. Günümüzde resim eğitimi; klasik resim eğitimi, modern sanat öğretisi, kavramsal sanat ve dijital sanat ile bir bütündür. Bu olguları yok sayan bir resim eğitimi de tek yönlü ve kadük kalacaktır. Fotoğraf büyütmeye sınırlı kalmış bir sanat eğitimi görsel ve zihinsel tembelleğe yol açar ve bu bağlamda resim eğitimi amacına ulaşamaz.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel Sanat, Plastik Sanatlar, Resim Eğitimi, Yozlaşma.

**The Problems of a Painting Education Reduced to Photo Enlargement in the Institutions Giving Plastic Arts Education in Our Country. Degeneration in Painting Education**

### Abstract

In our country, in recent years, the traditional method based on the study of nature, that is, the combination of model and fiction, which forms the basis of traditional painting workshop education, has been replaced by painting from photography. Traditional painting education is based on the teaching of reflecting the reality we perceive through our senses. This reflection is not a blind imitation, but a new reality achieved through a process of selection and elimination through observation of nature and a harmonious union between objects. This is the first step towards creativity and originality, which is the primary aim of art. On the other hand, in a painting created on the basis of photography, the only thing that needs to be done is to depict a mechanical reality, that is, the photograph, as faithfully as possible. The only thing an individual, a student needs is technical skill and mastery. An understanding of painting that is limited to technical skill and mastery is far from originality. Today, painting education is a whole, classical painting education, modern art teaching, conceptual art and digital art. A painting education that ignores these concepts will remain one-sided and become obsolete. An art education limited to enlarging photographs leads to visual and mental laziness, and in this context, painting education cannot achieve its purpose.

**Keywords:** Traditional Art, Plastic Arts, Painting Education, Degeneration.

### 1. Giriş

Sanat bir ifade biçimi bir anlatım yoludur. İnsanlık tarihi kadar eski olan sanat, yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır. Başlangıcından günümüze her uygarlığın her toplumun sanat anlayışı kendi yaşam biçimlerine inanç sistemlerine çağın felsefesine göre biçimlenmiştir. Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi sanatında nasıl doğduğunu bilmiyoruz.

“Sanat, Wölfflin’e göre de bir kültür ve fikir ürünüdür, ama onun kendine özgü olan bir yanı vardır; bu formdur. Wölfflin yazılarında <<insanlar hep aynı gözle bakmamışlardır dünyaya>> diye sık sık tekrarlar. Büyük sanat üslupları, her devrin dünyaya başka bir gözle baktığını, gördüklerini anlatabilmek için de başka bir form dili yaratmak zorunda kaldığını bize öğretiyor. Gözde, görmede -düşünce etkinliği gibi- sürekli bir gelişme içindedir.” (Wölfflin, 2000: 5)

Tarihsel süreçte Sanat; doğacı ve soyutlamacı sanat anlayışı olarak iki farklı anlayışta ortaya çıkmıştır. Doğacı sanat anlayışının ilk örnekleri, Alta mira ve Lascauk mağaralarında bulunan resimlerdir. Gombrich Sanatın Öyküsü Kitabında bu resimlerin büyü amacıyla yapıldığını söyler. Natüralist resim, mağara dönemi resim örnekleri ile sınırlı kalır. Ama buna karşın soyutlamacı sembolik sanat anlayışı İkel çağların biricik sanat anlayışıdır; Mezopotamya ve Mısır gibi neolitik dönemin büyük uygarlıklarında olduğu gibi. Sanat dediğimiz şey bilgilerin kuşaktan kuşağa aktarılması ile var olan, doğası gereği sürekli devinim ve değişim halinde olan bir olgudur. Bu olgu gibi Sanat eğitimi de usta çırak ilişkisi içinde bilgilerin aktarımına dayanan, uzun ve zorlu bir süreçtir.

Doğacı, Antik Yunan sanatı, sanat tarihinde ayrı bir yere sahiptir çünkü Antik Yunan sanatı; Rönesans’a oradan günümüze kadar uzanan sürecin sanat anlayışını da belirlemiştir. Antik Yunan’da bir bilim dalı olarak felsefenin ortaya çıkmasıyla birlikte estetik ve sanat felsefesinin, sanatı biçimlendirmesi, özellikle Platon ve Aristo’nun sanat öğretisi, sanat anlayışını da belirlemiştir. Antik Yunan’a özgü bu sanat anlayışı, Rönesans’da yeniden vücut bulmaktadır.

“Biliyoruz ki dünyada çirkin kaba, hoş gitmeyen şeyler, haksız olaylar vardır. Sanattan zevk vermesi beklendiğine göre, bu hoş gitmeyen şeyleri atması ve yalnız güzeli, hoş olanı seçmesi doğru olur...Yüceleştirilmiş tabiatı savunanlar, böylece bizim gördüğümüz gerçek dünyayı hayati değil, mükemmel bir dünyanın yansıtılması gerektiğini söylüyorlardı.... İdealleştirmek demek, bu düşünürlere göre gerçekliğe yaklaşmak demektir, çünkü dünyada görmediğimiz bu kişiler nesnelere, daha gerçek olan idealler dünyasını yansıtır. Nesnelere özünü vermek, bu dünyadakilerin kusurlarını silmek ve onları olduğu gibi değil olmaları gerektiği gibi yansıtmakla kabildir.” (Moran, 2022: 34-35)

Rönesans’da, Aristo’nun öngördüğü bir sanat anlayışına ulaşma yolunda; doğa gözlemine dayalı bir sanat eğitimi belirleyici olmuştur. Antik Yunan’a özgü bu sanat ve sanat eğitimi anlayışı Rönesans’da gerçek kimliğini bulmuş, resim sanatı ve resim eğitimi bütün kurallarıyla yerli yerine oturmuş ve Aristo’ya dayanan bu sanat anlayışı, ideal güzellik anlayışına evrilmiştir. Rönesans’da sanat eğitimi usta çırak ilişkisine dayanır ve bu eğitim sisteminde sanatçılara ait atölyelerde, öğrenciler; resim heykel mimari gibi sanat alanlarında usta çırak ilişkisi içinde yetişmişlerdir.

“Erken Rönesans döneminde sanatçılar lonca ilkelere tâbi atölyelerde yetişmişlerdir. Loncalardaki ilkelere tâbi olan Rönesans atölyelerinde sanatçılar kuramsal değil, uygulamalı eğitim ile yeteneklerini geliştirir. Erken Rönesans döneminin atölyelerindeki zanaat yapısındaki örgütlenme biçiminin yanı sıra daha bireysel nitelikte öğrenim yöntemleri izleyen atölyeler de mevcuttur. Bu durum özellikle, Andrea del Verrochio (1435-1488) ve Domenico Ghirlandaio’nun (1449-1494) Floransa’daki; Belinkilerin Venedik’teki atölyeleri için geçerlidir” (Hauser, 1999: 48).

Rönesans’da sanatçı atölyelerinde çok yönlü yürütülen sanat eğitimi, on sekizinci yüzyılda, güzel sanatlar akademilerinin kurulması ile farklı bir boyut kazanmış sanat eğitimi daha bilimsel temeller üzerine oturmuştur.



Türkiye’de güzel sanatlar akademisi, 19.yy.da, Paris’te sanat eğitimi alan Osman Hamdi Bey tarafından kurulmuştur. Ülkemizde çok kısa bir geçmişi olan Batı tarzı resim anlayışı akademinin kurulması, yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur.

Plastik sanatlar eğitimi veren kurumlarda, resim eğitimi çok eski ve güçlü bir geleneği olan bir eğitim sistemidir. Ama günümüze geldiğimizde bu anlayış yavaş yavaş terkedilmeye başlanmış yerini fotoğraf büyütmeyle dayalı fotogerçekçi bir resim anlayışına bırakmıştır. Bu da sanatı; tek yönlü, tekrara düşen yaratıcılıktan uzak bir yapıya dönüştürmüştür. Kendini tekrar eden, fotoğrafın sınırladığı, kolaycı bir resim anlayışı başat hale gelmiştir. Klasik resim eğitimini modern sanat öğretisini güncel sanatı ve dahası dijital sanatı, geçmişi ve bugünü yok sayan bir anlayış; çağdaş sanat anlayışının gereğini yerine getirmekten uzak kalır. Bu da çağını yakalama, çağdaş, yeni ve yaratıcı, özgün sanat yaratmalarının ortaya çıkmasını engellemektedir. Günümüz Sanatı birçok sanat anlayışını içermektedir. Bu çoklu sanat anlayışı ve hızla değişen dünyamızda, sanat eğitiminde; resim eğitiminin de foto gerçekçi bir resim anlayışına indirgenmesi, sanatın ve sanat eğitiminin doğasına aykırı bir durum oluşturmaktadır.

Bu çalışma: Klasik resim eğitimini yok sayan, genellikle ne olduğu da tam olarak bilinmeyen, özünden uzaklaşan, yaratıcılıktan uzak, modern ve güncel sanatı yok sayan, sadece fotoğraf büyütmeyle indirgenmiş bir resim eğitiminin sorunlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## **2. Akademik Resim Eğitimi**

### **2.1. Desen**

“Desen sözcüğü Fransızcadan dilimize aktarılmıştır. Kurşun kalem, uç, tuşe, kömür kalem vb. ile yapılan renkli ya da rensiz, tonlu ya da tonusuz çizgi resimlere denir. Desenler iki kısma ayrılır: 1-Bizzat eser olarak yapılanlar. 2-bir başka sanat eserinin yapılmasında ön çalışma olanlar (etüt ve eskizler gibi) Orta çağ, deseni sanat eseri olarak tanımamıştır. Sanat eseri olarak desen ilk kez 15. Yy.’da görülüyor.” (Turani, 1995: 33)

Kökleri Antik Yunan’a dayanan Rönesans’da biçimlenen, batıda güzel sanatlar akademilerinin kurulmasıyla, sanat eğitimi dolayısıyla resim eğitimi günümüze kadar süre gelmiştir. Doğa etüdüne dayalı bir eğitim sisteminin amacı; doğa gözlemi yoluyla, doğal gerçekliğin sanat nesnesine dönüştürme sürecidir. Çünkü doğa gerçeği farklı, sanat gerçeği farklıdır. Bu uzun ve zorlu bir süreçtir.

Resim eğitimi desen eğitimiyle başlar çünkü desen resmin temelidir, resim için ilk adım olarak kabul edilen desen; bir formu bir figürü; nesnenin özünden uzaklaşmadan, gerçekliği çizgisel olarak yansıtmaktır. Bu yansıtma gerçeğe körü körüne bağlı kalarak değil, nesnenin özüne ait olmayan şeylerin ayıklanmasıyla, yani olabilir olanın yansıtılmasıyla mümkün olur. Desen eğitiminde figür yani canlı modelden çalışmak, antik yunan’dan beri var olan bir yöntemdir çünkü antik çağda ve rönesans’da; sanatta, güzelliğin kaynağı insan olmuştur. İnsan bedeni doğada var olan en estetik varlıktır. Figürle birlikte, nesnelere etüdüne dayalı bu süreç içerisinde, desen eğitiminde; kompozisyon, oran orantı, biçimin karakteri, hacim ve çizgi değerleri yani plastik öğeler zaman içerisinde yavaş yavaş oluşmaktadır. Bu nesneyle bir hesaplaşmadır, bilimsel olarak göz, beyin ve el uyumunun sağlanması sürecidir. Resim sanatı iki boyutlu bir düzlem üzerinde, üç boyut yansıması yaratma sanatıdır.

“Resim sanatına özgü bir terim olan yanılısama, resimsel yapıtta yer alan betilerin gerçek dünyadaki nesne ve gerçeklikler olarak tanına bilmesi anlamına gelir. Betiler gerçeklikle gönderme yapan sanatsal öğelerdir, onları gönderme yaptıkları gerçeklikler olarak kavramak anca yanılısamanın varlığı halinde olanaklıdır. Dolayısıyla yanılısama gerçeğin sanat yapıtında yeniden üretilmesi demektir ve çoğunlukla üç boyutlu olan gerçek varlıkların iki boyutlu bir yüzey üzerinde betimlenebilmesini sağlar.” (Sözen, Tanyeli, 1996: 252)

Resimde hacim duygusu yaratmanın biricik yolu, biçimdeki planları görmekle mümkün olur. Plan, desende organik ve geometrik plan olarak kendisini gösterir. Desende Plan önemsenmediği taktirde hacim de oluşmayacaktır ve hacim duygusu olmayan bir desen ya da boya resmi de amacına ulaşamamış sayılır. Hacim duygusu yaratmada ton yani açık koyu ilişkisi desende bir üst aşamadır. Desende bir biçim üzerinde var olan açık koyu planları ayrıntıya boğulmadan bir bütünlük içinde yansıtmak esastır. Desende biçimin karakterini doğru betimlemek oran ve orantının iyi gözlenmesiyle gerçekleşir ve eksiksiz doğru bir form oluşturmada oldukça önemlidir. Rakursi de önemli bir resimsel problemdir, figürde var olan kısalmayı görebilmek ve onu çözümllemek sağlam ve doğru desen çizmenin ön koşuludur. Çok yaygın olarak kullanılmayan Karta Tinta tekniği; gri fon kâğıdı üzerine, siyah ve beyaz füzle çizilen desen anlayışı da yağlı boyaya hazırlık bağlamında önemli bir yer tutmaktadır. Bu yöntem Rönesans'da ve barok dönemde yaygın olarak kullanılmış üç tonlu tonal bir desen yöntemidir. Akademik resim eğitiminde atölye geleneği içinde usta çırak ilişkisine dayalı bir eğitim sisteminde desen, önemli bir yere sahiptir çünkü resme başlarken, desen; resim sanatının biçim öğelerinin belli bir düzeyde çözümlendiği içselleştirildiği bir süreçtir. Klasik dönem ressamlarının, büyük ustaların; tuval resmine başlamadan önce çok sayıda desen çizdiği, desenin ne kadar önemli olduğunun da belgesidir. Desen aşamasını çözümlmeden resme başlamanın telafisi mümkün olmayan sonuçlar doğurması kaçınılmazdır. Resimde espas yani derinlik hissi yani mekân duygusu yaratma desenin önemli bir unsurudur.

## 2.2. Yağlıboya Tuval Resmi

Akademik resim eğitiminde, desen eğitimi takip eden tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılan ve yaklaşık üç yıl süren boya etüdü, uzun ve zor bir süreçtir. Desen eğitiminde olduğu gibi boya etüdü de atölye hocası tarafından atölyede hazırlanan model ve kurgu birlikteliği çalışmalarıyla başlar. Desen ve yapılan açık koyu araştırmaları, renkli eskizlerden sonra hocanın onayı alındıktan sonra tuval aşamasına geçilir. Ve asıl serüven tuvalde başlar, çünkü boyaya ve malzemeye hâkim olmak zaman alır. Boya etüdüde amaç; model ve kurguyu olabildiğince aslına uygun bir biçimde tuvale aktarmak yani bir doğa gerçekliğini sanat nesnesine dönüştürmektir. Olaya sanat ontolojisi açısından baktığımızda doğa gerçekliği başka, resim dediğimiz sanat varlığı başka bir şeydir. Doğaya baktığımız gibi sanata bakamayız. Doğadaki gerçeklik başka bir şeyi, tuval düzlemindeki gerçeklik başka bir şeyi ifade eder, resim bir gerçeklik yanılmasıdır. Bir tuval resminin oluşumunda resim sanatının yapıcı elemanları yani biçim öğeleri önemli bir rol oynar, çünkü resmin başarısı bu biçim öğelerinin doğru kullanılmasıyla mümkün olur. Resim yapmak, yetenek olduğu kadar bilgi işidir de. Resmin kurucu elemanları yani plastik öğeleri ki bunlar başta kompozisyon kurgusu, biçim, açık koyu ilişkisi, derinlik, ışık ve renktir. Bu biçim öğelerinden biri eksik kalırsa resim de yarım sayılır. Bu unsurların zaman içerisinde içselleştirilmesi bir zorunluluktur.

## 2.3. Kompozisyon

“Parçaların bir bütün içinde, bir düzen gösterecek biçimde bir araya getirilmesi olarak açıklanmaktadır. Resimde kompozisyon çok kez figürlü bir tertip olarak düşünülmüştür. Fakat bugün bir tabloda kompozisyon, renklerin, siyah beyaz değerlerin ve çizgilerle yüzeylerin belli yüzey içinde dengeli ve armonili olarak bir araya getirilmesi denmektedir.” (Turani,1995: 73)

Resmin ilk aşaması kompozisyon kurgusudur, kompozisyon rastgele istiflenmiş tesadüfi bir oluşum değildir, tam tersi; figür, obje ve nesnelerin belli bir düşünce doğrultusunda bir araya getirilmesidir. Farklı oran ve karakterde, geometrik ya da organik biçimlerin birbirleriyle ilişkilendirilmesi esastır. Biçimlerin büyük, küçük olma durumu yatay ya da dikey ve biçim kontrastı, biçim benzerliği gibi çeşitlilik içinde olması önemlidir. Kompozisyon, farklı ya da benzer biçimlerin uyumudur. Resim sanatında Rönesans'tan günümüze kompozisyon anlayışı, sanat akımların estetik anlayışına göre değişmiştir. Rönesans resiminde simetrik, üçgen ve kapalı bir kompozisyon kurgusunda; sakin, dingin, yatay ve dikeylerin egemen olduğu bir anlayış hakimdir. Rönesansın ideal güzellik anlayışına denk düşen bir kompozisyon anlayışı ortaya çıkmıştır. Buna karşın barok dönemde kompozisyon kurgusu; hareketli, dinamik, ifadenin

ön planda olduğu abartılı bir güzellik anlayışının bir sonucudur. Barok sanatında diyagonallerin, eğri ve yayların belirleyici olduğu bir anlayış hakimdir. Kompozisyon oluştururken önemsenen bir unsur da dolu, boş ilişkisidir; resmin yüzeyinde biçimlerle boşluğun dengeli bir biçimde dağılması gerekir. Dolu boş ilişkisinde, oran açısından asimetrik bir denge sağlanmalıdır. Resimde kompozisyon resmin temelini teşkil eder.

#### **2.4. Açık-Koyu**

Chiaroscuro, ışık ve gölgenin oluşturduğu zıtlık aracılığıyla, üç boyutlu nesnelere hacim kazandırmayı sağlayan bir tekniktir (Turani, 2007: 28)

Bir resimsel problem olan açık koyu ilişkisi renk probleminde önce çözümlenmesi gereken bir biçim ögesidir. Orta tonun egemen olduğu rönesans resim sanatında, biçimin; lokal tonu parçalanmamış, biçim; açık ve orta tonlarla oluşturulmuştur. Rönesans, biçimin yalın güzelliğini bozabilecek güçlü bir açık koyu karşıtlığından ve renkten uzak durmuştur. Rönesan'da orta ton üzerine inşa edilen resim, orta tonun egemenliğindedir. Barok resim sanatında ise ton konstrüksiyonu koyu ton üzerine açık ton olarak inşa edilmiştir. Koyu bir zemin üzerinde patlayan güçlü açık tonlar; resimde egemen olan koyu tonun, yüzeyde daha az yer kaplayan açık tonal, belirgin bir asimetrik denge sağlamasıyla gerilimi artırır. Barok resminde bu açık koyu ton kontrastlığı, ifadeyi ön plana çıkartmayı sağlar. Rönesans ve barok resmi ton problemi açısından kesin bir biçimde birbirinden ayrılır. Klasik resim geleneğinde ton problemi sadece bu iki büyük sanat akımına özgü değildir. Resimde açık ton üzerine koyu ton, açık ton üzerinde açık ton, orta ton üzerine açık ton ve koyu ton biçiminde kendini gösterir. Bir biçim elemanı olarak, açık- koyu resim sanatının en temel ögesidir.

#### **2.5. Renk**

Resimde renk, biçimlendirme ve ifade için etkili bir ögedir. "Plastik sanatlarda renk derinlik anlamı kazandırılarak kullanılır. Renklere, birbirleri ile karıştırılarak istenilen yere uyan bir değer -ton kazandırılır. Eğer renkler ara tonlu ise, o takdirde oylum duygusu uyandıran renk değerleri ortaya çıkar. Bir renk diğer renklerle uyuşmuyorsa bağırıcı etkiler, uyuşuyorsa rahat etkiler uyandırır. Renkler saf değerleriyle duysal bir etki yaratır. Bu etki, plastisitesi olan tonlu renklerin etkisinden farklıdır. Plastik renkler etki bakımından etrafi ile uyuşum halinde ve bir biçimin etrafında armonik olarak değerlendirilmiştir. Bu bakımdan renk, satırlaşmayı, valörlü renkler ise hacmi gösterir." (Turani, 1995: 116)

Resim sanatında renk, bir resmin inşasında en son aşamadır. Renk genel olarak sıcak renkler soğuk renkler olarak ve nötr renkler olarak kategorize edilir. Bununla birlikte renkler koyu tonlu renkler, açık tonlu renkler, orta tonlu renkler olmak üzere ton değerlerine göre sınıflandırılır. Rengin bu iki özelliği renk kuramının temelini oluşturur. Renk kuramını bilmek, rengi tanımak, resimde renk armonisinin oluşturulmasında oldukça önemlidir. Renk kontrastı, renk pasajı yani sıcak soğuk ilişkisi, şiddetli renkler, nötr renkler gibi kavramlar, renk kuramının sadece bir kısmını oluşturur. Resimde renk armonisi Rönesanstan Modern resme kadar uzanan süreçte çağın sanat anlayışına göre değişmiştir. Örneğin; Rönesans resminde renk armonisi nötr renklerle oluşturulurken Barok dönemde renk armonisi, resmin ışıklı yüzeylerinde daha parlak ve canlı tonlarla oluşturulmuştur. Bu kullanım şekliyle; resimde renk, ilk defa belirgin biçimde var olmuştur. Renk, Empresyonizm sanat akımında ise belirleyici biçim ögesi haline gelmiştir. Bu da ışık ve renge öncelik veren bir anlayışı oluşturmuştur. Modern resim sanatında renk; Post empresyonizm, Fovizm, Ekspresyonizm ya da H. Matisse Paul Gauguin, Van Gogh gibi sanatçıların resminde saf, pür, parlak ve şiddetli bir yapıya dönüşür. Resim sanatındaki bu köklü değişimin nedenlerinden biri de İran, Osmanlı Minyatürleri ve uzak doğu resim sanatıdır. Sonuç olarak Klasik ve Modern resim sanatında da renk, resmin ruhunu yansıtmıştır.

#### **2.6. Resimde Derinlik**

“Resim sanatında kullanıldığı anlamıyla derinlik, iki boyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyut etkisi verme amacının bir sonucudur. Bir yapıtın betimlediği öğelerin, düzlem üzerinde değil de mekân içinde yer aldıkları yanılısamasını yaratmak anlamına gelir.” (Sözen, Tanyeli, 1996: 65)

Resim sanatında derinlik yanılısaması İkel sanattan Modern sanata giden yolda sürekli değişim göstermiştir. Resim sanatında derinlik, gerçek anlamda perspektifin keşfi ile Rönesans da başlar. Erken Rönesans’da çizgisel perspektif, Yüksek rönesans’da hava perspektifinin resme girmesiyle, resim sanatında derinlik yanılısaması çözümlenmiştir. Espas yani derinlik, ton resminin olmazsa olmaz bir biçim ögesidir. Ton resminde derinlik yanılısaması yoksa, o resim yüzey etkisi oluşturur. Resimde; biçimlerin resim yüzeyinde art arda sıralanması, yani önde arkada ilişkisi ve yüzeyde biçimlerin önden geriye doğru hem ton değerlerinde hem de renk değerlerinin zayıflaması, güçlü bir derinlik duygusu sağlar. Buna karşılık; Uzak doğu sanatında, İran ve Osmanlı minyatürlerinde, espas yüzeye yaklaşır. İkel sanat anlayışında da, Modern resmin soyutlamacı döneminde de espas yüzeye yakındır. Soyut resimde ise espas tamamen yüzeydedir.

## 2.7. Işık

“Resim sanatında yanılısama teknikleri kullanılarak, betiler ve resmedilen alan üzerinde yaratılan aydınlık etkisi. Rönesans döneminde ortaya çıkmış ve bu çağdan sonra Modern Sanat’a dek Avrupa resminin uğraştığı temel sorunlar haline gelmiştir.” (Sözen, Tanyeli, 1996: 108)

Klasik resimde ışık, biçime hacim kazandıran üç boyut etkisi sağlayan biçim ögesidir. Rönesans resminin ışık anlayışı üniversal yani genel ışıktır, bu; resim yüzeyinde ışığın farklı noktalardan gelmesidir. Buna karşın Barok resim sanatında, tek kaynaktan gelen ideal ışık kullanılmıştır. Bu ideal ışık, biçime güçlü bir hacim duygusu kazandırır. Tam modle olarak tanımlanan bu biçim anlayışı; resimde, biçimin lokal tonun ışık ve gölge ile parçalanmasıdır. Rönesans’da ise ışık, biçimi parçalamaz; açık ve orta tonla oluşturulan bu biçim anlayışı da basık modle olarak tanımlanır. Rönesans’ın bu ışık anlayışı ideal güzellik anlayışının yansımasıdır. Modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen Empresyonizmde ise doğal gün ışığı kullanıldığından; üç boyut hacim duygusu, nerdeyse ortadan kalkmıştır. Bir biçim elemanı olan bu üç temel ışık kaynağı ile yapay ışık kaynağı da günümüz sanatında yerini almıştır.

Sonuç olarak klasik resim; yukarıda sözü edilen biçim elemanları üzerine inşa edilir. Bir hoca gözetiminde sürdürülen ve usta çırak geleneğine dayanan bu eğitim, uzun bir zaman gerektirir. Modern çağın bu hızlı temposu içinde gerekli bu zamanı bulmak zor olsa da bu geleneksel resim eğitimi, günümüze uyarlanabilir ve yozlaşmadan sürdürülebilir. Klasik resim eğitimi; ilk bakışta başka bir şeymiş gibi görünen, modern ve post modern sanatının da alt yapısını oluşturmaktadır. Fotoğraf sanatı ve sinema sanatı da klasik resim öğretisinin üzerine inşa edilmiştir. Söz konusu bu biçim elemanları, fotoğraf sanatı için de geçerlidir ve bunları bilmeden, bunların farkında olmadan fotoğraf sanatından söz etmek mümkün değildir. Sinema sanatında da resim sanatına özgü plastik unsurlar, sinemanın oluşturucu elemanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyon, açık koyu, renk ve derinlik mekân bilgisinden yoksun bir film, amacına ulaşamayacağı gibi bu unsurları göztmeden de bir yönetmenin sinema filmi yapması beklenilemez. Bu biçim elemanları olmadan bir mekân kurgulanamayacağı gibi, resim sanatındaki açık, koyu ton ilişkisini ve tek kaynaktan gelen, ideal Barok ışığını bilmeden de sinemada dramatik bir sahne çekilmesi çok zor olacaktır. İşte bu yüzden bazı yönetmenler film çekimine başlamadan önce, çekeceği sahneyi resimleyip sonra film çekimini gerçekleştirmektedirler. Bu, zihinde tasarlanan sahnenin resimle somutlaşmasıdır. Sinema sanatında inandırıcılığın ve sinemadaki duygunun izleyiciye aktarılması da resim sanatını bilmekle daha mümkün hale gelmektedir. Bunları bilmeden bir sinema filmine yönelik sanatsal eleştiri yapmak da çok zor olur ya da yapılan eleştiri, sanatsal eleştiri olmayabilir. Bu örnekler çoğaltılabilir, geleneksel resim eğitimi; dolaylı ya da doğrudan görsel sanatların temelini oluşturur. Bu bağlamda köklü

bir resim eğitimi bir zorunluluktur. Sanatın her alanında olduğu gibi bir sanat anlayışını bütün boyutlarıyla anlayabilmek ve kavrayabilmek için onun geçmişini bilmek gerekir.

### 3. Günümüz Resim Eğitiminde Yozlaşma

Günümüzde resim eğitimi; yavaş yavaş erozyona uğramış, geleneksel resim eğitimi yerini fotoğraf büyütmeyle dayalı, fotogerçekçi bir anlayışa bırakmıştır. Bu değişimde, geleneksel resim eğitiminden habersiz olan sanat eğitimcileri olduğu kadar; akıllı telefonların yaygınlaşması, öğrencinin tutumu ve kısa yoldan sonuca ulaşma düşüncesi de önemli bir rol oynamıştır. Bu sürecin içinde olan bir sanat eğitimcisi olarak, yaşananlara bakıldığında gelinen noktanın; mevcut uygulanan sistemin, resim eğitimiyle uzaktan yakından bir ilgisinin olmadığıdır. Günümüzde resim eğitiminin geldiği nokta; bağlamından koparılmış, ne olduğu belli olmayan, kişiliksiz, çağdaşıktan uzak, modern ve günümüz sanatını yok sayan, kolaycı, tek boyutlu yaratıcılığı amaçlamayan bir yapıya dönüşmüştür. Sanatın ve sanat eğitiminin amacı var olanı tekrar etmek değil, yeni olana ulaştırmaktır.

#### 3.1. Dijital Fotoğraf Sorunu

Günümüzde yaygın olarak kullanılan cep telefonu ve bunlar ile çekilen fotoğrafların sanal dünyada oluşturduğu görsel kirlilik ve bu fotoğraf yığını içinden seçilen fotoğrafların, resme aktarılması; fotogerçekçi resmin de içini boşaltmakta ve onu da yozlaştırmaktadır. Ancak, fotoğraf eğitimi alan birinin, nitelikli fotoğraf çekebileceği dijital fotoğraf makinaları ve bu makinalar ile çekilen fotoğraflar, hiçbir plastik öğeyi karşılamayan, fotoğraf estetiği açısından sorunlu fotoğraf gerçeğidir. İşte bu gerçeklik, resim eğitiminde; sorunun odağında yer almaktadır. Bir kullanım nesnesi olan ve bir ihtiyacı karşılamak için tasarlanan cep telefonları ile bir tuşa basarak elde edilen fotoğraf karelerinin, resme aktarılmasıyla ortaya çıkan resimsel problemler, günümüz resim sanatının ve resim eğitiminin en temel sorununu oluşturmaktadır. Teknik ve estetik açıdan sorunlu bir fotoğrafın, resim düzlemine aktarılmasıyla ortaya çıkan biçimin, ne fotogerçekçi resimle ne de klasik resimle bir ilgisi bulunmamaktadır. Bu şekilde oluşturulmuş olan bu resimleri, sanat tarihinde bir yere oturtmak da mümkün görünmektedir. Bu resimler, klasik bir resmin gereği olan, plastik öğeleri karşılamaktan uzak kalan, tamamen makinenin; otomatik olarak belirlediği, mekanik gerçeklik ve estetik açıdan sorunlu fotoğrafların, resme aktarılması ile ortaya çıkan değersiz fotogerçekçi resimler olacaktırlar. Resim sadece teknik beceri ve ustalıktan ibaret değildir. İşte asıl mesele de budur. Cep telefonları ile çekilen ve resme aktarılan bu fotoğrafların en belirgin plastik sorunları; genel olarak ışık, mekân ilişkisi, açık koyu dengesi, renk, ton doygunluğu ve kompozisyon olacaktır. Bu fotoğraflarda patlayan ışıklar, gerçek ton ve değerini kaybetmiş biçimlerdir. Söz konusu plastik sorunların sebebi, makinaya teknik ve estetik açıdan hükmeden bir gözün olmamasıdır. Bunu gerçekleştirmek için de sağlam bir klasik resim ve fotoğraf eğitimi kaçınılmazdır. Bu eğitim süreci içerisinde çok çarpıcı olan başka bir gerçek ise, gözlem yoluyla resmedilmesi amaçlanan; atölye ortamında canlı model ile oluşturulan kurgunun, öğrenci tarafından işlevi değiştirilmektedir. Nedeni açıklanarak, fotoğraftan aktarıma izin verilmemesine rağmen; doğaya bakarak değil de fotoğrafının çekilip resmedilmesi, sorunun ne denli büyük olduğunun bir göstergesidir. Bu süre içinde öğrenci önündeki kurguya değil, kurgunun fotoğrafına bakıp aktararak gerçekle hesaplaşmaya çalışmaktadır. Doğadan çalışmanın amacı gözlem yoluyla doğa gerçeğini sanat nesnesine dönüştürmektir. Aristo'nun dediği gibi, sanatı hiçbir zaman doğanın tam da ortasında göremeyiz, sanat doğanın ya altında ya da üstündedir. Sanat, doğayı doğallıktan kurtarmaktır. Doğa gerçeği farklı sanat gerçeği farklı bir şeyi ifade eder. İşte bu yüzden doğadan hareket etmek sanat da yaratıcılığa götürür.

“Ludwig Richter anılarında anlatır: Gençliğinde bir gün, üç arkadaşıyla Tivoli'de belirl bir manzara parçasının resmini yapmak istemişler. Her dördü de tabiatın kıl payı ayrılmamaya kara vermişler. Ama model aynı olduğu, hepsi gözlerinin gördüklerine tam bir doğrulukla bağlı kaldığı, hepsi de yetenekli sanatçılar oldukları halde gene de sonunda, dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden apayrı dört resim meydana gelmiş. Richter bundan, nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı ve her sanatçının renk ve şekilleri, kendi mizacına göre, başka başka yollarda kavradığı sonucunu çıkarır. “(Wölffin, 2000: 11)

Bütün bu gerçekleri yok sayarak sadece fotoğrafa yönelmek fotoğrafın kölesi olmak, sanat eğitiminin bütünselliği içinde modern ve güncel sanatı yok sayarak çağdaş bir sanat eğitimini var edemeyiz.

#### **4. Sonuç**

Rönesans'ta, usta çırak ilişkisi içerisinde şekillenen sanat eğitimi, 18.yy. da Batı Avrupa'da Güzel sanatlar akademilerinin kurulmasıyla resmi bir nitelik kazanmış ve bilimsel temeller üzerine oturmuştur. Sanat duyular yoluyla algıladığımız dış gerçekliğin yani doğanın yansıtılmasıdır. Aristo'ya göre sanat ancak genel olanı yansıtabilir. Sanat'ta genel olanı yansıtılabilmek içinde sanatın özüne ait olmayan şeylerin, gereksiz olanın ayıklanması rastlantısal olanın atılması ve elde kalanın yeniden biçimlendirilmesi ile mümkün olabilmektedir. Bu süreç sonunda ulaşılan şey doğa gerçeğinin sanat nesnesine dönüşmesidir. Sanat kuru bir taklit değil bir seçme ayıklama işidir. İşte bu bağlamda Aristo'nun estetik ve sanat öğretisinin bir gereği olarak doğa gözlemine dayalı bir sanat anlayışı ve sanat eğitimi içinde resim eğitimi, bu temeller üzerine kurulmuştur. Bu eğitim anlayış içerisinde sübjektif bir doğa yorumu gerçekliğin yeniden kurgulanması yani özgünlük, yaratıcılık, sanat eğitiminin ereğidir. Ama günümüze geldiğimizde güçlü bir arka planı olan geleneksel klasik resim eğitimi, fotoğraf büyötmeye indirgenmiş, fotogerçekçi resim anlayışına feda edilmiştir. Sorun da tamda burada düğömlenmektedir. Çok yönlü, çok boyutlu Günümüz resim sanatında ve resim eğitiminde fotogerçekçi resim birçok seçenektan sadece bir tanesi olabilir. Bu anlayışın sanat eğitiminde ve sanat anlayışında başat olması sanattaki yozlaşmanın en büyük sebebidir. İşte bu yüzden bu sorunun bir an önce çözüme kavuşturulması için sanat eğitimcilerine çok büyük görevler düşmektedir.

#### **Kaynakça**

- Wölffin, H. (2000). Sanat tarihinin Temel Kavramları: Remzi Kitabevi
- Moran, B. (2022). Edebiyat kuramları ve Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları
- Hauser, A. (2021). Sanatın Toplumsal Tarihi. Çev. Duygu şahin, İstanbul: Kırmızı Yayınları
- Sözen, M. Tanyeli, U. (1996). Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü: Remzi Kitabevi
- Turani, A. (1995). Sanat Terimleri Sözlüğü: Remzi Kitabevi

Adnan YALIM  
Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, adnan.yalim@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye  
ORCID: 0000-0002-9503-796X

Ahmet Göktuğ KILIÇ  
Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, ahmetgoktugkilig34@gmail.com, Malatya-Türkiye  
ORCID: 0000-0002-2831-789X

### Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Müziğin Resim Yaratımlarında Etkisi

#### Özet

Sanat olgusunun ve sanat adı altında oluşan disiplinlerin bir arada ilişki halinde kullanılmasına yönelik izlerin köklü bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir. Bu ve bunun gibi bir çok izler ve kanıtların olması bir çok sanat disiplinlerinin bir arada kullanılmasını sağlamıştır. Özellikle insana dair ilk izlerin rastlandığı ilkel çağlarda karşılaşılan örnekler bu savı kanıtlar niteliktedir. Bunun yanında insanın doğası gereği sesin varlığından haberdar olması, resim ve müzik disiplinlerinin bir arada ilişkilendirilerek kullanımını gerekli kılmıştır. Bu çerçevede bakıldığında resim ve müzik sanat alanlarının birbirinden etkilenecek gelişim göstermeleri doğaldır. Resim ve müzik disiplinlerinin birbiri içinde ortak kavram ve olgular barındırması disiplinlerarası çerçevede de yeni açılımlar meydana getirirken, iki sanat disiplinin etkisinden faydalanarak ortaya yapıtlar koyan sanatçılara da olumlu geri dönütler sağlamıştır. Bu amaçla disiplinlerarası sanat yaklaşımının resim yaratımlarında etkisini sorgularken, aynı zamanda müziğin resim üzerindeki etkisini incelemek araştırmanın kapsam ve çerçevesini oluşturacaktır. Bunun için araştırma da geçmiş yüzyıllara ait sanatçıların resmetmiş oldukları yapıtlar örnek niteliğindedir ve yapıtlar incelendiğinde müziğin resim üzerindeki etkisi açıktır.

**Anahtar Kelimeler:** Disiplinler arası Sanat, Resim, Müzik.

### The Effect Of Music On Painting Creations In The Context Of Interdisciplinary Art

#### Abstract

It can be said that the traces of the use of the phenomenon of art and the disciplines formed under the name of art have a deep-rooted history. The existence of this and many other traces and evidences has enabled the use of many art disciplines together. Especially the examples encountered in the primitive ages, when the first traces of human beings were encountered, prove this claim. In addition, the fact that people are aware of the existence of sound by nature necessitated the use of painting and music disciplines by associating them together. In this context, it is natural for the fields of painting and music to develop by being influenced by each other. While the disciplines of painting and music contain common concepts and phenomena within each other, new initiatives are created in the interdisciplinary framework, and it also provides positive feedback to the artists who produce works by benefiting from the influence of the two art disciplines. For this purpose, while questioning the effect of the interdisciplinary art approach on painting creations, examining the effect of music on painting will form the scope and framework of the research. For this reason, the works painted by the artists of the past centuries are exemplary in the research, and when the works are examined, the effect of music on painting is clear.

**Keywords:** Interdisciplinary Art, Painting, Music.

#### 1. Giriş

Sanatı tek bir kavram içerisinde sınırlamak mümkün olmadığından ötürü birçok bilim adamı ve felsefeci sanat kavramı üzerine tanımlamalar yapmıştır. Ancak yapılan tanımlamalara rağmen değişmeyen tek şey sanat olmuştur. Sanat üzerine yapılan farklı yaklaşımlar ve bu yaklaşımların da benimsenmesi birden çok sanat disiplininin oluşmasını sağlamıştır.

Sanat alanlarının çeşitlenmesini sağlayan bu sanat tanımları; Görsel sanatları, İşitsel sanatları da bu tanımlamaların içinde var etmiştir. Böylelikle farklı sanat alanlarının oluşması sanatlar arasında ilişkisel bağların kurulmasını sağlamıştır. Birçok sanatçı yaratılarında müziğin etkisini kullandığı gibi kimi sanatçılar da bestelerinde resimsel izlenimlerden yararlanmışlardır. Bu iki sanat alanının birbiri içinde ortaklıklar göstermesi ilk insan izlerine rastlanan ilkel çağlara kadar dayanmaktadır. İlk çizimlerde ortaya çıkan av resimleri, av sahnelerini gösterirken, çizimlerdeki sesi de duyumsatmaktadır. Disiplinlerarası sanat yaklaşımını günümüzden geriye doğru aramaya kalktığımızda, bu ilişkinin varlığı; görsel ve işitsel birlikteliğe tanıklık etmektedir.

Ele alınan bir sanat nesnesi teknik ve estetik yönden sanatçısının duygu ve düşüncelerini ortaya çıkarttığı gibi yaratıcılıklarını da geliştirerek yeni bir estetik anlayış ortaya koyabilmiştir. Bu amaçla hem sanatçıların yaratıcılıklarının gelişmesi hem de yapmış oldukları resim yaratımlarındaki ilişkisel bağların tespit edilmesi için disiplinlerarası ilişkiler dikkat çekmektedir. Bu açıdan bakıldığında iki sanat disiplini olan resim ve müziğin ortak paydaşlara sahip olması iki sanat alanının disiplinlerarası ilişkiye dayalı gerçekleşmesini mümkün kılmıştır.

Resim sanatının kuramsal çerçevesinde bulunan ritim, ahenk, hareket, armoni, biçim; müzik alanında da hakim olması, iki sanat disiplinini ilişkisel bağlamda incelenmesini kolaylaştırmıştır. Aynı zamanda resim sanatı gibi müziğin de bireydeki estetik hazları ortaya çıkartması, fiziksel ve psikolojik olarak rahatlık yaratması, içgüdüsel yaratımlardaki hazzı desteklemesi sanatsal ilişkiyi ortaya koymaktadır. Bu açıdan resim ve müziğin bulunduğu ortak nokta duyumsamalardır. Zaman içinde bu duyumsamalar disiplinler arası sanatsal ilişkiler kapsamında ele alınarak yeni bir sanatsal ifade yolunun açılmasını sağlamıştır.

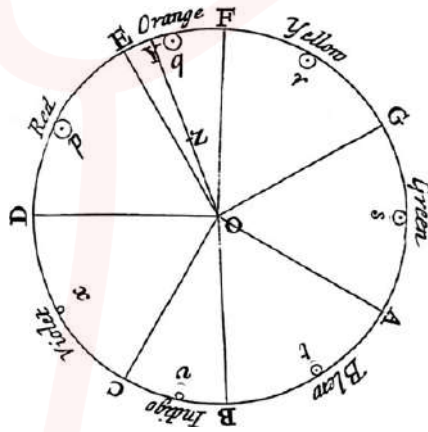
19. Yüzyıl, sanatın nesnelcilik ve öznelcilik yolunda yeni bir evrene ulaştığı bir dönem olarak tanımlanabilir. Bu zaman, evren ve idealite üzerine farklı bir bakış açısının olduğu zamanıdır. Müzisyenler ve ressamalar, anlayışlarını ortaya çıkarabilecek yeni bakış açıları arama eğiliminde olduklarından dolayı, arayışları farklı sanat alanlarını birleştirip bir araya getirmelerini ve böylece yeni bir etkileşim ortamı yaratmalarını sağlamıştır. Resim sanatı, derin tarihsel yapısıyla ele alındığında, Yeni Çağ'ın başlangıcında, sanat doğanın özündeki gerçekliğin bir yansıması olarak görülüyordu hatta hayali ürünler söz konusu olduğunda bile gerçekler göz ardı edilmemiştir. Sanatçılar, insanı ve parçası olduğu doğayı olduğu kadar kendi gerçekliğini de kullanmışlardır. Ancak artık gerçeklik değişti ve nesnelcilik giderek daha öznel hale gelmiştir (İpşiroğlu, 2017: 31).

20. yüzyıl ise hem sanat ortamında hem de toplumsal hayatın yapısında bir değişim dönemi olmuştur. Sanatçılar, çeşitli sanat ortamlarında kendilerine özgü yöntemlerle bir araya gelmeye başladıkları gibi sanatsal yaklaşımlarda da farklılıkların oluşmasına katkı sağlamışlardır. Bu bir araya gelişlerde milliyetçi eğilimler oluşturmadan sanatsal paylaşımlar ile evrensel ortak bir ruh hissetmek ve hissettirmek kendiliğinden oluşan bir durum olmuştur. Bu, sanatçıların geçmişten günümüze yapmak istedikleri sanatı ayıran net sınırların kaldırılmasına zemin hazırlamıştır. Sanatın nesnelere olan resim, müzik, drama, bale, edebiyat ve sinema birbirleriyle doğrudan ilişkili olsun ya da olmasın iç içe geçmiş, kaynaşmış, şekilleri, ifadeleri ve öğeleri birbirine karışmış ve bütünleşmiştir. Sanatsal birlik geçmişten beri devam eden bir olgudur, yeni bir durum değildir. Ancak bu aşamada iş başında olan iki güç, elbette, değişen zaman ve mekan anlayışıdır. Bu zamana kadar resim yüzey sanatı olarak, müzik akustik sanat olarak ve mimari mekânsal sanat olarak kullanılmıştır. Ancak bu arada bu algı değişmiş ve sanatı tek bir terimle anlatmak tarihe karışmıştır. Sanat artık çizgisel bir sanat akışıyla başlayıp belirli bir noktada biten ve sınırları aşip yeni bir bütünlük yaratan bir birlikteliği hedeflememektedir (İpşiroğlu, 2010: 129).



20. yüzyılın ilk yirmi yılında müzik ve resim ilişkisinde farklı bakış açıları görünmeye başlar. Müzikte özellikle biçim, ritim ve müziğin dinamiklerine odaklanılır. Ligeti'nin orkestra eseri "Lontano"Harmonik değişiklikleri bir tür hafif polifoni olarak tanımlar. 20. yüzyılın ikinci diğer yarısında müzik, resim içinde tek renkli gölgeleme olarak yorumlanır. Bazı 20. yüzyıl bestecileri bestelerine veya bestelerinin bazı bölümlerine renk katmışlardır. Örneğin Bliss, "Renkli Senfoni"nin dört bölümünü mor renkle yazmıştır. Adını kırmızı, mavi ve yeşil renklerinden almıştır. Bazı sanatçılar müziklerinde farklı parametrelerle ilişkilendirdikleri rengi kullanırlar. 1889'da Rimsky Korsakov, Mlada isimli operasında renkli kelimelerin ve müzikal kalıpların kullanımı Aydınlatma ile senkronize etmiştir (Mestan, 2013: 301).

Resim ve müzik etkileşimi yüzyıllar öncesinde, eski uygarlıklarda başlamış bir olgudur. Bu uygarlıklarda kullanılan renk ve ses skalası ile karşılaşmaktadır. Bu skala yedi sayısını temel alarak yedi ses ve bu seslerle eşleşen yedi renkten oluşturulmuştur. Bu etkileyici uyum ve denklik sonraki dönemlerin de inceleme konusu olmuştur. 16. yüzyılda gerçeküstü sanatçı Arcimboldo renk ve sesin bu uyumunu inceleyerek renk- ses özdeşliğine odaklanmıştır ve renk klavyesi oluşturmayı düşünmüştür. Resim sanatını sessiz müzik diye nitelendiren Fransız din adamı ve Fizikçi Louis Bertrand Castell'in 1715 yılında, Newton'un renk teorisine dayalı olarak; ışığı, rengi ve tınıyı bütünleştiren müzik aleti yapma denemeleri olmuştur. Castell'den yaklaşık 100 ila 150 yıl sonra, Skyrabin benzer çalışmalara başlamıştır(Kandemir, 2007: 5). Alexander Skyrabin gibi sanatçılar, müziğin tonal yapısını renk karşılaştırmaları yoluyla açıklamaya çalışarak, tını ve rengin birleşiminden ortaya çıkan mistik yaklaşımı ortaya koymaya çalıştılar. Alexander, renklerin ton etkisini daha yüksek bir düzeye çıkararak, dinleyicilerin renklerin birbiriyle uyumlu bir şekilde aktığını daha iyi hissedebileceklerine inanıyordu. Sanatçının bu düşüncesini orkestranın yer aldığı "Prometheus" orgu ile somutlaştırdığı söylenebilir. Renk ve ses özdeşliği Pitagoras'tan öncesine dayanır. Antik uygarlıklardan itibaren medeniyetler, evrende mevcut uyumun gezegenler, sesler ve renkler içinde de var bulunduğunu düşünerek, renk ve ses arasındaki mesafelerin birbiriyle ilişkilendirilebileceğine inanmışlardır. Barok'a gelindiğinde bilim adamları aynı ayniyet üstünde durmuş ve emek göstermişlerdir. (Abacı, 2021: 414).



**Görsel 1.** Newton'un Optik Kitabından Ses ve Renk Arasındaki İlişkinin Bir Grafığı

Sanatlar arasındaki etkileşim yeni değil, asırlık bir olgudur. Müzik; beşeri, toplumsal ve diğer sanatlardan ayrılamaz. Müziğin basit işitmeye hitap etmese de diğer duyuuları da etkilediği bilinmektedir. Tarih boyunca insanların yaratıcı eylemleri birbirini etkilemiştir ve birbirinden etkilenmiştir; müziğin resimden, felsefenin bilimden, edebiyatın mimariden kaçınılmaz olan etkilenebilirliği gibi. Müzik ve görsel sanatların tarihlerine baktığımızda ortak kuramlar, ilişkiler ve dönemlerle karşılaşmaktayız. Bu da sorguladıkları şeylerin birbirleriyle benzerlikler taşıdığını ve aynı yolu yürüyebildiklerini gösterir. Örneğin; Rönesans müzik, barok müzik, klasik müzik, rokoko müzik, romantik müzik, empresyonizm müzik, fütüristik müzik, dışavurumcu müzik, pop müzik, minimal müzik iki sanat dalında da var olan dönemlerdir ve bu sadece bu birlikteliği gösteren başlıklardır. Bu ilişki, hayatın içine dahil olan bir çok değişim ve yenilik sonucunda, görsel ve işitsel algımızın değişmesine neden olduğu gibi sanatçıların üretimlerinde de belirgin

şekilde olmuştur. Özellikle Sanayi Devrimi'nden bu yana yaşanan belirgin değişimler; kentlerin büyümesi ve gelişmesi, yeni iletişim ve ulaşım araçlarının kullanılması gibi birçok değişiklik modernizm için bir adım oluşturmuştur (Akbaş, 2014: 17).

## 2. Disiplinlerarası Sanat

İletişim ve bilişim teknolojilerindeki gelişmelerin günlük hayata dahil olması bilhassa 1990`lardan itibaren hız kazanmıştır. Bunun sonucunda toplumsal, ekonomik, politik, kültürel, sanatsal dönüşümler ve beraberinde Postmodernist düşünce akımlarına paralel, göreceli algının etkin olmaya başlamasından dolayı günümüz sanat yaklaşımlarında da kökten değişimler olmuştur. Bu değişimlerin en belirgin tarafı birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da disiplinlerarası anlayışın yaygınlaşmaya başlamasıdır. Postmodernist düşünce birçok disiplinin birbirine yakınlaşmasını sağlarken, sanatçıların da işlerini üretirken, kendi kullandığı disiplinin dışına çıkmalarını sağlamıştır. Bu değişim birçok farklı disipline ait konuların artık hem sanatın ve sanatçının konusu, hem de malzemesi olmasını sağlamıştır. Sanatsal üretimlerin bu yaklaşımla yapılması, ortaya geçişken bir alan çıkmasını sağlamıştır. Bu alan farklı sanatsal disiplinlerle; toplumsal bilimlerin, fen bilimlerinin, ileri teknolojinin geçişkenliğinin alanı olmuştur. Bu Disiplinlerarası durum dünyanın birçok üniversitesinde Disiplinlerarası Sanatlar ve Disiplinlerarası Çalışmalar gibi dallar da bir disipline dönüşmektedir. (Özkarakâhya, 2019: 3).

Antik Yunan'dan bu yana, hatta ilkel dönemlere kadar filozoflar, bireyin ne bildiği ve neyi nasıl öğrendiği başta olmak üzere, bilginin doğasını sorgulama davranışı göstermişlerdir. O yıllardan beri bütüncül ve atomistik yaklaşımlar çevresinde ortaya çıkan gerilim gözle görülebilir düzeyde olmuştur. Bu metodolojiler, aynı zamanda; o zaman ve şimdi birbirini yadsımaz, ancak bilginin nasıl oluşturulduğunu ve anlaşıldığına ilişkin izlenimleri açığa çıkarmasında olanak tanımaktadır.

Ünlü düşünür Platon, felsefeyi daha bütüncül bir yaklaşım ve bilgi birikimi olarak görme edimindeyken, Aristoteles ise, sınıflandırmaya vurgu yapan daha spesifik araştırma bölümleri olarak ön görmüştür. Ortaçağ Hristiyanlığı bilgi dünyasını; Trivium (gramer, mantık ve retorik) ve Quadrivium (müzik, geometri, aritmetik ve astronomi) olarak ikiye ayırmıştı. Bu disiplinler yeni bir yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlayarak yöntemsel yenilik yaratmıştır. Birleşik, bir biri ile ilişkili bilgi ideali, Rönesans insanlı yaklaşımından Batı'nın Romantizm' ine kadar devam etmiştir. Bu disiplinlerarası sanatsal gelişme, bilgide büyük ilerlemeler sağlamıştır. Aynı zamanda modernitenin ilerlemesini mümkün kılmıştır.

Disiplinlerarası sanatsal ifade yaklaşımı, bir konuyu derinlemesine incelemeyi, mümkün olan her şeyi bir araç setinden öğrenmeyi ve keşiflere dayalı yeni araçlar geliştirmeyi mümkün kılmıştır. Disiplinler bilimi, endüstriyi, sanatı ve edebiyatı geliştirmiştir ve disiplin modeli dünya çapında taklit edilebilir duruma gelmiştir (Condee, 2016: 13-14).

Günümüz çağdaş sanat çerçevesinde görülen değişim ve gelişimler dahilinde dikkate değer alan, kuram ve yöntemler gelişmiştir. Bir çok alanda yaşanan bu değişim ve yenilikler, alışlagelen, klasik sanat yaklaşımlarının etkisini kaybederek yeni yansımaların oluşmasını sağlamıştır. Bu yeniliklerin en önemlilerinden birisi olan disiplinlerarası sanat kuramı günümüz çağdaş yeni kuramlarından birisidir. Bu anlamda bakılırsa disiplinlerarası ilişkisel sanat yaklaşımları; bir bilgi, görüşü, bir yöntem bilimini ya da dili bir çok kaynaktan talepli olarak uygulama sahası bulur. Özerk bir konuyu veya meseleyi araştırmak için bir disiplin yada deneyim modeli oluşturur (Jacobs, 1989: 8).

Sanatlar arasında oluşan bağlamlar, resmin yüzeyine ve nihayetinde bir tür resmin tanımlanmasına alan hazırlayarak, resimsel biçim ve unsurların bir biri içinde ilişki halinde olması sağlanmıştır, Bununla birlikte sanatsal ilintiler farklı sanat disiplinleri ile bütünleşerek yeni bir yaklaşım meydana getirmiştir (Millard, 1968: 332-337).

Sanatlar arasında duyumsal ve dürtüsel ayrımları bir araya getirerek yeni bir uygulama alanı yaratan disiplinlerarası sanat yaklaşımı, görme ve işitme algılarını çeşitli tepkilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanat

disiplinlerinin bir biri ile olan bağıntısı farklı uyaranlarla birlikte bir bütünsel ilişkide algılandığında tepkisel çeşitlilik ortaya çıkabilmektedir. Örneğin yapılan bir resimde görsel imajlar dikkat çekse dahi aynı zamanda işitsel duyumlarda algılanabilmektedir. Bu algılama müziğin resim üzerindeki etkisini işaret ederek disiplinlerarası farkındalığı ortaya çıkarmaktadır (Parrott, 1982: 636).

### 3. Tarihsel Süreçte Resim ve Müzik İlişkisi

Resim ve müzik sanat alanlarının ilişkisel bir yapıya sahip olması 1800'lü yıllara kadar uzanmaktadır. Sanatlar arasındaki oluşan bu geçmiş, gelecek için de birincil kaynak niteliğindedir. Bununla birlikte sanatlar arasındaki ilişkiler sanatçıların yaratımlarına göre de farklı anlamlar kazanmaktadır. Örneğin Alman romantik sanatçıları resim yaratımlarında monotonluğu kırmak amacıyla müziğin ritimsel etkinliğinden faydalanmışlardır. Alman romantiklerinde görülen bu arzu ve farklılık yeni çağ Batı sanatında farklı eğilimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tarihte nesnelcilik ve öznelcilik olarak açıklanan bu eğilimler sanat disiplinleri bakımından farklılık göstermektedir.

Resim sanatının içerisinde nesnelci ve öznelci eğilimler bulunurken müzik sanatında da nesnelci ve öznelci eğilimler dikkat çekmektedir. Sanatçılar ilerleyen zamanlarda resim yaratılarında müziğin etkisini duyumsatmaya çalışmışlardır. Bu kimi zaman doğrudan gerçekleşse de kimi zamanda istemsiz ortaya çıkmaktadır. Örneğin Rönesans dönem sanatçıları resimlerinde insanı kusursuz bedeni ile resmederken müziğin duyumsamalarından faydalanarak bağlar kurmuştur. Rönesans'ın devamında gelişen Barok dönemde ise soylu sınıfın betimlenmesi gerekli görülmüş, özellikle sanatçılar Antonio Vivaldi gibi Barok dönem sanatçılarından bestelerinden hareketle resimler ortaya koymuştur. Görme biçiminin değişmesi ile birlikte algısal değişimlerde meydana gelmiştir. Bestelenmiş olan bir müzik parçasının yapısı bilinmese dahi, armoni ve ritimden yola çıkarak anlamsal bağlar kurulabilmiştir. Bunun ortaya çıkması için sanatçının yaratıcılığın ön planda olması önemlidir. Bu açıdan bakıldığında müziğin resim üzerindeki etkisi inkar edilemez bir gerçektir. Ancak her ne kadar ilişkisel bağlardan bahsedilse dahi sanatçının müziği anlamaması ile ilgili bir ilişki ortaya çıkmaktadır (İpşiroğlu, 2017: 31-33).

Sanat alanlarındaki gelişen ilişkiler ile birlikte 19. yy' a geldiğinde resim ve müzik etkisinin hissedildiği izlenimciliğe dayalı yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Örneğin, izlenimci müziğin önde gelen sanatçılarından biri olan Debussy, yapıtlarında resimsel etkinin hissedildiği bestelerini seyirci ile buluşturmuştur. Gözlemler ve düşünceler direkt olarak resimlere aktarılmakla birlikte bestecinin duyumsama gücü de müzikte yer bulmuştur. Debussy' nin bestelerinden etkilenerek resimler yapan Japon ressam Katsushika Hokusai, ortaya koymuş olduğu "Honmoku Manzarası" (Görsel 1) adlı resmi bu savın en iyi örneklerinden birisidir (Aktuğ, 2002: 3).



Görsel 2. Katsushika Hokusai, Honmoku Manzarası, 1803

#### 3.1. Edgar Degas

Modern dönem ressamlarından bir olan Edgar Degas, renk, ton ve kompozisyon karşılığında faydalanarak resimler yapmıştır. Sanatçının yaratılarında dikkat çeken nokta, müziksel algılamalar ile birlikte kullanmış olduğu dans figürleridir. Sanatçının 1900 yılında resmetmiş olduğu "Kanatlardaki Bale Dansçıları" (Görsel 2) betimlenen figürlerin hareketli oluşu, tercih edilen kompozisyonun devinim göstermesi ritmik hareketler yaratarak müziksel etkiyi sergilemektedir.



**Görsel 3.** Edgar Degas, Kanatlardaki Bale Dansçıları, 1900, 71,1 x 66 cm

### 3.2. Edouard Manet

Geçmiş ve gelecek arasında bağlar kurarak resimler meydana getiren sanatçı Manet, resimlerinde kalabalık betimlemelerle dikkat çekmiş, resimlerinde kullanmış olduğu koyu renk armonileri müziksel armoniyi de nitelemiştir. Sanatçının 1862'de resmetmiş olduğu "Tuileries Garden' da Müzik" (Görsel 3) örnek gösterilebilir. Sanatçının yapmış olduğu resimlerinde müziksel etki diğer sanatçılarda olduğu gibi belirgin şekilde olmamaktadır. Fakat müzikle ilişkisel bağları dikkat çekicidir.



**Görsel 4.** Edouard Manet, Tuileries Garden'da Müzik, 1862, 76,2 x 118,1 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık

### 3.3. Vincent Van Gogh

19.yy ile birlikte sanattaki değişim ve gelişimler sanatçıların yaratılarında da hissedilmiştir. Sanatlar arasında oluşan bağlar 19. yy ile birlikte ivme kazanması resim ve müzik disiplinlerinde daha fazla uygulama alanları bulmuştur. Dönemin önemli sanatçılarından biri olan Vincent Van Gogh bu kapsamda örnek gösterilebilir. Sanatçı Van Gogh'un müzik ile direkt olarak bağlantısı bulunmamaktadır. Sanatçının varlığını kanıtlayan renk armoni uyumlarıdır.

Bu şekilde bir etiket haline gelen renk, sanatçının niteliğini de ön plana çıkarmaktadır. Sanatçı resimlerinde renk ahenklerini ön plana almış, rengin armonik hacimleri ile tasvirler yapmıştır. Nasıl ki müzik yapıtlarında armonik uyumlar hakim ise resimde de bu şekilde düzenden söz edilebilir.



**Görsel 5.** Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, 73,7 x 92,1 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, NY, ABD

Sanatçının 1889'da resmetmiş olduğu "Yıldızlı Gece" (Görsel 4) adlı resmi, mavi ve uyumlarının hakimiyeti ile oluşturulmuş, resim yüzeyde sabit bir biçimde durmuş olsa dahi alıcısında hareket hissedilmektedir. Bu şekilde oluşan kompozisyon biçiminde renkler hareket halinde birbirinin içine geçmiş hissi uyandırmaktadır. Aynı zamanda hareket orkestranın bir besteyi devam ettirme algısını duyumsatmaktadır. Bu hareketi renk müziği olarak alımlamak olarak belirtilebilir.

### 3.4. Paul Gauguin

Paul Gauguin, Van Gogh gibi renge karşı hassas bir sanatçıdır. Yaşadığı çağ ve felsefi paradigmlar, sanatçı için rengin ifade biçiminde önem teşkil ettiğini öne sürmektedir. Sanatçı somut olanla yetinmeyip soyut varlığı yapılandırmayı amaç edinmiştir. Sanatçının resimlerinde betimlemiş olduğu hikayeleri, müziğin etkisinin hissedilmesinde önem teşkil etmektedir. Sanatçının 1892 yılında yapmış olduğu "Ölü Saatlerin Ruhu" (Görsel 5) adlı resmi renklerin armonisi ile duyumsanmıştır. Özellikle resimde kullanılmış olan; mor, mavi, turuncu, kahverenginin uyumu tınıyı yani akoru çağrıştırmaktadır.



**Görsel 6.** Paul Gauguin, Ölü Saatlerin Ruhu, 1892, 73 x 92 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, ABD

### 3.5. Edvard Munch

Sanatçı Edvard Munch, psikolojik rahatsızlığından dolayı yapmış olduğu resimlerinde çoğunlukla ruhsal tasvirler dikkat çekmektedir. Buna örnek verilebilecek ve müziksel etkinin hissedildiği resimlerinden biri olan "Çığlık" (Görsel 6) adlı resmidir. Resim dikdörtgen bir kompozisyonda bir kaç figür üzerine oluşturulmuştur. Resimde betimlenen figür sanatçının içsel duygu durumunu hissettirerek, arka planda oluşturulan ritmik renk dengeleri ile oluşturulmuş dalgalar ile kompozisyonun sol uç noktasından başlayarak genişleyen perspektifle durağanlık ve devinim zıtlık oluşturacak biçimde bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

Doğa ile başlayan bu özdeşleşme, sanatçının müziğe taklit yoluyla yaklaşmasını, insan ve doğa ikiliğini ortadan kaldırmanın sağladığı özgürlüğü sağladı. Bu dönemin sonlarına doğru sanatçılar ister istemez müziğe yönelmeye başladılar. Geleneksel anlayışa göre resim yapanlar bile müzik ve resmin zaman içinde karşılıklı etkileşimine dayalı eserler ortaya çıkarmaktan kendini alamamıştır. J. Whistler, siyah-beyaz figür resimleri serisine "Beyaz Senfoniler" adını verdi.



**Görsel 7.** Edvard Munch, Çığlık, 1893, 91 x 73,5 cm, National Gallery, Oslo, Norveç

### 3.6. Gustav Klimt

Sanatlar arasındaki ilişkilerin daha fazla ivme kazanması ile farklı uygulamaların yapılmasına ortam yaratmıştır. Viyana' da gerçekleştirilen Beethoven sergisi bunun tipik örneğidir. Sanatçı Klimt, Beethoven'ın "9. Senfonisini" resimsel yorumu ile tasarlayarak izleyiciye sunmuştur.

Sanatçı 1902'de Beethoven'ın 9. Senfonisine uyarlamış olduğu "Beethoven Frizi" (Görsel 7) adlı resmi yaparken Wagner'ın öznel ifadelerinden yola çıkmıştır. Beethoven'ın tınlar ile hareketlendirmiş olduğu bestesini; sanatçı Klimt, renk, şekil ve devinim ile sağlamaya çalışmıştır.



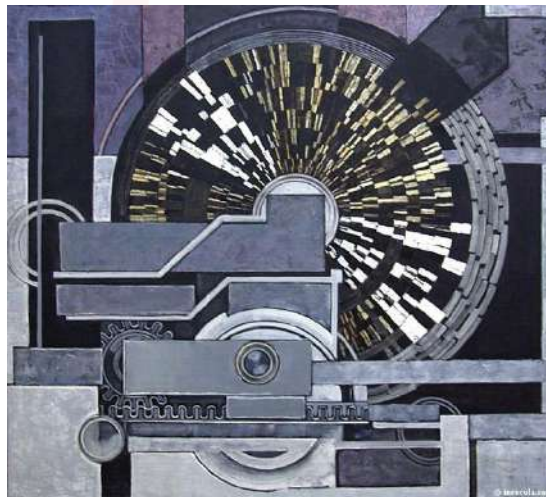
**Görsel 8.** Gustav Klimt, Beethoven Frizi: Mutluluk Özlemi Şiirde Yatıştırıcı Bulur. Sağ Duvar, 1902, Belvedere, Viyana, Avusturya

20. yy'da Robert Delaunay'ın yapmış olduğu "Ritim" (Görsel 8) adlı resmi bir füğ seslendirmesi hissi uyandıracak şekilde renklerle betimlemeler yapmaya çalıştığı, bunu gerçekleştirirken de renklerin yapısında bulunan ton ve ritmik değerler birleştirici bir rol üstlenmektedir. (İpşiroğlu, 2010: 130).



**Görsel 9.** Robert Delaunay, Ritim, 1934

Frantisek Kupka, resmin müzikten direkt ve ya dolaylı olarak etkilendiğini belirtmiş, aynı zamanda sanatçıda uyandırmış olduğu duyumsamalarla resmin duygular ile ilintili olduğunu savunmuştur. Sanatçı Kupka, diğer sanatçılar gibi resmin betimlenmesinde Füğ arayışı içinde olmuştur. Sanatçının yapmış olduğu "Müzik" (Görsel 9) adlı resmi soyut kompozisyonda siyah ve mavi monokromuna dayalı renklerin armonileri ile oluşmuş, bir birlerini izleyen kıvrımlarla füğlerin iç içe geçtiğini ve ritmik bir hareket oluşturduğu görülmektedir (Memiş, 2019: 20).



**Görsel 10:** Frantisek Kupka, Müzik, 1936, 93 x 85 cm, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa

### 3.7. Pablo Picasso

İspanyol sanatçı Picasso, resimlerinde betimlemelerini tasarlarken döneminde ilişki halinde olduğu müzik bestekarları etkili olmuştur. Bu sanatçılardan biri olan Igor Stravinsky, çok sesli müzik ve ilkel müzik arasında bağlamlar kurarak ritim üzerine yeni çalışmalar ortaya koymuştur. Picasso 1907 yılında yapmış olduğu "Avingnonlu Kızlar" (Görsel 10) adlı resmi Stravinsky'nin bestelerinde yer alan sert uyumsuzluk ve armonik ilişkilerin zıtlık oluşturması resim ve müzik arasındaki ilişkiyi göstermektedir.



**Görsel 11.** Pablo Picasso, Avingnon'un Kızları, 1907, 243,9 x 233,7 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, NY, ABD

### 3.8. Henri Matisse

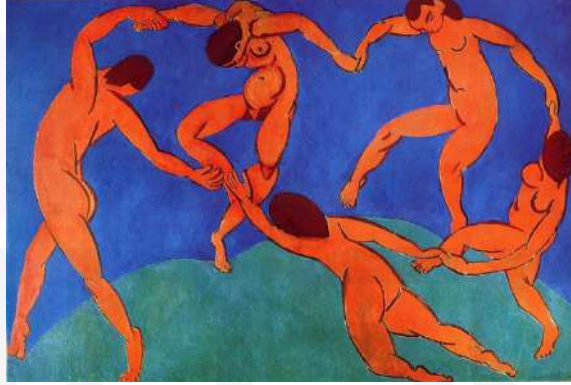
Henri Matisse, diğer sanatçılardan farklı olarak müzikle doğrudan ilişki içinde olmuştur ve bunu resimlerinde duyumsamak diğer sanatçıların yapıtlarına göre daha güçlü hissedilmektedir. Sanatçının genç yaşlarda enstrümanlar ile ilgilendiğini resimlerinde de müzik ile olan bu bağı gösteren aktarımlarıyla izleyici karşılaştırmaktadır. Aynı zamanda sanatçının resimlerinde kullanmış olduğu enstrümanlara da yer vermesi bu kanıtı niteliktedir. Dikkat çeken renkleri, renklerin yorumlanma biçimleri, kompozisyonda kullanılan betimlemeler, sanatçının müziğe yaklaşmasını sağlamıştır. Sanatçının 1910'lu yıllarda yapmış olduğu "Müzik" (Görsel 11) adlı resmi müzikteki üçlü nota akor mantığına dayanan bir ahenk ile üç renk çerçevesinde oluşturulmuştur. Aynı zamanda resmin kompozisyonun da yer alan figürler bir akorun üçlüsü tarzında betimlenmiştir. Bu resimde kontrapunktal bir etki ortaya çıkmıştır (İpşiroğlu, 2017: 51).





**Görsel 12.** Henri Matisse, Müzik, 1910, 260 x 389 cm, Ermitaj Müzesi, Saint Petersburg, Rusya Federasyonu

Benzer şekilde Matisse'in (1869-1954) çalışmasında da müzik verileri, görünüşe göre yeniden üretilmiş ve görselleştirilmiştir. Üçlü akor gibi üç renkli "Dans" resimlerinde, yeşil ve mavi akorların alt ve üst notaları, bu iki rengin beş kırmızı sayısı Akor üçlüsü gibi bir etki oluşturmaktadır. Bu tabloyu müziğe yaklaştıran bir diğer unsur da Figürlerin kompozisyonu ve yerleşimindeki renk kontrastlarının kontrapuntan düzenidir. Ressam bu çalışmasında Fransız dansı Farandole'nin müziğini dans eden figürlerle karıştırmıştır. Sanatçının "Caz" adlı kitabındaki fotoğraflar kolajdır. Renkli kağıttan makas vb. ile kesilmiş görüntüler dikkat çekmektedir. Caz müziğinin yapısal özellikleri, temel ritimler ve doğaçlamalar vardır. Caz müziğinin belirli temel temaları ve ritimleriyle ilgili çeşitli müzikal temalar. Ritim ve ritim ile doğaçlama yapıyorsanız burada da her resmin kendine has farklı bir ritmi vardır (Onal, 2018: 105).



**Resim 13.** Henri Matisse, Dans, 260 x 391 cm

### 3.9. Franz Marc

Sanatçı Marc'ın müzik ile serüveni Macke ile başlar, Kandinsky ve Delaunay ile birlikte devam etmiştir. Sanatçının bu bağları biçim ve renk bakımından yenilikler meydana getirirken aynı zamanda ilişkisel müziğe yaklaşımını kolaylaştırmıştır. Sanatçı zamanla müziğin etkisini duyumsayan işler üretmiştir. Bu işleri sanatçının alımlama boyutunda nitelikler kazanmasını sağlamıştır. Sanatçının 1914 yıllarında yapmış olduğu "Neşeli Formlar" (Görsel 12) adlı resmi müzik alımlamalarının hissedildiği resimlerden birisidir.

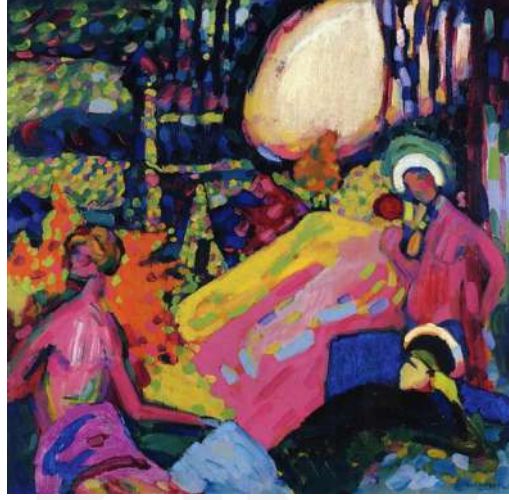


**Görsel 14.** Franz Marc, Neşeli Formlar, 1914

### 3.10. Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky, müzik ve resim ilişkisinden doğan disiplinlerarası birlikteliğin örneklerini yapıtlarında alımlama boyutlarında duyumsatırken, müziğin maddesiz bir sanat disiplini olma özelliğinden faydalanarak, iç dünyanın yaratıcılığını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Resimlerinde görülen, soyut çizgisel biçimler disiplinlerarası

madde formlarını da destekler niteliktedir. Sanatçı benimsemiş olduğu sanatsal paradigmalara sistemi ile müzik ve resim birlikteliğini duyumsatmaya çalışmıştır. Bunu gerçekleştirirken resim ve müzik ilişkisinin köken bağlarını da göz önüne almıştır. Sanatçı aynı zamanda disiplinlerarası ilişkileri göz ardı etmemiş olsa dahi, her türlü sanat alanında, bu ister heykel olsun ister şiir, fayda amacı gözetmeksizin görünen nesnenin somut gerçekliğinin dışında soyut unsurlarını dikkate almıştır (Selz, 2014: 128).



**Görsel 15.** Wassily Kandinsky, Beyaz Ses, 1908, 70 x 70 cm

Sanatçının resimlerinde durağanlık hakim değildir. Sanatçının niteliğini bu anlamda belirleyen hareket halindeki biçimlerine yüklemiş olduğu izlenimlerdir. Resimlerde genel olarak dikkat çeken nokta; iç içe geçmiş biçim ve formların kullanılmasıdır. Sanatçı geleneksel mitlerin dışına çıkarak perspektif kurallarını bozmuştur. Uzak boşluğu hissi uyandıran resimleri, biçimsel serbestliği ortaya koymuştur. Sanatçının bu şekilde bir tavır ile sanat alanını şekillendirmesi bir çok eleştirmence eleştirilse dahi sanatçının öz niteliğine katkı sağlamıştır. Sanatçının hem müzik üzerine duyumsamalar yarattığı hem de sanatlar arasındaki disiplinlerarası ilişkileri desteklemiş olduğu yaratılardan biri olan "Beyaz Ses" (Görsel 13) adlı resmi ilişkiye dayalı yapılanmanın görüldüğü bir resimdir. Resimde karmaşık bir düzen içinde bir bütünlüğü nitelendirmektedir. Renklerin armonik dengeleri orkestrasyon dengesini yansıttığı gibi renk bütünlüğü bir akor da ki uyumu çağrıştırmaktadır. Sanatçı bunun için bütünü meydana getiren, varlığını kanıtlayan renkleri ön plana almıştır (Selz, 2014: 131).

#### **4. Resim ve Müzikteki Ortak Unsurlar**

Resim ve müzikte oluşan ilişkiler geçmişten günümüze incelendiğinde bir çok yapı arayışı ortaya çıkmaktadır. Bu amaçla çalışmanın ana temasını oluşturan müziğin resim yaratımlarındaki etkisini incelemek olduğu için bu iki sanat alanının ortak payda da bulunduğu biçimleri incelemek gerekecektir. Bu biçim ve unsurlar sanatçıların yapıtlarında bütünlük bir uyumu meydana getirdikleri için ilişkisel inceleme görülebilen bir unsurdur. Bunlar; ritim ve tını, polifoni, zaman-mekan, son olarak da diziseliktir.

##### **4.1. Joan Miro (Ritim-Tını)**

Joan Miro'nun eserlerinde dikkat çeken ritimsel unsurlar sürekli olarak devinim halinde görülebilmektedir. Sanatçı resimdeki ritmin farkındalığını genç yaşlarda fark etmiş, ilk dönem eserlerinde dikkat çeken doğa betimlemeleri ritim özellikleri ile dikkat çekmiştir. Zamanla soyut resme doğru yönelen sanatçı, biçimsel özelliklerinde görülen bozulmalarla, ritmik özellik etkisini daha fazla hissettirmeye başlamıştır. Resimlerinde görülen bu değişiklik kompozisyonlarına da yansiyarak yeni yapı arayışları içine girmiştir. Bunun örneği olarak gösterilebilecek eserlerinden biri olan " Salyangozların Fosforlu İzleri Tarafından Yönlendirilen Gece Figürü " (Görsel 14) adlı yapıtı ritim ve

tınların biçimler ile olan bütünleşmesini göstermektedir. Aynı zamanda sanatçının resmin biçimlerini ön plana çıkarmak için kullanmış olduğu renk armonileri ritmik bir bütünlük oluştururken müziksel etkiyi de hissettirmektedir.



**Görsel 16.** Joan Miro, Salyangozların Fosforlu İzleri Tarafından Yönlendirilen Gece Figürü, 1940

#### 4.2. Paul Klee (Polifoni)

Polifoni, müzik biçimlerinin birer unsuru olarak bilinmek ile birlikte resim sanatı çerçevesinde de bir terim olarak kullanılmaktadır. Bu anlamda ritim doğanın bir parçası olmakla birlikte, her şey de ritmik armoni ile gerçekleşir. Ancak, müzik disiplinlerinin biçimlendirme unsuru olan polifoni, çokseslilik, doğrudan müzik ile ilintilidir. Nasıl ki doğada belli bir düzen içinde ritim varsa, çok seslilik de vardır. Çokseslilik, birden fazla seslerin bir araya gelerek uyumlu birliktelikle oluşturulmuş müziksel yapı olarak isimlendirilir. Çokseslilik belirli sanat alanlarında kullanılmakla sınırlandırılmayıp bir çok sanat dalında yer almış sanatsal bir biçimdir (İpşiroğlu, 2010: 105).

Klee'nin sanatındaki değişen biçim anlayışının temelinde; titreyen hayat, savaş ve zihinsel hareket bulunmaktadır. Paul Klee'nin yoğun resim tutkusu müziğe de ilgi duyması, işine farklı bir bakış açısıyla yaklaşmasını sağlamıştır. Sanatçı Bach üzerine müzikal yapı araştırması ve söylev resimlerindeki biçim değişikliğinin önemli nedenlerinden biri de buydu. Klee'nin resme ve müziğe olan biçimsel yaklaşımı, Bach ve Mozart ile sağlanacağını beyan etmiştir (Satır, Emin Kayserili, 2013: 78).

Sanatçı Klee'nin yapmış olduğu " Kadim Ses. Siyah Arka Plan Üzerine Özet" (Görsel 15) adlı yapıtı polifoni etkisinin hissedildiği resimlerindedir.



**Görsel 17.** Paul Klee, Kadim Ses. Siyah Arka Plan Üzerine Özet, 1925

#### 4.3. Adnan Çoker (Zaman-Mekan)

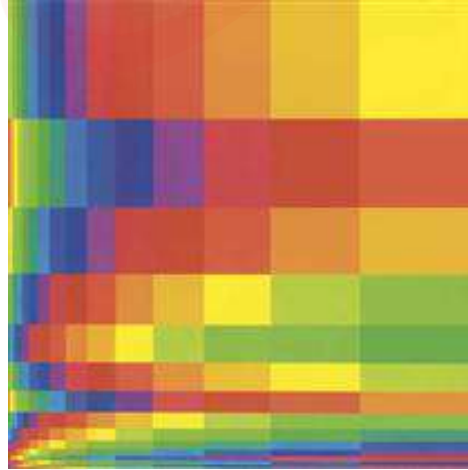
Resim ve müzik ilişkisine dayalı örnek oluşturacak sanatçı Adnan Çoker'in yapıtları zaman ve mekan birliğine dayalı birlikteliği göstermektedir. Adnan Çoker'in resimleri için boşluk ve devamında gelen zamanı birer biçimlendirme ögesi olarak kullandığını söylemek mümkündür. Resimlerinde görülen sakinlik hissi odağı biçime doğru yakınlaştırmaktadır. Sanatçının resimlerinde, genel konu yapısıdır. Konu bu şekilde olunca müziği çağrıştırması karşılaşılan bir durumdur. Fakat resimlerinde görülen dinginlik, hareketli bir müzik etkisi uyandırmamaktadır. Ancak bu dinginlik bir besteyi çağrıştırebilmektedir. Sanatçının bestelerden etkilenecek ortaya çıkarmış olduğu resimleri birer örnek niteliğindedir (Görsel 16), (İpşiroğlu, 2010: 90).



**Görsel 18.** Adnan Çoker, İsimsiz, Soyut

#### **4.4. Richard Paul Lohse (Dizisellik)**

Sanatçı Lohse'nin resimlerinde dikkat çeken dizisellik, geometrik karelerle çizilmiş biçimler kullanarak doğadan soyutlama anlayışı ile gerçekleşmiştir. Sanatçı resimlerinde (Görsel 17), diğer sanatçılardan farklı olarak, öznel, incelikli bir arayış içinde olmuştur. Lohse'nin resimlerinde yer alan geometrik dengeler ton farkları ile iç içe geçmiştir. Resim yüzeydedir. Sağdan sola ve resmin alt bölmesine doğru sıkışan kare ve dikdörtgen biçimlerle devam etmektedir. Renkler kırmızı, sarı, mavi, yeşil ve bunların uyumu ile meydana gelen armoni renkleri ile oluşmuştur.



**Görsel 19.** Richard Paul Lohse, İlerleyiş

#### **5. Bilge Alkor ve Sihirli Flüt**

1936'da İstanbul'da doğan sanatçı Bilge Alkor, sanat eğitimini İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Münih Güzel Sanatlar Akademisi son olarak da Roma Güzel Sanatlar Akademisinde tamamlamıştır. Sanat hayatının ilk dönemlerinde soyut eğilimler gösteren Alkor, edebiyat ile sürekli ilişki içinde olmuştur. Figüratif yapıtlarında resim ve düzlemi bir birinden ayırarak yeni yollar keşfetmeye çalışmıştır. Bu arayışların önemli çalışmalarından biri olan "Sihirli Flüt" (Görsel 18) müziksel etkinin hissedildiği yapıtlardan birisidir.



**Görsel 20.** Bilge Alkor, Sihirli Flüt, Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 160 x 310 cm

Alkor'un betimlemiş olduğu "Sihirli Flüt Müziğine Sunu" adlı yapıtı (Görsel 19) Mozart'ın bestelerinden ilham alarak yapmış olduğu resimlerdendir. Resimde opera uvertürleri, temaların birleşiminden oluşan yapı, bu resimde yer alan betimlemede operadaki simgelerin tasvirinden oluşmuştur. Resimde Gece Kraliçesinin ve Sarastro'nun renkleri ve simgeleri bir arada betimlenmiştir. Resimde dikdörtgen bir kompozisyon, ortasında mavi rengin uzay boşluğu oluşturması, içinden geçen hızlı döngüsel devinimle ışıltılı yıldızlar yer almıştır. Resimde zıt renkler bir arada ahenkle kullanılmış, simgeler iç içe geçecek şekilde kompoze edilmiştir. Resimde betimlenen konu gece ve gündüzün art arda birbirini izlediği, dünyevi barışın egemen olduğu, önceki bir düzen olarak hissettirilmeye çalışılmıştır (İpşiroğlu, 2010: 202-204).



**Görsel 21.** Bilge Alkor, Sihirli Flüt Müziğine Sunu, Tuval üzerine yağlıboya, 160 x 310 cm

## 6. Sonuç

Araştırma çerçevesinde gerçekleşen sonuçlar şu şekildedir. Resim ve müzik arasındaki ilişkisel bağlar ilk çağ uygarlıklarındaki izlere kadar devam etmektedir. İki sanat alanı içinde olgusal ve kavramsal olarak ortak kavram ve uygulamaların bulunması resmi müziğe yaklaştırmak, müziği de resme yaklaştırmıştır. Kimi sanatçılar bu ilişkileri yapıtlarında bilinçli kullanırken kimi sanatçılarda bilinçsiz olarak müzikten etkilenmiştir. Burada gerçek olan şu ki müzik ve resim birlikteliği bilinçli veya bilinçsiz olsun ilişkisel bağlar iki sanat disiplinini bir birine bağlamıştır. Aynı zamanda gelişen felsefi görüş ve paradigmlar dahilinde disiplinlerarası sanatsal yaklaşımlar ortaya çıkarak sanat disiplinleri arasında yeni açılımlar meydana gelmiştir.

Zamanın gelişimi ve müteakip sanatsal yenilikler, zaman ve mekanın organizasyonuna ilişkin geleneksel anlayışları, zamansal ve mekânsal sınırları aşarak değiştirmiştir. Zaman uzam, uzam da zaman olarak algılanmaya başlanmıştır. Birbirinden farklı sanat disiplinlerinin bir araya gelebildiği, sınırların kaldırıldığı bu hareketli yapı, sanatlar arası alışverişi arttırmıştır. Sanatçılar bu değişimi hem sanat anlayışlarında hem de işlerinde ortaya koymaya başlamışlardır. Bu durum yeni içgörüler sağlamıştır.

## Kaynakça

Abacı, Z. (2021). Disiplinlerarası Etkileşim Bağlamında Castel'in Renk Klavyesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(79), 408-420.

Aktuğ, E. (2002). Resim-Müzik İlişkisinin 19. ve 20. Yüzyıl Piyano Müziğine Yansıması ve Mussorgsky' nin "Bir Sergiden Resimler" i Üzerine İkonografik Tanımlama. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Akbaş, S. (2014). Sessiz Müzik. *Yıldız Journal of Art and Design*, 1(2), 16-25.

Condee, W. (2016). The Interdisciplinary Turn in the Arts and Humanities. *Issues in interdisciplinary studies*, 34, 12-29.

İpşiroğlu, N. (2010). Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim. Hayalbaz Yayınevi.

İpşiroğlu, N. (2017). Resimde Müziğin Etkisi Yeni Bir Alımlama Boyutu. Hayalperest Yayınevi.

Jacobs, H. H. (1989). Interdisciplinary Curriculum: Design AndImplementation. *Association for Supervision and Curriculum Development, Alexandria, Va.*

Kandemir, B. (2015). 20. yüzyıl resminde müziğin etkisi ve bu etkilenmenin, Klee ve Kandinsky odaklı biçimsel incelemesi (Doctoral dissertation, Anadolu University (Turkey)).

Millard, C. W. (1968). On the Non-Relational in Painting. *The Hudson Review*, 21(2), 332. doi:10.2307/3849743

Memiş, H. (2019). XIX. Yüzyıldan Günümüze Müzik ve Resim Sanatının Birbirleriyle Olan Etkileşimleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Mestan, H. (2013). Müzik ve renk ilişkisi. *Kaygı*. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, (20), 299-304.

Onal, M. A. (2018). Müzik ve Resim İlişkisi: Resim Sanatında Müziğin Yeniden Üretimine İlişkin Örnekler. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(18), 98-109.

Özkarakahya, M. E. (2019). Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Robert Rauschenberg, William Forsythe, Jérôme Belin Eserlerinde Koreografik Nesne (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Parrott, A. C. (1982). Resim ve Müziğin Hem Tek Başına Hem de Kombinasyon Halinde duygusal Yargılar Üzerindeki Etkileri. *Algısal ve Motor Beceriler*, 54(2), 635-641. <https://doi.org/10.2466/pms.1982.54.2.635>

Satır, M., & Emin Kayserili, M. (2013). Paul Klee'nin Müziğe Dönüşen Resimleri. *Journal of Graduate School of Social Sciences*, 17(2).

Selz, P. (2014). The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and Their Relationship to the Origin of No Objective Painting. *The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 2 (Jun., 1957). pp. 127-136.

## Görsel Kaynakça

**Görsel 1:** [https://www.researchgate.net/figure/Colors-and-the-associated-musical-notes-in-Newtons-color-wheel-shown-in-his-book\\_fig1\\_303895862](https://www.researchgate.net/figure/Colors-and-the-associated-musical-notes-in-Newtons-color-wheel-shown-in-his-book_fig1_303895862)

(Erişim Tarihi: 22.05.2023).

**Görsel 2:** <https://www.wikiart.org/en/katsushika-hokusai/view-of-honmoku>

(Erişim Tarihi: 18.04.2023)

**Görsel 3:** <https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/ballet-dancers-in-the-wings-1900>

(Erişim Tarihi: 18.04.2023)

**Görsel 4:** <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/music-in-the-tuileries-garden-1862-1>

(Erişim Tarihi: 18.04.2023)

**Görsel 5:** <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/the-starry-night-1889>

(Erişim Tarihi: 19.04.2023)

**Görsel 6:** <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/spirit-of-the-dead-watching-1892-1>

(Erişim Tarihi: 19.04.2023)

**Görsel 7:** <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-scream-1893>

(Erişim Tarihi: 20.04.2023)

**Görsel 8:** <https://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/the-beethoven-frieze-the-longing-for-happiness-finds-repose-in-poetry-right-wall-1902-1>

(Erişim Tarihi: 20.04.2023)

**Görsel 9:** <https://www.wikiart.org/en/robert-delaunay/rythm>

(Erişim Tarihi: 21.04.2023)

**Görsel 10:** <https://www.wikiart.org/en/frantisek-kupka/music-1936>

(Erişim Tarihi: 21.04.2023)

**Görsel 11:** <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907>

(Erişim Tarihi: 21.04.2023)

**Görsel 12:** <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/music-1910>

(Erişim Tarihi: 21.04.2023)

**Görsel 13:** <https://www.wikiart.org/ru/anri-matiss/tanets-ii-1910>

(Erişim Tarihi: 22.05.2023)

**Görsel 14:** <https://www.wikiart.org/en/franz-marc/cheerful-forms-1914>

(Erişim Tarihi: 21.04.2023)

**Görsel 15:** <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/white-sound-1908>

(Erişim Tarihi: 22.04.2023)

**Görsel 16:** <https://www.wikiart.org/en/joan-miro/figure-at-night-guided-by-the-phosphorescent-tracks-of-snails>

(Erişim Tarihi: 22.04.2023)

**Görsel 17:** <https://www.wikiart.org/en/paul-quee/add-in-red-1921>

(Erişim Tarihi: 23.04.2023)

**Görsel 18:** <https://www.wikiart.org/en/adnan-coker/unknown-title-2>

(Erişim Tarihi: 23.04.2023)

**Görsel 19:** <https://www.wikiart.org/en/richard-paul-lohse/progression>

(Erişim Tarihi: 23.04.2023)

**Görsel 20:** <https://bilgealkor.com/resim>

(Erişim Tarihi: 23.04.2023)

**Görsel 21:** <https://bilgealkor.com/resim>

(Erişim Tarihi: 23.04.2023)





Tahsin BOZDAĞ  
Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, tbozdog99@gmail.com, Malatya-Türkiye  
ORCID:0000-0001-7412-9323

Ayşe Ashhan EROĞLU  
Prof.Dr., Atatürk Üniversitesi, aslihanerguder@atauni.edu.tr, Erzurum-Türkiye  
ORCID:0000-0002-0320-3300

### Malatya İli Doğanyol İlçesi Düz Dokuma Örnekleri

#### Özet

Malatya şehri yerleşim alanı, M.Ö. 3600 ile tarihlenen Arslantepe höyük kazılarında gün yüzüne çıkan kadim bir yerleşim tarihine sahiptir. Bu kadim şehir birçok medeniyete ev sahipliği yapmış bunun yanı sıra birçok medeniyetinde geçiş güzergâhında olan önemli bir konuma sahiptir. Malatya tarihi incelendiğinde bu özellikler şehri her bağlamda zengin kılmaktadır. Coğrafi, siyasi, ekonomik ve etnik gibi birçok birleşen bu kadim şehri öne çıkarmaktadır. Malatya merkez ve merkeze bağlı ilçelerde oldukça aktif bir nüfus demografik yapısına sahiptir. Bu yoğun demografik yapıya sahip ilçelerden biride Doğanyol'dur. 2. Yüzyılları arasında M.S. 14. yüzyılı süresinde yoğun olarak kullanılan İpek Yolu güzergâhı Bakır Yolu'nu ticari ağırlıklı seçilmesi bu amaçla kullanan kervanların sıklıkla kullandığı yol güzergâhlarından biri olan İpek Yolu takibinde Bakır Yolu devamında kervanların konaklamak için durdukları Suriye devamında Malatya, Gürün güzergâhında Kayseri, Hekimhan, Yazıhan, Sivas yol güzergâhı Malatya'da ticaretin yoğun olmasına neden olmuştur. Ticari bakımdan yoğun olan Malatya'nın ilçeleri de bu gelişimden olumlu ölçüde istifade etmişlerdir. İpek yolunun varlığı bu bölgede birçok gelişmenin yanında dokuma kültürünü de oldukça olumlu yönde etkilemiştir.

Malatya tarihi araştırmalarında Doğanyol'un geçmiş yıllarda dokumacılıkla yoğun bir şekilde dokuma üretimi ve ticareti içerisinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Günümüzde dokuma sanatıyla olan ilişkisi oldukça azalan bu yerleşim yerinde tarihi süreçte dokumacılıkla yoğun uğraşan köyler tespit edilerek, düz dokumacılığının yapıldığı köyler ve kişiler çalışma sahası olarak belirlenmiştir. Doğanyol merkez ve civar köylerde her ev, cami vb insan yerleşimin bulunduğu alanlarda düz dokumalara rastlamak mümkündür, ancak günümüzde düz dokumalar birçok nedenden hızla yok olmaya yüz tutmuştur. Bölgede dokuma kültürü adına neredeyse yok denecek kadar az sayıda kişi kalmıştır. Yöreyle ait desen, kompozisyon ve yanış özelliklerini taşıyan ev, cami vb kalan son düz dokuma örneklerinin belgelenmesi yöredeki dokuma kültürünün yaşatılması adına oldukça önemli bir kazanımdır.

Doğan yol ve köyelerine gidilerek, geçmişte düz dokuma ile iştirakli kişilerle görüşülmüş, doğanyolda dokumacılığın geçmişi ve doğanyolda dokumanın günümüz durumu ile ilgili bilgi kayıt altına alınmıştır. Malatya Doğanyol ilçesinde yoğun olarak yapılan düz dokuma sanatının yaşayan son temsilcilerine ulaşmak ve yöreye özgü düz dokuma eserlerinin kompozisyon, teknik, desen, yanış vb... özelliklerinin kayıt altına alınması ve bilimsel bir çalışmanın hazırlanması önem arz etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Dokuma, Halı, Motif, Yün.

### Malatya Province Doğanyol District Fuat Weaving Samples

#### Abstract

Malatya city settlement area, BC. Arslantepe mound dating back to 3600 B.C. has an ancient settlement history that was unearthed during the excavations. This ancient city has hosted many civilizations, as well as having an important position on the transit route of many civilizations. When the history of Malatya is examined, these features make the city rich in every context. Many combinations such as geographical, political, economic and ethnic make this ancient city stand out. Malatya has a very active population demographic structure in the center and its districts. One of the districts with this dense demographic structure is Doğanyol. Between the 2nd century AD. The Silk Road route, which was heavily used during the 14th century, was chosen commercially, and the Silk Road, which is one of the routes frequently used by the caravans using it for this purpose, in the continuation of the Copper Road in Syria, where the caravans stopped for accommodation, Malatya on the Gürü route, Kayseri, Hekimhan, Yazıhan, Sivas. The road route is the reason for the intense trade in Malatya. The districts of Malatya, which is commercially dense, also benefited from this development positively. The existence of the silk road has affected the weaving culture in a very positive way as well as many developments in this region.

In the historical researches of Malatya, it is understood that Doğanyol was heavily involved in weaving production and trade in the past years. In this settlement, whose relationship with the art of weaving has decreased considerably today, the villages dealing with weaving intensively in the historical process were determined and the villages and people where flat weaving was made were determined as the study area. It is possible to come across plain weaves in areas where there are human settlements such as every house, mosque, etc. in the center and surrounding villages of Doğanyol, but today, plain weaves are on the verge of disappearing due to many reasons. There are almost no people left in the name of weaving culture in the region. Documenting the last remaining flat weaving samples, such as houses, mosques, etc., which have the pattern, composition and fire characteristics of the region, is a very important gain in terms of keeping the weaving culture in the region alive.

By going to Doğanyol and its villages, people who have participated in flat weaving in the past were interviewed, and information about the history of weaving in Doğanyol and the current state of weaving in Doğanyol was recorded. It is important to reach the last living representatives of the flat weaving art, which is intensely made in Malatya Doğanyol district, and to record the composition, technique, pattern, burning, etc. features of the flat weaving works specific to the region and to prepare a scientific study.

**Keywords:** Weave, Carpet, Pattern, Wool.

## 1. Giriş

Dokuma sanatı var olduğu coğrafyanın kültür özelliklerini yoğun bir şekilde hissettirir; ait olduğu zaman periyodunun ekonomik, beşeri, sosyal ve kültürel tüm birleşenlerini yansıtır. Dokuma sanatındaki ürünlerde yerleşim birimlerindeki topluluklar hammadde olarak, hayvan ve bitki liflerinden kullanmış, bölgedeki yaşamda sıklıkla yetiştirdikleri küçükbaş hayvanların yünlerini dokumada ham madde olarak kullanılabilir bir malzeme haline getirmiştir. Malatya yöresinin de dokuma tarihini incelediğimizde kullanılan hammaddenin tarihle paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır. Malatya yöresi toprak bakımından geniş bir alana sahip olduğu için çok çeşitli kültürel etkileşimi bünyesinde barındırmaktadır. Malatya yöresi bu geniş coğrafya içinde her yöre ortak dokuma çeşitlerinin yanısıra kendine özgü dokuma çeşitleri ve desenlerini de kullanmaktadır. Malatya yöresinde dokunan düz dokuma örnekleri arasında yaygı, yük örtüsü, namazlık, bastırık, sofralık, çuval, heybe, torba gibi çeşitler görülmektedir. Bu örneklerin çoğunluğu başlangıçta muhtemelen namazlık şeklinde küçük boyutlu ve yük örtüsü şeklinde iken, zamanla büyük mekânlara serilebilecek türden eşyalar da dokunmaya başlamıştır. Malatya yöresinde günümüzde az sayıda olsada uzun yolluk tipinden taban halısına kadar her tür düz dokuma dokunmaktadır.

Geleneksel el sanatları içerisinde önemli bir noktada olan el dokuması ürünlerinde sıklıkla kullanıldığı tespit edilen motiflerin anlam bütünlüğünde sembolik ve ikonografik anlamları tarihte Türk kültür sanat anlayışını ortaya

koymakta ve günümüz sanatına olumlu katkılar sunmaktadır. Türk dokumacılığının pazırıktan ve çok ötesinden başlayan serüveni, zengin içerikli motif kullanımı, kompozisyon, derinlik, renk ve teknik çeşitliliğinden kaynaklı birçok sanat dalını kapsayıcı bir şekilde estetik yönden etkilemeyi başarmıştır. Türklerin kültür tarihine armağanı niteliğindeki ortaya koydukları ilk sanat ürünlerinden biriside şüpesiz köklü bir geçmişe sahip olanlarının en başında dokuma sanatı ve bunların başında düzdokuma, halı dokuma, kilim, cicim, zili, sumak gibi kirkitli dokumalardır. Geleneksel el sanatlarımızın kültürel bağlamda belleğimizde yer alması ise konun sanatsal bağlamda ele alınmasında oldukça önem arzeder. Kolektif bellek; insanları birbirine bağlayan ve aidiyet duygularını pekiştiren, besleyen ortak değerlerdir (İskenderoğlu, Gögebakan,2022). Kolektif kültür belleği adına düz dokuma örneklerinin kayıt altına alınması Türk dokuma kültürü noktasında önem arzeder.

Malatya yöresi düz dokumaları konusunda yapılan araştırmalarda Malatya yöresi dokumaları çok az sayıda oldukça dar kapsamlı bir kaç çalışma ile sınırlı kalıp Doğanıyol yöresi özelinde hiçbir çalışmaya ulaşılmamıştır. Son yıllarda, dokumalar içinde halı ön plâna çıkartıldığı için mevcut çalışmaların büyük bir bölümü halıcılıkla ilgilidir. Genellikle Malatya yöresinin halı sanatı ele alınıp, araştırılmıştır bunlarda saha çalışması olmayıp bir kaç halı ve yöre ile sınırlandırılmıştır. Dokuma sanatının birebir dokunduğu yörede dokuyan ellerden bilgi edinilmesi konu bağlamında oldukça önem arzetmektedir. Malatya Yöresi halılarla ilgili çalışmalar yetersizdir: düz dokuma yaygılarla ilgili çalışmalar daha da yetersizdir. Özellikle cicim, zili ve sumak dokumalar hakkında Doğanıyol yöresinde bilimsel bir saha çalışma yoktur. Amacımız, Malatya Doğanıyol ve köylerinde ulaşıla bilinen tüm dokuma örneklerini arşivleyip kilim, cicim, zili ve sumak teknikli dokumaları sahada incelemek ve belgelemektir.

## **2. Malatya İli Doğanıyol İlçesi Kısa Tarihi**

### **2.1.Tarihi Yapısı**

Tarihi kaynaklarda 2000 yıl öncesine dayanan Çin'in baskenti Pekin ile başlayan devamında ipek Yolu, Bakır Yolu ticaret kervanlarının içinde yer aldığı konaklandığı; Suriye güzergâhı devamında Malatya, Gürün, Kayseri ve ticaretin Suriye, Malatya, Hekimhan yoluyla, Sivas ticaret yolu üzerinde yer aldığı bilinen Yazıhan ilçesinin tarihi, Milattan Önceye kadar dayandığı kaynaklardan tespit edilmiştir. Bölgede buzluk köyündeki mağaralar bu olguyu kanıtlar nitelikler göstermektedir. Osmanlı tarihi dönemi ile ilgili kaynaklar Sultan III.Murat Hanın yaptırdığı, Yazıhan'ın 10 km güneyinde kendi ismini taşıyan ve o isimle anılan "Sultan Murat Han Kervansarayı'nı ran seferleri sırasında (1593) inşa ettirdiği vesikalarda kayıtlıdır. Tarihi yol üzerinde bulunan Kırkgöz Köprüsü'de XV-XVI. Yüzyılda Osmanlılar imparatorluğu tarafından yaptırılmış olup, köprünün zamanla Karakaya Baraj Gölü suları altında kaldığı bilinmektedir (Umar,1993).



**Görsel 1.** Malatya Doğanşehir Haritası (<http://www.koeri.boun.edu.tr/sismo/eler>)

Doğanşehir ilçesinin yüzölçümü 233 kilometrekare, ilçenin nüfusu toplam 5 bin 26 (2007 nüfus sayımı) olan ilçenin Malatya'ya olan uzaklığı 91 kilometredir. Doğanşehir ilçesinin 500 yıl önce köy olarak kurulduğu söylenmektedir. Doğanşehir'un eski ismi Keferdiz olarak bilinmesine karşın kaynaklarda Keferdiz ve Keferdiz olarak bahsedildiğinde bilinmektedir (Soylu,2002).

Doğanşehir ilçesine bağlı belde ve köyler şunlardır: Akbent, Behramlı, Burçköy, Damlı, Gevheruşağı, Gökcek, Gümüşsu, Koldere, Konutay, Mezra, Poyraz, Ulutaş, Yalınca ve Yeşilköy.

### 3. Türk Düz Dokuma Yaygılarının Tarihi

Türk düz dokuma kaynakları, bugün kullanılan dokumak sözünün “eski Türkçedeki Tokımak şeklinde ifade edildiğini, bu ifadenin de tokmak kelimesinden geldiği” belirtmektedirler. Aynı ve benzer yayınlar da, “halı, kilim gibi dokumalar için kullandığımız tokımak kelimesinin, Kaşgarlı Mahmud'un kaleme aldığı Divanü Lûgati't- Türk'te yer alan bilgilerden, XI. yy. 'da Türklerde dokuma ile ilgili bir terimin olduğunu, bu dokuma işleri ile ilgili kullanılan el aletleri ile (muhtemelen bugünkü mekik), dokumaların yapıldığı tezgâha, pamuklu ve ipeklilikli dokumalara genel anlamda ve dokumacılıkla uğraşan kimselere közek denildiğini ulaşılan kaynaklarda belirtilmektedir. Kırkım mevsiminde koyundan kırılan yün ile deve kırkımında elde edilen tüyün ahşap veya demir tarak ile taranmasına çecge, yayda atılarak temizlenmesi, yağından arındırılması ve kabartılması işlemine yeten veya yeteng, yünün tıpkı, bugün kullanılması gibi, çubuk ile (yün çubuğu) kabartılmasına sağ, yünün eğirmede kolaylık sağlamak için kolay sarılabilir hale, dolayabilecek şekle getirilmesine (süme-sümek) dava, pamuk sümeğe ise pisti olarak adlandırıldığı” söylemektedir (Genç,1998).

Ortaasya'da hâkimiyet süren Türklerin halı, kilim gibi dokumalarda ekseriyetle kullandığı malzemeler yün, keçi kılı (tiftik), deve tüyü ve pamuk olduğu dokumalardan görülmektedir (Deniz:20002). Dokumada yünü kendi besledikleri koyunlarının yılda iki kırkım gerçekleştirerek elde ediliyordu. Deve tüyü ve keçi kılı işlemesi zor olduğundan yünün yanında ikinci derecede kalan bir malzeme olarak kullanılmaktaydı. Pamuk dokumalarda oldukça az, muhtemelen ihtiyaç halinde kullanılıyordu. Arşiv kaynaklarına göre, “Türklerin çoğunluğunun ataları olan Oğuzlar pamuğa isim olarak pambuk, Karahanlı sahası Türkleri isim olarak yaygın bir şekilde kepez diyorlardı. Selçuklular döneminde pamuk önemli bir ticari ihraç maddesiydi. Osmanlı döneminde ise pamuğa penbe denmekteydi (Kırzioğlu,1980)

#### 4. Düz Dokuma

İnsanoğlu yaşamının sürdürülebilir olması doğrultusunda ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla vücutlarını dış etkilere karşı korumak için hayvan derilerini işleyerek veya doğrudan kullanmış, yaşadıkları alanları güzelleştirmek, ısı yalıtımı gibi çeşitli sebeplerden bitki saplarından hasır örmeyi, bitki lifleri veya yapay liflerle bez ya da kumaş türevi ürünler meydana getirmiş bunlara genel olarak dokuma olarak ifadelendirmeyi tercih etmişlerdir (Aytaç, 1982). Dokumacılığın gelişim metaforu muhtemelen hayvanın ehlileştirilmesine bağlı olup bu doğrultuda koyunun yetiştirildiği ve yününün imal edildiği tarihlendirmeler aralığında son buzul döneminden sonra Orta Asya’da gelişim göstermiştir (Parlak, 2002).

Dokuma tanım olarak; yün ipliklerinin dikine ve enine uzanan en az iki iplik gurubunun birbirleri arasında bir alt, bir üst şeklinde geçirilerek oluşturulan ürünlerin ifade edilmesidir (Deniz, 1998). Dokumanın tersi ve dokumanın düzü aynı görünüme sahip olan en az iki iplik sistemi ile yapılan havsız ve düz dokumalara “Kilim” denilmektedir. Genellikle kapı eşliğine serilen dokuma kalitesi olarak oldukça düşük dokunmuş düz dokumalara da ”Palaz / Palas” denmektedir (Deniz, 2000).

##### 4.1.Düz Dokumaların Çeşitleri

###### 4.1.1.Kilim

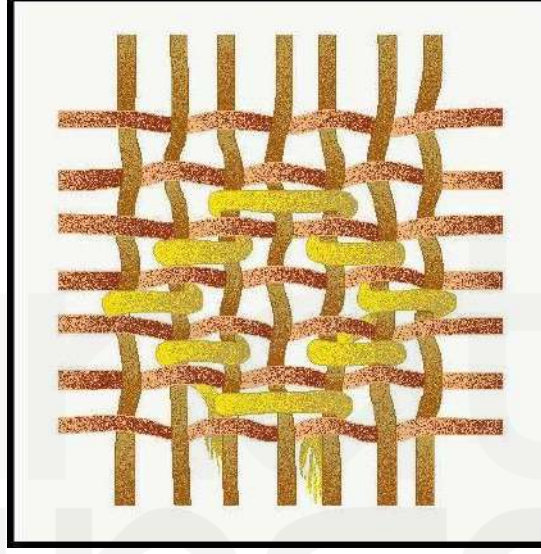
Kilim kelimesi kelime kökeni bağlamında, Farsça dil kökeninden geldiği söylenebilir de, kilim kelimesi tamamen Türkçe kökenli bir kelimedir. Farsça’da kullanılan ve kilim kelimesiyle eşdeğer anlam taşıyan gelim, kelim kelimelerinin Türkçeden alındığı birçok kaynak tarafından kabul edilmektedir. Neredeyse tamamını kapsayan Slav dilleriyle, Ukrayna ve Güney Rusya dilleri araştırıldığında Türkçe’den geçmiş olduğu tespit edilmektedir. Ukrayna dilinde kylim, Polonya dilinde, Bulgar dilinde ve Sırp dil kökenlerinde kilim, Romen dil kökeninde chilim olarak adlandırılıp söylenmektedir. Farklı dil kökenlerinde, kilim kelimesinin “Farsça ve Türkçe yazılmış eski metinlerde yere serilen yaygı ve derviş cübbesi anlamına geldiği, eski kayıtlı eserlerde görülen Türkçe metinlerde de saçaklı kilim kelimesine rastlandığı, asıl bu terimin bugün bizim anladığımız kilim kelimesinin karşılığı olduğu” kaynaklarda belirtilmektedir (Görgünay,1983). Teknik doğrultuda bakıldığında iki iplik sistemi uygulanarak oluşturulan tersi ve düzü aynı farklı olmayıp aynı görünen havsız dokuma türü, yer sergisi, yaygı, yastık, perde, örtü ve genel olarak aynı amaç için yapılan dokumalara kilim denilmektedir (Akbil, 1970).

Düz dokuma yaygıların tüm Anadolu’da sıklıkla kullanıldığı İç Anadolu Bölgesi’nde Eskişehir, Konya, Aksaray, Niğde, Kayseri, Yozgat vey akın çevresinde de dokunmuş çok sayıda örneği mevcuttur. Konya’ya bağlı Karapınar, Karaman ve Ereğli civarında hâlâ dokunmaktadır: Karapınar’a bağlı Arısama ve Emirgazi kasabalarında dokunan bu örneklerin halı tekniğindeki örnekleri, halk arasında, top’lu halı, kilim teknikli örnekleri de top’lu kilim diye tanınır. Düz dokumaların Batı Anadolu Bölgesi genelinde Afyon başta olmak üzere Manisa, Uşak, İzmir ve yoğun olarak Aydın çevresinde, Akdeniz Bölgesi genelinde başta Silifke, Mut (İçel) ve sıklıkla Fethiye (Antalya) civarında, Doğu Anadolu Bölgesinde sıklıkla düz dokumaların özellikle Malatya, Elazığ, Diyarbakır, Siirt, Bitlis, Van ve Hakkâri yoğun olması yörede klasik motiflerin ağırlıkta dokunan örnekleri görülmektedir (Deniz, 2000).

###### 4.1.2.Cicim

Düz dokuma çeşitlerinden biride cicim ; farklı kaynaklarda “Cicim” kelimesinin kökeninin Farsçadan geldiği yazılısada cicimde kelime kökeni olarak Türkçe bir kelimedir. Anlam olarak Anadolu’da cicimin; sevilen, sevimli, şirin şey anlamındaki cici kelimesinden aidiyet eki olarak türediği düşünülmektedir (Acar, 1982). Cicim düz dokuma halı ve diğer düz dokuma yaygıları gibi eski tarihlerden bu zamana Türkler tarafından bilinen bir dokuma türü olarak karşılaşmaktayız (Görgünay, 1990). Düz dokumalar içerisinde Bezayağı dokumalar dokuma üzerine renk değerleri

farklı iplerle yapılan ya da birbirine yakın tekniklerde dar ve uzun ölçülerde dokunup kesilen düz dokuma parçalarının yan yana sıralı eklenmesiyle oluşturulan havsız dokumalar olarak adlandırılır (Deniz, 1994).

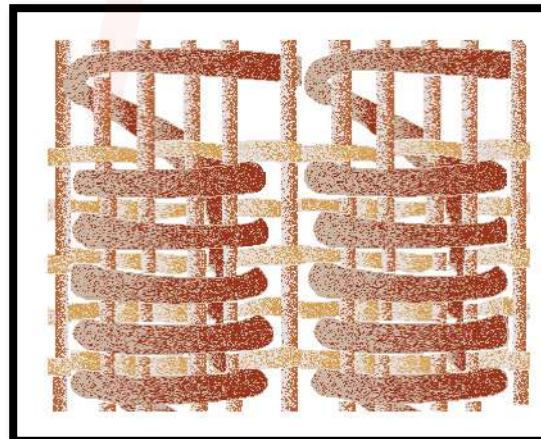


**Görsel 2.** Cicim Dokuma (Ergüder,2009)

Düz dokuma yaygı olarak bilinen cicim dokuma iki dokuyucunun bir olup çalışmasıyla oluşturulan dokuma motifi meydana getirmek için kullanılan üçüncü ip, dokumanın arka tarafına bulunan otur şekilde bulunan dokuyucu tarafından ön taraftaki farklı bir dokuyucuya verilmesi suretiyle ve araya atk iplerininsıralı bir şekilde atılması ile oluşturulur (Acar, 1975).

#### **4.1.3.Zili**

Düz dokumalar içerisinde üç veya daha fazla iplik kullanılarak oluşturulan sıralı düz dokuma düzenine göre yapılan bir düz dokuma yaygısı olan Zili'ye farklı eski yazılı kaynaklarda "sili" de denildiği tesbit edilmiştir (Ergüder, 2009). Zili dokuması yayınlarda sınıflandırılmaz genelde çoğunlukla cicim dokuma ile birlikte, bir tek dokuma grubu halinde adlandırılır. Zili dokumayı sınıflandıran bilen dokuyucu eller, çoğunlukla cicim dokumasını, cicim dokuyanlar ise, zili dokuması konusunda fazla bilgiye sahip olmazlar. Anadolu'nun farklı yörelerinde örnek vermek gerekirse, Batı Anadolu'da atkı yüzü geniş zeminler üzerine "zili-verne" dokuma örnekleri sıklıkla görülmektedir (Görgünay, 1987). Temel niteliği taşıyan Türk sanatları kaynaklarında, "sili-zili", kelimesinin kökeni Türkçe olarak yer alır (Akbiç, 1977).



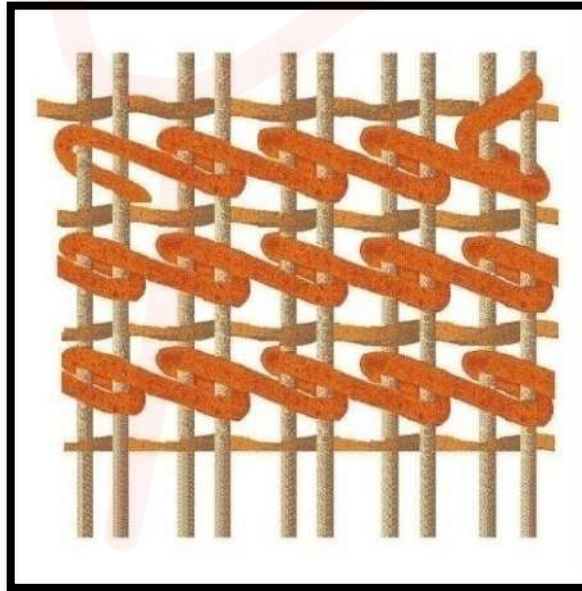
### Görsel 3. Zili Dokuma (Ergüder,2009)

Zili düz dokumalarda kaydırılmış eksenler şeklinde tüm zemini kaplayacak doğrultuda motifler yer alır ve bunlar hep geometrik karakterli motiflerdir. Bu karakterdeki dokumalara Bergama yöresi ve yörenin yakınlarındaki Yunddağ, Kozak ve Madra köylerinde ve İvrindi'ye yerleşim yerine bağlı köylerde dırmak zili olarak adlandırıldığı bilinmekte, Ayvacık çevre yerleşim alanlarında ise, motiflerine göre dırmaklı zili, çengelli zili, aygulak zili adlandırılmalarının olduğu örneklere sıklıkla rastlanmaktadır. İsimlendirilme çeşitliliği olsanda bu düz dokumalar her iki yörede günümüzde de düz dokuma örneklerine dokunmaya genel olarak devam etmektedir (Deniz, 1998)

#### 4.1.4.Sumak

Düz dokumalarda farklı renk değerlerine sahip desen iplerinin sıralı bir şekilde çözümleri üzerine, farklı sıralar halinde sarılmasıyla oluşturulan bir düz yaygı dokuma çeşitidir (Züher, 1971). Düz dokuma olarak iki iplik sistemi çerçevesinde yapılan tersi ve düzü olmayan havsız iki veya daha çok iplik kullanılarak dokunan yer yaygısı, perde, yük örtüsü, yastık örtü, vb. Amaçlar doğrultusunda kullanılan havsız dokumalar “düz dokuma yaygılar” şeklinde adlandırılır. Düz dokumada sıralı yatay ipler, sıralı dikey iplerin kendi içerisinde sistematik olarak, altından üstünden olmak kaydı ile geçirilerek “çözgü yüzlü dokuma” adını alır (Deniz, 2000).

Atkı yüzlü dokuma kendi içerisinde deseni oluşturma bilmek için çözgü ipleri kullanarak atkılar tarafından tamamen örtülü şekilde oluşturulan dokuma türü olarak adlandırılır. Dokumada çözgü iplerinin arasına da atkı ipleri geçirilerek bir alttan bir üstten geçirilirken iplerin bol bırakılması ve çözgü ipi ile atkı ipine ahşap veya metal kirit yardımıyla vurularak sıkıştırılması sonucu elde edilen düz dokumalardır. Bu dokumalardan genellikle çuval, at heybesi, heybe, halar benzeri yaygılar bu teknikte dokunan düz atkı yüzlü dokumalardır. Sumak düz dokumalar genel olarak sade düz renkli enine şeritler biçiminde yapılmış örnekleri yaygın şekilde görülmektedir (Acar, 1982)



Görsel 4. Sumak Dokuma (Ergüder,2009)

Düz dokumalar içerisinde sumak, sıralı çözgü ipleri üzerine, renkli deseni oluşturan iplerin farklı sıralar halinde sarılmasıyla oluşan bir düz yaygı çeşitidir. Desenlerin sıralar halinde sarılarak verildiği ve tekrar aynı acılarda döndürülüp aynı desen üzerinde ikinci bir renkli ip geçirildiği için, kat kat işlenmiş bir etki oluşturmaktadır (Aytaç, 1982).

#### 5. Düz Dokumada Kullanılan Aletler

Dokuma sanatımızın oluşumunda kullanılan üretim maddeleri, üretim kaynaklarına göre çeşitlilikleriyle birlikte, değişik özellikler de taşırlar. Genelde hayvansal, bitkisel ve madensel kökenli dokuma maddelerinin üretimi, üretildikleri kaynaklara ve dokumada kullandıkları türlere göre de değerlendirilmesi gerekir. Anadolu'da düz dokuma yaygınlığında ıstar ve diğer tezgâhlarda kullanılan hammaddelerin en sık kullanılanı; deve yünü, yün, keten, pamuk ve kıl gelir. Yün kullanım ölçeklendirmesinde Türk kültür tarihi kaynaklarında yünün geçmişi yerleşim yaşamının izlerine dayanır. Türklerin çoğunlukta yaşamlarını sürdürdüğü Orta Asya ve Hazar Denizi bölgesinde yapılan etnografya çalışmaları bulgularında bilinen M. **Sibisoyev** "Post örtüsünden ilk çıkan dünya insanının Türkler olduğunu" kaydeder ve koyunu ehliştirdiklerini, yün eğirip giysiler yaptıklarını, oturdukları mekâna eşya olarak dokuduklarını belirtir (Parlak,2002).

### 5.1.Yün

Malatya Doğanyol yöresinde eskiden ekseriyetle dokumalarda yün, keçi kılı ve pamuk kullanılmaktaydı. Günümüzde dokumalarda özellikle yeşil alanın korunması ve ekonomik bağlamda az getirisi olduğu için keçi az sayıda beslediği için keçi üretimi ve kılı üretimi çok az kullanılmaktadır. Günümüzde genellikle ekseriyetle koyunyünü görülmektedir. Yün, genelde halkın kendi beslediği koyunlarından elde edilmekte ya da pazarlardan alınmaktadır (Kafalılar,1982) Halı ve düz dokumalarda kullanılan ana malzeme yün, keçi kırkımından elde edilen kılı, deve yünü, pamuk ve ipekten meydana gelir (Deniz, 2000).



**Fotoğraf 1.** Koyun Yünü (Bozdağ,2021)

### 5.2.Kırkım Makası

Kırkım mevsiminde koyundan yünün kesilme işlemine ve bu işlemin gerçekleştirilmesine kırkım adı verilmektedir. Koyunyününün kırkım zamanı na da kırkım ayı veya kırkım mevsimi denilmekte olup; genelde yün kırkımı zamanı mayıs ve eylül aylarında yapılır (Deniz,2000). Yöredeki halkın genelde kendi beslediği ya da komşu veya başka köylerden satın aldığı koyunun sırt, kürek kemiğinin üst tarafı, omuz ve kaburgası üzerinden kırkılan yünler argaç, diğer kısımlardan ise eriş ipleri eğrilmektedir (Parlak, 2002).





**Fotoğraf 2.** Kırkım Makası (Bozdağ,2021)

### 5.3.Yün Tarağı

Birçok yörede olduğu gibi Doğanıyol yöresinde yün, elle didilerek ya da yörede tiftiklenme olarak adlandırılan işlem ve özel hazırlanmış ahşap, kemik taraklarla taranır. Yün tiftiklenmekte kullanılan tarakların pek standart ölçülerde olmayıp farklı şekilde ve ölçüde olanları görülmektedir. Halı veya düz dokuma için ayrılan ve yıkanan yünler, işlem basamaklarına göre önce yün tarağında yünü hazırlayanlar tarafından iyice taranır. Koyunun pisliği ve yüne karışan otlar yünden ayrıştırılır. Yün tarağı yardımı ile taranarak temizlenmiş yünler, iplik haline getirilmek üzere, geniş ahşap kaplara doldurulur. Taranarak hazırlanmış yünlerden sonra iplik yapımı için gerekli işlem basamaklarına geçilir (Ergüder,2009).



**Fotoğraf 3.** Yün Tarağı (Bozdağ,2021)

### 5.4.İğ-Teşi

İğ veya teşi Doğanıyol yöresinde taşi olarak adlandırılan malzemenin uç denilen kısmında teşinin kemik veya ağaçtan malzemeden yapılan yuvarlak daire kısmına "ağırşak" denir. Bu ağırşak kısmı iğ ve teşinin dönmesini hızlandırmakla kalmayıp ağırşak materyali kolaylaştırır ve iğnin kolay dönmesini sağlamaktadır. İğ ve teşi; tarihten önceki çağlardan beri, hemen hemen bütün kavimlerde şekli neredeyse değişmeden günümüze ulaşan değişmeden yapılab kullanılan bir alettir. Uygurlardan itibaren "iğ", "ig", "yığ", "yık" olarak adlandırılan ve söylenen iğ sözü, günümüz dil kullanımında da aynı isimle kullanılmaktadır. Teşi ile iğ arasındaki fark; birinde ip eğrilirken ağırşak

yukarıda, sapı aşağıda, diğesinde ise ağırşak aşağıda, sapı yukarıda olması sebebiyle isimlendirilir. “Ağırşak” tabiri Selçuklu döneminin il dönemlerinde, “uğırşak (Ögel,1978).



**Fotoğraf 4.** İğ-Teşi (Bozdağ,2021)

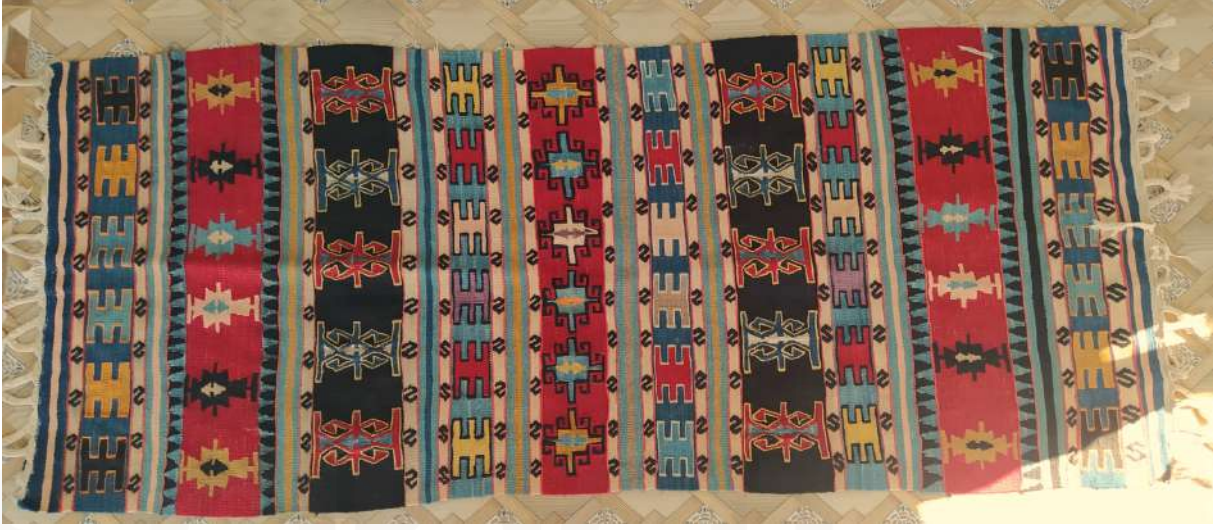
#### **5.6.Kirkit-Tarak**

Düz Dokuma işlemi gerçekleştirilirken ıstar tezgâhı dokuma yapımı gerçekleştirilmesinde çözümler arasından yatay geçirilmiş olan atkı ipliklerinin sıkıştırılması ve iplerin hizalanmasında kullanılan en önemli sayılan yardımcı araçlardan biride kirkittir. Halı ve düz dokuma yapımında kullanılan kirkitlerin malzeme ve ölçüleri bakımından farklılık gösterebilirler. Halı kirkiti 10 cm kadar genişlikte olabilir. Kilim kirkiti ise; uzun saplı, 4-6 cm arası genişliğe sahip, tamamen ahşap dişli veya metal dişli olanları, 5-7 diş sayısı olan bir yardımcı alettir (Ergüder,2009).



**Fotoğraf 5.** Kirkit-Tarak (Bozdağ,2021)

#### **6. Doğan Yol Düz Dokuma Örnekleri**



**Fotoğraf 6.** Doğanyol, Behramlı Köyü, D ne Yılmaz, Kilim Dokuma (Bozdağ,2021)



**Fotoğraf 7.** Doğanyol, Behramlı Köyü, D ne Yılmaz Heybe Dokuma (Bozdağ,2021)



**Fotoğraf 8.** Doğanyol, Damlı Köyü, Fatıma Şahin Kilim Dokuma (Bozdağ,2021)



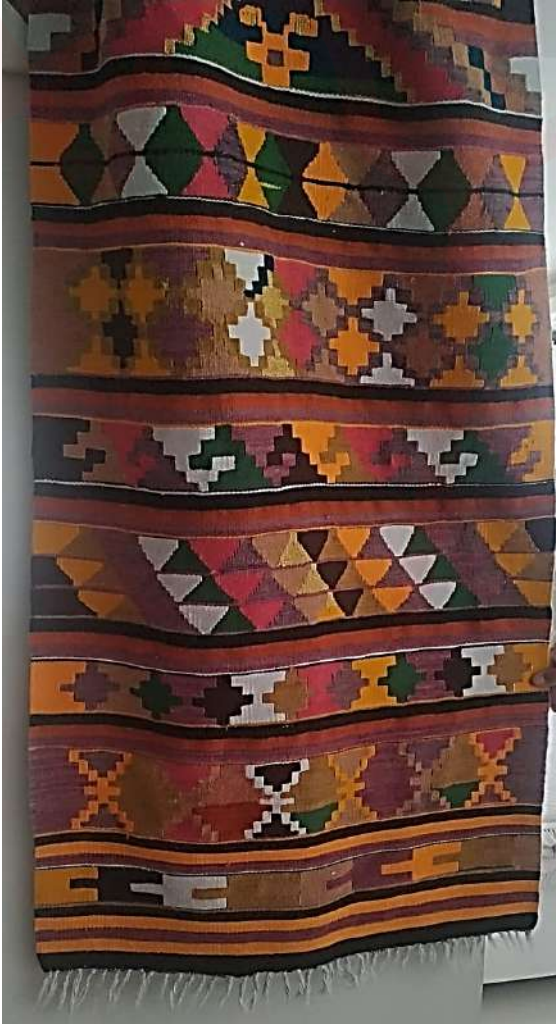
**Fotoğraf 9-10.** Doğanyol, Koldere Köyü, Mustafa Kara Heybe Dokuma (Bozdağ,2021)



**Fotoğraf 11-12.** Doğanyol, Koldere Köyü, Mustafa Kara Heybe Dokuma (Bozdağ,2021)



**Fotoğraf 13.** Doğanyol, Behramlı Köyü, Seher Akbez Kilim Dokuma (Bozdağ,2021)



**Fotoğraf 14-15.** Doğanyol, Yalnca, Köyü Elif Duru Kilim Dokuma (Bozdağ,2021)

## 7. Sonuç

Orta Asya'dan günümüze uzaman eşsiz tarihimizde sayısı azımsanamayacak kadar medeniyete ev sahipliği yapmış ata yurdumuz ve atalarımız bizlere övünç kaynağı timsali taşıyan çok zengin ve çok boyutlu bir medeniyet tasavvuru miras bırakmıştır. Bizler bu mirasın bilincine vakıf olma noktasında her unsurumuzun bilincinde olmak için çaba içerisinde olmalıyız. Yüzyıllar boyunca Anadolu topraklarında oluşan bu bilinç birçok örf, adet, kültür ve sanat varlığının temelini teşkil etmektedir. Bu daimi suretle gelişen unsurların ebediliği noktasında sanat önemli bir yer tutmaktadır. Şüphesiz sanatın kendine özgü kültürel atmosferinin kültür tasavvuru ile olan zenginliği Türk kültüründeki zenginlikte yatmaktadır. Asırlar boyunca ilmik ilmik dokunan bu kültür zenginliğini en güzel şekilde yansıtan sanat eserlerinden biride dokuma sanatıdır. Dokuma sanatı sadece yere serilen duvara asılan yaygıdan ibaret kalmayıp sanat eseri niteliğinin çok ötesinde adeta bir tarih ve kültür taşıyıcısıdır. Dokunduğu coğrafyadan bir başka coğrafyaya kültürün göze çarpan ifade biçimi olmakla birlikte, yaşayış, inanç, değer kıssaca hayatımızın her alanında görülen değerlerin görsel olarak hayat bulmuş halidir.

Türk kültürünün önemli bir parçası olan dokumalar evrensel değerler karşısında son dönemlerde hak ettiği değeri bulamamakta, bununla birlikte yörelerin dokuma özellikleri desen, renk, yanış ve kompozisyon olaraktan hızla yok olmaktadır. Bu hızlı bir şekilde Malatya yöresi dokumaları da bu yok olma süreci içerisinde yer almaktadır. Malatya yöresi dokumalarının; özüne uygun olarak dokunduğu yöre, desen, yanış, renk, kompozisyon özellikleri ve yörede kaynak kişiler korunmalı ve kayıt altına alınması önem arz etmektedir. Merkez yerleşim sahasındaki dokuma kültürünü hızlandıran yöredeki ilçe ve köylerde çok daha fazla hissedilir bir durumu gözler önüne sermektedir. Malatya Doğanıyol yöresinde dokuma kültürünün geçmişı zengin ama çeşitli nedenlerle oldukça hızlı bir şekilde kaybolma sürecini yaşayan yerleşim yerlerinden biridir. Yaşayan az sayıda son temsilcilerinin kayıt altına alınması ve son dokuma örneklerinin kaydedilmesi Malatya dokuma kültürü çalışmaları noktasında önem arz etmektedir. Bu çaba sadece Malatya yöresiyle sınırlı kalmayıp dokuma kültürümüzün özüne uygun olarak, kültürel, sosyal ve ekonomik yönden yeniden gündeme getirilmesi gerekmektedir. Kültürünü tanıyan, kültürüne sahip çıkan milli ve manevi değerlerin doğru bir şekilde araştırılması, incelenmesi, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması araştırmanın nihai amacıdır.

### Kaynakça

- Aytaç, A. (2003). *Hotamış Türkmen Kilimleri*, Konya.
- Aytaç, Ç. (1982). *El Dokumacılığı*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, İstanbul.
- Aytaç, Ç. (1997). *El Dokumacılığı Temel Ders Kitabı*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları 966, İstanbul.
- Aytaç, Ç. (2000). *Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı*, Selçuk Üniversitesi Yayın Komisyonu, Konya.
- Deniz, B. (1992). "Yunddağı Yöresi Düz Dokuma Yaygıları", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Antalya 6-11 Mayıs 1991, C. V, Maddi Kültür, Ankara.
- Deniz, B. (1998). *Ayvacık (Çanakkale) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Deniz, B. (1999). "Osmanlı Dönemi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili, Sumak)", *Osmanlı, Kültür ve Sanat*, Ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yayınları, C. 11, Ankara.
- Deniz, B. (2000). Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Deniz, B. (2002). Osmanlı Dönemi Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, C. IV, s. 198-207, Ankara.
- Ergüder, A. (2007). *Çoruh Vadisi Düz Dokumalar*, Ankara.

Ergüder, A. (2009). Kars Yöresi Düz Dokumaları, *Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı*, Erzurum.

Hidayetoğlu, M. H. (2007). Konya Yöresi Düz Dokuma Yaygıları, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı*, Konya.

Görgünay Kırzioğlu, N. (1975). *Doğu Yöresi Halıları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Görgünay, N. (1983). "Bardız Kilimleri", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C.V, Maddi Kültür Ankara*.

Görgünay, N. (1995). *Altaylardan Tuna Boyuna Türk Dünyasında Ortak Motifler*, Ankara.

Gürsu, N. (1998). *Türk Dokumacılık Sanatı, Çağlar Boyu Desenler*, Redhouse Yayınevi.

Güzel, E. (2017). *Tunceli Yöresi Düz Dokumaları*, İstanbul

Kafalılar, A. (1982). *Halıcılık ve Teknolojisi*, Ankara: Köy İşleri ve Kooperatifler Bakanlığı Yayını, Ankara.

İskenderoğlu, L. & Gögebakan, Y. (2022). Sanat, mekân ve bellek. *Turkish Studies*, 17(3), 511-521. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.58194>

Onuk, T. H. ve Akpınarlı, F. (2003). *Şanlıurfa Kilimleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Ankara.

Ögel, B. (1991). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Umar, B. (1993). *Türkiye'deki Tarihsel Yer Adları*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.

Parlak, T. (2002). *Oltu ve Köylerinde Bardız Kilimciliği*, Erzurum.

Parlak, T. Ergüder, A. A. (2010). Bardız Kilimleri, *Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı*, Erzurum.

Rona, Z. (1997). "Dokuma". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1*, İstanbul.

Yetkin, Ş. (1974). *Türk Halı Sanatı*, İstanbul.

Yetkin, Ş. (1978). "Divriği Ulu Camiinde Bulunan Osmanlı Saray Sanatı Üslubundaki Kilimler", *Belleten*, 42. XLII.165, 53-63.

### **Kaynak Kişiler**

Alişan Hayırlı, Gazeteci, Yazar, Seyyah /2021

B. Bayram Güngör, Uzman Tarihçi, Malatya-Yeşilyurt/2022

Döne Kalın, Ev Hanımı, Malatya-Doğanyol, Behram Köyü/2022

Didem Yılmaz, Ev Hanımı, Malatya- Doğanyol, Behram Köyü/2021

Emine Duruoğlu Ev Hanımı, Malatya- Doğanyol, Yalınca Köyü/2021

Fatıma Şahinacar, Ev Hanımı, Malatya- Doğanyol, Damlı Köyü/2021

Hüseyin Çakmak, Emekli Belediye Memuru, Malatya-Doğanyol/2022

Murat Canpolat, Öğretmen, Klimatoloji Uzmanı, Yeşilyurt/2022

Mustafa Kara Malatya- Doğanyol, Koldere Köyü /2021

Seher Aslan, Ev Hanımı, Malatya- Doğanyol, Behram /2022





Yağmur Eylül DÖNMEZ  
Dr., yagmureyluldonmez@gmail.com, Ankara - Türkiye  
ORCID: 0000-0003-0883-5478

## Özengen Eğitim Alan Piyano Öğrencilerinin Deprem Sonrası Çalgıya Ulaşım Sorununun Oluşturduğu Etkiler: Malatya Örnekleme

### Özet

Bu araştırma 06.02.2023 Kahramanmaraş Pazarcık ve Elbistan merkez üslü depremlerin ardından Malatya bölgesinde özengen eğitim alan piyano öğrencilerinin enstrüman kayıplarının ve enstrümana ulaşım sorunlarının yaratmış olduğu etkileri irdelemeyi hedeflemektedir. Araştırmada betimsel analiz, durum çalışması ve görüşme yöntemlerinden istifade edilerek, özengen piyano eğitimi alan öğrencilerinin ve velilerin karşılaştıkları psiko-sosyal durum ve kaygı durumlarını ayrıntılı olarak ele almayı amaçlamaktadır.

Araştırma sonuçlarının bazılarında söz edilecek olunursa, yaşanan can ve mal kayıplarının haricinde enstrümanlarının kaybı ve ulaşım sorunu yaşamakta olan öğrencilerin psiko-sosyal durumları üzerinde olumsuz etkiler bırakabildiği, öğrencilerin kendilerini müzikle ifade edebilmelerinin bu süreç içerisinde ciddi oranda sekteye uğramış olduğu, farklı şehirlere sığınma ve eğitim almaya giden öğrencilerin duygu ve düşüncelerinin ifadesinde müzikten istifade edebildiği ve bu yolla yaşatları ve alışmaya çalışmakta oldukları yeni çevreye uyum yakalayabilmede önemli bir unsur olabildiği saptanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Özengen Eğitim, Özengen Piyano Eğitimi, Deprem, psiko-sosyal etki.

### The Effects Of Piano Students Taking Özengen Education After Earthquake Instrument Losses: The Sample Of Malatya

### Abstract

This research aims to examine the effects of instrument losses of piano students who received private education in Malatya region after 06.02.2023 Kahramanmaraş, Pazarcık and Elbistan epicenter earthquakes. In the research, psycho-social situations and anxieties faced by the students and their parents who are taking piano education are discussed in detail by using descriptive analysis, case study and interview methods.

If we talk about some of the results of the research, apart from the loss of life and property, the loss of instruments and the inaccessibility of the students can have negative effects on their psycho-social situations, the students' ability to express themselves through music is seriously interrupted during this process, the feelings and emotions of the students who go to different cities for shelter and education. It is determined that he can benefit from music in the expression of his thoughts and in this way, it can be an important factor in adapting to his peers and the new environment they are trying to get used to.

**Keywords:** Music, Özengen Education, Özengen Piano Education, Earthquake, psycho-social impact.

### 1. Giriş

#### 1.1. Özengen Müzik Eğitimi Kavramı

İnsanoğlu, duygularını ifade ederken, sanat olarak adlandırdığımız çok çeşitli anlatım biçimlerini kullanmaya gelmiştir. Müzik sanatı da bu ifade biçimlerinin en çok tercih edilenlerinden biri olmuştur. Bu sebeptendir ki, müzik

yapabilme yeteneği bu alana ilgi duyan bireylerin vazgeçilmez bir arzusu durumundadır (İmik-Dönmez, 2017). Latince aşk (amo) kelimesinden gelmekte olduğu bilinen amatör kavramından yola çıkarak müziğe sevgiyle bağlanmış olan kişilerin bu ruh ve yaklaşımı benimseyerek yola çıktıkları hobi faaliyetlerini özengen eğitim olarak tanımlamak mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde özengen müzik eğitime bakıldığında geçmişten günümüze Türk hükümdarları da dahil olmak üzere özengen müzik anlamında pek çok besteci, icra ve nazari çalışmalara imza atılmış olduğu gözlemlenmektedir.

Ürün (2015), özengen müzik eğitimini; bireylerin, ilgi ve istekleri doğrultusunda, yetenekleri ne olursa olsun bir zevki ve tatmini amaçlayan, buldukları seviyeyi de ileriye taşımalarını hedefleyen bir müzik eğitim türüdür olarak açıklamaktadır. Uçan (2005) ise; özengen müzik eğitimi, öğrenmeye istekli olan bireylere zevk ve doyum sağlamak için gerekli müziksel davranışları kazandırmayı amaçlamakta olduğunu ifade etmektedir. Her düzeyde olabileceğini ve seçmeli bir olgu olduğunu vurgularken, örgün eğitim içinde ise eğitsel kol çalışmaları ile seçmeli ses ve çalgı toplulukları ile bireysel ve toplu müzik kursları ile gerçekleştirilebileceğini savunmaktadır.

Özengen eğitim veren kuruluşlar olarak kurslar ve özel dersler örnek olarak gösterilebilmektedir. Özengen müzik eğitimi amatör bireylerin gerekli müzik eğitimini tamamlayabilmelerini ve çalışma yoğunluğunun getirebileceği stres yükünü azaltabilecek bir alan olarak hedeflenebilmektedir. Bu yaklaşımdan ötürü Akbulut (1999), müzik eğitimi sürecinde çalgı eğitiminin oldukça önemli bir basamağı teşkil ettiği söyleyerek, çalgı eğitiminin, öğrencilerin müziksel yaşantılarını biçimlendirmekte olduğunu ve müziksel bilgi, beceri, yetenek ve zevklerini geliştirme olanağı verebilmekte olduğunu ifade etmektedir. Günümüzde özengen çalgı eğitiminin ülkemizin özellikle büyük kentlerinde oldukça yaygınlaşmış olduğu ve yaygın olarak piyano çalgısının tercih edilmekte olduğu düşünülmektedir. Bu sürecin ise bir çalgı çalma isteğiyle çeşitli resmi ya da özel müzik eğitimi merkezlerine başvurulması ve talep edilen çalgı eğitimine başlanması ile ilk adım atmaktadırlar. Bu talep kimi zaman profesyonel müzisyenliğe evrilebilirken, kimi zaman ise ekonomik veya sosyo-kültürel durumlar neticesinde kısa sürede sonlanabilmektedir.

## **1.2. Deprem Kavramı ve 6 Şubat 2023 Kahraman Maraş Merkez Üssü Deprem Felaketi**

Türkiye'nin, deprem kuşakları üzerinde bulunan bir coğrafyada üzerinde olduğu, tarih boyunca birçok yıkıcı deprem meydana gelmiş olduğu, bu depremlerde, can ve mal kayıpların yaşanmış olduğu bilinmektedir.

Anadolu'nun İslamlaşmasından bu yana atalarımız Kuzey Anadolu ve Doğu Anadolu fay hatları üzerinde binlerce insanın ölümüne sebep olan büyük deprem felaketleri yaşanmıştır. Yaşanılan deprem felaketlerinin nerede, nasıl olacağı önceden kestirilememesi nedeniyle büyük tabii afetler olmaları ve adeta kıyameti andırmalarından dolayı "Kıyamet-i suğra" (küçük kıyamet) olarak tanımlanmasına sebep olduğu gözlemlenmektedir (Yakupoglu,2016).

Afetleri genelde fiziksel alt yapının üst yapıda önemli değişmelere yol açarak risk ya da tehlike oluşumları olarak tanımlayabilmek mümkündür. Özel de ise afet, doğal ve doğal olmayan bir olay sonucunda çok sayıda insanın yaralanması ya da ölmesi veya mal ve mülkün zarar görmesi olarak değerlendirilebilmektedir (Kasapoğlu- Ecevit, 2001).

Deprem ise beklenmeyen bir zamanda meydana gelen, bireysel veya toplumsal zarara yol açan ve can ya da mal kayıpları, yaralanmalar ve yapısal hasarlar gibi tahriplerle ölçülmesi olarak tanımlanmaktadır (Nabil- Anastasia, 2004).

Yakupoglu (2016), tarih kanyaklarında Kıyamet-i suğra tanımlamasıyla yer almış 1509 İstanbul depreminin ilk kayıtlardan biri olduğunu ifade etmektedir. Bu deprem Sultan II. Beyazıt'ın döneminde meydana gelmiş olduğu, binin üzerinde evi yerle bir olduğu, beş bin kişinin yaşamını yitirmiş olduğu, Fatih Camii'nin kubbesinin çökmüş, Eğrikapı ve Yenikapı arasında bulunan surların yıkılmış olduğu, ayrıca yüzden fazla cami ve mescidin de dönemde harap olduğu ifade edilmektedir. Ek olarak 1800'lü yıllarda Doğu Anadolu faylarının aktif olduğu, 1939 senesinde Erzincan, 1999 senesinde Marmara- İstanbul, 2011 senesinde Van, 2020 senesinde Elâzığ depremlerinin, son olarak 6 Şubat 2023

tarhinde Kahramanmaraş merkez üssü iki deprem yaşanmış olduğu ve elli bin üzerinde insanımızın hayatını kaybettiği milyonlarca insanı etkilemiş olduğu bilinmektedir.

Yapılmış olan araştırmalardan yola çıkarak ülkemiz tektonik konumundan ötürü aktif fay ve fay zonlarının etkisi altında olduğu ve fayların oluşum tarihlerinden günümüze kadar birçok büyük deprem üretmiş ve çok sayıda can ve mal kaybına neden olmuş oldukları bilinmektedir. Yaşanmış olan bu olumsuz durumlar mevcut sosyal düzen bozukluklarına, toplum üzerinde korku ve kaygı bozuklukları oluşumları gibi psiko-sosyal sorunlara yol açmış veya açabileceği düşünölmektedir. Bu sebeple, bir bölgedeki deprem riskinin bilinmesi ve buna uygun önlemlerin alınabilmesi, depremlerin doğurabileceği can ve mal kaybını en aza indirgenebilmesinde önemli bir etmen olabileceği düşüncesini kuvvetlendirmektedir.

### **1.3. Araştırmanın Amacı**

Araştırma Malatya örneklemini üzerinden bölgede yaşanmış olan depremlerin ardından can ve mal kayıplarının haricinde özengen piyano eğitimi almakta olan öğrencilerin çalgı kayıpları ve ulaşımındaki sıkıntılıların öğrenciler üzerinde yaratmış olduğu psiko-sosyal durumların tespiti bu araştırmanın temel amacını hedeflemektedir.

### **1.4. Araştırmanın Önemi**

Bu araştırma bölgelerinde yaşanmış olan depremlerin ardından can ve mal kayıplarının haricinde enstrümanlarının kaybı ve ulaşım sorunu yaşamakta olan öğrencilerin psiko-sosyal durumları üzerinde olumsuz etkileri anlamlandırabilmesi ve il örneklemini alınarak sorunların tespit edilebilmesi bakımından önem arz etmektedir.

## **2. Yöntem**

Araştırma 06.02.2023 Kahramanmaraş Pazarcık ve Elbistan merkez üslü depremlerin ardından özengen eğitim alan piyano öğrencilerinin enstrüman kayıplarının ve enstrümana ulaşım sorunlarının yaratmış olduğu etkileri tanımlayabilmek adına evreni depremden etkilenmiş iller, örneklemini ise Malatya ili olarak belirlenmiştir. Araştırmada betimsel araştırma yöntemlerinden durum/vaka çalışmasından istifade edilmiştir. Creswell, (2007, s.73)'e göre “durum çalışmasında araştırmacı çeşitli kaynaklar yoluyla (örn. gözlem, görüşme, görüntülü-sesli materyaller, belgeler ve raporlar) ayrıntılı ve derinlemesine veri toplamak suretiyle sınırlı bir sistemi (vakayı, durumu) ya da birden çok sınırlı sistemi (vakalar, durumlar) uzun soluklu bir şekilde inceler ve bir vaka/durum betimlemesi yapar ve vakayla ilgili ulaştığı temaları raporlaştırır”. Olarak ifade edilmektedir. Glesne (2012) ise; “Nitel araştırmada durum çalışması, bir olayın yoğun bir şekilde çalışılmasıyla ilgilidir. Ama "durum"un anlamı bir bireyden bir köy halkına ya da bir olaydan, belirli bir programın uygulanması gibi, bir dizi işleme göre değişebilir.” Şeklinde ifade etmiştir.

Araştırma verilerinin elde edilmesinde ise görüşme yönteminden yararlanılmıştır. Durum çalışmasında, araştırılan durum ya da durumların uzun soluklu ve derinlemesine incelenebilmesi için araştırmacının çeşitli kaynaklar yoluyla (örn. gözlem, görüşme, görüntülü-sesli materyaller, belgeler ve raporlar) ayrıntılı ve derinlemesine veri toplaması beklenir (Creswell, 2007, s.73). Malatya ilinde ikamet eden kurs merkezlerinde veya özel ders olarak piyano eğitimi almakta ve evlerinde piyanoya sahip olan 50 öğrenci aileleri ile kişisel görüşme yapılmıştır. Yaşanılan felaketten ötürü öğrenci ve velilerin daha fazla durum ve şartlardan etkilenmemeleri adına isimlerine araştırma içerisinde yer verilmemiştir.

## **3. Bulgular ve Yorum**

Bu bölümde araştırma kapsamında Malatya ilinde ikamet eden, kurs merkezlerinde veya özel derslerle piyano eğitimi almakta olan 50 öğrencinin aileleri ile yapılmış kişisel görüşmeler ve bu görüşmelerin bulgularına yer verilmektedir. Yaşanılan deprem felaketi sebebiyle ailelerin daha fazla durum ve şartlardan olumsuz etkilenmemeleri için, aileler ile yapılan kişisel görüşme tarihlerine göre numaralandırılarak, deprem sonrası yaşadıkları sorunların, piyanoya ulaşamama durumunun çocukları üzerinde yaratmış olduğu etkilerin neler olduğu, geçici süreli farklı şehirlere

taşınma durumu var ise, gittikleri şehirlerde çocuklarının misafir okullarda piyano çalgısına ulaşabilme-oryantasyon sürecinde neler yaşadıkları ve geçirilen süreç içerisinde kendilerinin ifade etmek istedikleri ayrıca bir husus var olup olmadığı soruları yöneltilmiştir.

Yapılan görüşmelerde deprem sonrasında ailelerin büyük bir oranda evlerinin ağır ve orta hasarlı tespit edilmiş olduğu ancak bu durumun itiraz süreçleri ve prosedürleri sebebiyle Malatya ilini belli bir süre ile terk etmiş oldukları, deprem felaketinin olumsuz sonuçlarından biri karşımıza çıkmaktadır. Görüşme yapılan ailelerin tamamın çocuklarının eğitimlerini farklı şehirde sürdürebilmesini sağlamış olduğu saptanmıştır. 3, 5, 27, 32, 41, 43 ve 50 numaralı aileler iş durumları sebebiyle sadece çocuklarının eğitiminin ve özengen eğitimlerinin aksamadan devam edebilmesi adına farklı aile büyüklerinin yaşadıkları illere gönderdiklerini kendilerinin ise Malatya'da bulduklarını ifade etmişlerdir.

27 numaralı aile yaşamış oldukları durumu şu şekilde ifade etmektedir. *“Eşim ve ben sağlık personeli olduğumuz için hastaneden ayrılamadık ancak piyano eğitimi alan iki evladımı annemin yanına göndererek, kendi okudukları okulun o ildeki şubesinde devam ettiriyoruz. Bizim için kesinlikle çok zor oldu bu kararı almak ancak yaşadığımız felaket, üzerine bitmeyen sarsıntılar, ev hasar durumu ve çalışmak zorunda olmamız bizi bu karara mecbur bıraktı. Çocuklarımızı çok özliyorum ancak onların güvende olduklarını ve günlük rutinlerinin devam edebildiğini bilmek bile benim için en büyük teselli.”* (Aile 27, Kişisel görüşme, 30.03.2023).

1, 8, 12, 13, 24, 26, 35, 38, 46, ve 48 numaralı ailelerde ise bir ebeveyninin çocukları ile farklı bir şehirde yaşamakta olduğu diğer ebeveyninin ise, iş durumu sebebiyle Malatya'da ikamet etmeye devam etmek zorunda kaldığını ifade etmişlerdir.

Bir ebeveyninden ayrı yaşamak zorunda kalan 46 numaralı aile, kişisel görüşmede durumu şu şekilde ifade etmektedir; *“Eşim ve ben devlet memuruyuz bizim rapor alarak, çocuklarımızın başında en azından birimizin durması gerektiğine karar verdik. Çünkü yaşanan bu süreçte çocuklarımızın psikolojik durumunu düşünmemiz gerekiyordu.”* (Aile 46, Kişisel görüşme, 03.05.2023). Buradan hareketle çocuklarına özengen piyano eğitimi aldirmakta olan ailelerin, çocuklarının eğitimlerinin aksamaması adına ve güvenli bir ortamda hayatlarını sürdürebilmeleri için ciddi fedakarlık göstermiş olduklarını söylemek mümkündür. Ciddi bir oranda taşınma kararı alınmış olduğu, birçok ailenin çocuklarından ayrı kalma pahasına eğitimlerine devam edebilmelerinin ve psiko sosyal durum önceliğinin bilincinde karar alabildikleri düşünülmektedir.

Yapılan görüşmeler içerisinde ev hasar durumlarının öğrencilerin çalgılarını kaybetme ve ulaşamama sorunlarını ise 22 numaralı aile *“Bizim evimiz az hasarlı tespit edildi ancak deprem günü yaşadıklarımızın şokuyla ve çocuklarımızın psikolojik durumlarının daha fazla etkilenmemesi adına farklı şehirde yaşayan aile büyüklerimizin yanına bir süreliğine yerleşme kararı aldık. Üç çocuğumuzdan en büyüğü üç senedir özengen piyano eğitimi almakta. Biz normal bir hobisi olduğunu düşünürken, piyanonun kızımızın en büyük tutkusu olduğunu bu acı günlerde fark ettik. Deprem sonrası apar topar araçla çıktığımız için yol üzerindeki şehirlerden birinde bir alışveriş merkezinde çocuklara çorap ve üst almak için girdik. Düşünün o kadar perişan bir halde şehri terk ettik. AVM içerisinde gelen piyano sesiyle kızım birden bizden ayrılıp koşarak sesin olduğu yöne ilerledi. Tek yapabildiğim o anda peşinden yetişebilmek için koşmak oldu. Bir süre koştuktan sonra basamaklara piyano görünümü verilmiş ve her adımda bir nota çalan bir düzeneği fark edince, basamaklara oturup ağlamaya başladı. Ben bir daha piyano çalabilecek miyim? Peki piyanom kırılmış mıdır? Benimki kırıldıysa kesin öğretmenimin piyanosu da kırılmıştır. Bir daha öğretmenimle hiç çalamam değil mi? İnanın hiçbirinin cevabını veremedim.”* (Aile 22, Kişisel görüşme, 28.03.2023).

34 numaralı aile ise, *“Evimize ağır hasar verildi iki kez. Ancak sitemizde komşularımız duruma itiraz süreci başlattığı için belirsizlik durumu hakim. Bu durum eşyalarımızı taşıyıp taşımama hususunda bizde de bir tedirginlik oluşturdu. Daha düşük bir hasar seviyesine gelirse koca evi iki kez mi taşıyacağız? Bekleme kararı aldık ancak oğlum*

*sürekli anne piyanom çıkamaz değil mi? Bana tekrar bir piyano alam mıyız? Babamla konuşsak mı? Eminim kiralık ev gibi kiralık piyano da vardır. Diye bize durmadan sorular yöneltiyor.” (Aile 34, Kişisel görüşme, 25.04.2023).*

15,17, 20, 21, 25, 27, 28, 29 ve 31 numaralı aileler çocuklarının misafir okullarında 18 Mart etkinliğinde sahnede piyano çaldıklarını belirtmiştir. Misafir olarak nakil aldıkları okullarda ilk etapta çocuklarının doğu ilinden gelmesi yanlış algısı nedeniyle piyano çalma becerisine inanılmadığı daha sonrasında ise yeteneklerinin ortaya çıkması, birçok aktivitede yaşanan felaketin olumsuz etkilerinin de atlatılabilmesi adına, çocuklarının törenlerde aktif görev almasının sağlandığı ifade edilmiştir.

17 numaralı aile Malatya’da fen lisesi okuyan kızlarının, Ankara ilinde nakil aldıkları okulda da piyano bulunmasının kendilerinde yaratmış olduğu etkiyi ve 18 Mart etkinliğini şu sözlerle ifade etmektedir. *“Kızımızın akademik başarısı kadar piyanoya olan ilgisi sebebiyle yaklaşık olarak 5 senedir özel piyano dersi aldırıyorduk. Deprem sonrası evimizin hasar durumu belirsizliği sebebiyle tek parça eşyamızı alamadan Ankara’ya taşındık. Burada başlattığımız okulda kızım piyanoyu görünce başına geçip özlemler ve göz yaşlarına hakim olamadan piyano çalmış. Okul müzik öğretmeni bu durumdan çok etkilenmiş. İnanamaz şekilde özel ders ile bu denli ileri seviye öğrenemeyeceğini, Malatya’da yarı zamanlı konservatuvar var olduğunu düşündürecek bir performans sergilediğini ifade etmiş. O gün kızımda, her şey için içinde yeniden bir umudun varlığını hissettim. 18 Mart etkinliğinde yaklaşık olarak altı eser çaldı. Bağlama çalan arkadaşlarına ayrıca eşlik yaptı. İzlerken yaşadığım gurur ve yürek burukluğunu tarif edemem. Yavrum hiç çalışmadan, prova yapmadan, kafasında onca belirsizlik hakimken, kendinden emin bir şekilde piyanonun başındaydı. Daha bir buçuk ay öncesi kendi piyanosuyla pratik yaparken, şimdi hiç bilmediği bir şehirde, tanımadığı arkadaşlarına piyano çalıyordu...”*

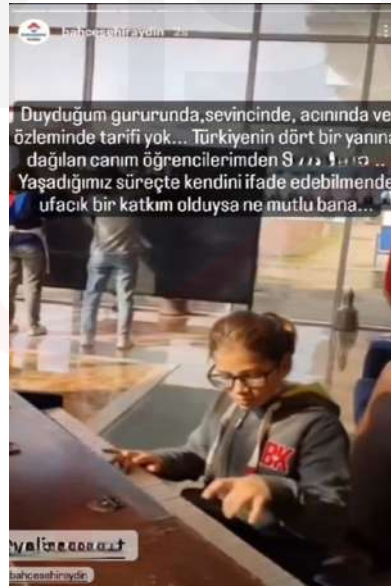
29 numaralı ailenin deprem sonrası çocuklarının piyanoya ulaşımında ilk etapta okulun daha sonrasında ise Malatya’dan temelli taşınma kararı aldıkları, aldıktan sonra kendi piyanolarına erişmiş olduklarını şu şekilde ifade etmektedir. *“Deprem sonrasında evin hasar tespit durumunu beklemeden çocuklarımızın geleceği için taşınma kararı aldık. Evlatlarımızın eğitimi ve düzenlerinin aksamaması bir anne baba olarak bizim önceliğimiz, her zaman onlar için yaşıyoruz. Kendi memleketim olan Aydın’a yerleştik ve çocuklarım Malatya’da eğitim aldıkları okulun burada bulunan şubesine naklini yaptırдыm. Küçük oğlum yaklaşık olarak iki buçuk senedir piyano eğitimi almakta. Okulunda kendisi gibi piyano çalabilen arkadaşlarının çok daha uzun sürelerde aynı seviyede eser çalabildiklerini öğrendiğimde inanın o doğu algısının şaşkınlığını ben de yaşadım. Ya biz bulunduğumuz yeri çok küçümsüyormuşuz ya da Batı şartlarını gözümüzde fazla büyütüyoruz, bilemiyorum. Kendi çocuğum olduğu için övmek değil ama piyano çalma başarısı okula başladıktan iki hafta sonrasında tüm okulun tanınması ile sonuçlandı diyebilirim. Bu başarı ona özgüven ve bizlere büyük gurur verdi.”*

29 numaralı aile araştırma için 18 Mart etkinliğinden resimleri paylaşmıştır. İlk resim, oğlunun okul müzik ekibinin bir üyesi olduğu, ikincisi ise Malatya’da özel ders veren öğretmene gönderdikleri videonun sonrası, öğretmenin sosyal medya hesabında paylaştığı daha sonrasında ise yeni okulunun, öğretmenin notu ile paylaştığı resim olmuştur.



**Görsel 1.** 29 numaralı aileye ait 18 Mart okul müzik ekibi paylaşımı

29 numaralı aile, Malatya’da eğitim aldıkları öğretmenin paylaşımı için “Öğretmenimizle iletişimimizi hiç kesmemiştik. 18 Mart etkinliğinde piyano performansını paylaşarak, öğretmenimize “Emekleriniz boşuna gitmedi. Artık Türkiye’nin her bir köşesinde öğrencileriniz sizin eserleriniz olarak yetişecekler.” yazarak göndermişim. Öğretmenimiz de sosyal medya hesabında yeni okulumuzu etiketleyerek videodan bir kare ve o dokunaklı notuyla paylaştı. Yaşadıklarımızın en net özetidir aslında o not. Bütün hisleri aynı anda yaşıyoruz.” Olarak ifade etmektedir.



**Görsel 2.** 29 numaralı aileye ait 18 Mart gösteri paylaşımı

Öğretmen tarafından yazılmış olan yazıdan da Malatya’da hatırı sayılabilecek oranda özengen eğitim almakta olan öğrenci varlığından söz etmek mümkündür. Yazının duygusal yönü ele alınacak olunursa, Öğretmen, Öğrencilerine duyduğu özlemi, sevinci gururu ve acıyı aynı anda yaşadığını ifade etmiş ve bu süreçteki başarının önemine vurgu yapmıştır. Nottan anlaşılacağı üzere sadece öğrencilerin psiko-sosyal yönden olumsuz etkilenmediğini, öğretmenlerinde yaşanan süreçten olumsuz olarak etkilenmiş olduğu çıkarılabilmektedir

33, 35, 36, 39, 40, 41, 44, ve 46 numaralı aileler de çocuklarının 23 Nisan gösterilerinde sahnede piyano çaldıklarını belirtmişlerdir. Aileler çocuklarına aldıkları özengen piyano eğitimi sayesinde yaşatlarından bir farkı olduğunu, yeni yaşamakta oldukları çevreye kendilerini kabul ettirebilmenin anahtarı olarak piyanoyu göstermiş olduğu, çocuklarının kendilerini sevdirebilmesinde ve kanıtlayabilmesinde önemli bir durum olduğunu ifade etmişlerdir.

47 numaralı aile Doğu algısı sebebiyle çocuklarının misafir öğrenci olarak nakil olduğu okulda piyano çalabildiğine inanılmamış olduğunu ve performans sergileyene kadar akran zorbalığına dahi maruz kalmış olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir; “Oğlumuzu Malatya’da gönderdiğimiz okulun gittiğimiz ildeki şubesine nakil aldığımızda neredeyse bir ay okula alışamadı. Özellikle müzik dersinin olduğu bir gün sonu ağlamaklı halde çocuğu okuldan alınca, oğlum ne oldu diye sordum. Bana verdiği cevap “öğretmenim piyano çaldığıma inanmadı” oldu. Öğretmen ile daha sonra özel olarak okula giderek görüşme yaptım. Yaklaşık olarak bir senedir haftalık iki saat piyano dersi aldığımızı ve günlük 45 dakika gözetimimizde pratik yaptığımızdan söz ettim. Lütfen, müzik sınıfınızda piyanonuz var, oğlumu dinlemeyecekseniz bile teneffüslerde çalmasına müsaade edin dedim. Bir hafta sonrası okul müzik öğretmeninden telefon aldım. Oğlumun çok yetenekli olduğu ve senelerce eğitim alan, devam eden öğrencilerinden dahi iyi olduğu övgülerini aldım. Malatya’da böyle bir eğitim nasıl olabileceğini ve şaşkınlığını ifade etti. Ben de şaşırmanın birisi de artık sizin öğrenciniz dedim. Telefon sonrası müzik öğretmenimiz sık sık pratik yapmasına imkan tanıdı. Oğlum 23 Nisan programında sahne aldı, birçok eser çaldı ve öğretmenine bir eserde eşlik yaptı. Bu gururu kelimelere dökmem...” (Aile 47, Kişisel görüşme, 03.05.2023).



**Görsel 3.** 47 numaralı aileye ait 23 Nisan 2023 okul kutlamasından bir kare

18, 19, 22, 30, 31, 34, 37, 38, 40, 42 ve 45 numaralı ailelerin çocuklarının misafir oldukları okullarda piyano bulunmaması, çocukların özgüven sorununu yaşaması ve sahne performansına hazır görmemesi, akran baskısının olumsuz yansımaları ve psiko-sosyal olarak yaşadıkları olumsuzları atlatamama sebeplerinin biri veya birkaçını ifade ederek, çocuklarının performans sergilemediklerini açıklamışlardır.

Örneğin 30 numaralı aile, Mersin’in bir ilçesinde aile büyüklerine ait olan yazlık eve yerleşmiş olduklarını, buradaki ilçedeki bir devlet okuluna piyano eğitimi alan iki çocuğunu kaydettirdiğini, okulda ve ilçede ulaşabilecekleri herhangi bir piyano bulunmaması sebebiyle hafif hasar durumuna sahip evlerine tekrar yerleşene kadar çocukların herhangi bir piyano eğitimi almayacağını ifade etmiştir. (Aile 30, Kişisel görüşme, 02.04.2023). 45 numaralı aile ise oğlunun misafir öğrenci olarak naklini aldıkları okulda piyano bulunması, okul müzik öğretmenin sıcak yaklaşımına karşın, piyano çalmayı reddettiğini ve kendi piyano öğretmeniyle ders yapmaya başlayana kadar piyano çalmayı reddettiğini ifade etmiştir. (Aile 45, Kişisel görüşme, 03.05.2023).

Araştırma süreci içerisinde geniş zaman dilimi içerisinde kişisel görüşmelerin yapılması ve yapılan görüşmelerin tören zaman dilimlerine denk gelmemesi nedeniyle 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 ve 16 numaralı ailelerin çocuklarının herhangi bir okul gösterisinde sahne alıp almadıkları tespit edilememiştir.

#### 4. Sonuç ve Öneriler

Bu bölümde elde edilmiş olan sonuç ve öneriler sıralanmaktadır;

Yaşanılan can ve mal kayıplarının haricinde enstrümanlarının kaybı ve ulaşım sorunu yaşamakta olan öğrencilerin psiko-sosyal durumları üzerinde olumsuz etkiler bırakabildiği saptanmaktadır.

Malatya ilinde özengen piyano eğitimi alan öğrencilerin büyük kesiminin evlerinin ağır ve orta hasarlı tespit edilmiş olduğu, enstrümanlarını ve diğer eşyalarını taşıma sürecinde belirsizlik yaşayan ailelerin durumunun öğrencilere de olumsuz bir psikolojide sirayet etmiş olduğu gözlemlenmektedir. Evi hafif hasarlı olan ailelerde ise sarsıntılar sebebiyle evlerine geri dönmelerindeki tedirginlik ve tadilat sürecinin beklenmesi de enstrümana ulaşım sorunu yaşayan öğrencilerin eğitimlerinin aksamasında bir mağduriyet olarak düşünülmektedir.

Özengen piyano eğitimi alan öğrencilerin Malatya'dan daha Batı illere göç etmesi, göç edilen bölgelerdeki olumsuz Doğu algısı sebebiyle birçok öğrencinin, misafir öğrenci olarak gittikleri okullarda piyano çalma becerilerini performans sergilemeden önce inandıramamış olduğu durumunu ortaya çıkarmaktadır. Bu durum öğrencilerin oryantasyon sürecinde aksamalar yaşamasına ve doğu illerinde özengen eğitim, çalgı eğitimi ve piyano eğitimi olmadığı gibi birçok yanlış algının varlığını gözler önüne sermiş olduğu düşünülmektedir.

Yaşanılmış olan deprem felaketi, piyano kaybı, maruz kalınan yanlış algılar, farklı şehirlere sığınma ve misafir öğrenci olarak giden özengen piyano eğitimi alan bazı öğrencilerin, kendilerini müzikle ifade edebilmelerinin bu süreç içerisinde ciddi oranda sekteye uğramış olduğu gözlemlenirken, bazı öğrencilerin ise tüm bu olumsuz koşullara rağmen kendilerini müzikle ifade etme yolunu seçmiş oldukları ve okul etkinliklerinde sahne alarak, duygu ve düşüncelerinin ifadesinde müzikten istifade edebildikleri, bu yolla yaşatları ve alışmaya çalışmakta oldukları yeni çevreye uyum yakalayabilmede önemli bir unsur olabildiği gözlemlenmektedir.

Çalgı bağış kampanyalarının sadece müzik bölümü öğrencileri ile sınırlı tutulmaması özengen müzik eğitimi almakta olan öğrencilerinde bu kampanyalara dahil edilmesi gerekliliği unutulmamalıdır.

Bu çalışma Malatya ili ve piyano çalgısı özelinde hazırlanmış olup, diğer araştırmacıların deprem bölgesindeki diğer müzisyen ve müzikal anlamda yaşanmakta olan durumların tespitinde yapacakları araştırmaların literatüre katkı sunabileceği düşünülmektedir.

Bu alan üzerine diğer araştırmacıların yapılabileceği çalışmalar, konu hakkında daha doyurucu bilgi ulaşımı sağlayabilmesinin yanı sıra bölgede yaşanan müzikal sorunların sonuca ulaşabilmesinde etkin bir rol oynayabileceği inancını kuvvetlendirmektedir.

### **Kaynakça**

- Akbulut, E. (1999). Çalgı eğitiminde davranışların önemi, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Sempozyumu*.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design* (2<sup>nd</sup> Edition). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Glesne, C. & Peshkin, A. (1992). *Becoming quality researchers*, An introduction, Longman.
- İmik, Ü. ve Dönmez, Y. E harfi. (2017). Özengen müzik eğitimi veren kurumlarda Türk müziği ilgisi, *İnönü Üniversitesi kültür ve sanat dergisi Cilt/Vol.3 Sayı/No.2 (2017) :114-128*.
- Kasapoğlu, A. ve Ecevit, M (2001). *Depremin sosyolojik araştırması*, Sosyoloji Derneği Yayınları.
- Nabil, K. ve Anastasia L-S. (2004). Residential Assistance and recovery following the northridge earthquake, *Urban Studies, Vol:41, No:3, p.533-562*.
- Sevimli, U. İ, (2009). Yazıhan (Malatya) Batısının Tektono-Stratigrafisi, *Doktora Tezi, Ç.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, 159 s*.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi*, Evrensel Müzikevi.



Ürün, T. (2015). Karşılaştırmalı tonal ve makamsal dizi öğretiminin silahlı kuvvetler bando okulları öğrencilerinin bilişsel gelişimlerine etkisi, *Yüksek Lisans Tezi, Kocatepe Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

Yakupoglu, K. (2016). Tarihimizde Deprem, *Arşiv Dünyası Dergisi, 1999: 15-16*.

### **Kişisel Görüşmeler**

Aile 1, 10.03.2023.

Aile 2, 10.03.2023.

Aile 3, 10.03.2023.

Aile 4, 10.03.2023.

Aile 5, 10.03.2023.

Aile 6, 10.03.2023.

Aile 7, 10.03.2023.

Aile 8, 16.03.2023.

Aile 9, 16.03.2023.

Aile 10, 16.03.2023.

Aile 11, 16.03.2023.

Aile 12, 16.03.2023.

Aile 13, 20.03.2023.

Aile 14, 20.03.2023.

Aile 15, 20.03.2023.

Aile 16, 20.03.2023.

Aile 17, 22.03.2023.

Aile 18, 22.03.2023.

Aile 19, 28.03.2023.

Aile 20, 28.03.2023.

Aile 21, 28.03.2023.

Aile 22, 28.03.2023.

Aile 23, 30.03.2023.

Aile 24, 30.03.2023.

Aile 25, 30.03.2023.

Aile 26, 30.03.2023.

Aile 27, 30.03.2023.

Aile 28, 30.03.2023.

Aile 29, 02.04.2023.

Aile 30, 02.04.2023.

Aile 31, 02.04.2023.

Aile 32, 23.04.2023.

Aile 33, 25.04.2023.

Aile 34, 25.04.2023.

Aile 36, 25.04.2023.

Aile 37, 25.04.2023.

Aile 38, 26.04.2023.

Aile 39, 26.04.2023.

Aile 40, 26.04.2023.

Aile 41, 26.04.2023.

Aile 42, 26.04.2023.

Aile 43, 03.05.2023.

Aile 44, 03.05.2023.

Aile 45, 03.05.2023.

Aile 46, 03.05.2023.

Aile 47, 03.05.2023.

Aile 48, 03.05.2023.

Aile 49, 12.05.2023.

Aile 50, 12.05.2023.

Sanat  
Vinsan

Goncagül İŞLER  
Müzik Öğretmeni, isler.goncagul@gmail.com, Diyarbakır-TÜRKİYE  
ORCID: 0009-0009-0874-8658

## Güzel Sanatlar Liseleri Koro Şeflerinin Yıllık Dağar Oluşturma Ölçütleri: Güney Anadolu Bölgesi Örneği<sup>4</sup>

### Özet

Müziğin işlevselliği içerisinde koro müziğinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Dünya geneli toplumların gelişmesinde, koro müziği eğitimi ile en kalabalık insan topluluklarına pratik yoldan ulaşılabilmekte, kültürlenme ve kalıcı bir öğrenme, olgunlaşma biçimi sağlanmaktadır. Koro eğitimi bireyin müziksel olgunlaşmasının yanı sıra kültürel, sosyal, toplumsal, yaşantılara etkisi olan kültürel bir eğitimidir. Ulusal koro müziğimizin gelişmesinde koro kültürümüzün temel oluşumunda cumhuriyetimizin kuruluşundan günümüze dek müzik, sanat ve eğitim politikalarıyla Türk koro müziği gelişimini sürdürmeye devam etmektedir.

Bu sebeple; mesleki müzik eğitiminin ilk basamağını oluşturan güzel sanatlar liselerinde lise ikinci sınıftan itibaren çoksesli koro dersi ve Türk müziği koro eğitimi dersi ile koro eğitimi sürdürülmektedir. Bu çalışmada; Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer alan altı adet güzel sanatlar lisesinde görev yapan koro şeflerinin, yönettikleri korolarda yıllık dağar oluşturma ölçütlerinin neler olduğu, seçilen eserlerin korolarına ne derece fayda sağladıkları araştırılmıştır. Çalışmada nitel bir yöntem olarak belirtilen yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanılmıştır. Güzel sanatlar liselerinde koro şefliğini yürüten öğretmenlere ‘ Koro Şefi Görüşme Formu’ uygulanmıştır. Koro şefi görüşme formunda bulunan; seçilen şarkıların türü, form yapısı, tartımsal, tonal ve makamsal yapıları, ses genişlikleri ve eşlik başlıkları ile görüşme sağlanmıştır. Elde edilen sonuç, güzel sanatlar liseleri koro şeflerinin, çalışma süresi, çalışma koşulları, korist sayıları, konu, tür, form yapıları, ölçü sayısı ve tartımsal yapı, tonal ve makamsal yapı, ses genişlikleri ve eşlik ölçütleri başlıkları ile koronun düzeyine uygun şarkılar seçilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Çalışmanın sonuçları temel alınarak, güzel sanatlar liseleri koro şeflerine ve bestecilere yönelik öneriler sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Koro müziği, güzel sanatlar lisesi, koro şefi, dağar, repertuar

### Annual Mountain Criteria Of Fine Arts High School Chairs

### Abstract

Choral music has an important place in the functionality of music. In the development of societies around the world, choral music education can reach the most crowded human communities in a practical way, acculturation and a permanent form of learning and maturation are provided. Choral education is a cultural education that affects the individual's musical maturation as well as cultural, social and social experiences. In the development of our national choral music, in the basic formation of our choral culture, Turkish choral music continues to develop with its music, art and education policies since the foundation of our republic.

Therefore; In fine arts high schools, which constitute the first step of vocational music education, choir education continues with polyphonic choir lessons and Turkish music choir education lessons from the second year of high school. In this study; It has been researched that the choir conductors working in six fine arts high schools in the Southeastern Anatolia region, what the criteria for creating an annual repertoire in the choirs they lead, and how much they benefit

<sup>4</sup> Bu makale 12. Hisarlı Ahmet Sempozyumu' nda bildiri olarak sunulmuştur.

the choirs of the selected works. Semi-structured interview method, which is a qualitative method, was used in the study. The 'Chorus Conductor Interview Form' was applied to the instructors who were choir conductors in fine arts high schools. In the choir conductor interview form; Interviews were made with the type, form, weight, tonal and modal structures of the selected songs, voice widths and accompaniment titles. Based on the results of the study, suggestions for fine arts high schools choir conductors and composers were presented.

**Keywords:** Choral music, fine arts high school, choirmaster, mountain, repertoire

## 1. Giriş

Müzik, insanlığın var oluşundan bu yana yaşamımızın her anında yer edinmiş, dinsel alanda kullanılmış, en kutsal törenlere dahi eşlik etmiştir. Müzik, türlü şekilleriyle, tarihi süreci boyunca soyut bir anlam taşımıştır. Bilginer (1988)'e göre okullar genel anlamıyla uygar birey yetiştirme kurumlarıdır. Milli Eğitim Bakanlığı tarafınca belirlenen program dahilinde verilen müzik dersleri ise, yetişmekte olan bireyi tamamlamak amacı ile ve ona ait müziksel zevk oluşturma adına oldukça önemli bir yere sahiptir (Bilginer, 1988: 442). Müzik eğitimi bütünsel bir bakış açısıyla incelemek gereklidir. Uçan (Uçan, 1994)'a göre müzik eğitimi üç temel amaca ve üç temel kitleye göre planlanıp, program oluşturularak yürütülmelidir. Bu üç temel amaç genel, özengen ve mesleki müzik eğitimidir. Hedef kitleye en uygun amaç belirlenerek programlanmalıdır.

Genel müzik eğitimi, müzik hakkında temel bilgileri öğrenmeyi amaçlar. Tüm bireylere yöneliktir ve zorunludur. Müzik eğitimi, her yaş için gerekli olup, müziği anlamaya, müzik ile ilgili temel parçaları geliştirmeye yardımcı olur ve daha derin bir anlayış kazanmalarına olanak tanır. Genel müzik eğitimi, bireylere ortak alan genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlayan müzik türü olarak tanımlanabilir (Tarman, 2006: 9). Ülkemizde genel müzik eğitiminin ilk basamağını oluşturan ortaokul kademesi müzik eğitiminde, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel tutumların gelişmesine özen gösterilir. Lise ve üniversite kademesinde duyuşsal ve bilişsel tutumların gelişmesine daha fazla özen gösterilmektedir (Uçan, 1994, s. 26).

Özengen müzik eğitimi, bir hobi olarak müzik yapmak isteyen, müziğe ilgi duyan, hevesli, gönüllü ve müziğe yatkın olanlara, yani amatörler için yöneliktir. Özengen müzik eğitimi, müziğe ilgili ve yetenekli olan kişilerin öğretmen rehberliğinde müzik öğrenmesidir. Her yaş ve eğitim düzeyinde ki herkes içindir, zorunluluk taşımamaktadır. Tam aksine ilgili, istekli, yatkın ve fazlasıyla katılım göstermek isteyen bireyler için oluşturulmuş fırsat olarak değerlendirilmeli, gönüllülük esasıyla seçilmelidir (Uçan, 2018, s. 35).

Mesleki müzik eğitimi, müzik alanında profesyonel kariyer yapmak isteyenler için yöneliktir. Müzik alanını daimi bir uğraş, meslek ve görev olarak seçmek isteyen ve müziğe yeterli düzeyde yetenekli olup, bunu kanıtlayanlara yöneliktir. Mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve deneyimleri kazandırmayı amaçlar. Müzik alanında sanatçı, besteci, yorumcu, müzikolog, teknolog, müzik bilimci ve eğitimci yetiştirmeyi hedefleyen eğitimidir (Uçan, 1994,s.28). Müziğe mesleki eğitimde kullanım alanı açan kurumlar ise Güzel Sanatlar Liseleri, Konservatuvarlar, Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bilimleri, Teknolojileri bölümleridir.

### 1.1.Koro

Koro, bir araya gelen bir grup insanın, şarkı söyleyerek müzikal bir performans sergilediği bir müzik topluluğudur. Koro, farklı müzik türleri ve stilleri için oluşturulabilir ve genellikle a cappella veya bir müzik aleti eşliğinde şarkı söyleyebilirler. Koro müziği, koro üyeleri arasında bir sinerji yaratır ve dinleyicilere müzikal bir deneyim sunar. Koro teriminin kaynağı, Yunanca "khoreia" ve Latince "chorus" sözcüğünden gelmektedir.. Fransızca "choeur", Almanca "chor", İtalyanca "coro", İngilizce "chorus" olarak adlandırılır (Say, 2002: 309). Dünya genelinde sayısı azımsanamayacak kadar farklı çeşitlilikte olan korolar bulunmaktadır. Bu durum da müzik kültüründe koronun önemini açıkça ortaya koymaktadır (Ayhan ve Göktaş, 2017).

“Koro; sayısal oluşum, ses türü, ses kapasitesi ve tını bakımından dengeli, önceden belirlenen bir modele uygun olarak tek ya da çok sesli müzik yapıtlarını seslendirme, yorumlama amacıyla oluşturulan, etkinlikleriyle toplumun kültür ve sanat yaşamına katkıda bulunan ses topluluklarıdır” (Çevik, 2013: 47).

### **1.2.Koro Eğitimi**

Koro eğitimi, bireylerin bir koro veya şarkı topluluğu içinde şarkı söyleme becerilerini geliştirmeye yönelik bir eğitimidir. Koro yapılanması bireylere, toplu ses eğitimlerinin ana yaklaşımları ve amaçları dahilinde uygulama ile, solfej, deşifre, seslendirme, yorumlama, birlikte çalışma, işbirliği ve takım çalışması becerilerini kazanma, koro müziği dağarı ve üslup çeşitlerini öğrenip, uygulama becerilerini kazandırır (Çevik, 2013). Koro teriminin tanımı içerisinde, birlikte konuşma, dans ve drama anlamlarının da var olduğu görülmektedir (Apaydın, 2014: 424).

Planlanmış bir koro eğitiminin işleyiş sürecini, koro şefine göre çeşitlilik gösterse bile hazırlanan dağarı etkili bir biçimde sunma amacı ile koro eğitimi süresini verimli ve aktif kullanmak gereklidir. Bozkuş (2017) ‘a göre koro çalışması farklı yöntem ve tekniklerle ele alınsa bile genel olarak öğretim sıralaması şu şekildedir:

- Solunum ve gevşeme,
- Ses üretme ve yayma,
- Dil – konuşma,
- Eser deşifresi ve
- Seslendirme, yorumlama.

### **1.3.Koro Şefi**

Koro şefi, bir koro grubunun yönetiminden ve müzikal yönlendirmesinden sorumlu olan kişidir. Koro şefleri, koroların başarısı için önemli bir rol oynarlar ve koro üyeleri için bir örnek teşkil ederler. Koro şefliği, hem müzikal hem de liderlik becerileri gerektiren zorlu bir görevdir ve bir koro şefi, bir koronun başarısını ve koro üyelerinin müzikal gelişimini önemli ölçüde etkileyebilir.

Gökçe (2010)’ ye göre nitelikli bir koro yaratmada koro şefinin kişisel ve müzikal yeteleri ve yetenekleri, genel olarak; müzikal algı, psikolojik algı, insan davranış bilimi, lider olma, enerjik yapı, yaratıcı olma, espritüel algı ve kimlik, duygusal algı, kararlı olma, solfej bilgisi, müzik biçim form bilgisi, armoni bilgisi, korosal dönem biçim stil bilgisi, genel müzik kültürü, piyano pedagojisi, insan sesi pedagojisi, koro ses pedagojisi, akustik bilgisi ,koro repertuarı, müzikalite kavramı, genel müzik dağarcığı başlıklarıyla ifade edilmektedir (Gökçe, 2010).

### **1.4.Güzel Sanatlar Lisesi Tarihi ve Amacı**

Güzel Sanatlar Liseleri, güzel sanatlar eğitimi veren fakültelerin ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte ‘sanat eğitimi ağırlıklı’ ortaöğretim programı amacı ile kurulmuştur. Türkiye'nin ilk güzel sanatlar lisesi 16 Ekim 1989 tarihinde dönemin Millî Eğitim Bakanı Avni Akyol tarafından Ahmet Adnan Saygun’unda katılımıyla İstanbul’da açılan Avni AKYOL Güzel Sanatlar Lisesi’dir.

Güzel Sanatlar Lisesi’nin amaç ve görevleri şu şekilde sıralanmaktadır:

- Güzel sanatlar alanında ilgi ve yetenekleri doğrultusunda eğitim-öğretim görmeleri,
- Özel yetenek gerektiren yüksek öğretim programlarına hazırlanmalarını,
- Alanlarında araştırmacılığa yönelmelerini, yetenekleri doğrultusunda yorum ve uygulamalar yapabilen, yaratıcı ve üretken kişiler olarak yetişmelerini,

• Milli ve milletler arası sanat eserlerini tanımlarını ve yorumlamalarını sağlamaktır. (T.C. Resmi Gazete, 20 Haziran 1993, Pazar, sayı:21613, (Yürütme ve idare böl.), S.2'den .

## **2. Problem Durumu**

“ Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer alan güzel sanatlar liselerinde görev yapan koro şeflerinin yıllık dağar oluşturma ölçütleri nelerdir? “

### **2.1. Araştırmanın Alt Problemleri**

Güzel sanatlar liseleri korolarında söylenen;

- 1.Şarkıların konu dağılımları ve şarkıların popüler olmasına mı eğitici olmasına mı dikkat edilmelidir?
- 2.Şarkıların konuları nelerdir?
- 3.Şarkıların türleri nelerdir?
- 4.Şarkıların form yapıları nelerdir?
- 5.Şarkıların ölçü sayısı ve tartımsal yapıları nelerdir?
- 6.Şarkıların tonal ve makamsal yapıları nelerdir?
- 7.Şarkıların ses genişlikleri nelerdir?
- 8.Şarkıların eşlik ölçütleri nelerdir?

### **2.2. Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmada, Güneydoğu Anadolu bölgesinde bulunan güzel sanatlar liselerinde eğitmenlik yapan koro şeflerinin, kendi korolarında yıllık dağar oluşmadaki ölçütlerinin neler olduğu araştırılarak çıkan sonuçlar doğrultusunda hem analiz yapılması hem de öneriler sunulması amaçlanmıştır.

### **2.3. Sınırlılıklar**

Bu araştırma;

Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer alan Diyarbakır, Mardin, Gaziantep, Adıyaman, Şırnak, Batman güzel sanatlar liseleri müzik bölümü koroları ile çalışan koro şefleri ile sınırlandırılmıştır.

### **2.4. Araştırmanın Modeli**

Güzel sanatlar liselerinde çalışan koro şeflerinin yıllık dağar oluşturmadaki ölçütlerini tespit etmeye yönelik olan bu araştırmada nitel bir araştırma çalışması olan olgubilim (phenomenology) çalışması uygulanmıştır.

### **2.5. Koro Şefi Görüşme Formu**

Yapılan araştırmanın görüşme grubunu oluşturan öğretmenlerin güzel sanatlar liselerinde koro derslerini yürüten öğretmenlerden seçilmesine özen gösterilmiştir. Görüşme sırasında uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme formunun taslağı çalışmaya benzer yapılan “ Türkiye’deki Çocuk Korusu Şeflerinin Yıllık Dağar Oluşturma Ölçütleri” tezinden alınmış, sorularda güzel sanatlar liselerine uygun olacak şekilde düzeltmeler yapılmış, görüşme formunun adı “ Güzel Sanatlar Liseleri Koro Şeflerinin Yıllık Dağar Oluşturma Ölçütleri: Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği” olarak belirlenmiştir

## **3. Bulgular ve Yorum**

Araştırmanın bu bölümünde alan uzmanlarının “Güzel Sanatlar Liseleri Koro Şeflerinin Yıllık Dağar Oluşturma Ölçütleri: Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği” görüşme formunda bulunan sorulara verdikleri cevaplar sırasıyla karşılaştırılarak incelenmiştir.

### 3.1.1. “Yıllık Dağarınıza Şarkı Seçerken Gözettiğiniz Başlıca Ölçütler Nelerdir?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Düzeğe uygunluk	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6
Öğrencilerin beğenisi	K2, K4	2
Eğitsel olması	K1, K4	2
Öğrencilerin ses düzeylerine uygun olması	K1, K4	2
Telifuzu zorlamayan	K2, K6	2
Sınıf düzeyi	K3, K5	2
Kız – erkek öğrenci sayısı eşitliği	K5, K6	2
Hazırbulunuşluk düzeyi	K1, K3	2

**Tablo 1.** Yıllık Dağara Şarkı Seçerken Gözetilen Ortak Ölçütler

Cevaplar neticesinde, “düzeğe uygunluk” ölçütünün tüm katılımcıların ortak ölçütü olduğunu göstermektedir. Ayrıca, K2, K4 “öğrencilerin beğenisi”, K1, K4 “eğitsel olması” ve “öğrencilerin ses düzeylerine uygun olması”, K2, K6 “telifuzu zorlamayan”, K3, K5 “sınıf düzeyi”, K5, K6 “kız - erkek öğrenci sayısı eşitliği”, K1, K3 “hazırbulunuşluk düzeyi” ölçütlerinin de ortak ölçütler olarak yer aldığı görülmektedir.

### 3.1.2. “Şarkı seçerken çalışma sürenizi göz önünde bulundurur musunuz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet, bulunduruyorum.	K2, K4, K5, K6	4
Hayır, bulundurmuyorum.	K1	1
Diğer	K3	1

**Tablo 2.** “Şarkı seçerken çalışma sürenizi göz önünde bulundurur musunuz?”

K2, K4, K5, K6 “evet, bulunduruyorum” cevabını verirken K1 “hayır, bulundurmuyorum”, K3 ise değişkenlik gösteriyor cevabını vermiştir. Cevaplar neticesinde çalışma süresinin şarkı seçimini etkileyen bir ölçüt olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

### 3.1.3. “Şarkı seçerken çalışma koşullarını göz önünde bulundurur musunuz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet, bulundururum.	K4, K5, K6	3

Hayır, bulundurmam.	K1, K2, K3,	3
---------------------	-------------	---

**Tablo 3.** “Şarkı seçerken çalışma koşullarını göz önünde bulundurur musunuz?”

K4, K5, K6 “ evet, bulundururum”, K1, K2, K3 ise “hayır, bulundurmam” cevabını vermiştir. Cevaplar neticesinde koro şeflerinin yarısının dikkat ettiğini, diğer yarısının dikkat etmediği görülmektedir. Çalışma koşullarına dikkat ederim diyen koro şefleri akustiğe dikkat ettiklerini belirtmektedir.

### 3.1.4. “Şarkı seçerken korist sayısını göz önünde bulundurur musunuz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet, bulundururum.	K1, K2, K3, K4 ,K5, K6	6
Hayır, bulundurmam.	-	-

**Tablo 4.** “Şarkı seçerken korist sayısını göz önünde bulundurur musunuz?”

Cevaplar neticesinde korist sayısının şarkı seçimini etkileyen bir faktör olduğu görülmektedir. Korist sayısının, koronun ses bütünlüğü ve koronun ses hacmini etkilemesi nedeniyle şarkı seçiminde önemli bir faktör olduğu koro şefleri tarafından onaylanmış durumda görülmektedir.

### 3.1.5 “Şarkı seçerken şarkıların popüler olmasına mı eğitici olmasına mı dikkat edersiniz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Eğitici olmasına	K5, K4	2
Popüler olmasına	-	-
İkisine de	K1, K2, K3, K6	4

**Tablo 5.** “Şarkı seçerken şarkıların popüler olmasına mı eğitici olmasına mı dikkat edersiniz?”

K4 ve K5 “ eğitici olmasına” dikkat ederken K1, K2, K3 ve K6 “ ikisine de” dikkat ettiğini söylemiştir. Hiçbir koro şefi seçtikleri şarkıların popüler olmasına dikkat ettiğini belirtmemiştir. Bu cevaplar neticesinde koro şeflerinin yıllık dağılımlarına ekledikleri şarkıların hem eğitici hem de popüler olmasına dikkat ettikleri görülmüştür

### 3.2. “Şarkıların konuları nelerdir?” 1. Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

#### 3.2.1. “Şarkı seçerken, şarkıların konularına hangi açılardan dikkat edersiniz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Vatan sevgisi	K4, K5	2
Sevgi, dostluk	K1	1
Atatürk	K2	1
Güncel	K3, K6	2

**Tablo 6.** “Şarkı seçerken, şarkıların konularına hangi açılardan dikkat edersiniz?”



Verilen cevaplar neticesinde şarkıların konularının, koro şeflerinin çalışmak istedikleri konulara göre farklılık gösterdiği görülmüştür. Koro şeflerinin özellikle tercih ettiği konular ortaya koyulmamıştır

### 3.2.2. “Şarkı seçerken, belirli gün ve haftalar konulu şarkılara yer verir misiniz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet	K2, K3, K4	3
Hayır	K5	1
Tören yapılacak ise evet	K1, K6	2

**Tablo 7.** “Şarkı seçerken, belirli gün ve haftalar konulu şarkılara yer verir misiniz?”

K2, K3, K4 belirli gün ve haftalar konulu şarkılara yıllık dağılımında yer verme sorusuna “evet” derken K1, K6 “tören yapılacak ise evet” cevabını vermiş K5 ise “hayır” cevabını vermiştir.

### 3.2.3. “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6
Hayır	-	-

**Tablo 8.** “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?”

Verilen cevaplar neticesinde tüm koro şeflerinin tek sesli veya çok sesli korolara göre seçimlerinin farklılık gösterdiği ortak cevap olarak anlaşılmıştır.

### 3.3. “Şarkıların türleri nelerdir?” 2. Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

#### 3.3.1. “Yıllık dağılımınıza şarkı seçerken, şarkıların türlerine(marş, türkü, kanon vb. ) hangi açılarından dikkat edersiniz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Marş	K4, K5, K6	3
Kanon	K4, K5	2
Türkü	K6	1
Hepsine dikkat ediyor	K1, K2, K3	3

**Tablo 9.** “Yıllık dağılımınıza şarkı seçerken, şarkıların türlerine(marş, türkü, kanon vb. ) hangi açılarından dikkat edersiniz?”

Yıllık dağılıma şarkı seçerken koro şeflerinin yarısının “marş” yarısının “hepsine dikkat ediyor” cevabını verdiği görülüyor. K6 nın hem “marş” hem de “türkü” türünü tercih ettiği, K4 ün ise hem “marş” hem de “kanon” türünü tercih ettiği verdiği cevaplarda net bir şekilde görülmektedir.

#### 3.3.2. “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Evet	K2, K4, K5	3
Hayır	K1, K3, K6	3

**Tablo 10.** “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?”

K2, K4 ve K5 in “evet” K1, K3 ve K6 nın “hayır” cevabı vererek koro şeflerinin yarısının şarkıların türünü belirleme de tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterdiğini söylerken diğer yarısı ise farklılık göstermediği cevabını vermiştir.

### 3.4. “Şarkıların form yapıları nelerdir?” 3. Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

#### 3.4.1. “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların form yapılarına hangi açılardan dikkat edilmelidir?”

##### Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Öğrencilerin seviyesine uygun formlar seçiyorum	K1, K2, K3, K4	4
Form yapısına dikkat etmiyorum	K5, K6	2

**Tablo 11.** “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların form yapılarına hangi açılardan dikkat edilmelidir?”

K1, K2, K3 ve K4 “öğrencilerin seviyesine uygun formlar seçiyorum” cevabını verirken K5, K6 “form yapısına dikkat etmiyorum” cevabını vermiştir. Koro şefleri ile görüşme sırasında form yapısı sorusu sorulduğunda koro şeflerinin form yapısı konusunda bilgi istedikleri dikkat çekmiştir. Koro şeflerinin form yapısı hakkında yeterli bilgi sahibi olmadıkları görülmüştür.

#### 3.4.2. “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet, gösterir	K1, K6	2
Hayır, göstermez.	K2, K3, K4, K5	4

**Tablo 12.** “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?”

Şarkıları seçerken form yapılarına dikkat etme konusunda koro şeflerinden K2, K3, K4, K5 tercihlerinin tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık göstermediği, K1, K6 nın ise farklılık gösterdiği cevabı verdiği görülmüştür.

### 3.5. “Şarkıların ölçü sayısı ve tartımsal yapıları nelerdir?” 4. Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

#### 3.5.2. “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların ölçü sayısı ve tartımsal yapılarına hangi açılardan dikkat edersiniz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Ölçü sayısının önemi yok	K1	1
Basit tartımlar kullanıyorum	K1, K2, K3, K4, K5	5
Tümtartımları kullanıyorum	K6	1

**Tablo 13.** “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların ölçü sayısı ve tartımsal yapılarına hangi açılardan dikkat edersiniz?”

K1, K2, K3, K4, K5 ün “basit tartımlar kullanıyorum” yorumunu verirken, K1 “ölçü sayısının önemi yok”, K6 “tüm tartımları kullanıyorum” cevabını vermiştir.

### 3.5.3. “Şarkı seçerken ağırlıklı olarak hangi tartımsal yapıları tercih edersiniz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
2/4 - 3/4 - 4/4	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6
5/8	K1, K4, K6	3
6/8	K4	1
9/4	K6	1
9/8	K1, K6	2
10/8	K1, K5	2

**Tablo 14.** “Şarkı seçerken ağırlıklı olarak hangi tartımsal yapıları tercih edersiniz?”

Cevaplar neticesinde koro şeflerinin tamamının “2/4- 3/4- 4/4” ölçüleri tercih ettiklerini ortaya koymuştur. K1, K4, ve K6 nın “5/8” tartımını, K1, K6 nın “9/8” K1 ve K5 in “10/8” ölçülerini tercih ettiği görülmüştür. Aynı zamanda K4 ün “6/8”, K6 nın “9/4” ölçüleri kullandığı görülmüştür. Görüşme yapılan tüm koro şeflerinin basit ölçüleri daha fazla tercih ettiği ortaya koyulmuşken, türk müziği, türkü kullanmak isteyen koro şeflerinin 5/8, 9/8, 10/8 birleşik ölçülerini kullandığı görülmüştür. Koro şefleri içerisinde bir tek K6 nın 9/4 ölçülerini kullandığı görülmüştür.

### 3.5.4. “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet	K1, K2, K4, K5	4
Hayır	K3, K6	2

**Tablo 15.** “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?”

Tartımsal yapıların tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık göstermesi sorusunda K1, K2, K4, K5 “evet” cevabını verirken K3, K6 “hayır” cevabını vererek farklılık göstermez cevabını vermiştir. Koro şeflerinin çoğunluğu tartımsal yapının tek sesli veya çok sesli korolarda etkisi olduğu cevabını vermiştir.

### 3.6. “Şarkıların tonal ve makamsal yapıları nelerdir?” 5. Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

#### 3.6.1. “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların tonal-modal-makamsal-egzizel yapılarına hangi açılardan dikkat edersiniz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Tonal	K1, K2, K4,	3
Modal	K2, K4	2
Makamsal	K3, K4,	3
Egzizel	K6	1

Hepsi	K5	1
-------	----	---

**Tablo 16.** “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların tonal-modal-makamsal-ezgisel yapılarına hangi açılarından dikkat edersiniz?”

Verilen cevaplar doğrultusunda en fazla tercih edilen yapının “tonal” olduğu, sırasıyla “modal” ve “makamsal” yapının daha çok tercih edildiği görülmüştür. K6’ nın “ezgisel” yapıyı, K5’in ise “hepsi” cevabını vererek tüm yapıları kullanmaya özen gösterdiği cevabıyla koro şeflerinin yapı konusunu önemseydiği görülmüştür.

### 3.6.2. “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet, gösterir.	K2, K3, K4, K5	4
Hayır, göstermez.	K1, K6	2

**Tablo 17.** “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?”

Verilen cevaplar ile yıllık dağara şarkı seçerken tonal-modal-makamsal-ezgisel yapılarının tek sesli veya çok sesli korolarda şarkı seçiminde farklılık gösterdiği koro şeflerinden alınan en fazla cevap olmuştur.

### 3.7. “Şarkıların ses genişlikleri nelerdir?” 6. Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

#### 3.7.1. “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların ses aralıklarına (en tiz- en pes ses) hangi açılarından dikkat edersiniz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
En tiz ses	K2	1
En pes ses	-	-
Koristlerin ses aralığına göre	K1, K3, K4, K5	4
Özellikle bir tercihi yok	K5, K6	2

**Tablo 18.** “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların ses aralıklarına (en tiz- en pes ses) hangi açılarından dikkat edersiniz?”

Verilen cevaplar sonucunda “koristlerin ses aralığına göre” cevabı en çok tercih edilen cevap olmuştur. K5 ve K6 “özellikle bir tercihim yok” cevabını vererek şarkı seçerken koristlerin ses aralıklarına özen göstermediği görülmüştür. K2 “en tiz ses” cevabını vererek şarkı seçiminde tiz sese önem verdiğini belirtirken, “en pes ses” cevabı koro şefleri tarafında tercih edilen bir cevap olmamıştır.

#### 3.7.2. “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların içerdiği arpej-atlamalı aralıkların zorluk dereceleri seçiminizi etkiler mi?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet, etkiler	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6
Hayır, etkilemez	-	-

**Tablo 19.** “Yıllık dağara şarkı seçerken, şarkıların içerdiği arpej-atlamalı aralıkların zorluk dereceleri seçiminizi etkiler mi?”

Koro şeflerinin şarkı seçimi yaparken, arpej- atlamalı aralıkların zorluk derecelerinde seçimlerini etkiledikleri “evet, etkiler” cevabı ile ses arlıklarını önemsedikleri görülmüştür.

### 3.7.3. “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Evet, farklılık gösterir	K1, K2, K4, K5, K6	5
Hayır, farklılık göstermez	K3	1

**Tablo 20.** “Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?”

Koro şeflerinin şarkı seçimi yaparken, arpej- atlamalı aralıkların zorluk derecelerinde seçim yaparken, tercihlerinin tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterdiği “evet, farklılık gösterir ” cevabı ile en tercih edilen cevap olmuştur. Yalnız K3 “hayır, farklılık göstermez ” cevabını vererek tercihinin değişmediğini belirtmiştir.

### 3.8. “Şarkıların eşlik ölçütleri nelerdir? ” 7. Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

#### 3.8.1. “ Şarkı seçerken, başlangıç-orta ve ileri düzeydeki korolara göre eşliğe hangi açılardan dikkat edersiniz?” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Başlangıç- Orta Seviye	K1, K3, K4, K6	4
İleri seviye	-	-
Eşliği değil koro seviyesini önemsiyorum	K2	1
Eşliğin zorluk seviyesini önemsemiyorum	K5	1

**Tablo 21.** “ Şarkı seçerken, başlangıç-orta ve ileri düzeydeki korolara göre eşliğe hangi açılardan dikkat edersiniz?”

Koro şeflerinin şarkı seçimi yaparken başlangıç ve orta düzeydeki eşlikleri tercih ettikleri, en çok verilen cevap ile “başlangıç ve orta düzey” olduğu görülmüştür. K2’ nin şarkı seçiminde “eşliği değil koro seviyesini önemsiyorum” cevabı ile eşlik seviyesinden ziyade koro seviyesinin üzerinde durduğu, K5’in ise “eşlik seviyesini önemsemiyorum” cevabı ile sadece koro seviyesini önemsedığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Koro şeflerinin “ileri düzey” cevabını tercih etmemeleriyle birlikte eşlik düzeylerinin ileri düzey olduğu eserlerin yıllık dağarlarına eklemedikleri görülmüştür.

#### 3.8.2. “ Hangi eşlik türlerini kullanırsınız? (Piyano, perküsyon, midi/altyapı, gitar ...)” Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Piyano	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6
Perküsyon	K4	1
Midi / Altyapı	-	-

Gitar	K4	1
-------	----	---

**Tablo 22.** ‘‘ Hangi eşlik türlerini kullanırsınız? (Piyano, perküsyon, midi/altyapı, gitar ...)’’

Tüm koro şeflerinin şarkı seçimlerinde en çok tercih ettikleri eşlik türünün ‘‘piyano’’ olduğu sonucuna ulaşılmıştır. K4’ ün ‘‘perküsyon’’ ve ‘‘gitar’’ eşlik türlerini de kullanarak çalıştığı koroya eşlik anlamında renk katmak istediği düşünülmektedir. Koro şeflerinin piyano eşliğini daha fazla tercih etmelerinin sebebinin kolay ulaşılabilir ve lisans dönemlerinde piyano eğitimi almalarından dolayı tercih ettikleri düşünülebilir.

### 3.8.3. ‘‘Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?’’ Sorusuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Ölçütler	Koro Şefleri	f (n=6)
Farklılık gösterir	K1, K2, K4, K5	4
Farklılık göstermez	K3, K6	2

**Tablo 23.** . ‘‘Tercihleriniz tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterir mi?’’

Tek sesli ve çok sesli korolarda tercihlerinin farklılık gösterip göstermediği sorusunda en fazla tercih edilen cevap ‘‘farklılık gösterir’’ olmuştur. K3 ve K6 ‘‘farklılık göstermez’’ cevabını vermişlerdir. Farklılık gösterir cevabı ile tek sesli korolarda ‘‘perküsyon’’ve ‘‘gitar’’ eşliğinin de tercih edildiği bilinmektedir. Çok sesli korolarda ise en fazla tercih edilen eşlik türünün genel olarak ‘‘piyano’’ olduğu bilinirken verilen cevaplar ile doğrulanmıştır.

#### 4. Sonuç

Araştırmanın birinci alt problemine ilişkin alınan cevaplar doğrultusunda; 8 alt ölçüt daha oluşturulmuştur ve seçilen şarkıların öğrencilerin düzeyine uygun olması, çalışma süresinin şarkı seçimini etkileyen bir ölçüt olduğu ve önemsedikleri, çalışma koşullarının şarkı seçiminde göz önünde bulundurdıkları, korist sayısının şarkı seçimini etkilediği ve yıllık dağarcıklarına ekledikleri şarkıların hem eğitici hem de popüler olmasına dikkat ettikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın ikinci alt problemine ilişkin alınan cevaplar doğrultusunda; koro şeflerinin özellikle tercih ettiğiniz konular nelerdir sorusuna verilen ortak bir karar olmadığına, koro şeflerinin yarısının belirli gün ve haftalar konusuna önem verdiği ve tüm koro şeflerinin tek sesli veya çok sesli korolara göre seçimlerinin farklılık gösterdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın üçüncü alt problemine ilişkin alınan cevaplar doğrultusunda; koro şeflerinin yarısının marş ve tüm türleri kullandığı, koro şeflerinin yarısının şarkıların türünü belirleme de tek sesli veya çok sesli korolara göre farklılık gösterdiği diğer yarısının ise seçimlerinde farklılık göstermediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın dördüncü alt problemine ilişkin alınan cevaplar doğrultusunda; koro şeflerinin öğrenci seviyesine uygun form yapıları seçtikleri ve tek sesli veya çok sesli korolara göre tercihlerinin farklılık göstermediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın beşinci alt problemine ilişkin alınan cevaplar doğrultusunda; koro şeflerinin şarkı seçerken basit ölçüleri kullanmaya dikkat ettikleri, koro şeflerinin tamamının ‘‘2/4- 3/4- 4/4’’ ölçülerini tercih ettikleri ve tercihlerinin tek sesli veya çok sesli korolarda farklılık gösterdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın altıncı alt problemine ilişkin alınan cevaplar doğrultusunda; şarkı seçimi yaparken en fazla kullanılan yapının tonal olduğu ve tonal-modal-makamsal-egzizel yapılarının tek sesli veya çok sesli korolarda şarkı seçiminde farklılık gösterdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın yedinci alt problemine ilişkin alınan cevaplar doğrultusunda; koro şeflerinin, şarkı seçimi yaparken koristlerinin ses aralıklarına göre şarkı seçimi yaptıkları, armonik yapıdan ziyade koristlerin ses aralıklarına göre şarkı seçimi yaptıkları ve çok sesli korolarda arpej- atlamalı aralıkların daha fazla tercih edildiği, tek sesli korolarda tercih edilmediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın sekizinci alt problemine ilişkin alınan cevaplar doğrultusunda; koro şeflerinin şarkı seçerken eşliklerini başlangıç- orta seviyeye göre seçtikleri, tüm koro şeflerinin şarkı seçimlerinde en çok tercih ettikleri eşlik türünün piyano olduğu ve eşlik tercihlerinin tek sesli veya çok sesli korolarda farklılık gösterdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

#### 4.1.Öneriler

1. Koro düzeyine uygunluk, korist sayıları ve çalışma sürelerini göz önünde bulundurarak, seçilen şarkıların hem eğitici hem de popüler olmasına dikkat edilerek şarkı seçimi yapılmalı, şarkıların konu seçiminde, tören yapılacağı düşüncesinden çıkılmadan belirli gün ve haftalar konusuna da dikkat edilmesi gerekmektedir.

2. Türlerine göre şarkı belirlerken hem marş türünde hem de her türden şarkı öğretimi yapılmalı, öğrencilere tanıtılmalı ayrıca öğrencilerin seviyesine göre form yapıları belirlenmeli, şarkılar bu düşünce ile seçilmelidir.

3. Şarkıların basit tartımlar da seçilmesi gerekli, öğrencilerin zorlanmayacağı tartımlarda seçim yapılması gereklidir.

4. Şarkı seçiminin tonal yapı da olması gerekli, diğer tüm yapılarında mutlaka tanıtılması gereklidir. Ayrıca koristlerin ses aralıklarına göre şarkı seçimi yapmaya özen gösterilmelidir.

5. Şarkıların piyano eşliklerinin başlangıç- orta düzey olması koro şefini ve ya korrepetitörü rahatlatacağından göz ardı edilmemelidir.

#### Kaynakça

Ayhan, A., Gökteş, M. (2017). Koro Çalışmalarının, Sosyokültürel Katkıları Açısından İncelenmesi (Malatya İli Örneği). 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Kahramanmaraş.

Apaydın, M. (2014). Dünya Koro Edebiyatının Neresindeyiz? (Türkiye Korolar Şenlikleri Verileriyle). 90. Yıl Müzik Kongresi, Kuruluşunun 90. Yılında Musiki Muallim Mektebi: Cumhuriyetin Müzik Serüveni. Afyonkarahisar.

Bozkuş, M. (2017). ‘Güzel Sanatlar Liseleri Batı Müziği Koro Derslerinde Koro Tınısı Elde Etmede Kullanılan Yöntemlerin Değerlendirilmesi’ Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Bilginer, N. (1988, Haziran). Türkiye’de okulöncesi öğretim-ilköğretim ve ortaöğretim kurumlarında müzik eğitimi nasıl olmalıdır? 1. Müzik Kongresi’nde sunulmuş bildiri, Ankara.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (Yirmi üçüncü baskı). Ankara: Pegem.

Çevik, S. (2013). Koro Eğitimi ve Yönetimi. (1.Baskı).Ankara: Müzik Eğitim Yayıncılık.

Göğüş, İ. (1997) ‘‘AGSL’nde Ses Eğitimi’’ 1. Ulusal AGSL Müzik Bölümleri Sempozyumu, Yay. Haz. Gülay GÖĞÜŞ, U.Ü. Basımevi, Bursa.

Gökçe, M. (2010). "Koro Dizilişlerinin Müziksel Sonuçlara Etkisi" Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Müzik Eğitimcileri Derneği İnternet Sitesi, <https://www.muzikegitimcileri.net/>

Nart, S. D. (2010). Deşifre şarkı Söyleme ve Koro Eğitimine Katkıları. *Mehmet Akif Ersoy Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, ISSN:1309-1387

Say, A. (2002). *Müziğin Kitabı* (2. Basım), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tarman, S. (2006). Müzik Eğitiminin Temelleri. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Taş Güzeloğlu, G.B. (2019). *Türkiye'deki Çocuk Korosu Şeflerinin Yıllık Dağar Oluşturma Ölçütleri (Ankara İli Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Uçan, A. (2018). Müzik eğitimi. Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum.(4.Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Uçan, A. (1994). Müzik Eğitiminde Kavramlar- İlkeler-Yaklaşımlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayın Evi.

Yıldırım, Ş. Ve Şimşek H. (2018). Sosyal Bilimlerde Nitel araştırma Yöntemleri. (11. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

#### **Teşekkür**

Çalışmam da göstermiş olduğu destek ve yardımlarından dolayı saygıdeğer hocam Doç. Dr. Ozan EROY'a ve saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Ali AYHAN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Çalışmada kullanılan "Güzel Sanatlar Lisesi Koro Şefi Görüşme Formu" TÜRKİYE'DEKİ ÇOCUK KOROSU ŞEFLERİNİN YILLIK DAĞAR OLUŞTURMA ÖLÇÜTLERİ (ANKARA İLİ ÖRNEĞİ) tezinden alınmış olup makaleye uygun olarak düzenlenmiştir. Görüşme formunun çalışmada kullanmak üzere izni alınan tez sahibi Gizem Berrak TAŞ GÜZELOĞLU' na teşekkür ederim.



Emine KOCA

Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, emine.koca@hbv.edu.tr, Ankara-Türkiye  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6607-5652>

Özlem YAVUZ

Öğretmen, Nene Hatun Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, ozlemyavuz65@hotmail.com, Van-Türkiye  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1003-5368>

## Gençlerin Sürdürülebilir Modaya Farkındalıklarının Giysi Satın Alma Davranışına Etkilerine Yönelik Bir Araştırma<sup>5</sup>

### Özet

Gençlerin sürdürülebilir modaya ilişkin görüş ve farkındalıklarının giysi satın alma davranışlarına etkilerinin belirlenmesinin amaçlandığı tarama modeline dayalı çalışmada, tesadüfi örnekleme yöntemiyle seçilen, gönüllü 505 üniversite öğrencisi örnekleme oluşturulmuştur. Araştırma verileri, araştırmacılar tarafından geliştirilen ve üç bölüme ayrılan ölçme aracıyla toplanmıştır. İlk bölümü demografik özellikleri belirlemeye yönelik sorulardan oluşan ölçme aracının ikinci ve üçüncü bölümünde gençlerin sürdürülebilir modaya yönelik görüş ve farkındalıklarını tespit etme ve satın alma davranışlarında bu görüşlerin etkisi olup olmadığına yönelik beşli likert ölçeklerinden oluşmaktadır.

Araştırma verileri SPSS 24 istatistik programı ile analiz edilmiştir. Öncelikle verilerin geçerlik ve güvenilirliklerinin test edilmesi ve ölçeğin geliştirilmesi amacıyla açımlayıcı faktör analizi ile güvenilirlik analizleri yapılmıştır. Verilerin değişkenlere göre karşılaştırılmasında parametrik istatistiksel tekniklerden bağımsız örneklem t testi ile ANOVA testleri uygulanmıştır. Araştırma sonucunda gençlerin giysi satın alma davranışları, giysi satın alma kararlılığı, giyim sektöründe sürdürülebilirlik algısı, giysi satın almada sürdürülebilirlik davranışları arasında pozitif yönlü ilişkiler bulunmuştur. Ayrıca kadınların giysi satın alma ihtiyacı, giyim sektöründe sürdürülebilirlik algısı, giysi satın almada sürdürülebilirlik davranışlarının daha yüksek olduğu belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** giysi, moda, sürdürülebilirlik, farkındalık, satın alma davranışı

### A Research On The Effects Of Youth's Awareness To Sustainable Fashion On Clothing Purchasing Behaviors

### Abstract

In the research based on the scanning model, which aims to determine the effects of young people's views and awareness about sustainable fashion on their clothing purchasing behavior, a sample of 505 volunteer university students selected by random sampling method is formed. The research data were collected with a measurement tool developed by the researchers and consisting of three parts. The first part of the measurement tool consists of questions to determine demographic characteristics, and the second and third parts of the measurement tool consist of five-point Likert scales to determine the views and awareness of young people about sustainable fashion and whether these opinions have an effect on their purchasing behavior.

The research data were analyzed with SPSS 24 statistical program. First of all, exploratory factor analysis and reliability analyzes were performed in order to test the validity and reliability of the data and to develop the scale. In the

<sup>5</sup> Bu çalışma, AHBV Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Moda Tasarımı ABD. Gençlerin Sürdürülebilir Modaya Yönelik Farkındalıklarının Giysi Satın Alma Davranışlarına Etkisi konulu yüksek lisans tezinin bir bölümünden alınmıştır.

comparison of the data according to the variables, sample t-test and ANOVA tests were applied independent of parametric statistical techniques. As a result of the research, positive correlations were found between the participants' clothing purchasing behaviors, their determination to purchase clothing, their perception of sustainability in the clothing industry, and their sustainability behavior in clothing purchases. In addition, it was determined that women's need to buy clothes, perception of sustainability in the clothing sector, and sustainability behaviors in purchasing clothes were higher.

**Keywords:** clothing, fashion, sustainability, awareness, purchasing behavior

## 1. Giriş

Hızla gelişen teknoloji ve değişen yaşam tarzlarının beraberinde değişen tüketim kalıpları diğer pek çok etkenle birleşerek birçok problemi gündeme getirmiştir. Her alanda ortaya çıkan hızlı tüketim talebini karşılayacak daha fazla üretim, kaynakların tüketiminden çevre kirliliğine, ekonomik kayıplardan sosyal problemlere birçok konunun tüm sektörler açısından tartışılmasını ve ciddi önlemler alınması gerekliliğini ortaya koymuştur.

20. yüzyıldan bu yana yaygınlaşan endüstriyel uygulamaların yol açtığı çevresel sorunların tüm dünyayı tehdit ettiğine dair oluşan ortak görüşün geleceğe yönelik kaygıları artırdığı ve önleme yönelik çabaları hızlandırdığı bilinmektedir. Mevcut uygulamalara göre kullanılan doğal kaynakların, bu şekilde kullanılmasının gelecek kuşakların yaşamlarını sağlıklı bir şekilde sürdürmesine engel olacağı tahmin edilmektedir (Jessie ve Yoo-Kyoung, 2002: 3). Çevresel tahribatta kimya sektöründen sonra ikinci sırada yer alan moda ve tekstil sektörünün de hasar oluştuktan sonra ortadan kaldırmak yerine, hasarın oluşmasını önleyici önlemlere yönelik stratejiler geliştirmesi oldukça önemlidir.

Moda sistemi, içerisinde markaları, tüketici ve üreticileri, moda kentleri barındıran küresel ticari bir alana sahiptir. Avrupa merkezli bir tasarım markası, üretimini Asya kıtasında gerçekleştirip ürünlerini Amerika kıtasında satabilmektedir. Bu gelişmelerin ve döngünün beraberinde üretim-tüketim ağı süreçlerinin yol açtığı çevresel sorunları meydana getirmesi de kaçınılmaz olmaktadır (Arnold ve Reynolds, 2003: 3). Hammaddeden üretim sürecine, tüketici kullanımı ve kullanım ömrünün bitmesiyle giysilerin elden çıkarılma işlemine kadar tüm süreç, ekolojik olduğu kadar ekonomik ve sosyal açıdan önemli sorunlar yaratmaktadır (Koca, 2019: 6). Bu nedenle, moda sektöründe tüketim öncesi ve tüketim sonrası atıklar çevresel etkileri oldukça fazla olan sorunlar olarak görülmektedir. Bu sorunlar, yaşamsal koşulları etkileyebilecek boyutta olduğu için sürdürülebilir ve çevresel sorunlara çözüm getirebilecek yaklaşımların moda ve tekstil sektöründe benimsenmesinin önemi her geçen gün artmaktadır (Niinimäki, 2010: 2).

Tüketiciler giysilerini sıklıkla eskimiş oldukları için değil modası geçmiş olduğu için atarlar. Modadaki mevsimsel değişiklikler, giysilerin çok hızlı bir şekilde modası geçmiş olabileceği anlamına gelir ve bu modası geçmiş, ancak hala iyi durumda olan giysilerin değiştirilmesini ve atılmasını teşvik eder. Bu nedenle giysiler, plastik ve camdan daha fazla ve hızlı artan ev atıkları olarak tanımlanırlar (Koca ve Koç, 2020: 15). Dolayısıyla, sektör sadece üretim boyutuyla değil tüketim sonrası oluşturduğu atık boyutuyla da sürdürülebilirlik açısından tehdit oluşturmaktadır. Bu nedenle, konuya duyarlılığın tüm taraflar açısından artırılması ve bunun tüketici giysi satın alma davranışlarına yansıtılmasının önemli olduğu düşüncesi çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur.

Araştırmada, moda sektörü için önemli bir tüketici grubu olan gençlerin modada sürdürülebilirliğe yönelik görüşlerinin ve farkındalıklarının ne düzeyde olduğu, bu görüşlerinin giysi satın alma davranışlarına yansıyor yansımadağının belirlenmesi amaçlanmış ve gençlerin konuya yönelik tutum ve davranışları ortaya koymaya çalışılmıştır.

## 2. Yöntem

Gençlerin sürdürülebilir moda ile ilgili görüş ve farkındalıklarının giysi satın alma davranışlarına etkilerinin belirlenmesinin amaçlandığı tarama modeline dayalı araştırmada tesadüfi örnekleme yöntemiyle seçilen, gönüllü 505

üniversite öğrencisi örneklemini oluşturmaktadır. Araştırmanı genel amacına ulaşmak için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Gençlerin sürdürülebilir moda ile ilişkili görüşleri nelerdir?
2. Gençlerin giysi satın alma davranışlarında sürdürülebilir moda ile ilişkili görüşlerinin etkisi var mıdır?
3. Gençlerin sürdürülebilir moda ile ilişkili görüşleri ve satın alma davranışları cinsiyet ve yaşa göre farklılık göstermekte midir?

Araştırma verileri araştırmacılar tarafından geliştirilen ve üç bölüme ayrılan ölçme aracıyla toplanmıştır. İlk bölümü demografik özellikleri belirlemeye yönelik sorulardan oluşan ölçme aracının ikinci bölümü gençlerin sürdürülebilir moda ile ilişkili görüş ve farkındalıklarını tespit etmeye yönelik sorulardan oluşmaktadır. Üçüncü bölümde ise satın alma davranışlarında bu görüşlerin etkisi olup olmadığına cevap verecek sorular yer almaktadır. İkinci ve üçüncü bölümdeki tüm sorular beşli Likert ölçeği olarak hazırlanmıştır.

Toplanan veriler SPSS24 programı ile analiz edilmiştir. Öncelikle verilerin geçerlik ve güvenilirliklerinin test edilmesi ve ölçeklerin geliştirilmesi amacıyla açımlayıcı faktör analizi ile güvenilirlik analizleri yapılmış ve Cronbach alpha değerleri tespit edilmiştir.

- Tablo 2. Giysi Satın Alma Nedenleri, Cronbach alpha ( $\alpha$ ):,895

Ölçekte 9 maddenin bulunduğu ve faktör yük değerlerinin ,783 ile ,537 aralığında olduğu; madde-toplam güvenilirlik değerleri bakımından ise maddelerin ,537 ile ,588 aralığında değer aldığı belirlenmiştir. Ayrıca ölçeğin uygulanmasında örneklem yeterliliği bakımından KMO değerinin ,827 olduğu ölçeğin tek faktörde açıkladığı toplam varyansın %47,55 olarak gerçekleştiği tespit edilmiştir. Ölçeğin madde öz değerlerine ilişkin grafikte, 9 maddenin tek faktörde toplandığı ve madde öz değerlerinin 1'den düşük olduğu belirlenmiştir.

- Tablo 3. Giysi Satın Alma Kararlarını Yönlendiren Etkenler, Cronbach alpha ( $\alpha$ ): ,730

Ölçekte 10 maddenin bulunduğu ve faktör yük değerlerinin ,747 ile ,425 aralığında olduğu; madde-toplam güvenilirlik değerleri bakımından ise maddelerin ,545 ile ,392 aralığında değer aldığı belirlenmiştir. Ayrıca ölçeğin uygulanmasında örneklem yeterliliği bakımından KMO değerinin ,613 olduğu ölçeğin iki faktörde açıkladığı toplam varyansın %44,86 olarak gerçekleştiği tespit edilmiştir. Ölçeğin madde öz değerlerine ilişkin grafikte, 10 maddenin iki faktörde toplandığı ve diğer maddelerin öz değerlerinin 1'den düşük olduğu belirlenmiştir.

Tablo 4. Modada Sürdürülebilirliğin Öneme Yönelik Görüşleri, Cronbach alpha ( $\alpha$ ):,952 Ölçekte 14 maddenin bulunduğu ve faktör yük değerlerinin ,888 ile ,390 aralığında olduğu; madde-toplam güvenilirlik değerleri bakımından ise maddelerin ,874 ile ,496 aralığında değer aldığı belirlenmiştir. Ayrıca ölçeğin uygulanmasında örneklem yeterliliği bakımından KMO değerinin ,900 olduğu ölçeğin tek faktörde açıkladığı toplam varyansın %59,20 olarak gerçekleştiği tespit edilmiştir. Ölçeğin madde öz değerlerine ilişkin grafikte, 14 maddenin tek faktörde toplandığı ve diğer maddelerin öz değerlerinin 1'den düşük olduğu belirlenmiştir.

- Tablo 5. Sürdürülebilirliğe Yönelik Farkındalıkların Giysi Satın Alma Davranışlarında Etkisi, Cronbach alpha ( $\alpha$ ): ,920

Ölçekte 13 maddenin bulunduğu ve faktör yük değerlerinin ,807 ile ,561 aralığında olduğu; madde-toplam güvenilirlik değerleri bakımından ise maddelerin ,795 ile ,574 aralığında değer aldığı belirlenmiştir. Ayrıca ölçeğin uygulanmasında örneklem yeterliliği bakımından KMO değerinin ,870 olduğu, ölçeğin tek faktörde açıkladığı toplam varyansın %46,29 olarak gerçekleştiği tespit edilmiştir. Ölçeğin madde öz değerlerine ilişkin grafikte 13 maddenin tek faktörde toplandığı ve diğer maddelerin öz değerlerinin 1'den düşük olduğu belirlenmiştir.

Literatüre göre  $0,80 \leq a \leq 1$  ise faktör yüksek ölçüde güvenilirdir (Sipahi vd. 2010:89). Bu bağlamda; Tablo 3 hariç tüm ölçeklerdeki maddelerin güvenilirliği oldukça yüksektir.

Araştırma verilerinin cinsiyet ve yaş değişkenlerine göre karşılaştırılmasında verilerin dağılımı incelenmiş ve normal dağılım gösterdiği belirlenmiştir ( $p>,05$ ). Bu nedenle verilerin değişkenlere göre karşılaştırılmasında parametrik istatistiksel tekniklerden bağımsız örneklem t testi ile ANOVA testleri uygulanmıştır.

Demografik Özellikler		n	%
Cinsiyet	Kadın	400	79,2
	Erkek	105	20,8
Yaş	18-20	135	26,7
	21-23	120	23,8
	24-26	15	3,0
	27-29	40	7,9
	30 ve üstü	195	38,6
	Eğitim düzeyi	Ön lisans	55
Lisans		325	64,4
Yüksek Lisans		85	16,8
Doktora		40	7,9
Eğitim yılı/sınıf	1.Sınıf	115	22,8
	2. sınıf	115	22,8
	3. sınıf	70	13,9
	4. sınıf	155	30,7
	Tekrarlı öğrenci	50	9,9
	Toplam		505

**Tablo 1.** Örneklem Grubu Gençlerin Demografik Özelliklere Göre Dağılımları

Tablo 1’ incelendiğinde, araştırma kapsamındaki gençlerin %79.2’sinin kadın, %20.8’inin erkeklerden oluştuğu, %38.6’sının 30 yaş ve üzerinde, %26.7’sinin 18-20 yaş ve %23.8’inin ise 21-23 yaş aralığında olduğu görülmektedir. %64.4 oranla gençlerin büyük bir bölümü lisans düzeyinde eğitim almakta ve çoğunlukla 1. (%22.8), 2. (%22.8) ve 4.sınıf (%30.7) öğrencileridir.

### 3. Bulgular ve Yorum

Kişilerin yaşamlarında hem kişisel hem de sosyal açıdan önemli yeri olan giysiler, özellikle gençler için çok daha fazla önem taşımaktadır. Son yıllarda gündemde olan kişisel imaj kavramının giyim tarzları ile özdeşleşmiş olması, gençlerin kişiliklerini ve çevrelerine yönelik tutumlarını ifade etmelerinde giysilerin önemini daha da artırmıştır. Gençlerin giyim tercihleri ile bir gruba aidiyet, olmak istedikleri görünümü yansıtmak ve akran grupları arasındaki iletişimlerini güçlendirdiklerini söylemek mümkündür. Bu konuda yapılmış araştırmalar giyim tarzları ve giysilerin gençler için temel işlevinin ötesinde anlamlı ve değerli olduğunu ortaya koymaktadır. İci, (2019:115) çalışmasında, üniversiteye başladıktan sonra gençlerin giyim tarzlarında değişiklik yaptıklarını ve bu değişimin 4. sınıf öğrencilerinde oldukça bariz ve önemli oranda olduğunu belirtmesi, giysilerin akranlar arasında kabul görme, iletişim, gruba ait

hissetme gibi duygusal ve sosyolojik boyutlarına dikkat çekmektedir. Koca ve Koç (2010:47) araştırmalarında, gençlerin dinledikleri müzik ile giyim tarzları arasında anlamlı bir ilişki olduğu; müzikleri kadar kendine özgü giyim tarzlarıyla da tanınan müzik akımlarına ilgi duyan ve o müzikleri dinleyen gençlerin, giyim tarzlarını da bu yönde oluşturduklarını belirtmektedirler. Bu nedenle, giysi satın alma nedenleri ve davranışları çeşitlilik gösterebilen gençlerin sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıklarının ve tutumlarının artırılması modada sürdürülebilirliğin sağlanması açısından önemlidir.

		n	%
Kullandığım giysiler eskidiğinde alırım	Hiçbir Zaman	15	3,0
	Nadiren	80	15,8
	Bazen	110	21,8
	Sıklıkla	205	40,6
	Her zaman	95	18,8
	Toplam	505	100
	Yeni sezon giysiler çıktığında mutlaka alırım	Hiçbir Zaman	130
Nadiren		175	34,7
Bazen		140	27,7
Sıklıkla		55	10,9
Her zaman		5	1,0
Toplam		505	100
İhtiyacım olmasa da çok beğendiğim bir giysi gördüğümde alırım	Hiçbir Zaman	55	10,9
	Nadiren	175	34,7
	Bazen	180	35,6
	Sıklıkla	70	13,9
	Her zaman	25	5,0
	Toplam	505	100
İhtiyacım olmasa da fiyatı uygun giysi bulduğumda veya indirim sezonunda alırım	Hiçbir Zaman	55	10,9
	Nadiren	135	26,7
	Bazen	185	36,6
	Sıklıkla	105	20,8
	Her zaman	25	5,0
	Toplam	505	100,0
Çok beğendiğim bir giysi gördüğümde giysi pahalı olsa da diğer ihtiyaçlarımdan kısarak alırım	Hiçbir Zaman	215	42,6
	Nadiren	160	31,7
	Bazen	85	16,8
	Sıklıkla	40	7,9
	Her zaman	5	1,0
	Toplam	505	100
Çevremdeki kişilerin üzerinde beğendiğim giysiler gördüğümde alırım	Hiçbir Zaman	205	40,6
	Nadiren	160	31,7
	Bazen	110	21,8
	Sıklıkla	25	5,0

	Her zaman	5	1,0
	Toplam	505	100
Kendimi iyi hissetmediğimde moralimi yükseltmek için alırım	Hiçbir Zaman	210	41,6
	Nadiren	130	25,7
	Bazen	100	19,8
	Sıklıkla	45	8,9
	Her zaman	20	4,0
	Toplam	505	100
Özel günlerde (Bayram, yılbaşı, doğum günü) mutlaka alırım	Hiçbir Zaman	100	19,8
	Nadiren	165	32,7
	Bazen	140	27,7
	Sıklıkla	40	7,9
	Her zaman	60	11,9
	Toplam	505	100

**Tablo 2.** Gençlerin Giysi Satın Alma Nedenleri

Tablo 2' e göre gençlerin %40,6'sının "sıklıkla" %18,8'inin ise "her zaman" kullandığı giysiler eskidiğinde giysi satın aldıklarını belirtmelerinin öğrencilerin ekonomik bağımsızlıkları ile ilişkili olduğu düşünülmekle birlikte, sürdürülebilirlik açısından olumlu bir sonuç olarak görülmektedir. Uygun fiyatlı giysi olduğunda veya indirim sezonlarında "bazen" (%36,6) ve "sıklıkla" (%20,8) giysi satın alma oranları dikkate alındığında ekonomik durumun etkisi daha açık ortaya çıkmaktadır. Koç ve Koca'nın (2019:388) çalışmalarında, bireylerin yüksek oranlarda ihtiyaç duyduklarında giysi satın aldıklarını ve giysi satın alma davranışlarında fiyat faktörünün oldukça etkin olduğunu belirtmeleri bu sonucu destekler niteliktedir. Gençlerin yeni sezon giysiler çıktığında, beğendikleri bir giysi gördüklerinde, çevresindeki kişilerin üzerinde görüp beğendiklerinde veya kendilerini iyi hissetmek için giysi satın alma seçeneklerindeki oranlar incelendiğinde de giysi satın alma davranışlarının ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendiği görülmektedir. Özel günlerde (bayram, yılbaşı, doğum günü) giysi satın aldığını belirten öğrencilerin oranı da ihtiyaç faktörünün etkin rolünü ortaya koymaktadır. Giysi satın alma sıklığı ile giysilerin kullanım ömürlerinin paralellik gösterdiği dikkate alındığında, giysilerin uzun süreli kullanımı daha az atık anlamını taşıyacağı için bu tutumla, sürdürülebilirliğin ekolojik, ekonomik ve sosyal boyutunun çok iyi karşılanabileceği söylenebilir.

Tüketici satın alma karar süreci birbirini izleyen ihtiyacın (sorunun) ortaya çıkması, bilgi arama, alternatifleri değerlendirme ve seçim, satın alma ve satın alma sonrası davranışlardır (Demir ve Kozak, 2011:20). Bu süreç, bireylerin pek çok faktörden etkilenerek değişik satın alma davranışlarını gösterebildiği oldukça çeşitlilik içeren bir yapıya sahiptir. Gençlerin giysi satın alma davranışlarında en önemli belirleyicinin karar verme aşaması olduğu düşünüldüğünde, her ne kadar kişisel tercihler ön planda olsa da bu tercihleri etkileyerek yönlendiren pek çok faktörden söz edilebilir. Gençlerin giysi satın alma ve karar verme süreçlerinde demografik, sosyolojik, ekonomik vb. gibi faktörlerin önemli düzeyde etkili olduğu bilinmektedir.

	n	%	
Genellikle sadece satın almayı hedeflediğim giysileri satın alırım.	Hiçbir Zaman	40	7,9
	Nadiren	50	9,9
	Bazen	1100	19,8
	Sıklıkla	215	42,6
	Her zaman	1 100	19,8

	Toplam	5 505	100
Giysi satın almadan önce dikkatlice ihtiyacım olup olmadığını değerlendiririm.	Hiçbir Zaman	20	4,0
	Nadiren	85	16,8
	Bazen	1 100	19,8
	Sıklıkla	2 215	42,6
	Her zaman	85	16,8
	Toplam	505	100
Giysi satın alırken ihtiyaçtan çok isteklerim etkili olur	Hiçbir Zaman	120	23,8
	Nadiren	185	36,6
	Bazen	110	21,8
	Sıklıkla	85	16,8
	Her zaman	5	1,0
	Toplam	505	100
Giysiyi beğenmemden daha çok fiyatının uygun olması satın alma kararımı etkiler	Hiçbir Zaman	90	17,8
	Nadiren	100	19,8
	Bazen	155	30,7
	Sıklıkla	125	24,8
	Her zaman	35	6,9
	Toplam	505	100
n Beğendiğim giysiyi satın almak için indirim sezonunu beklerim	Hiçbir Zama	85	16,8
	Nadiren	90	17,8
	Bazen	160	31,7
	Sıklıkla	135	26,7
	Her zaman	35	6,9
	Toplam	505	100
n Bir giysi alışverişi yaparken gördüğüm ancak hiç düşünmediğim başka giysilerde satın alırım	Hiçbir Zama	110	21,8
	Nadiren	185	36,6
	Bazen	115	22,8
	Sıklıkla	80	15,8
	Her zaman	15	3,0
	Toplam	505	100
n Bir giysiyi satın almadan önce oldukça	Hiçbir Zama	90	17,8
	Nadiren	120	23,8
	Bazen	125	24,8

fazla mağazadan araştırmasını yaparım		Sıklıkla	110	21,8
		Her zaman	60	11,9
		Toplam	505	100
Giysi satın alma kararlarımda son moda trendlerini yansıtmaması önemli bir etkidir	n	HiçbirZama	160	31,7
		Nadiren	135	26,7
		Bazen	145	28,7
		Sıklıkla	50	9,9
		Her zaman	15	3,0
		Toplam	505	100
Herkesin çok yaygın olarak kullandığı giysileri satın almam	n	HiçbirZama	65	12,9
		Nadiren	125	24,8
		Bazen	160	31,7
		Sıklıkla	105	20,8
		Her zaman	50	9,9
		Toplam	505	100
Yerli üretim giysileri satın alırım	n	HiçbirZama	5	1,0
		Nadiren	135	26,7
		Bazen	225	44,6
		Sıklıkla	110	21,8
		Her zaman	30	5,9
		Toplam	505	100

**Tablo 3.** Gençlerin Giysi Satın Alma Kararlarını Yönlendiren Etkenler

Tablo 3 incelendiğinde gençlerin “sıklıkla” (% 42,6) ve “her zaman” (%19,8) sadece satın almayı hedefledikleri giysileri satın aldıkları ve benzer oranlarda giysi satın almadan önce dikkatlice ihtiyaçlarının olup olmadığını belirlediklerini belirtmeleri Tablo 2’deki sonuçlarla tutarlılık göstermektedir. Giysi satın alırken ihtiyaçtan çok isteklerim etkili olur seçeneğine verilen cevapların oranı da (%23.8 hiçbir zaman, %36.6 nadiren) bunu desteklemektedir.

Giysiyi beğenmemden daha çok fiyatının uygun olması satın alma kararımı etkiler sorusuna gençlerin %30.7’sinin “bazen” ve %24.8’inin “sıklıkla” cevabını vermeleri ve beğendikleri giysiyi satın almak için önemli oranda (% 31,7 bazen, %26.7 sıklıkla) indirim sezonunu beklemeleri, gençler için ekonomik önceliklerin önemini ortaya koymaktadır. Yerli üretim giysileri satın alma oranları (%44,6 bazen, %21,8 sıklıkla) da bu önemi doğrular niteliktedir. Araştırma kapsamındaki gençlerin üniversite öğrencisi olduğu dikkate alındığında, giysi satın alma kararlarında fiyat faktörünün etkin olmasının beklenen bir durum olduğu söylenebilir.



Gençlerin % 31,7'si "hiçbirzaman", %26,7'si "nadiren" satın alma kararlarında giysinin son moda trendleri yansıtmasının önemli olmadığını belirtmeleri dikkat çekicidir. Bu durumun, gençlerin kişiliklerini yansıtacak kendi tarzlarını oluşturma eğilimlerinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Herkesin çok yaygın olarak kullandığı giysileri satın almam seçeneğinin oranları da (%31,7 bazen, %20,8 sıklıkla) bu düşünceyi doğrulamaktadır. İşcioğlu ve Atakan (2017:318) çalışmalarında, gençlerin kendilerini kabul ettirmek, pozitif imaj oluşturmak ya da ilgi çekmek yerine, kendilerini iyi hissetmek ve eğlenmek amacıyla giyim tercihlerini gerçekleştirdiklerini belirtmeleri de konuya dikkat çekmektedir.

Tablo 3 genel olarak değerlendirildiğinde gençlerin satın alma kararlarında giysi ihtiyacı ve ekonomik kaygıların ön planda olduğu, moda ve güncel trendlerin gençler için çok önem taşımadığı söylenebilir.

	n	%	
Giyim sektörü üretim sürecinde ve üretim sonrasında çevreye zarar veren başlıca sektörlerden biri olduğunu düşünüyorum.	Hiçbir Zaman	80	15,8
	Nadiren	115	22,8
	Bazen	170	33,7
	Sıklıkla	85	16,8
	Her zaman	55	10,9
	Toplam	505	100
Yavaş moda göre hızlı modanın çevre kirliliğini daha çok artırdığını düşünüyorum.	Hiçbir Zaman	30	5,9
	Nadiren	70	13,9
	Bazen	90	17,8
	Sıklıkla	175	34,7
	Her zaman	140	27,7
	Toplam	505	100
Hızlı moda pazarlama politikasının müdahale edilmesi gereken bir anlayış olduğunu düşünüyorum.	Hiçbir Zaman	45	8,9
	Nadiren	75	14,9
	Bazen	120	23,8
	Sıklıkla	135	26,7
	Her zaman	130	25,7
	Toplam	505	100
Giyim sektöründe 'Kullan-at' anlayışı ile üretilen giysiler yerine çevre hassasiyeti gözetilerek kullanım ömrü uzun giysiler üretme anlayışı benimsenmelidir.	Hiçbir Zaman	10	2,0
	Nadiren	25	5,0
	Bazen	55	10,9
	Sıklıkla	125	24,8
	Her zaman	290	57,4

	Toplam	505	100
	Nadiren	45	8,9
	Bazen	30	5,9
Markaların atıkları/ giysileri değerlendirme politikalarının olması gerekir.	Sıklıkla	70	13,9
	Her zaman	360	71,3
	Toplam	505	100
	Nadiren	35	6,9
	Bazen	30	5,9
Giysi üreten işletmelerin geri dönüştürülebilir ana ve yardımcı malzemeler kullanması gerektiğini düşünüyorum.	Sıklıkla	90	17,8
	Her zaman	350	69,3
	Toplam	505	100
	Hiçbir Zaman	10	2,0
	Nadiren	20	4,0
	Bazen	25	5,0
Giysi üreten işletmelerin atıklarını geri dönüştürmeleri hem kendilerine hem de ülke ekonomisine katkı sağlayacaktır.	Sıklıkla	75	14,9
	Her zaman	375	74,3
	Toplam	505	100
	Hiçbir Zaman	20	4,0
	Nadiren	30	5,9
	Bazen	50	9,9
Giysi üreten işletmelerin geri dönüşüm yöntemleri ile katma değeri artırılmış yeni ürünler üretmeleri sürdürülebilirlik bilincini artıracığını düşünüyorum.	Sıklıkla	130	25,7
	Her zaman	275	54,5
	Toplam	505	100
	Hiçbir Zaman	15	3,0
	Nadiren	30	5,9
	Bazen	65	12,9
Modanın çevre kirliliğine etkisinin sosyal platformlarda işlenmesi farkındalığı artırılabilir.	Sıklıkla	130	25,7
	Her zaman	265	52,5
	Toplam	505	100
	Hiçbir Zaman	15	3,0
	Nadiren	30	5,9
	Bazen	50	9,9
Markaların giysi reklamlarında sürdürülebilirliği vurgulamaları toplumsal farkındalığı artıracaktır.	Sıklıkla	145	28,7

	Her zaman	265	52,5
	Toplam	505	100,0
Sürdürülebilir tasarım yapmanın bir marka için imaj unsuru olduğunu düşünüyorum.	Hiçbir Zaman	10	2,0
	Nadiren	30	5,9
	Bazen	90	17,8
	Sıklıkla	155	30,7
	Her zaman	220	43,6
	Toplam	505	100
Sürdürülebilir ürünlerin ve üreten markaların bilinirliğini arttırmak için sosyal platformlarda etkili kullanılması gerektiğini düşünüyorum.	Hiçbir Zaman	5	1,0
	Nadiren	50	9,9
	Bazen	40	7,9
	Sıklıkla	140	27,7
	Her zaman	270	53,5
	Toplam	505	100
Markaların çevreye dost etiketi içeren veya çevre dostu ambalaj teknikleri kullanmaları gerektiğini düşünüyorum.	Nadiren	35	6,9
	Bazen	40	7,9
	Sıklıkla	120	23,8
	Her zaman	310	61,4
	Toplam	505	100
Çevreye ve doğaya olan sorumluluklarımızın bilinci ile moda kavramının yeniden değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum.	Hiçbir Zaman	10	2,0
	Nadiren	35	6,9
	Bazen	35	6,9
	Sıklıkla	130	25,7
	Her zaman	295	58,4
	Toplam	505	100

**Tablo 4.** Gençlerin Modada Sürdürülebilirliğin Önemine Yönelik Görüşleri

Tablo 4 incelendiğinde, gençlerin giyim sektöründe sürdürülebilirliğin önemine yönelik görüşlerinin ve farkındalık düzeylerinin olumlu ve iyi düzeyde olduğu söylenebilir. Gençlerin %71.3'ünün "her zaman" markaların atıkları/giysileri değerlendirme stratejilerinin olması, %69.3'ünün geri dönüştürülebilir ana ve yardımcı malzemeler kullanması gerektiğini ve %74.3'ünün bu uygulamaların hem kendilerine hem de ülke ekonomisine katkı sağlayacağını "her zaman" seçeneğiyle vurgulayarak belirtmeleri konuya farkındalıklarının oldukça iyi düzeyde olduğunu göstermektedir. Markaların çevre dostu etiket ve ambalaj kullanmalarına yönelik görüşlerin (%61.4 her zaman, %23,8 sıklıkla) yoğunluk göstermesi de bu yorumu güçlendirmektedir.

Tablo 4'deki sonuçlar gençlerin modada sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıklarının önemli düzeyde olduğunu göstermektedir. Bu sonuç, gençlerin görüşlerinin giysi satın alma davranışlarına ne düzeyde yansıdığı sorusunu aklı getirmektedir.

	n	%	Sürdürülebilirlik Farkındalık	p	
n	HiçbirZama	90	17,8	r=.250**	0.000

G e r i dönüştürülmüş malzemeden yapılmış giysiler satın almaya özen gösteririm	Nadiren	160	31,7		
	Bazen	170	33,7		
	Sıklıkla	75	14,9		
	Her zaman	10	2,0		
	Toplam	505	100		
n	HiçbirZama	35	6,9	r=.344**	0.000
Özellikle düşük ısıda, kısa sürede kuruyan ve az ütü gerektiren kumaşlardan üretilmiş giysiler seçmeye dikkat ederim	Nadiren	130	25,7		
	Bazen	110	21,8		
	Sıklıkla	165	32,7		
	Her zaman	65	12,9		
	Toplam	505	100		
n	HiçbirZama	65	12,9	r=.336**	0.000
Kaynakların kullanımına yönelik endişelerimden dolayı yeni bir giysi alırken çok düşünürüm	Nadiren	145	28,7		
	Bazen	115	22,8		
	Sıklıkla	120	23,8		
	Her zaman	60	11,9		
	Toplam	505	100		
n	HiçbirZama	20	4,0	r=.582**	0.000
Modaya uygun ya da modası hızlı geçen giysiler yerine daha uzun vadede giyebileceğim giysileri tercih ederim	Nadiren	55	10,9		
	Bazen	85	16,8		
	Sıklıkla	160	31,7		
	Her zaman	185	36,6		
	Toplam	505	100		
n	HiçbirZama	20	4,0	r=.505**	0.000
Gardırobumdaki giysilerle kombine edebileceğim giysiler almayı tercih ederim	Nadiren	55	10,9		
	Bazen	70	13,9		
	Sıklıkla	190	37,6		
	Her zaman	170	33,7		
	Toplam	505	100		
n	HiçbirZama	65	12,9	r=.220**	0.000
Organik doğal liflerden yapılmış giysiler	Nadiren	110	21,8		
	Bazen	115	22,8		

satin almaya dikkat ederim	Sıklıkla	155	30,7		
	Her zaman	60	11,9		
	Toplam	505	100		
Düşük etkili veya hiç boya işlemi olmayan giysiler satın almayı tercih ederim	HiçbirZama	75	14,9	r=.135**	0.003
	Nadiren	150	29,7		
	Bazen	130	25,7		
	Sıklıkla	95	18,8		
	Her zaman	55	10,9		
	Toplam	505	100		
Çevre dostu etiketli giysiler satın almayı tercih ederim	HiçbirZama	55	10,9	r=.329**	0.000
	Nadiren	105	20,8		
	Bazen	145	28,7		
	Sıklıkla	125	24,8		
	Her zaman	75	14,9		
	Toplam	505	100		
Çocuk işçi çalıştırılarak yapıldığını düşündüğüm ürünleri satın almaktan kaçınıyorum	HiçbirZama	95	18,8	r=.182**	0.000
	Nadiren	110	21,8		
	Bazen	95	18,8		
	Sıklıkla	110	21,8		
	Her zaman	95	18,8		
	Toplam	505	100		
Hayvanlara zarar vermeden üretilmiş giysileri satın almayı tercih ederim	HiçbirZaman	45	8,9	r=.374**	0.000
	Nadiren	50	9,9		
	Bazen	115	22,8		
	Sıklıkla	110	21,8		
	Her zaman	185	36,6		
	Toplam	505	100		
Giysi ve marka tercihlerimde üretim yerleri ve üretim koşullarını göz önünde bulundururum.	HiçbirZaman	80	15,8	r=.141**	0.002
	Nadiren	110	21,8		
	Bazen	145	28,7		
	Sıklıkla	120	23,8		
	Her zaman	50	9,9		

	Toplam	505	100		
Adil ticaret konusuna önem veren firmalardan giysi satın almayı tercih ederim	HiçbirZaman	55	10,9	r=.304**	0.000
	Nadiren	85	16,8		
	Bazen	145	28,7		
	Sıklıkla	140	27,7		
	Her zaman	80	15,8		
	Toplam	505	100		
Sürdürülebilir yaklaşımları benimseyen ve uygulayan firma/markalardan giysi satın almaya özen gösteririm	HiçbirZaman	45	8,9	r=.327**	0.000
	Nadiren	100	19,8		
	Bazen	160	31,7		
	Sıklıkla	105	20,8		
	Her zaman	95	18,8		
	Toplam	505	100,0		

**Tablo 5.** Gençlerin Sürdürülebilirliğe Yönelik Farkındalıklarının Giysi Satın Alma Davranışlarına Etkisi Pearson Korelasyon Analizi

Tablo 5 incelendiğinde, gençlerin giysi satın alma davranışlarının genelinde modada sürdürülebilirliğe yönelik görüş ve farkındalıklarının oldukça etkili olduğu görülmektedir. Gençlerin önemli bir çoğunluğunun hızlı moda ürünü giysiler yerine uzun süreli kullanılacak (%31,7sıklıkla, %36,6 her zaman) ve diğer giysiler ile kombine edilebilecek giysileri tercih etmeleri (%37,6 sıklıkla, % 33,7 her zaman) sürdürülebilirliğin üç ayağından biri olan ekonomi bileşenin satın alma davranışlarında etkili olduğu sonucunu ortaya koymaktadır. Maddelerdeki bazen seçeneğinin oranları da dikkate alındığında, sonuçların ekonomik sürdürülebilirlik üzerine ağırlıklı olarak yoğunlaştığını söylemek mümkündür. Bu durumun, nedenler ve farkındalıklar tablolarında da (Tablo 2 ve 3) fiyat faktörü olarak karşımıza çıkmış olması tutarlılık göstermektedir.

Kullanım sırasında az enerji gerektiren giysileri satın alma ( %21,8 bazen, %32,7 sıklıkla, %12,9 her zaman), kaynakların kullanımına yönelik endişelerden dolayı yeni bir giysi alırken çok düşünme (% 22,8 bazen, %23,8 sıklıkla, %11,9 her zaman), çevre dostu etiketi olan giysileri tercih etme (% 28,7 bazen, %24,8 sıklıkla, %14,9 her zaman) ve hayvanlara zarar vermeden üretilen giysileri satın alma (%21,8 sıklıkla, %36,6 her zaman) oranları dikkate alındığında, sürdürülebilirliğin ekolojik bileşeninin, gençlerin giysi satın alma kararlarında karşılık bulduğu söylenebilir. Ancak, sürdürülebilirliğin sosyal boyutunun gençlerin satın alma kararlarında diğer iki bileşen kadar etkin olmadığını söylemek mümkündür. Her ne kadar bazen seçeneği dahil edildiğinde sonuç daha olumlu görüle de; adil ticaret konusuna önem veren firmalardan giysi satın almak (%27,7 sıklıkla, %15,8 her zaman), çocuk işçi çalıştırılarak üretilen giysileri satın almamak (% 21,8 sıklıkla, %18,8 her zaman), giysilerin üretim yerleri ve koşullarını dikkate alma (% 23,8 sıklıkla, %9,9 her zaman) maddelerindeki oranlar bu söylemi doğrulamaktadır.

Tablo 5 genel olarak değerlendirildiğinde, gençlerin modada sürdürülebilirliğe yönelik görüş ve farkındalıklarının giysi satın alma kararlarında etkili olduğu, bu etkinin sosyal bileşene oranla, ekonomik ve ekolojik bileşenler açısından davranışlarda daha güçlü ortaya çıktığı söylenebilir.

Gençlerin giysi satın alma nedenleri, giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenler, modada sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıkları ve giysi satın alma davranışlarının (Tablo 2,3,4,5) ölçek puanları incelendiğinde ölçülen niteliklerin düzeyi Tablo 6’da daha net olarak ortaya çıkmaktadır.

Ölçekler	n	Standart Sapma	Aritmetik Ortalama
Giysi Satın Alma İhtiyacı	505	2,29	0,728
Giysi Satın Alma Kararları	505	3,06	0,541
Moda Sektöründe Sürdürülebilirlik Farkındalığı	505	4,10	0,776
Giysi Satın Almada Sürdürülebilirlik Davranışları	505	3,18	0,817

**Tablo 6.** Gençlerin Cevaplarına Göre Ölçek Puanları

Tablo 6 incelendiğinde; 9 maddeden oluşan giysi satın alma nedenleri ölçeğinin ortalamasının 2,29 olduğu ve gençlerin giysi satın alma ihtiyaçlarının ortalamadan düşük olduğu ve 10 maddeden oluşan giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenler ölçeğinin ortalamasının 3,06 olduğu ve gençlerin giysi satın alma kararlılıklarının orta düzeyde olduğu belirlenmiştir.

14 maddeden oluşan moda sektöründe sürdürülebilirliğe yönelik farkındalık ölçeği ortalamasının 4,10 olduğu ve gençlerin sektöre yönelik sürdürülebilirlik algılarının orta düzeyin üzerinde olduğu, 13 maddeli giysi satın almada sürdürülebilirlik davranışları ölçeği ortalamasının ise 3,18 olduğu ve gençlerin giysi satın almada sürdürülebilirliğe yönelik davranışlarının orta düzeyde olduğu belirlenmiştir. Ölçek puanlarının cinsiyet ve yaşa göre karşılaştırılmasına yönelik bulgular Tablo 7 ve 8’de sunulmuştur.

Ölçek Puanları	Cinsiyetiniz	N	Standart Sapma	Aritmetik Ortalama	t	sd	p
Giysi Satın Alma İhtiyacı	Kadın	400	21,48	6,770	5,830	503	,000
	Erkek	105	17,42	4,369			
Giysi Satın Alma Kararlılığı	Kadın	400	30,52	5,144	-,238	503	,812
	Erkek	105	30,66	6,364			
Moda Sektöründe Sürdürülebilirlik Farkındalığı	Kadın	400	58,23	9,970	3,394	503	,001
	Erkek	105	54,23	13,315			
Giysi Satın Almada Sürdürülebilirlik Davranışları	Kadın	400	42,38	9,995	4,374	503	,000
	Erkek	105	37,38	11,983			

**Tablo 7.** Gençlerin Giysi Satın Alma Nedenleri, Giysi Satın Alma Kararlarını Yönlendiren Etkenler, Modada Sürdürülebilirliğe Yönelik Farkındalıkları ve Giysi Satın Almada Sürdürülebilirliğe Yönelik Davranışları Ölçek Puanlarının Cinsiyete Göre Karşılaştırması t Testi

Tablo 7’deki iki bağımsız değişkene (kadın-erkek) göre ölçekler arasındaki anlamlı farklılığın t testi ile analizi sonucunda “giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenler” ölçek puanlarında cinsiyete göre anlamlı farklılık meydana gelmediği ( $p = ,812 > ,05$ ), buna karşılık giysi satın alma ihtiyacı ( $p = ,000$ ), giyim sektöründe sürdürülebilirliğe yönelik farkındalık ( $p = ,001$ ) ve giysi satın almada sürdürülebilirliğe yönelik davranışların ( $p = ,000$ ) cinsiyete göre anlamlı farklılık gösterdiği belirlenmiştir. Meydana gelen farklılığa ilişkin aritmetik ortalama değerleri incelendiğinde

kadınların erkeklere göre giysi satın alma ihtiyacı, moda sektöründe sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıkları ve giysi satın almada sürdürülebilirliğe yönelik davranışlarının daha yüksek olduğu belirlenmiştir.

Ölçek Puanları	Yaş	N	Standart Sapma	Aritmetik Ortalama	sd	F	p
Giysi Satın Alma İhtiyacı	18-20 yaş	135	21,19	6,115	4	6,645	,000
	21-23 yaş	120	22,25	6,837			
	24-26 yaş	15	22,33	6,831			
	27-29 yaş	40	16,75	5,448			
	30 ve üstü yaş	195	19,95	6,489			
Giysi Satın Alma Kararlılığı	18-20 yaş	135	28,37	5,326	4	17,773	,000
	21-23 yaş	120	31,42	4,574			
	24-26 yaş	15	28,00	1,690			
	27-29 yaş	40	27,50	1,961			
	30 ve üstü yaş	195	32,36	5,768			
Moda Sektöründe Sürdürülebilirlik Farkındalığı	18-20 yaş	135	55,15	11,469	4	3,198	,013
	21-23 yaş	120	56,88	12,262			
	24-26 yaş	15	60,67	4,952			
	27-29 yaş	40	60,63	7,214			
	30 ve üstü yaş	195	58,38	10,168			
Giysi Satın Almadaki Sürdürülebilirlik Davranışları	18-20 yaş	135	39,19	9,300	4	29,513	,000
	21-23 yaş	120	36,96	9,785			
	24-26 yaş	15	46,67	11,721			
	27-29 yaş	40	34,13	8,792			
	30 ve üstü yaş	195	46,62	9,658			

**Tablo 8.** Gençlerin Giysi Satın Alma Nedenleri, Giysi Satın Alma Kararlarını Yönlendiren Etkenler, Modada Sürdürülebilirliğe Yönelik Farkındalıkları ve Giysi Satın Almadaki Sürdürülebilirliğe Yönelik Davranışları Ölçek Puanlarının Yaş Gruplarına Göre Karşılaştırması ANOVA Testi

Tablo 8'deki ANOVA testi sonuçlarına göre, gençlerin giysi satın alma nedenleri ( $p=,000$ ), giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenler ( $p=,000$ ), modada sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıkları ( $p=,013$ ) ve giysi satın alma davranışları ( $p=,000$ ) ölçek puanlarının yaş gruplarına göre anlamlı farklılık ( $p\leq,05$ ) gösterdiği belirlenmiştir. Meydana gelen farklılığa ilişkin alt gruplar arasında grup içi karşılaştırmalar posthoc (LSD) testi ile yapılmıştır. Yapılan analiz sonucunda;

- 21-23 ve 24-26 yaş gruplarında olan gençlerin giysi satın alma ihtiyaçlarının diğer yaş gruplarına göre, 30 yaş ve üstü olanların ise 27-29 yaş gruplarına göre giysi satın alma ihtiyaçlarının daha yüksek olduğu,
- 21-23 ve 30 ve üstü yaş gruplarında olan gençlerin giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenlerin düzeylerinin diğer yaş gruplarına göre daha yüksek olduğu,
- 24-26 ve 27-29 yaş gruplarında olan gençlerin moda sektöründe sürdürülebilirliğe farkındalık düzeylerinin diğer yaş gruplarına göre daha yüksek olduğu,



- 24-26 ve 30 ve üstü yaş gruplarında olan gençlerin giysi satın almada sürdürülebilirliğe yönelik satın alma davranışı düzeylerinin diğer yaş gruplarına göre daha yüksek olduğu ve 18-20 yaş grubunda olanların 21-23 ve 27-29 yaş gruplarına göre daha yüksek puana sahip oldukları belirlenmiştir.

		<b>Giysi Satın Alma Kararlılığı</b>	<b>Moda Sektöründe Sürdürülebilirlik Farkındalığı</b>	<b>Giysi Satın Almada Sürdürülebilirlik Davranışları</b>
<b>Giysi Satın Alma İhtiyacı</b>	r	<b>,249**</b>	-,030	-,075
	p	,000	,501	,093
	N	505	505	505
<b>Giysi Satın Alma Kararlılığı</b>	r	1	<b>,160**</b>	<b>,112*</b>
	p		,000	,012
	N		505	505
<b>Moda Sektöründe Sürdürülebilirlik Farkındalığı</b>	r		1	<b>,454**</b>
	p			,000
	N			505

**Tablo 9.** Gençlerin Giysi Satın Alma Nedenleri, Giysi Satın Alma Kararlarını Yönlendiren Etkenler, Modada Sürdürülebilirliğe Yönelik Farkındalıkları ve Giysi Satın Almada Sürdürülebilirliğe Yönelik Davranışları Ölçek Puanlarının Arasındaki İlişkiler

Tablo 9’da gençlerin giysi satın alma ihtiyacı, giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenler, moda sektöründe sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıkları ve giysi satın almada sürdürülebilirliğe yönelik davranışları ölçek puanlarının arasındaki ilişkileri belirlemek amacıyla uygulanan Pearson korelasyon analizi sonucunda gençlerin;

- Giysi satın alma ihtiyacı ile giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenler arasında pozitif yönlü zayıf düzeyde anlamlı ilişki bulunduğu ( $p \leq 0,05$ ),
- Giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenler ile modada sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıkları arasında pozitif yönlü zayıf düzeyde anlamlı ilişki bulunduğu ( $p \leq 0,05$ ),
- Giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenler ile giysi satın almada sürdürülebilirliğe yönelik davranışları arasında pozitif yönlü zayıf düzeyde anlamlı ilişki bulunduğu ( $p \leq 0,05$ ),
- Modada sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıkları ile giysi satın almada sürdürülebilirlik davranışları arasında pozitif yönlü orta düzeyde anlamlı ilişki bulunduğu belirlenmiştir ( $p \leq 0,05$ ).

#### 4. Sonuç ve Öneriler

Gençlerin sürdürülebilir modaya ilişkin görüş ve farkındalıklarının giysi satın alma davranışlarına etkilerinin belirlenmesinin amaçlandığı araştırmada, gençlerin çoğunlukla ihtiyaçları olduğunda giysi satın aldıkları ve satın alma kararlarında büyük ölçüde fiyat faktörünün etkili olduğu görülmüştür. Alt problemler doğrultusunda ulaşılan araştırma sonuçları aşağıda sunulmuştur.

- Gençlerin sürdürülebilir modaya ilişkin görüş ve farkındalıklarının oldukça yüksek düzeyde olduğu,

- Gençlerin giysi satınalma davranışlarının genelinde modada sürdürülebilirliğe yönelik görüşlerinin oldukça etkili olduğu, önemli bir çoğunluğunun hızlı moda ürünü giysiler yerine uzun süreli kullanılacak giysileri ve diğer giysiler ile kombine edilebilecek giysileri tercih ettikleri,
- Gençlerin giysi satınalma davranışlarında sürdürülebilirliğin ekonomi ve ekoloji bileşeninin, sosyal bileşene göre daha fazla karşılık bulduğu,
- Gençlerin sürdürülebilir moda ile ilişkin görüşleri ve satın alma davranışlarının cinsiyet ve yaş değişkenine göre anlamlı farklılık gösterdiği,
- Kadınların erkeklere göre giysi satın alma ihtiyacı, giyim sektöründe sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıkları ve giysi satın almada sürdürülebilirliğe yönelik davranış düzeylerinin daha yüksek olduğu,
- Gençlerin giysi satın alma kararlarını yönlendiren etkenler ile giysi satın alma ihtiyacı, modada sürdürülebilirliğe yönelik farkındalıkları ve giysi satın almada sürdürülebilirliğe yönelik davranışları ölçek puanları arasında pozitif yönlü zayıf düzeyde anlamlı ilişki tespit edilmiştir.

Çalışma sonuçlarının sektör ve tüketici grubu olarak gençler açısından hem farkındalık hem de konuya yönelik bilinçlenmeye katkı sağlayacağı düşünüldüğünde, daha geniş kapsamlı ve farklı yaş gruplarını içeren yeni araştırmaların yapılması önerilmektedir. Özellikle lisansüstü eğitimin her kademesindeki araştırmacıların sürdürülebilirliğin ekonomik, ekolojik ve sosyal boyutlarının ayrı ayrı ele alındığı araştırmalara teşvik edilmesi, hem moda sektöründeki sürdürülebilirliğe yönelik çabalara önemli katkı sağlayacak hem de ilgili literatüre kaynak oluşturacaktır.

#### **Kaynakça**

- Arnold, M. J., Reynolds, K. E. (2003). Hedonic shopping motivations. *Journal of retailing*, 79(2), 77-95.
- Demir, Ş. Ş., Kozak, M. (2011). Turizmde tüketici davranışları modelini oluşturan aşamalar arasındaki ilişki. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 22(1), 19–34.
- İci, S. (2019). Gençlerin Kıyafet Tercihleri Üzerine Sosyolojik Bir araştırma: Cumhuriyet Üniversitesi Örneği, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- İşcioğlu, T., E., Atakan M.G.S. (2017). Türk ve Alman Gençlerin Giyim Motivasyonu, Marka Duyarlılığı ve Moda
- Yönelimi: Karşılaştırmalı bir Araştırma, *İad İşletme Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 300-325.
- Jessie, H., C., Y., Yoo-Kyoung, S. (2002). Adolescents' Clothing Purchase Motivations, Information Sources, And Store Selection Criteria: A Comparison Of Male/Female And Impulse/Nonimpulse Shoppers. *Family and Consumer Sciences Research Journal* 31, 50-77.
- Koca, E. (2019). Artistic Studies on Design Development With Fabric Scraps in The Context of Sustainable Fashion, *The Research Journal of The Costume Culture*, 27(6), 654-665.
- Koca, E., Koç, F. (2010). Gençlerin Dinledikleri Müzik Türlerinin Giyim Tarzlarına Etkisi, *NWSA e-Journal of New World Sciences Academy*, 5 (2), 37- 49.
- Koca, E., Koç, F. (2020). Example of iterative process in upcycled clothing design: Unused neckties and upholstery scraps. *The Research Journal of The Costume Culture*, 28(6), 890 - 911.
- Koç, F., Koca, E. (2019). Dar Gelirli Tüketicilerin Giysi Satın Alma Davranışları ve Giysilere İlişkin Görüşleri, *TURAN: Stratejik Araştırmalar Merkezi*, 11(44), 381-390.

Niinimaki, K. (2010). Eco-Clothing, Consumer Identity and Ideology, *Sustainable Development* 18(3):150-162.

Sipahi, B., Yurtkoru, E.,S., Çinko, M. (2010). *Sosyal Bilimlerde SPSS'le Veri Analizi*, İstanbul: Beta Basım.



Hatice AFŞAR

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, aghatice937@gmail.com, Nevşehir-Türkiye  
ORCID: 0009-0006-9842-3117

Selçuk ULUTAŞ

Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, selcukulutas@nevsehir.edu.tr, Nevşehir-Türkiye  
ORCID: 0000-0003-4804-0565

### **Beden Korkusu (Body Horror) Türü Filmlerde Korku Duygusunun Kaynağı: “Hastanede Dehşet”**

#### **Özet**

Beden korkusu, korku sinemasının sık kullanılan bir alt türüdür. Kanadalı yönetmen David Cronenberg ile özdeşleştirilen beden korkusu alt türü filmler, genel olarak doğuştan veya sonradan herhangi bir etkiyle biyolojik veya fizyolojik başkalaşım geçiren bedenlerin imgeleri ile üretilen ve başta korku olmak üzere farklı estetik stratejilerle başka duygular da yaratabilme kuvvetine sahip filmlerdir. Bu bahsedilen stratejilerle beden korkusu imgelerinin sinemada korku, tekinsizlik, dehşet ve iğrenme gibi duyguları ortaya çıkardığı gözlemlenmiştir. Çalışmada amaç, beden korkusu alt türü filmlerde kullanılan imgelerin, bahsi geçen tüm bu duyguları yaratmak için hangi sinematik unsurlarla nasıl bir estetik strateji yarattığının bir örnek film üzerinden ortaya çıkarılmasıdır. Bu doğrultuda öncelikle literatür taraması ile beden duygusu ve sinematik duygular üzerine bir araştırma yapılmış ve amaca yönelik örneklem metodu ile belirlenen David Cronenberg’in “Hastanede Dehşet (The Brood)” filmi fenomenolojik analiz yöntemiyle incelenmiştir. İncelemede beden korkusu kavramı ile bağlantılı sinematik duyguların nasıl yaratıldığı, birbirleri ile ilişkileri ve beden korkusu yaratacağı düşünülen imgelerle bağlantıları tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Beden Korkusu, Korku, Dehşet, İğrenme, Tekinsizlik.

#### **The Source Of Fear Feeling In Body Horror Type Movies: “The Brood”**

#### **Abstract**

Body horror is a frequently used subgenre of horror cinema. Identified with Canadian director David Cronenberg, body horror sub-genre films are usually produced with images of bodies that undergo biological or physiological metamorphosis at birth or later under any influence, and have the power to create other emotions through different aesthetic strategies, especially fear. With these strategies, it has been observed that body horror images elicit emotions such as fear, uncanny, horror and disgust in cinema. The aim of the study is to reveal how the images used in body horror sub-genre films create an aesthetic strategy with which cinematic elements to create all these emotions through a sample film. In this direction, first of all, a research on body emotion and cinematic emotions was conducted through a literature review and David Cronenberg's The Brood, which was determined by the purposeful sampling method, was analyzed by phenomenological analysis method. In the analysis, how cinematic emotions related to the concept of body fear are created, their relations with each other and their connections with images that are thought to create body fear were determined.

**Keywords:** Body Horror, Fear, Terror, Disgust, Uncanny.

## 1. Giriş

Lumière kardeşlerden günümüze kadar ilerleyen süreçte sinema birçok yeni eserle gündelik hayattaki duygularımıza çok benzer duygularla karşımıza çıkmıştır. Sinema sanatı diğer tüm sanat dallarıyla ilişki içerisinde olan karma bir sanat dalı olarak içinde bulunduğumuz çağda özellikle duygu yaratımı anlamında önemli bir yer edinmiştir. Baudrillard, çağın kendisini sadece kameranın gözünden akan yansımalar aracılığı ile tanıtabildiğini öne sürerek gerçekliğin sinema ve televizyon eliyle oluşturulduğundan söz etmektedir (Baudrillard, 1985'ten aktaran Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997:14). Bu açıdan gerçekliği yaratmanın pek çok aracı arasında sanatın, sanatın içinde de sinemanın öneminin altı çizilmeli ve bu bağlamda sinemada duygu üretimine vurgu yapılmalıdır.

Sinema filmleri paket duygular sunarak izleyiciyi özneleştirebilme potansiyeline sahiptir. Bu anlamda sinema filmleri izleyiciyle duygulanımsal bir ilişki halinde olduğu ifade edilebileceği gibi bunun da ötesinde duygulanımsal düzeyde izleyiciye kuvvet uyguladığı bilenen estetik fenomenlerdir. Çalışmada açıklanacak sinematik korku, sinemanın icadından itibaren sıkça karşılaştığımız ve aşına olduğumuz ve diğer ifade ile bir ana tür olan korku filmlerini işaret eder. Korku film türü de diğer türler gibi birçok alt türe ayrılmaktadır. Bu alt türler konusunda net bir fikir birliği olmamakla birlikte birçok araştırmacı ve sinema kuramcısı korku sinemasını kendi yöntemleriyle alt türlere ayırmıştır. Maurice Yacowar<sup>6</sup>, Bruce F. Kavin<sup>7</sup>, Charles Derry<sup>8</sup> ve daha birçok kuramcı bu alanda çalışmalar yapmıştır (Abisel, 1995:150-153).

Bu çalışmada sinemadaki yansımaları incelenecek asıl konu, korku türünün alt türlerinden birisi olarak kabul edilen beden korkusudur. Literatürde "Body Horror" olarak bilinen beden korkusu türü, korkunun esas olarak vücudun grafik yıkımından veya yozlaşmasından kaynaklanan, vücut parçalarının (kol, bacak, kan, irin, iç organlar, dışkı vb.) insan vücuduna yanlış yerleştirilmesi sonucu groteskleştirilmesi yöntemiyle oluşturulan bir alt tür anlamına gelmektedir (Cremonini, 2020:28).

Bu çalışma genel anlamda beden korkusunun estetik bir fenomen olarak nasıl üretildiğine odaklanmaktadır. İnsan için en temel duygulardan birisi olan korkunun beden korkusu olarak bir sinema filminde nasıl üretildiğini incelemeyi amaçlayan literatür taraması yapılmıştır. Çalışmanın son kısmında ise amaca yönelik örneklem metodu ile seçilen örnek film fenomenolojik film analizi metodu ile incelenmiştir. Çalışmada fenomenolojik inceleme için seçilen film David Cronenberg'in 1979 yapımı "*The Brood (Hastanede Dehşet)*" isimli filmidir. Film literatür kısmında incelenen konu ve kavramlar ekseninde amaca yönelik örneklem metodu ile belirlenmiştir. Film incelemesi sonucunda korku, dehşet, tekinsizlik ve iğrenme duyguları ekseninde filmde estetik bir strateji belirlendiği tespit edilmiştir.

## 2. Yöntem

Çalışmada inceleme öncesinde incelemeye temel oluşturması anlamında literatür taraması gerçekleştirilmiştir. İnceleme kısmında ise amaca yönelik örneklem yöntemiyle belirlenen film, fenomenolojik film incelemesi yöntemi ile çözümlenmiştir. Sobchack'a (1992) göre fenomenolojik film incelemesi yöntemi, filmin izleyicilerde nasıl bir deneyim

---

<sup>6</sup> Kanadalı yazar Maurice Yacowar'ın sınıflandırması; doğal saldırı tehdidi (dev yaratıklar, yırtıcı hayvanlar, evcil hayvanlar, fırtınalar, depremler, yanardağlar, radyasyondan kaynaklanmış mutasyona uğrayan canlılar), aptallar gemisi (bir grup insanın çıktıkları bir yolculukta karşı karşıya kaldıkları tehditler), düşen kent (cezalandırılması gereken insanların bulunduğu bir kentin veya uygarlığın çöküşü), canavarlar (doğal saldırı grubu dışında kalan, dünya dışı varlıklar, hayâl gücüyle oluşturulan zombiler, vampirler hayaletler), hayatta kalma (herhangi bir kaza veya felaket sonrası hayatta kalma çabası), savaş (yıkım ve katliamlar), tarihi olaylar (geçmişteki veya gelecekteki felaketler), komik olanlar (mutlu sonla biten felaketler veya korku parodileri) şeklindedir (Abisel, 1995:150-151).

<sup>7</sup> Bruce F. Kavin ise çok daha genelleyici bir sınıflandırma yapmış, korku filmi alt türlerini "canavar hikâyelerini, doğüstü hikâyeler ve psikopat(psikoz) hikâyeler" şeklinde üç başlıkta incelemiştir (Abisel, 1995:151).

<sup>8</sup>Abisel'in vurguladığı üzere alt türlerle ilgili en kapsamlı çalışmalardan birine imza atan Charles Derry korku filmlerini "kişiliğin dehşeti (taciz, tecavüz, cinayet, işkence, sadizm, mazoşizm, psikoz, nevroz), ölüm kalım savaşının dehşeti (Armageddon, dünya istilası, uzaydaki tehditler, kıyamet günü, kitlesel felaketler) ve şeytani olanın dehşeti (büyücüler, cadılar, şeytanlar, şeytana tapanlar, dinsel simgesi olan yaratıklar) şeklinde sınıflandırmaktadır (1995:152-153).

yarattığını ve izleyicilerin filmin anlamlarını nasıl anladığını anlamak için filmi bir fenomen olarak kabul eden bir inceleme yöntemidir. Bu yöntem, fenomenolojik felsefe yaklaşımını temel almaktadır. Fenomenolojik film incelemesi yöntemi izleyicinin filmle karşılaşmaları sonrasında filmin nesnesinde deneyimledikleri konulara ve sahnelerdeki görsel imgelere nasıl tepki verdiğini ve bu tepkilerin nedenlerini anlamaya çalışmaktadır. İzleyicinin filmin içindeki olayları veya karakterleri potansiyel olarak nasıl algıladığını, olay veya karakterlerden dolayı nasıl hissettiğini ve bunları nasıl yorumladığını anlamak amacıyla kullanılmaktadır. Diğer taraftan film izleyicisinin filmle karşılaşması sonrasında yaşaması muhtemel duyguları ve bu duyguların nasıl üretildiği üzerine araştırma olanağı sağlayan yöntem başka bir ifade ile filmin estetik varoluşunun incelenmesi için en uygun yöntemlerden birisi olarak görülmektedir.

Fenomenolojik film incelemesi ile çalışmada beden korkusu türünün izleyicide ortaya çıkarmayı amaçladığı duygular ve bu duyguların üretiminde kullanılan stilistik öğeler incelenecektir. Bu incelemede aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranacaktır:

1. Filmin karakterleri ve olayları nasıl bir araya gelmektedir?
2. Filmin karakterleri arasında beden korkusu imgelerini yaratanlar hangileridir?
3. Film, beden korkusu üretecek karakterlerle potansiyel olarak hangi duyguları yaratmaktadır?
4. Filmin beden korkusu ile ürettiği duyguların birbirleri ile ilişkisi nedir?
5. Film bir deneyim olarak ucube bedenlerle ilgili ürettiği duygularda biçimsel anlamda nasıl bir düzenleme gerçekleştirmektedir? (Atmosfer, çekim açıları, renk vb.)
6. Filmin biçimsel düzenlemesi ile ucube bedenlerin eylem ve görüntülerinin ürettiği duygular arasındaki bağlantı ne düzeydedir? (Atmosfer, çekim açıları, renk vb.)

### **3. Beden Kavramı**

Beden kavramı Antik Yunan'dan bu yana üzerine düşünülen ve tartışılan önemli kavramlardan biridir. Antik Yunan felsefesinin ilk çağlarında beden kavramı ruh veya akıl kavramlarından farklı olarak daha olumsuz addedilmiştir. Platon'a göre beden, kökleri artık gökte değil yerde olan insanlığın kusurudur. Platon bu doğrultuda insan ruhunun bedende hapis kaldığını düşünmektedir (akt. Breton, 2019:9). Sokrates öncesi filozoflardan bu yana süregelen beden şüpheciliği günümüzde Platon'un öne sürdüğü kadar salt bir negativite seviyesinde olmasa da beden zihinden farklı olduğu görüşü dikkat çekmektedir. Bu farklılık insanın dikotomik bir şekilde iki karşıt özellik olan zihin ve bedenden oluştuğu çıkarımına karşılık gelmektedir (Grozs, 2020:25). Ayrıca klasik Kartezyenci teorinin fikir babası Descartes da zihin ve beden ikiliğine dikkat çekip beden "insanın yalnızca fiziki yönünü temsil eden unsur" olduğunu vurgulamaktadır (Descartes, 2013:193). Buna göre beden, zihin olmayandır. Ayrıcalıklı değildir ve öteki olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle beden, zihnin bütünlüğünün bozulmaması açısından dışarıda bırakılan, itaatsiz, yıkıcı ve yargılanmayı hak eden olarak görülmektedir (Grozs, 2020: 26).

Her ne kadar zihin ve beden farklı iki şey olarak değerlendirilse de birbirlerini tamamladıklarını söylemek yanlış olmaz. Örneğin Spinoza "bedenin neler yapabileceğini bile bilmediğimizi" öne sürmektedir. Spinoza ruh-beden ilişkisi konusunda ahlak felsefecilerinin yaptıkları çıkarımları da eleştirmektedir. Çünkü ahlak felsefecileri beden yalnızca iki işlevi olabileceğini; bunlardan birinin zihnin buyruklarını yerine getirmek diğerinin ise ruhu şaşırtıp, özellikle haz istenci ile görevlerinden uzaklaştırmak olduğunu savunmaktadır. Oysaki Spinoza "bedenimizin eylem ve etkilenimlerinin düzeni, doğa gereği, tinin eylem ve etkilemelerinin düzeniyle birlikte gider" vurgusunu yaparak bahsedilen tamamlama meselesini açıklamaktadır (akt. Bumin, 2010:82- 83). İlerleyen çalışmalarında fikirlerini güncelleyen Spinoza, beden kavramının zihnin uzamı olduğu kadar zihnin de beden için o derece fikir olduğu sonucuna

ulaşmıştır (Groz, 2020:38). Ayrıca beden yapabileceklerini bilememe olgusu bile Deleuze'a göre düşüncenin gücüyle ortadan kaldırılabilir bir durumdur. Çünkü "düşünmek, düşünemeyen bedenin ne yapabileceğini, kapasitesini, tavırlarını veya duruşunu öğrenmek" demektir (Deleuze, 2021: 231).

Çağdaş felsefe ve bilim beden kavramına daha farklı yaklaşmaktadır. Breton'a göre beden bir nevi "alter ego" halindedir. Her ne kadar öznenen ayrı düşünülse de onunla ikizdir, öznenin başka bir kendisidir ve her modifikasyona açıktır. Asıl özneye karşı, ki bu özne zihindir, ret hakkı olmayan ve makine zannedilen bir dış benliktir (Breton, 2019:11-26). Bu dış benlik Platon'un vurguladığı şekilde adeta emir eri gibi çalışmasını sürdürmesine rağmen bir makinenin mükemmeliyetine ve direncine sahip değildir.

Beden kavramı felsefenin ve bilimin konusu olduğu kadar dinin ve metafiziğin de konusudur. Örneğin Hıristiyanlıkta beden "et" olarak tanımlanmaktadır. Bu et, özneyi günaha götüren yegâne şey olduğu için aşağılanan, nesneleştirilen ve yabancılaştırılan bir hâl almıştır. Bu durumda bile beden bir arzu nesnesi özelliği taşımaktadır (Işık, 1998:107). Özellikle ilahi dinlerin ruh ile ilgili deyim yerindeyse "üst benlik" düşüncesi ve bedenin arzuların merkezi olması beden kavramının günahla ilişkilendirilmesine sebep olmuştur. Postmodern psikanalist Julia Kristeva "Korkunun Güçleri" kitabında sıklıkla "murdarlık" kavramından söz ederken bu kavramı "dünyevi kirlenmişlik" olarak açıklamaktadır (Kristeva, 2014:86). Bahsi geçen dünyevilik bedenden kirlenmeyi temsil etmektedir. Kristeva'ya göre din, murdar ilan ettiği bedeni, murdarlığından arındırmanın yolunu gösterir ve bu arınma reddedilirse murdar beden toplumdaki dışlanır (2014:86-133). Ayrıca Kristeva murdarlığın ve iğrençliğin zirvesinin ceset olduğunu vurgulamaktadır (2014:16). Bu doğrultuda ceset formundaki beden, ruhun olmayışı nedeniyle kadavra halini alarak sonsuz bir murdarlığa sahip olmaktadır. Kristeva bu durumu "Kadavra temel kirlenmedir. Ruhsuz bir beden, olmayan bir beden, ne olduğu belli olmayan bir madde, Tanrı'nın hem toprağından hem de sözünden dışlanması gereken şeydir" şeklinde açıklamaktadır (2014:133). Görüldüğü gibi beden, ruhla birlikte olduğu noktada kötülüğün, günahın ve kirlenmişliğin kaynağı olduğu kadar ruhun bedenden ayrıldığı noktada da aynı şekilde kötülüğün kaynağı olarak kabul görmektedir.

İlahi dinlerde beden günahın asıl kaynağıdır. Öyle ki rivayete göre, Orta Çağ'da yaygın görülen "cüzzam" hastalığına yakalanan kişilerin bu hastalığa yakalanma sebeplerinin seks düşkünlüğü ve açgözlülüklerinin cezası olduğuna inanılmıştır. Cüzzam, bu dönemde günahkârların mimlenmesi için verilmiş bedensel bir ceza olarak nitelendirilmiştir (Groz, 2020:29). Tek başına bu örnek bile beden kavramının binlerce yıldır zihin ve ruh kavramlarından farklı ve olumsuz çağrışımlara neden olduğunu göstermektedir.

Beden bugününün perspektifinden bizim için bir gösterge olarak da değerlendirilebilir. Bu gösterge kültürel kodlarla ahlâki, siyasi, ideolojik, dini vb. yargılara açıktır. Bir beden bir gösterge olarak çirkin, güzel, iğrenç, komik gibi yargılara açık olduğu bilinmektedir. Bu yargılara ek olarak korkunç bir bedenden de söz edebiliriz. Sinemada ise beden, izleyicilerin duygularını harekete geçirmek için sıkça kullanılmıştır.

#### **4. Sinemada Beden Korkusunun Estetik Varoluşu**

Beden korkusu türü bedenin grafik yıkımı ve yozlaşması ile korkuyu ortaya çıkaran, (Cremonini, 2020:28) insan vücudunun dönüşümüne ve sınırlarına odaklanan bir korku alt türüdür (2020:31). Bu alt türde özel efektler kullanılıp, grafik ayrıntılarına yer verilerek işkence, mutasyon, sakatlama yozlaşma, çürüme ve dönüşüm yoluyla insan bedeni üzerinde farklılaşmalar yaratılmaktadır (Kuhn, A., & Westwell, 2012: 621). "Biyolojik korku" olarak da tanımlanabilen beden korkusu temalı filmler "splatter" filmlerde görülen sakatlama, kan veya vahşet sahnelerini, "slasher" filmlerde ise görülen psikopatik işkence veya cinayetleri içerebilmektedir. Beden korkusu türünün asıl özelliği ise ani şiddet

unsurlarından ziyade mutasyona uğramış, hastalıklı bedenler veya yine hastalıklar yoluyla bilinç kontrolü yapılan, dolayısıyla ihlallere maruz kalmış bedenler bulundurmasıdır. Beden ihlallerinin kapsama alanı anormal cinsiyetler, mutasyonlar, sakatlıklar, zombileşme, psikoz, hastalık veya anormal vücut hareketlerini içermektedir (2020:29-31).

Beden korkusu kavramı etin (vücudun) aşkınlığına odaklanarak beden sınırlılığın meydan okumaktadır. Bu odaklanma bedensel dönüşüm yoluyla etin sınırlarının aşılmasını sağlayarak yeni bir estetik varoluş ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla beden korkusu türü filmlerde beden istilası, bulaşma veya mutasyon yoluyla başkalaşan bedenler gerek etin gerekse kişinin kendisinin (benliğinin) istikrarsızlığını ve ihanetini göstermektedir (Cardin, 2017:730). Bu nedenle beden korkusu türü, benzer alt tür korku filmlerinden, mesaj gösterimi bakımından ayrılmaktadır.

Beden korkusu türünün splatter ve slasher filmlerle karıştırılmasındaki en belirgin sebep bu filmlerin finalinde ortaya çıkan vahşettir. Beden korkusu filmlerde splatter türü filmler kadar vahşet belirginliği olmasa da ihlale uğramış mutasyonlu bedenler filmin finaline doğru vahşet unsurunu arttırmaktadır. Beden korkusu filmlerin tıpkı splatter ve slasher filmler gibi grafik şiddetle sonuçlanması bu alt türlerin çoğunlukla iç içe olduğunu göstermektedir (Reyes, 2014:52). Ayrıca burada belirtilmesi gereken diğer bir unsur ise mutasyonlu ucube bedenlerin kötülükle, çirkin eylemler ve insan varoluşuna verilen zararlarla eşleştirilmesidir. Sanat tarihinin içinde pek çok örnekle de gösterilebilecek bu durum beden korkusu temalı filmlerde de genel anlamda devam etmektedir.

Araştırmacı-yazar McIver'a göre (2016:144) beden korkusu bir bedensel şekil bozukluğu korkusu, canlı beden yağmalanması veya kendiliğinden çürüme tehlikesine dayanan bir türdür. Bu alt tür izleyiciye insanın ve insan bedeninin kırılabilirliğini; savunmasızlığını ve ölümlülüğünü hatırlatmaktadır. Bedenin ölümlülüğü hatırlatılsa da beden korkusu filmlerde korku duygusu ölü bedenlerle sağlanmaktan çok kişinin bedeninin kendisine ihanet etmesiyle sağlanmaktadır. Beden içinde ters giden bir şeylerin olması ve beden kendisine karşı tavır alması öznenin bedenden yabancılaşmasını sağlayarak korku duygusunu tırmandırmaktadır. Kişi bu noktada tekinsiz bedeninden kaçamaz ve hapsolmuş bir şekilde yaşamaya devam eder (Kane & O'Regan, 2012:7-8). Tıpkı Adorno ve Horkheimer'ın "Aydınlanmanın Diyalektiği" kitabında vurguladığı gibi (1995:145-147) beden bir yandan aşağılanan, ötelenen, yabancılaşan bir nesne haline gelirken bir yandan da özne kendi bedeninden kaçamaz, bedenini yok edemediği için emirlerine uymak zorunda kalır. Bu zorundalık beden korkusu, filmi oldukça tekinsiz bir finale götürür. Görüldüğü gibi beden korkusu türünün splatter/gore ve slasher filmlerle benzer noktaları olsa da bu tür temelinde bedene karşı bir yabancılaşma ve varoluşsal bir problemin yer aldığı filmleri karşılamaktadır.

Beden korkusu ile ilgili doğru bilinen yanlış bu kavramın sinema sanatı ile ortaya çıktığı görüşüdür. Beden korkusu, beden sanatı (body art) olarak tanımlanan tüm sanat türlerinde varlığını hissettirmektedir (Kane & O'Regan, 2012:7). Ayrıca Cardin'e göre (2017:730) beden korkusu, genellikle sinemayla ilişkilendirilse de özellikle edebiyatta, video oyunlarında ve diğer birçok korku unsuru içeren metinlerde görülmektedir.

McIver'a göre (2016:144-145) antik kültürler beden korkusu kavramını erken sezinlemiş ve ciddiye almıştır. Özellikle Mısır medeniyetinin mumyalama geleneğinin özünde yatan "ölü beden yağmalanmasını engelleme" düşüncesi beden zarar gördüğü takdirde ruhun öbür dünyada huzur bulamayacağı inancının karşılığı olmuştur. Sokrates'ten bu yana süregelen beden şüpheciliği ve yakınçağ felsefecilerinin üzerinde durduğu beden bilinmezliği de beden korkusu kavramının gelişimine destek olmuştur. Beden korkusu yüzlerce yıldır hemen her sanatın üzerinde durduğu bir konu olarak göze çarpmaktadır. Örneğin İngiliz yazar Mary Shelley'nin 1818'de yayınladığı "Frankenstein ya da Modern Prometheus" adlı kitap ilk beden korkusu türü edebi eser kabul edilmektedir (Cremonini, 2020:37). Mary Shelley'nin kitabında değiştirilmiş, dönüştürülmüş bir insansı beden, korkunun kaynağıdır.



Sinemada alt tür olarak vücut bulan beden korkusu filmleri ise zaman zaman diğer sanatlardan ilham almaktadır. Beden korkusunun üretildiği filmlerde yer alan karakterler izleyicilerin en eski korkularından beslenen ve kısmen korku edebiyatının oluşturduğu karakterleri referans almaktadır. Ancet, bu karakterleri ucube olarak nitelendirmektedir. Bu ucubeler, izleyicinin hayal gücünden veya göndermede bulunulan bilindik mitolojik figürlerden kaynaklanması fark etmeksizin tanıdık birer yabancı görünümündedir. Bu nedenle izleyicinin gözünde oldukça tekinsizdir (Ancet, 2010:106). Ancet ucubenin tekinsizliği ile oluşturulan beden korkusuna “kurt adam” örneğini vermektedir. Kurt adam hipertrikozun (vücutta fazla ve anormal kıllanma) aşırıya kaçmış bir hali olarak izleyicinin karşısına çıkarılır ve köpek mi insan mı anlayamayan bu mutasyonumsu yaratık beden korkusunu oluşturur (2010:107-108). Görüldüğü gibi izleyicide hem tanıdıklık hem de yabancılık hissi uyandıran beden, korkunun kaynağı olarak dikkat çeker. Tüm beden korkusu tür özellikleri taşıyan filmlerde olduğu gibi bu örnekte de beden, alışılmışın ve normal formunun dışında, başkalaşmış şekilde izleyiciye aktarılarak beden korkusunu oluşturmaktadır.

Sinemada beden korkusunun oluşturulması için insan vücudu bir nevi yapıbozuma uğratılmaktadır. Fransız filozof Derrida'nın temelini oluşturduğu, İngiliz antropolog Harvey tarafından postmodernizm tartışmalarının en belirgin esin kaynağı olduğu vurgulanan yapıbozum; “gösterenin izleyici veya okuyucuyu bir başka gösterene gönderdiği” ve metnin kesin bir anlamının olmadığı kuramsal yaklaşımdır (Işık, 1998:96-98). Beden korkusu filmlerde yapıbozum yoluyla insan vücudunda değişiklikler yapılarak korku unsuru oluşturulmak istenmektedir. Bu noktada Carroll'ın korku filmlerinde insanın âdeta ete indirildiği görüşü dikkat çekmektedir. Carroll'a göre özünde et olan insan ölümlüdür ve bu da postmodern sanatın öne çıkardığı bir olgudur (Carroll, 1990:221). Ayrıca yapıbozum sayesinde beden, Ancet'in de vurguladığı şekilde, başkalaştırılarak ucube hâline getirilmektedir. Bu ucubelik korkunun yanında iğrenme duygusunu da yaratmaktadır.

Beden sanatı (body art), beden korkusu alt türünün sinemada en gerçekçi şekilde vücut bulmasını sağlayan sanattır. Kökleri Dadaist, Fütürist ve Sürrealist yaklaşımlara kadar dayanan performans sanatlarının bir alt türü olan beden sanatı, sanatçının ortaya koymak istediği düşünceyi makyaj, dövme, piercing vb. materyaller kullanarak yansıttığı sanat türüdür (Karabaş ve İşleyen, 2016:342). Sanat tarihçisi Amelia Jones'a göre beden sanatı ve performans sanatı, modernitenin biçimciliğini altüst etmesinden dolayı postmodernizmi oluşturan önemli öğelerdir (akt. Çolak, 2011:39). Sinemada beden sanatının en çok kullanıldığı yöntem ise makyajdır. Makyaj sanatı film türünü, filmde yer alan karakterlerin kişilik özelliklerini, filmin ambiyansını ve filmle ilgili çoğu bilgiyi görsel olarak aktaran bir araç olarak kullanılmaktadır (Tuğan, 2017:180). Bu nedenle makyaj beden korkusu filmler de dahil olmak üzere tüm korku filmlerinde başat araç olarak kullanılmaktadır. Bedenin mutasyonu makyaj sanatının yetkinliği ile gerçekçi hale getirilmektedir. Bu gerçekçilik film izlerken hissedilen korku seviyesini belirleyen öğelerden biridir.

Beden korkusu alt türü bazı filmlerde bilim kurgu türü ile ilişki içerisinde olduğu için makyaj sanatının yanında özel görsel efektler de fazlasıyla önemlidir. Renklendirme ve görsel efekt teknolojisinin ilerlemesi, beden korkusu filmlerde insan bedenlerinin canavarlaştırılmasını kolaylaştırmış ve bu sayede korku unsurları artmıştır (akt. Bostan, 2019:281). Sinemanın gelişiminin bir sonucu olarak görsel efektler birçok tür filmde olduğu gibi korku türünün de bir nevi pik yapmasını sağlamıştır. Filmlerinde rahatsız edici unsurları barındırmayı seven Lars von Trier'in vurguladığı gibi korku türünün “natüralist filmlerde kullanılamayacak bir sürü tuhaf görüntünün kullanılmasına” fırsat sağlaması bu türün en iyi yanı olmuştur (Trier, 2014:270).

Sinemada bilim kurgu türünün özelliklerini taşıyan beden korkusu filmlerden söz edildiği zaman akla gelen ilk isim David Cronenberg'dir. Hatta Cronenberg'in direkt olarak beden korkusu alt türünden söz edildiğinde akla gelen ilk isim olduğu su götürmez bir gerçektir (Abisel, 1995 & Sezer, 2015 & Cremonini, 2020 & Reyes, 2014 & McIver, 2016

&Kane ve O'Regan, 2012). Kanadalı yönetmen 1980'lerden bu yana çektiği hemen her filmde beden korkusu alt türünün özelliklerinden yararlanmış ve türün en önemli temsilcisi olmuştur (Abisel, 1995:140). Sezer'e göre beden korkusu veya bedensel korku adı verilen alt türün önemli ismi Cronenberg, filmlerinin çoğunda insan bedenine yapılan çeşitli müdahalelerin ortaya çıkardığı felaketleri ele almaktadır (Sezer, 2015:18). Sinemanın önde gelenleri tarafından ilk zamanlar "kanlı baron (Baron of Blood)" olarak anılan, daha sonra "zührevi korkunun kralı (The King of Venereal Horror)," "bedensel korkunun Kanadalı prensi (The Canadian Prince of Fear of The Body)," ve hatta "bozuk Dave (Dave of Deprave)" olarak anılmıştır. Beden korkusu alt türünü bir gelenek haline getiren Cronenberg 80'li yıllardan itibaren hastalıklı ve sorunlu insan bedenlerinden kaynaklanan tehlikeleri ve tehditleri ele alan bilim kurgu filmi de sayılabilecek birçok film çekmiştir (2015:121-122). Shivers (1975), Rabid (1977), Brood (1979), Scanners (1981), Videodrome (1983) ve The Fly (1986) gibi, yine temelinde özne ile bedeninin uyumsuzluğu fikri ve bedeninin ihaneti mantığı yer alan filmlerde, dakikalar ilerledikçe yapıbozuma uğratılan bedenlerin diğer karakterleri tehdit etmesi teması işlenmektedir.

Yönetmenin 1986'da çektiği "Fly" adlı film tıpkı diğer filmleri gibi beden korkusu film alt türünün özelliklerini fazlasıyla taşımaktadır. Filmde ana karakter (Seth) yeni geliştirdiği bir teknolojiyi kullanarak kendisini bir yerden başka bir yere ışınlamayı dener ve bu denemesinde başarılı olur. Seth'in ışınlandığı kapsülün içinde bir sinek vardır ve ışınlanma esnasında sineğin bedensel özelliklerini edinerek bir nevi mutasyon geçirir. Bu mutasyon ana karakterin kendi vücudundan ve hatta kendi benliğinden uzaklaşmasına sebep olacaktır. İşte beden korkusu filmlerinin genel özelliklerinden olan bedeninin özneye ihaneti burada devreye girmektedir. Ayrıca Scognamillo'nun (2014:287) tabiriyle "koca bir sineğe dönüşen ve normal haliyle bir insanın kolunu çatır çatır kırabilen bilim insanı" korku unsurunun anormal ve öteki olması gerekliliğini de karşılamaktadır. Seth'in bedeni ona ihanet etmiş, başkalaşıma uğramış, fiziksel bir dönüşümle ucubeleşmiştir. Walson ve Adler'in de vurguladığı üzere beden korkusu filmler, bilimkurgu türüyle ilintili biçimde teknolojinin olumsuz ve bir nevi Frankenstein vari gerçeklerine değinerek distopik bir yakın gelecek inşa etmektedir (Vitrinel, 2018:137). Başta Cronenberg filmleri olmak üzere birçok beden korkusu filminde beden yoluyla gösterilen distopik gelecek tasviri seyirciyi etkileyip harekete geçirme işlevinde kullanılmaktadır. Seyirci filmi seyrederken beden korkusunun kaynağı olan karakterle özdeşleşerek hemen hemen aynı duyguları hissetmektedir. Film kuramcısı Linda Williams da bu tezi "korku türünün seyirciyi bedensel olarak filme dâhil etmeye en çok çaba gösteren tür olduğunu" öne sürerek desteklemektedir. Williams'a göre korku başlı başına bir beden türü olduğu için bedensel korku hemen her korku filminde kullanılmaktadır (Williams, 1991'den aktaran Üşümezgezer, 2021:94).

Cronenberg sinemasında da seyircinin bedeni ile izlediği karakterin bedeni arasında bir özdeşlik oluşturulmaktadır. Filmlerinde insan bedenlerinin dönüşüme uğradığı sahneler o denli uzun ve ayrıntılı gösterilmektedir ki seyirci âdeta kendisini karakterle aynı hissi yaşar halde bulmaktadır. Bu durumun önemli sebeplerinden biri de seyircilerin arkaik korkularındadır. Fransız psikanalist Didier Anzieu'nun vurguladığı gibi "derinin ince tabakasının altında kalanların ortaya çıkması" insanın en eski ve büyük korkularından biri olduğundan (Anzieu, 2008'den aktaran Nacar, 2020:658) Cronenberg filmlerinde sıklıkla kullandığı bedeninin biyolojik yapıbozuma uğratılması, çekilen sahnelerde kullanılan efektlerin de gerçekçiliği sayesinde seyirciyi tamamen içine çekmektedir. O andan itibaren seyirci, normal formunun dışına çıkan ve gitgide mutasyonunu arttıran beden karşısında korku ve iğrenme duygularını fazlasıyla hissederek karakterle özdeşleşme sağlamaktadır.

Cronenberg sinemasında, filmin başında genellikle normal insan formunda olan ana karakterler teknolojik veya biyolojik etkilerle başkalaşıma uğrayıp seyircinin gözündeki tekinsizlik imajını da arttırmaktadır. Bu noktada Freudyen tekinsizlik, seyircide hem normal beden formunun getirisi olan tanıdıklığını hem de giderek başkalaşan bedenin yabancılığını ve ötekiliğini hissettirmektedir. Cronenberg sinemasının dışından bir örnek vermek gerekirse Alfred Hitchcock'un korku sinemasına yön veren kült filmi "Psycho (Sapık, 1960)"nun ana karakteri olan Norman Bates, filmin başında normal insanların davranış normlarına uyduğu ve sıradan görüldüğü için seyircinin gözünde bir korku unsuru değilken, hastalığı ve bastırılmış psikolojisinin açığa çıkmaya başladığı sahnelerde olağanüstü bir korku unsuru haline gelmektedir (Scognamillo, 2014:253). Bates karakteri de tıpkı beden korkusu filmlerde sıklıkla rastlandığı gibi bir başkalaşım geçirerek bir korku unsuru haline gelmektedir. Ancak onun başkalaşımı beden korkusu filmlerde olduğu gibi bedenin sınırlarını zorlayan, biyolojik veya fiziksel mutasyon biçiminde gelişmemektedir.

Çalışmanın devamında beden korkusu filmlerinin en önemli temsilcisi kabul edilen yönetmen David Cronenberg'in 1979 yılında izleyiciyle buluşturduğu "The Brood (Hastanede Dehşet)" filminin fenomenolojik incelemesi yapılarak beden korkusu türü filmlerin estetik stratejileri ile izleyicide yaratılmak istenilen duygulara değinilecektir. Bu duyguların başında korku gelmektedir. Korku ile dehşet, tekinsizlik ve iğrenme duygularının bu filmlerde genel olarak yaratıldığı görülmektedir. Beden korkusunun estetik varoluşu adına bu duyguların açıklanması ve incelenmesi önemlidir.

## 5. Sinemada Korku ve Dehşet

Korku, öznenin kendi düşüncelerinin sebep olduğu (Gençöz, 1996: 9), biyolojik ve fizyolojik reaksiyonlara ortam hazırlayan güçlü bir duygudur (Erdoğan ve Öztürk, 2021: 245). Köknel'e göre (1998:16) korkular "canlının, insanın algıladığı, gördüğü ya da düşündüğü, imgelediği, tasarladığı, tehlikeli, tehdit dolu durum, kişi, nesne, olay ve olgu karşısında gösterdiği doğal, evrensel duygulanım durumu veya ruhsal tepkisidir". Diğer tüm duyguların yapısıyla ilgili süregelen çalışmalar korku duygusunu da kapsarken, duyguların genel kaniya göre öznel olduğu bir gerçektir (Ekman & Friesen, 1975:20-21). Aynı şekilde korku duygusunu da ele alacak olursak, herhangi bir olay veya nesneden duyulan korkunun varlığı ve miktarı yine o duyguyu yaşayan özneye bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Ancak bazı çalışmalar birtakım olay veya nesnelerin hemen herkeste korku duygusu uyandırabileceğini ortaya çıkarmıştır. Biyolog ve Evrim teorisyeni Charles Darwin duyguların zaman içinde evrimleştiğini ve duygularla ilgili herhangi bir genelleme yapılamayacağını savunsa da insanda var olan bazı duyguların kalıtsal bir miras olarak sonraki nesle aktarıldığını vurgulamaktadır (Darwin, 2021:30).

Sigmund Freud ise gerçek korkuyu insana çok doğal ve mantıklı gelen bir duygu olarak tanımlarken bu duygunun dıştan gelen, beklenen ve önceden bilinen tehlikeye karşı verilen bir tepki olduğunu vurgulamaktadır. O, korkunun ortaya çıkması için bilginin şart olduğunu savunmaktadır. Örneğin bir gemide seyahat eden yolcuların, küçük bulutlara bakarak hayallere daldığı sırada, tecrübeli bir gemici aynı küçük bulutlara bakarak fırtınanın geleceğini hissedip korkabilmektedir (Freud, 1993:227).

Elbette korku negatif bir his uyandırır ancak özneyi tehdit eden bir duygu olması bakımından önemli bir uyarıcı ve harekete geçirendir. Korku hayatta kalma içgüdüsünü ortaya çıkaran bir duygu olduğu için fizyolojik tepkilere neden olur ve vücudun endorfin salgılamasını sağlar. Bu salgı vücutta morfin gibi bir etki yaratarak öznenin hazzının kaynağı haline gelmektedir (Bostan, 2019:278-279). Ayrıca Baxter ve Murray'nin ifadesiyle duygusal hafızanın ve duygusal tepkilerin ortaya çıkmasını sağlayan, amigdala adı verilen beyin bölümü, öğrenme, haz ve ödül gibi olumlu duygularla ilişki içerisindedir. Bu nedenle korku duygusunun hissedildiği durumlarda da, ödül var olmasa bile amigdalada yer alan haz merkezleri aktifleşebilmektedir (akt. Çağlıyan, 2020:547). Freud da buna benzer bir görüş belirterek gerçek korkunun kişide salt korku yaratma amacından çok, kişiyi harekete geçirerek tehlikeye karşı savunma mekanizması oluşturma amacında olduğunu vurgulamaktadır (Freud, 1993:227-229). Ayrıca Freud çalışmada daha önce değinildiği

üzere tekinsizlikle ilgili açıklayıcı makalesinde korkunun evin içinde olan bir şeyden, aşına olunan bir şeyden kaynaklandığını vurgulamıştır (akt. Nacar, 2020: 662). Bu vurgu, korku duygusunun kaynağı olan korku nesnesinin merak uyandırma işlevi olduğunu da göstermektedir.

Sinema filmlerinin pek çok duygu gibi korku duygusunu da başarıyla yaratabildiği bilinmektedir. Filmlerin korku duygusunu üretebilmek için farklı metotlar kullandıkları görülür. *"The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart"* isimli kitabında yazar Noel Carroll korkunun insan doğasındaki yerini değerlendirmiş ve ayrıca, korkunun çeşitli türlerini ve bu türlerin izleyiciler üzerindeki etkilerini de incelemiştir. Yazar, korkunun kurmaca türlerde ve filmlerde nasıl yaratıldığını anlamak için de farklı tekniklere değinir. Korku filmlerinde kullanılan atmosfer, müzik, aydınlatma ve kamera açıları gibi unsurlar korkunun üretiminde oldukça etkindir. Ayrıca, korku filmlerindeki karakterlerin, bedenlerin ve hikâyelerin nasıl korku yarattığını da inceler. Atmosfer konusunda, yazar, korku filmlerinde sıklıkla kullanılan kasvetli ve karanlık ortamların, izleyicilerin korku duygusunu tetiklediğini ve yine atmosfer oluşturmak için kullanılan ses efektleri ve müziklerin de korku üretiminde etkili olduğunu söylemektedir. Aydınlatma ve kamera açıları da izleyicilerde korku yaratabilmek adına fırsatlar sunmaktadır. Gölgeler ve ışıklı alanların korku duygusu için anahtar rol oynayabileceği gibi belirli kamera açılarının da korkuyu arttırabileceği yazar tarafından vurgulanır. Örneğin yakın çekim bir yüz, yüz ifadesindeki korku ve endişeyi izleyiciye daha güçlü bir şekilde hissettirebilir. Karakterler ve beden konusunda Carroll, korku filmlerinde sıklıkla kullanılan bedensel değişimlerin ve canavarlaşmaların, izleyicilerde korku yaratımında kullanıldığına değinmektedir (2003).

Beden korkusu temasının kullanıldığı filmler içinde geçerli olan Carroll'ın belirlemeleri ekseninde bu tür filmler için korku duygusunun tek başına bedensel mutasyonların imgeleştirilmesi ile değil pek çok başka estetik strateji ile üretildiğini belirtmek gerekmektedir. Bu tür filmler için beden imgesinin yanında karakter edimleri, film olaylarının ve filmin biçimsel özelliklerinin de korku duygusunun yaratımına etkisi söz konusudur.

Burke dehşet duygusunun tıpkı korku, acı ve tehlike duyguları gibi yüce olduğunu ifade etmektedir. Buna göre negatif duygular, yüce sayesinde güçlü duygular olarak açığa çıkar ve haz<sup>9</sup> uyandırır (Burke, 2008: 42-43). Ayrıca dehşet, tıpkı tedirginlik ve tekinsizlik duygusu gibi korku duygusundan dolayı ortaya çıkabilmektedir (Bak, 1997:3). Dehşet, bizim için şok edici veya ürkütücü olacağını vaat eden tehdit edici bir sonucu korkuyla beklediğimiz, yoğun ama sessiz bir beklentiye dayalı sinematik korku türü olarak tanımlanır. Dehşet, yerini şoka veya korkuya bırakana veya başka bir şekilde yok olana kadar sürer. Dehşetin özellikleri onu korkudan açıkça ayırır. İlk olarak, korku ve dehşet farklı zamansal yapılara sahiptir. Her iki türde de şu anda hissedilir fakat dehşet geleceği işaret ederken, korku şimdiye odaklanır. Dehşetin kaynağı tam da canavarca ya da şiddetli bir şekilde yüzünüzde hareket eden görüntülerin ve hayal güçlerinin buradlığı ve şimdiliğidir (Hauser, 2018:249). Bu nedenle, dehşet duygusunun temeli, onun öngörülü doğasıdır; devam eden bir hikâyenin bilinmeyen (ve potansiyel olarak korkutucu) sonucu ve onun öngörülemeyen kalıpları neden olur.

Dehşeti sinemaya en iyi şekilde yansıtan yönetmenlerden biri ise Hitchcock'tur. Hitchcock, filmlerinde insanı, bir başka insan eliyle vahşet ve dehşetle yüzleştirerek, gotik edebiyatın canavarlığını insan bedenine yüklemektedir (Scognamillo, 1996: 95-96). Bu noktada Hitchcock'un beden korkusu filmlerinde kullanılan insan unsuruna benzer şekilde insan unsuruyla korku ve dehşet duygusu oluşturmak istediği görülmektedir. Ayrıca sapıklaşan insanın tekinsiz hale gelmesi de korku duygusunun bedene bir başka yolla yüklendiğini göstermektedir.

## 6. Tekinsizliğin ve İğrençliğin Sinemada Varoluşu

Freud korku açıklaması yaparken "tekinsiz (uncanny)" kavramının üzerinde de durmaktadır. Tekinsiz, aşına olunan bir mekân ya da tanıdık gelen bir kişinin özünde yatan karanlık, dengesiz, kaygı uyandıran ve rahatsız eden

<sup>9</sup> Burada kastedilen estetik hazdır.

tarafıdır. Çünkü korku evin içinde, tanıdık ve aşına olunan bir duygudur (akt. Nacar, 2020: 657-662). Freud, tekinsizlik üretecek duyuları tetikleyebilecek izlenimleri kataloglamıştır. Bunlar, cansız bir nesneyi anlık canlı olarak algılamak veya canlı olanı anlık cansız olarak algılamaktır (Spadoni, 2007: 6). Freud'un tekinsizle ilgili açıklamaları şu şekildedir:

Tekinsiz şüphesiz korkutucu olanla ilişkilidir, korku ve dehşet uyandıran şeyle; aynı derecede kesinlikle, kelime her zaman açıkça tanımlanabilir bir anlamda kullanılmaz, bu nedenle genel olarak korku uyandıran şeyle örtüşme eğilimindedir. Yine de özel bir kavramsal terimin kullanımını haklı çıkaran özel bir duygu özünün mevcut olmasını bekleyebiliriz. Korkutucu olanın alanı içinde yer alan belirli şeyleri "tekinsiz" olarak ayırt etmemizi sağlayan bu ortak özün ne olduğu merak ediliyor (akt. Frank, 1985: 78).

Tekinsizliğin temelde bedeni rahatsız eden ve gündelik olandan ayrılmayla sonuçlanan, hissedilen bir deneyim ve bir etki olarak anlaşılması gerektiği düşünülmektedir. Tekinsizlik bir rahatsızlık meydana getirir. Tekinsiz, dinginliğe boyun eğmeyi reddeder ve bunun yerine bize gerçekten yeni bir şey sunar. Var olduğu varsayılan şeylere artık yokmuş gibi tanık olunur, şimdiye kadar çirkin olduğu düşünülen şeyler çirkin olarak ortaya çıkar ve bir zamanlar ölü olduğunu düşündüğümüz varlıklar tamamen ölümsüz olarak cisimleşir. Bu şekilde, tekinsiz, epistemik arzularımızın özünde gizlenen, gerçeğin temellerini ortadan kaldıran ve bizi gerçek ile gerçek olmayan arasında gözenekli bir ayrımla bırakan bir "korkutucu tür"dür (Trigg, 2012: 27).

Tekinsiz kavramı, psikiyatrist Jentsch tarafından "canlı olması gereken varlığın canlı olup olmadığının ve cansız olması gereken bir varlığın yine cansız olup olmaması" şeklinde tanımlanmaktadır (Jentsch ve Freud, 2019: 18). Bu tanım Freud'un "alışlagelmişin dışındaki şeylerin" tekinsiz olabileceği görüşüyle (2019: 36) benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada iğrencin de insan, hayvan ya da bitkilerden kaynaklanan bazı organik nesnelere alışılmışın dışındaki formuna karşılık gelmesi (McGinn, 2011: 42), özünde oluşturduğu tanıdıklık ve farklılığın birlikteliği nedeniyle tekinsizlik kavramıyla benzerlik göstermektedir. Ayrıca özellikle Kristeva'nın vurguladığı şekliyle iğrenme duygusunun ana soylu oluşu ve çocukluktan gelen kalıtsallığı (Kristeva, 2014: 30), Freud'a ait olan tekinsizliğin çocukluk döneminden itibaren süregelen bunalımlardan kaynaklandığı tanımı (Jentsch, 2019: 75-76) ile benzeşmesi iki kavramın bir arada kullanılmasının nedenlerindedir. Bu doğrultuda, tekinsizin ve iğrencin birlikte kullanımı diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da yaygın şekilde kullanılmaktadır.

Body Horror filmler insan bedenindeki biyolojik ve fizyolojik başkalaşımardan kaynaklanan bir korku duygusu ortaya çıkarmaktadır (Cardin, 2017: 731). Sinema kuramcısı Cherry de body horror filmleri "hastalık, mutasyon veya vücudun normal formunun dışında gerçekleşen fetişizm temelli davranışlar sonucu iğrenç hale gelen başkalaşmış bedenlerin var olduğu alt tür" olarak tanımlamaktadır (Cherry, 2014:19). Bu başkalaşım bir nevi ucubeleşme olarak karşımıza çıkarken, ucubenin sınırlı da olsa tekinsizlik oluşturduğu görülmektedir. Bu noktada ucube, "yaşayan bedenin karanlık kısmı" gibidir (Ancet, 2010: 149-150). Bu süreçte insan bedeni yapısal bir bozukluğa uğrayarak tekinsizleşip korku unsuru haline gelmektedir. Ayrıca bedeni tekinsizleştiren temel unsurun iğrençlik olduğu da gözlemlenmektedir.

Tekinsiz ve iğrenç olan arasındaki bağlantı, Kristeva'nın geliştirdiği abject sanat kavramıyla açıklanmaktadır. Kristeva abject kavramını "dışlanan ve dışarıya atılan" olarak tanımlarken iğrençliğin tanıdıklığı ve dışlanmadan önce özneye ait olduğu gerçeği üzerinde de durmaktadır (Kristeva, 2014:14). Bu noktada iğrencin oluşturduğu abject kavramı tekinsizlikle benzerlik göstermektedir. Öznenin kendiyi özdeşleşmeyi reddederek, kendinden olanı istemediği, ötelediği ve yok olmasını istediği şeyleri kapsayan abject, benzer şekilde tanıdık olan, bir nevi kendinden olan, nesneden uzaklaşma gerekliliği hissettiren tekinsizlikle ortak paydada yer alır (Mısırlı, 2016: 59). Body Horror alt türünde iğrencin ve tekinsizliğin bir aradalığının temel nedenlerinden biri de bu benzerliktir.

Body Horror filmlerde belirgin şekilde kullanılan iğrenç unsurlar, bedeni başkalaştırma süreci şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bedeni tekinsizleştiren bu süreç ise biyolojik başkalaşım nedeniyle oldukça iğrenç unsurlar barındırmaktadır. Bedenin bazı parçaları olan dışkı, salya, kan, irin vb. gibi unsurlar belirginleştirilerek öznenin tamamen veya kısmen ayrılma yoluyla atılırken, izleyicideki iğrenme duygusu da arttırılmış olur. Bu ayrılma sürecinde, özneye iğrenç nesnenin bağının kesilmemesini sağlayan ise iğrenme duygusudur (Grozs, 2020: 128-129). İğrenç unsurlar kullanılarak tekinsizleştirilen bedenler, body horror filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle Cronenberg sinemasında biyolojik başkalaşımın yoğun kullanımı dikkat çekmektedir.

Body Horror filmler insan bedenindeki biyolojik ve fizyolojik başkalaşımından kaynaklanan bir korku duygusu ortaya çıkarmaktadır (Cardin, 2017: 731). Bu başkalaşım bir nevi ucubeleşme olarak karşımıza çıkarken, ucubenin sınırlı da olsa tekinsizlik oluşturduğu görülmektedir. Bu noktada ucube, “yaşayan beden karanlık kısmı” gibidir (Ancet, 2010: 149-150). Bu süreçte insan bedeni yapısal bir bozukluğa uğrayarak tekinsizleşip korku unsuru haline gelmektedir.

Bedeni tekinsizleştiren bu süreç ise biyolojik başkalaşım nedeniyle oldukça iğrenç unsurlar barındırmaktadır. Bedenin bazı parçaları olan dışkı, salya, kan, irin vb. gibi unsurlar belirginleştirilerek öznenin tamamen veya kısmen ayrılma yoluyla atılırken, izleyicideki iğrenme duygusu da arttırılmış olur. Bu ayrılma sürecinde, özneye iğrenç nesnenin bağının kesilmemesini sağlayan ise iğrenme duygusudur (Grozs, 2020:128-129). İğrenç unsurlar kullanılarak tekinsizleştirilen bedenler, body horror filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle Cronenberg sinemasında biyolojik başkalaşımın yoğun kullanımı dikkat çekmektedir.

## 7. Bulgular ve Yorum

The Brood<sup>10</sup> isimli film beden korkusu alt türüne örnek teşkil eden bir yapımdır. Çalışmada filmin fenomenolojik düzeyde incelemesi araştırma soruları ekseninde aşağıda gerçekleştirilmiştir. Filmin karakterleri ve olay örgüsü aşağıda Tablo 1 ile gösterilmektedir.

---

<sup>10</sup> Filmin öyküsünün özeti kısaca şu şekildedir: Nola Carveth psikolojik sorunlara sahip bir kadındır. Birçok çocukluk travması olan ve ileri derecede psikozlar yaşayan Nola, Doktor Hal Raglan tarafından tedavi edilmektedir. Dr. Raglan, Nola'yı şehre uzak bir dağ evi olan kliniğinde tecrit altında tutmaktadır. Yalnızca belirlenmiş zamanlarda kızı Candice'i görebilen Nola'nın hastalığı kötüye gitmektedir. Bir gün Candice'in babası ve Nola'nın eski eşi Frank, banyoda Candice'in vücuduna dikkat eder. Vücudunda birçok morluk ve darp izi vardır. Frank gidip Dr. Raglan'a hesap sorar ve bir daha kızını Nola'ya getirmeyeceğini söyler. Dr. Raglan tuhaf davranmakta ve ser verip sır vermemektedir. Filmin devamında Nola'nın annesi bir cinayete kurban gider. Cinayeti işleyen garip görünüşlü bir cüce insandır. Aynı cüce insan ilerleyen günlerde Nola'nın babasını da öldürecektir. Ancak cüce tam Nola'nın eski kocası Frank'i de öldürecekken bir anda yere düşüp ölür. Daha sonra otopsi yapılan cücenin göbek deliği olmadığı ve muhtemelen hiç doğurulmamış olduğu anlaşılır. Ancak bu garip yaratık yalnız değildir. Kendisi gibi birçokları da vardır. Ölen yaratığın kardeşleri çocuk kılığında Candice'in okuluna gidip öğretmenini de öldürerek Candice'i kaçırmışlardır. Bu olay sonrası Frank, soluğu Dr. Raglan'ın yanında alır. Ondan şüphe eder ancak durum düşündüğünden çok farklıdır. Dr. Raglan ona gerçekleri anlatır. Nola onlarca ucube çocuk dünyaya getirmiştir. Bu çocuklar Nola'nın nefretinden beslenerek insanları öldürmektedir. Nola terapide kime sinirlenirse ucube çocuklar otomatik tepki gösterip o kişiyi öldürmektedir. Candice evin üst katında ucubelerle mahsur kalmıştır. Dr. Raglan'ın planıyla Frank, Nola'yı oyalarken Dr. Raglan da Candice'i ucubelerin yanından alacaktır. Ama bu sırada ucubelerin sinirlenmemesi ve müdahâle etmemesi için Frank Nola'ya iyi davranmak zorundadır. Başta her şey normal ilerlerken Nola elbisesini kaldırır ve Frank gerçeklerle yüzleşir. Nola bir ucubeye daha hamiledir ve gebelik dışarıdadır. Bu iğrenç sahne karşısında Frank duygularını gizleyemez ve Nola sinirlenir. Ucubeler bu sinir nedeniyle Dr. Raglan'ı üst katta öldürür. Ucubeler tam Candice'i öldürecekken Frank Nola'yı boğup öldürür ve kızı Candice'i alarak çıkar. Her şey bitmişken kamera arabada oturan Candice'in koluna yaklaşır. Karakterin kolunda bir nevi mutasyon geçirdiğini gösteren sivilce veya ur gibi şeyler belirir. Film sona erer.

<b>Karakter</b>	<b>Bedensel Durumu</b>	<b>Eylemleri</b>
1.Nola Carveth	Ucube beden (Filmin finalinde)	Genel olarak tekinsiz görünüyor, finalde dehşet ve iğrenme duygularını zirveye çıkarıyor. Direkt olarak varoluşa zararlı eylemde bulunmasa da film boyu gösterilen varoluşa zararlı eylemlerin sebebi olduğundan beden korkusunun kaynağı olarak görülüyor.
2.Dr. Hal Raglan	Normal beden	Varoluşu tehdit ediliyor ve finalde zarar görüyor.
3.Frank (Nola'nın Kocas)	Normal beden	Varoluşu tehdit ediliyor ve defalarca zarar görme tehlikesiyle karşı karşıya kalıyor.
4.Candice (Nola'nın Kızı)	Normal beden (Filmin finaline kadar)	Başlangıçta ucubelerin koruması altında zarar görmezken, ucubelerin düşmanı haline geldiğinde zarar görüyor.
5.Nola'nın Annesi	Normal beden	Ucubeyle ilk karşılaşmasında varoluşuna zarar veren bir eyleme maruz kalıyor ve ölüyor.
6.Nola'nın babası	Normal beden	Aynı şekilde, ucubeyle ilk karşılaşmasında varoluşuna zarar veren bir eyleme maruz kalıyor ve ölüyor.
7.Candice'in Öğretmeni	Normal beden	Bir başka normal bedene sahip olan Candice'i ucubelerden korumaya çalışırken varoluşa zararlı eyleme maruz kalıyor ve ölüyor.
8.Mike (Akıl Hastası)	Sonradan başkalaşım geçiren beden	Başlangıçta normal bir bedene sahipken, baskı altına alındığında fizyolojik bir başkalaşım ile ucubeleşiyor, baskı ortadan kalktığında ucubeliği de ortadan kalktığı için herhangi bir beden varoluşuna zararlı bir eylemde bulunmuyor.
9.Cüce-1 (Kırmızı Montlu)	Ucube beden	İzleyicinin karşılaştığı ilk ucube olarak varoluşa zararlı ilk eylemi gerçekleştiriyor ve bu eylemlerine devam ediyor. Burada kötü eylemi gerçekleştirenin görüntüsünün de kötü olduğu gerçeğini hatırlatıyor.
10.Cüce-2 (Mavi Montlu)	Ucube beden	Tıpkı görülen ilk ucube gibi o da varoluşa zararlı eylemler gerçekleştiriyor ve ucubeliğinden kaynaklanan ahlâki kötücülüğünü gözler önüne seriyor.
11.Cüce-3 (Sarı Montlu)	Ucube beden	Aynı şekilde, tıpkı görülen ilk ucube gibi o da varoluşa zararlı eylemler gerçekleştiriyor ve ucubeliğinden kaynaklanan ahlâki kötücülüğünü gözler önüne seriyor.

**Tablo 1. Film Karakterlerinin Bedensel Özellikleri ve Eylemleri.**

### 7.1 The Brood (Hastanede Dehşet) Filminin Fenomenolojik İncelemesi

Yukarıda Tablo 1 ile filmin karakterlerinden yola çıkılarak ilgili filmin zamanda karşılaşılan özelliklerinden bahsedilmektedir. Bu genel özellikler elbette bir sinema filminde biçimsel olarak da pek çok unsurla ortaya çıkarılmaktadır. Tablo 1 ile ulaşılan genel karakter özellikleri, bu karakterlerin eylemleri ve film düzeyindeki var oluşlarının beden korkusu imgeleri bağlamında izleyicinin bedenini nasıl etkilediği aşağıda tartışılmıştır.



**Resim 1.** *Dr. Raglan Bir Hastasını Tedavi Eder.*

Resim 1 ile gösterilen sahnede Dr. Raglan hastası Mike'ı tedavi etmektedir. Mike babasıyla ilgili çocukluk travmaları olan bir hastadır. Sahne her ne kadar aşırı belirgin beden korkusu unsurları barındırmasa da filmin ilk sahnesi olmasıyla beden mutasyonu içeren ve filmin geneline hitap edecek mutasyonların ilki olmuştur. Bu bir ipucu sahnesidir. Bu ipucuyla filmde gelecekte olacaklar hakkında izleyiciye bilgi verilmektedir. Sahnede dakikalar ilerledikçe Mike'ın hissettiği duygulardan dolayı vücudunda yer alan yaralar belirginleşmektedir. Başta küçük olan yaralar daha kanlı ve iltihaplı hale gelmektedir. Yönetmen bu sahnede beden mutasyonunu tam da mutasyon esnasında izleyicisine aktarmış ve sahnede belirgin bir beden mutasyonu olmasını sağlamıştır. Sahnede aşırı korku unsuruna rastlanmasa da beden korkusu kaynak olarak çoğunlukla iğrençlik üzerinden sağlanmıştır. Her ne kadar tedavi esnasında akıl sağlığı bozuk birinin vücudundaki yaraların daha belirgin hale gelmeye başlaması oldukça tekinsiz ve dehşet verici görünse de iğrençlik daha belirgin bir unsurdur. Yönetmen bu sahnede ışığı belirgin bir şekilde kullanmış ve Mike'ın dönüşümünün boyutlarını parlak bir ışık altında, izleyicinin odak noktasına yerleştirerek aktarmaya çalışmıştır. Bu aydınlatma açıkça Barok resmi referans alan ve insanı odaklayan bir zihniyetin ürünüdür. Bu bir insani durum olarak nesnelere arındıran bir sahnede izleyicinin ilgisine sunulmuştur. Sahnedeki atmosfer ise sahne içerisinde izleyici rolündeki kişilerin karanlıkta kalması ve mutasyona uğrayan bedenle o bedeni tedavi eden doktorun fazlaca aydınlık bir ortamda gösterilmesi nedeniyle filmin ilerleyen dakikalarında karşılaşılabilecek mutasyonun boyutları ile ilgili bir ipucu niteliğindedir.



**Resim 2.** *Ucube İlk Defa Kadraja Tam Olarak Girer.*



Resim 2 ile gösterilen sahnedeki planda ise film boyunca görülecek olan ucubelerle ilk kez karşılaşılır. Bu planda kırmızı montlu ilk ucube, Nola'nın annesini öldürmüştür. Candice yukarı doğru baktığında ucubeyi bir saniyelik görür. Bu sahnede beden mutasyonunun varlığı da açıktır. Elbette elleri kanlar içinde korkulukların arkasında seyirciye doğru bakan bir ucube hem iğrenç hem de dehşet vericidir ancak çocuk gibi görünen ve giyinen bir ucubenin cinayet işledikten sonra bu şekilde bakması oldukça tekinsiz bir sahneyi oluşturmuştur. Sahnede korkunun yanında gerilimin de kısa süreliğine beliren bu plandaki belirsizlik nedeni ile ortaya çıkarılmak istediği ifade edilmelidir. Beden korkusunu yaratacak imge anlaşılır olmasına rağmen belirgin ve apaçık kullanılmamış ve korkulukların ardından yalnızca kısa bir süreliğine gösterilmiştir. Bu süre kısa olmasına rağmen izleyicinin bedenini etkileyecek düzeydedir. Ayrıca plandaki mutasyonlu beden korku duygusunun aktarımında etken rol oynamaktadır. Bu etken rol ucubenin belirgin şekilde gösterildiği bir plan biçiminden değil, ucubeliğin ani ve kısa süreli gösteriminden kaynaklanmaktadır. Ani gösterim ilk olarak izleyicide dehşet duygusunu üretmek içindir. Ucubenin kısacık gösterimi de merak uyandıran bir tekinsizliğe neden olmaktadır. Bu sahnede ışığın düşük düzeyde ve yumuşak ışık olarak tanımlanacak bir türde kullanımı ucubenin izleyiciye henüz tam olarak gösterilmediğini ve yine merak kaynaklı bir ruh halini artıracak bir atmosfer oluşturulmak istendiğini gözler önüne sermektedir. Bu ruh hali diğer bir ifade ile merak, kısa süreli dehşet, korku gibi episodik duygulardan ziyade uzun sürelidir. Bu sebeple kısa süren bir plan ile filmin yaratmak istediği genel ruh halinin kaynağı da üretilmiştir. Bu durumda sinematik olarak kısa süren duygular ve uzun süren ruh halleri bir arada çalışmaya başlamıştır. Filmin devamında da yaratılmak istenilen ruh halleri ile duygular arasındaki ilişki güçlüdür. Ruh halleri duyguların daha güçlü hissedilmesine neden olurken üretilen duygular da filmde yaratılmak istenilen ruh hallerini destekler.



**Resim 3.** *Ucube İkinci Cinayetini İşler.*

Filmde beden korkusu imgelerinin yer aldığı başka bir sahne ise Resim 3 ile gösterilir. Bu sahnede yer alan ve yukarıda gösterilen planda aynı ucube ikinci cinayetini işler ve bu kez Nola'nın babasını öldürür. Yönetmen bu sahnede mutasyonlu bedeni biraz daha belirgin şekilde gösterir. Bu belirginlik ışığın kullanım şekli nedeniyle yüksek kontrastlara sahiptir. Tek ve güçlü bir ışık kaynağı ile bağlı gölgeler belirginleştirilirken zaten morfolojik olarak bozuk olan beden gölgeleriyle daha da çirkin bir hale getirilmiştir. İzleyici halen ucubeyle tam olarak yüz yüze getirilmemiştir. Burada ucube bedeninin anomalisi ve ışığın etkisi hem dehşet hem de tekinsizlik üretmektedir. Ucubenin yüzü gölgeli olduğundan iğrençlik aşırı belirgin değildir. Görüldüğü gibi ucube, kötü, çirkin ve varoluşa zarar veren eylemi gerçekleştiren bedeni işaret eder.



**Resim 4.** *Ucube, Frank'ı Öldüremeden Ölür.*

Resim 4 ile gösterilen sahnede yönetmen ilk defa beden korkusu türüne ait olan bir imge ile ucubeyi bu kadar belirgin şekilde göstermektedir. Yönetmen bu kez tam olarak aydınlık bir ortamda izleyici ile ucubeyi karşı karşıya getirmiştir. Ancak burada ucubenin ilk kez ölü olarak izleyicinin karşısına tam olarak çıkarılmış olması, ucubenin varoluşa zarar veremeyecek duruma gelmeden önce izleyiciye bariz şekilde gösterilmek istenmediğini de fark ettirmektedir. Oldukça tekinsiz görünen ucube belirgin şekilde görüldüğünden iğrenme duygusu da tetiklenmek için stilize edilmiştir. Bu nedenle korku duygusu ve iğrenme duygusu sahnede üretilmek istenen duygulardır. Ayrıca mutasyonlu beden ölü de olsa korku duygusunu oluşturma konusunda etkin roledir. Sahnenin devamında otopsi yapılırken ucubenin göbek deliği olmadığı detayı da beden mutasyonunun dozunun yükseltilmesine neden olur. Ayrıca otopsi sahnesinde ışığın tekrar azaltılması ile negatif bir ruh halini tetikleyecek bir atmosfer oluşturulmuş ve çirliçiplak haldeki bir ucube beden ölü bile olsa izleyiciye bariz şekilde gösterilmemiştir.



**Resim 5.** *Diğer Ucubeler Candice'in Öğretmenini Öldürür.*

Resim 5 ile gösterilen ve birbirinin devamı olan sahnelerde ölen ucubenin kardeşleri Candice'in öğretmenini öldürerek Candice'i kaçıtır. Bu sahnede ve sahneye ait planlarda yönetmen ucubeyi oldukça aydınlık bir çekimle belirgin şekilde gösterir. Bu sahnede, ilk iki cinayetten farklı olarak bu ölümün fazlasıyla aydınlık bir ortamda gösterilmesi, artık dış dünya tarafından suçlunun bilinir hale gelmesini sağlamaktadır. Bu bilinirlikle bedensel anomali ile ahlâki kötülük eşleştirilmeye başlanmıştır. Nola'nın anne ve babasını öldüren ucube yakalanmıştır ve suçun faili ortaya çıkmıştır. Işığın burada kullanımı ucubenin mutasyonu fazlasıyla belirginleştirir. Sahnede beden korkusu önce ucubenin gösterilmesi nedeniyle iğrençlik daha sonra cinayet şeklinin gösterilmesi nedeniyle dehşet duygularını yaratma potansiyeli taşır. Ucubelerin tekinsizliği de göze çarpmaktadır. Yönetmenin bu kasıtlı imgeleri ile sahnede korku duygusuyla beraber iğrenme duygusu da sahnede başat rol üstlenmiştir. Ayrıca mutasyonlu beden, korku

duygusunu yaratma noktasında edilgen değil etkindir. Bu doğrultuda ucube bedenler varoluşa zararlı eylemi gerçekleştiren bedenlerdir. Ucubenin suçla, iğrençlikle, ahlâki olmayanla, kötülükle ve korkutucu eylemle ilişkisi tekrar izleyici karşısına çıkarılmıştır.



**Resim 6.** Frank, Nola'nın Hiç Bilmediği Bir Yüzünü Görür.

Resim 6 'da gösterilen sahne ve planlar filmin beden korkusu bağlamında doruk noktasıdır. Sahnede Frank Nola'yı oyalarken Nola bir anda üzerindeki elbiseyi havaya kaldırır. Burada yönetmen Nola'yı önce geniş açıyla, sonra da yakın çekimle göstererek mutasyonlu bedeni oldukça belirgin şekilde beyaz perdeye taşımaktadır. Ayrıca ışık da fazlaca kullanılmıştır. En belirgin beden mutasyonunu içeren bu sahnede Nola'nın bedeni hem tekinsiz hem iğrenç hem de dehşet vericidir. İğrenme duygusu korku duygusuna fazlasıyla eşlik eder. Bu sahnede de mutasyonlu beden, korku duygusunu aktarmada fazlasıyla etkindir. Sahnede her ne kadar varoluşa tehdit oluşturabilecek herhangi bir eylem var olmasa, hatta aksine varoluşu ortaya çıkaran bir doğurma eylemi var olsa da, ucube beden fazlasıyla korkutucu, dehşet verici ve iğrençtir. Çünkü bu sahnede varoluşu sağlayan doğumun sonucunda bir ucube beden daha ortaya çıkmıştır. Metaforik olarak bu doğumun sağladığı varoluş, ilerleyen zamanlarda normal bedenlerin varoluşunu tehdit edeceği için izleyici tarafından hoş karşılanmamaktadır.



**Resim 7.** Nola Bir Ucube Bebek Daha Doğurur ve Yalayarak Temizlemeye Başlar.

Resim 7'de Nola kendi yöntemleriyle doğurduğu bebeğini keseden çıkarır ve yalayarak temizlemeye çalışır. İğrenme duygusunun doruk noktasına çıkarıldığı bu sahnede yönetmen mutasyonlu bedenleri en belirgin şekilde göstermektedir. Yakın plan çekimler sahnenin etkisini yükseltir. Yakın plan dışında plastik makyajın sayesinde doğan bebek oldukça gerçekçi bir görüntü ile sunulmaktadır. Bu noktada beden korkusu imgelerinin çoğunlukla iğrenme duygusunu tetiklediği görülmektedir. İğrenme duygusu ise bu sahnedeki planlardaki stilistik düzenlemeler ile korku duygusunu yine yalnız bırakmamıştır. Ayrıca bir kez daha görülmektedir ki mutasyonlu bedenler korku duygusunun aktarılmasında tamamen etkin rol oynamaktadır. Yine varoluşa zararlı bir eylem bulunmasa da mutasyonlu bedenlerin varlığı ve işlevleri sahnenin beden korkusu oluşturmaya zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, zararlı eylem bulunmasa da iğrençlik ve fizyolojik mutasyon beden korkusu oluşturmada yeterlidir.



**Resim 8.** Frank, Nola'yı Öldürür.

Bu sahnede Frank'ın Nola'yı öldürmesi sonrası üst katta bulunan tüm ucubelerin hayat enerjisi kesilir ve Candice kurtulmuş olur. Beden korkusunun ana kaynağı olan en ciddi mutasyona sahip beden yok edildiğinden beden korkusu ortadan kalkmış olur. Ayrıca film boyunca ilk kez ucube beden varoluşa zararlı eylemi gerçekleştirmek yerine bu eyleme maruz kalan beden olmuştur. Ancak beden korkusunun kaynağı yine de ucube bedendir. Kanlı elleri, kan içindeki ağzı ve dehşet duygusunu arttıran bakışları korku duygusunu arttırmaktadır. Ancak dikkat edildiğinde normal beden işlediği cinayette dahi ahlâki bir farkındalık ve farklılık vardır. Film boyunca ucube bedenler, çeşitli araç gereçler kullanarak ve bir nevi işkence ederek cinayet işlerken, Frank yalnızca kızını kurtarmak için Nola'yı boğarak öldürür. Amaç öfke kusmak, intikam almak veya işkence etmek değil, yalnızca varoluşa fazlaca zarar vermiş ucube beden eylemlerini durdurmaktadır. Bir kez daha ucube beden ile normal beden arasındaki ahlâki eylem farklılığı göze çarpmaktadır. Frank Nola'yı öldürdükten sonra kızını üst kattan alır ve arabaya bindirir. Dr. Raglan ise çoktan öldürülmüştür.



**Resim 9.** Candice Mutasyon Belirtisi Gösterir.

Tam her şey çözüldü ve beden korkusunun kaynağı olan mutasyonlu beden ortadan kalktı derken Nola'nın kızı Candice'in kolunda beliren benekler bu mutasyonun Candice'e de geçtiğini gösterir. Yönetmen ustaca bir manevrayla izleyicinin finalde de beden korkusunu hissetmesini sağlar. Burada beden korkusunun kaynağı ise iğrençtir. Bu nedenle iğrenme duygusu da korku duygusu kadar başattır. Ayrıca her ne kadar diğer sahnelerde olduğu kadar dehşet verici, iğrendirici ve korkutucu olmasa da bu sahnede de mutasyona uğramaya başlayan beden filmin finalinde izleyiciyi dehşete düşürmektedir.

## 8. Sonuç

Çalışmada irdelenen beden korkusu alt türü filmler korku duygusunun yanında dehşet, iğrenme, tekinsizlik vb. duyguları da harekete geçirebilen filmlerdir. Korku duygusunun yaratımı bu duyguların yardımıyla oluşturulmaktadır. Özellikle ucube bedenlerin ve biyolojik başkalaşıma uğrayan insan vücutlarının sık kullanımı, iğrençliğin artırımı sayesinde iğrenme duygusunu belirginleştirmektedir. Bu iğrenme süreci sırasında tekinsizleşen beden izleyicideki dehşet duygusunu arttırmaktadır. Dehşetin doruğa ulaştığı noktada, başkalaşan beden, korku duygusunun ana kaynağı haline gelmektedir. Bu noktada Body Horror diğer alt türlerden ayıran yegâne özellik korkunun oluşturulması konusunda iğrenç bedenlerin etken yapıda ortaya çıkarılmasıdır. Korku filmlerinde genellikle kanayan, yaralanan, parçalanan bedenler edilgen bir özellik göstermektedir. Bu yollarla başkalaşıma uğrayan bedenler, korku filminde yer alan asıl korkuyu oluşturan kişi veya varlığın etkisiyle zarar görmektedir. Slasher ve splatter alt tür filmlerde dikkat çeken bu özellik, body horror alt türünde tamamen farklıdır. “*The Brood*” filmi başta olmak üzere Cronenberg sinemasında ve diğer body horror türü filmlerde, başkalaşarak ucube halini alan bedenler iğrenme duygusunu arttırarak tekinsizleşir. Bu noktada Cronenberg’in tasarlayarak uyguladığı planlarla ve çekim açılarıyla belirgin şekilde gösterdiği bedenler, kullanılan plastik makyajın da etkisiyle oldukça gerçekçi ve etkileyici görünerek izleyiciyi rahatsız etmeyi amaçlamaktadır.

Beden korkusu türünün önemli örneklerinden birisi olan “*The Brood*” filminin estetik stratejisi özetle ucubeliğin aynı mitolojilerde olduğu gibi kötülük ve ahlâki olmayanla eşleştirilmesi üzerinedir. Bu sebeple izleyicinin karşısına çıkarılan ucube bedenler korku duygusunun yaratılmasında eylemleri nedeniyle estetik varoluşa katkı sağlamaktadır. Diğer taraftan aynı eylemlerin tekinsizlik ve dehşet duygularını da ürettiği ifade edilmelidir. İğrenme duygusu ise aynı ucube bedenlerin mutasyonlu hallerinin gösterilmesi ile sağlanmaktadır. Bir öteki beden olarak bu ucube bedenler normal kabul edilen bedenlere bir saldırı olarak algılanma potansiyeline sahiptir. Bu tür bedenlerle karşılaşmalar insanlarda şok etkisi yaratırken “*The Brood*” filminde bu şok etkisi tasarlanan planlar, makyaj ve oyunculuğun etkisi ile iğrenme duygusunun anahtarı haline gelir.

## Kaynakça

- Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ancet, P. (2010). Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aytekin, M. (2013). Korku Sinemasında Türler. Atatürk İletişim Dergisi, 0(5), 63-84.
- Bak, C. (1997). Vampir Ya Da Öteki Olana Bakış. İstanbul: Cem Bak Yapım.
- Betton, G. (1986). Sinema Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bostan, E. (2019). Korku'nun Bakışı: Peeping Tom. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7(98). s. 277-299Doi: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.36784>
- Breton, D. L. (2019). Bedene Veda. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bumin, T. (2010). Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burke, E. (2008). Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S., R. (1997). Postmodernizm ve Sinema. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Cardin, M. (2017). Horror Literature through History: An Encyclopedia of the Stories that Speak to Our Deepest Fears ABC-CLIO.
- Carroll, N. (2003). *The Philosophy Of Horror: Or, Paradoxes Of The Heart*. Routledge.
- Cherry, B. (2014). Korku. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Cremonini, L. (2020). Beden Korkusu Movies. <https://www.kobo.com/ww/en/ebook/body-horror-movies>
- Çağlıyan, E. A. (2020). Korku Sinemasının Cazibesi Üzerine Felsefi ve Psikolojik Bir İnceleme. SineFilozofi Dergisi, 5(9). 540-550.
- Çolak, B. (2011). Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection. Fe Dergi, 3(1). 38-46.
- Deleuze, G. (2021). Sinema-II: Zaman-İmge(Çev. B.Yalım. & E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Descartes, R. (2013). Söylem, Kurallar, Meditasyonlar(Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Ekman, P. & Friesen, W. V. (1975). Unmasking The Face: A Guide To Recognizing Emotions From Facial Expressions. New Jersey: Prentice Hall.
- Erdoğan, N. Ö. & Öztürk, M. A. (2021). Rönesanstan Modern Dönem Resim Sanatına Korku Duygusunun Yansımaları. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 78(2021 Şubat): s. 244-259. doi: 10.7816/idil-10-78-07.
- Frank, F. (1985). Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror.
- Freud, S. (1993). Psikanalize Giriş. İstanbul: Yaprak Yayınları.
- Gençöz, T. (1996). Korku: Sebepleri, Sonuçları ve Baş Etme Yolları. Kriz Dergisi 6(2): 9-16.
- Grozs, E. (2020). Uçucu Bedenler: Bedensel Bir Feminizme Doğru (Çev. K. Güler). İstanbul: Notabene Yayınları.

Hauser, B. R. (2018). Weird Cinema and the Aesthetics of Dread. (Ed. Sean Moreland) *New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of HP Lovecraft*, içinde (s235-252).

Horkheimer, M. & Adorno, T. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar-II*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Jentsch, E. ve Freud, S. (2019). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine/Tekinsizlik Üzerine* (Çev. Hakan Ş.). İstanbul: Laputa Yayınları.

Kane, P. & O'Regan, M. (2012). *The Mammoth Book of Beden Korkusu*. Philadelphia: Running Press.

Karabaş, P. A. ve İşleyen, F. (2016). Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2). 340-350.

Kolker, R. P. (1999). *Yalnızlık Sineması*. Ankara:Öteki Yayınları.

Köknel, Ö. (1998). *Korkular, Takıntılar, Saplantılar*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (Çev. N. Tural). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford University Press.

Kutlu, T. (2021). Ben Carrie Değilim: Yeni Dönem Korku Sinemasının Asi Kızları. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (8), 29-47.

Melver, G. (2016). *Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling*. London: Bloomsbury Publishing.

McGinn, C. (2011). *The Meaning of Disgust*. Oxford: Oxford University Press.

Mısırlı, Ç. (2016). *Tekinsizlik Kavramının Sanattaki Yansımaları*. (Yüksek Lisans Tezi).

Nacar, E. (2020). Deri-Ben'likten Psişik Sarmala: Tiksinti'de (1965) Mekan ve Abject İlişkisi. *SineFilozofi Dergisi*, 5(10). 653-666. DOI: 10.31122/sinefilozofi.732931.

Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror*. Londra: Routledge.

Scognamillo, G. (2014). *Korkunun ve Dehşetin Kapıları*. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.

Sepetçi, T. (2021). Korku Filmlerinde “Şeytan”dan 2000'lere Değişmeyen Kadın İmgesi: “Şeytan Çarpması” Filminin Feminist Eleştirisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(3). 1086-1103.

Sezer, T. (2015). *Korku Sineması Ansiklopedisi: 60'lardan Günümüze*. İstanbul: Cinius Yayınları.

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.

Spadoni, R. (2007). *Uncanny bodies: The coming of sound film and the origins of the horror genre*. Univ of California Press.

Trigg, D. (2012). *The memory of place: A phenomenology of the uncanny*. Ohio University Press

Tuğan, N. Y. (2017). Alman Dışavurumcu Sinemasında Mizansen: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920-Robert Weine). *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (0)28. <https://doi.org/10.31123/akil.437641>

Tuğan, N. H. (2017). Sinema İkonografisinde Kostüm ve Makyaj. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 6(4). 179-190.

Üşümezgezer, Ç. (2021). Korku Sinemasının Canavar Bitkileri İle Karşılaşmalar. SineCine:Sinema Araştırmaları Dergisi, 12(1). 85-112.

Vitrinel, E. (2018). Uzaylı Olarak 'Öteki' 'Yasak Bölge 9' Filminin Post-kolonyal Kavramlar ile Okunması. SineFilozofi Dergisi, 3(5), 127-144.

X. A. Reyes. (2014). Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film. Cardiff: University of Wales Press.

### **Görsel Kaynaklar**

Cronenberg, D. (Yönetmen), (1979). The Brood (Hastanede Dehşet). (Film). New World Pictures.





Esra YILDIRIM

Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, eyildirim@bartin.edu.tr, Bartın-Türkiye  
ORCID: 0000-0003-2229-3679

İsmail EYÜPOĞLU

Dr. Öğretim Üyesi, Bartın Üniversitesi, ieyupoglu@bartin.edu.tr, Bartın-Türkiye  
ORCID: 0000-0003-0705-6106

Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER

Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, foner@bartin.edu.tr, Bartın-Türkiye  
ORCID: 0000-0001-5251-4327

Ömür GÖKTEPELİLER

Arş. Gör., Bartın Üniversitesi, ogoktepeliler@bartin.edu.tr, Bartın-Türkiye  
ORCID: 0000-0002-7302-341X

### **Kültürel Miras Türk Kahvesi ve Resim Sanatı İlişkisi: Ertuğrul Ateş**

#### **Özet**

Türk kahvesi, Anadolu topraklarına ilk geldiği günden bugüne, sadece bir içecek olmanın ötesinde içinde derin anlamlar barındıran, ritüeller oluşturan kimi zaman gizemli ve mistik bir içecek olarak kabul edilmiş kültürel miraslardan biridir. Konukseverlik, dostluk ve aşk gibi değerlerin sembolü olarak kabul edilir. Kahvenin Osmanlı toplumunda benimsenip yaygınlaşması, ritüellerle şekillenmesi uzun bir zaman dilimini kapsar. Arap Yarımadası'ndan İstanbul'a gelen kahve keyif verici bir madde olarak algılanıp yasaklansa da süreç içerisinde toplumun her kesiminde benimsenmiştir. Kahvenin telveli yapılması, lokum ve suyla ikram edilmesi, kadın ve erkeklerin gündelik hayatlarında özel bir an olarak değerlendirilmesi Türk kahvesinin kimlik kazanmasında etkili olmuştur. Oryentalist seyyah, ressam ve yazarların da ilgisini çeken Türk kahvesi süreç içerisinde somut olmayan kültürel miras olarak da kabul edilmiştir. Somut olmayan kültürel miras olarak kabul edilmesinde yalnızca telveli yapılması etkili olmamıştır. Bunun yanı sıra ikram edilme biçimleri, kahve falı gibi unsurlar da etkili olmuştur.

Türk kahvesi, edebiyattan sanata kadar birçok alanda izler bırakmıştır ve resim sanatında da sıkça ele alınmıştır. Özellikle oryentalist dönemde, kahve ve kahvehane konuları yoğun bir şekilde işlenmiştir. Günümüzde ise sanatçılar tarafından çağdaş bir perspektifle ele alınarak yorumlanmaktadır. Çağdaş sanatçılarımızdan Ertuğrul Ateş de Türk kahvesini konu alan resimleriyle dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, bu araştırmanın amacı, Türk kahvesi temasını modern bir yorumla ele alan ve tuvallerine yansıtan Ertuğrul Ateş'in sanat anlayışını geleneksel değerlerle ilişkisi bağlamında ele almaktır. Bunun yanı sıra çağdaş sanatla somut olmayan kültürel miras arasındaki ilişkinin boyutlarını irdelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Kahvesi, Somut Olmayan Kültürel Miras, Resim Sanatı, Ertuğrul Ateş.

#### **The Relationship Of Cultural Heritage, Turkish Coffee And Painting: Ertuğrul Ateş**

#### **Abstract**

Turkish coffee is one of the cultural heritages that has been accepted as a mysterious and mystical beverage that contains deep meanings and creates rituals, beyond being just a beverage, since the day it first came to Anatolian lands. It is considered a symbol of values such as hospitality, friendship and love. The adoption and spread of coffee in the Ottoman society and its shaped by rituals cover a long period of time. Although coffee coming to Istanbul from the

Arabian Peninsula is perceived as a pleasurable substance and banned, it has been adopted by all segments of society in the process. Making coffee with grounds, serving it with Turkish delight and water, and evaluating it as a special moment in the daily lives of men and women have been influential in Turkish coffee's gaining an identity. Attracting the attention of orientalist travelers, painters and writers, Turkish coffee has also been accepted as an intangible cultural heritage in the process. Only making grounds was not effective in accepting it as an intangible cultural heritage. In addition to this, factors such as the way they are served and coffee fortunes have also been effective

Turkish coffee has left traces in many fields from literature to art and has been frequently discussed in the art of painting. Especially in the orientalist period, coffee and coffeehouse subjects were handled intensively. Today, it is interpreted by contemporary artists with a contemporary perspective. Ertuğrul Ateş, one of our contemporary artists, also draws attention with his paintings about Turkish coffee. In this context, the aim of this research is to biographically examine the art understanding of Ertuğrul Ateş, who handles the Turkish coffee theme with a modern interpretation and reflects it on his canvases.

**Key words:** Turkish Coffee, Intangible Cultural Heritage, Art of Painting, Ertuğrul Ateş.

## 1. Giriş

Kahvenin Anadolu topraklarına geliş tarihi hakkında tam bir netlik olmamakla birlikte tarihçilerin üzerinde durdukları ortak nokta kahveyi Yemen Valisi olan Özdemiş Paşa'nın getirdiği ve içecek olarak ilk defa kahveyi Kanuni Sultan Süleyman'a tattırdığı yönündedir (Yılmaz, 2017; Şahbaz, 2007). O günden bugüne, Türk kültürünün önemli bir parçası olarak kabul edilen Türk kahvesi, kültürü, sosyal etkileşim ve misafirperverlikle ilişkili bir kültür unsuru olarak kabul görmüştür. Geleneksel olarak, eve misafir geldiğinde Türk kahvesi ikram edilir. Kahve içmenin birçok toplumsal etkinlikte önemli bir yeri vardır (Eren & Sezgin, 2018). Türk kahvesini özel yapan bir diğer unsur ise kahve falı geleneğidir. İçildikten sonra kahve fincanında kalan telvenin, özel bir şekilde yorumlanarak gelecekle ilgili çıkarımların yapılmaya çalışıldığı bu gelenek, gündelik yaşamın bir parçası olarak devam etmektedir. Türk kültürünün zenginliğini yansıtan bir unsur olan Türk kahvesi, doğal olarak gündelik yaşantılardan, alışkanlıklara, edebiyattan sanata kadar pek çok alanda izler barındırmaktadır. Bu çalışmanın amacı da, Türk kahvesi kültürünün resim sanatı ile olan ilişkisini Ertuğrul Ateş perspektifinden ele almaktır.

### 1.1. Kahve, Gelenek ve Kültürel Miras

Kahvenin kökeniyle ilgili pek çok rivayet olmasına rağmen en yaygın olanı Etiyopyalı bir keşiş olan Kaldi'nin kahve çekirdeklerini keşfiyle ilgilidir. Kaldi, keçilerinin daha önce görmediği bir bitkinin meyvelerini yemesi sonucu hareketlendiklerini ve uyanık kaldıklarını fark eder. Kendisi de bu meyvelerden dener. (Karhan, 2021). Her ne kadar bu rivayetin gerçekliği tartışmaya açık olsa da kahvenin günümüzde dünya çapında popüler bir içecek olmasından dolayı kahve hakkındaki söylemlerin ilgi çekici olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu rivayetlerden bir diğeri de "kahve" sözcüğünün kökeniyle ilgilidir; "kahve" sözcüğünün çıkışı hakkında çeşitli kaynaklarda farklı bilgiler bulunmakla birlikte adını yetiştirdiği bölge olan Kaffa'dan aldığına inanılmaktadır. Arapça kökenli bir kelime olan "kaffa", ilk dönemlerde "kahva" olarak tellaffuz edilmiş (Gregoire & Georgeon, 1999; Koz, 2011) ve zaman içerisinde değişerek dilimize "kahve" şeklinde kullanılmıştır (Bulduk & Süren, 2008). Günümüzde, dünya genelinde en çok tüketilen içeceklerden biri olan kahve, farklı yöntemlerle kavrulup öğütülerek filtre kahve, espresso, Türk kahvesi gibi çeşitli şekillerde hazırlanıp tüketilen bir içecek olmanın yanında özel zamanların ayrıldığı, sosyalleşme aracı olarak kullanılan, çeşitli seremonilerin gerçekleştirildiği gündelik ritüellerin bir parçasıdır. Bu açıdan kendine özgü pişirme yöntemi, içme şekli ve sunumuyla Türk kahvesi ayrı bir yere sahiptir (Yarullina Yıldırım, 2015).

Türk kahvesinin pişirilme şekli onu özel yapan ilk unsurlardan biridir. Geleneksel olarak bakır cezvede kısık ateşte pişirilmesi gereken Türk kahvesi küçük kulplu fincanlarda bol köpüklü ve telveli olarak servis edilir. Pişen kahvenin ikramında bir parça lokum ve bir bardak su veya şerbet de olmazsa olmazdır. Kahve, Türk toplumunda sohbetlerin ve cemiyetlerin ana unsurudur ve kahvesiz sohbetler eksik kalmakta, dostluklar oluşmamaktadır. Bu yüzden de bir fincan kahvenin hatırına kırk yıl ömür biçildiği halk arasında bilinmektedir (Yağbasan & Ustakara, 2008). Konukseverlik ve paylaşım gibi sembollere de işaret eden Türk kahvesi, Türk kültüründe kız isteme merasimlerinin de başlıca içeceği. Bunların yanında Türk kahvesini özel yapan bir başka sebep ise kahvenin içilmesinin ardından telvesinden “kahve falına” bakılmasıdır (Bulduk & Süren, 2008). Özellikle kadınlar arasında yaygın olan kahve falı geleneği, kahvenin içilmesinden sonra geriye kalan telvedeki sembollerden anlamlar çıkararak geleceğe yönelik tahminlerin yapılması ritüelidir. Bu ritüelle, sohbetler renklenmekte, konuşulamayanlar konuşulmakta, merak edilip de sorulamayanlar, dolaylı olarak sorulmaktadır.

Türk kahvesi, Türk kültürünün vazgeçilmez öğelerinden biridir ve sosyolojik, sanatsal, siyasal, tarihi, kültürel ve ekonomik bir değere sahiptir. Bu nedenle Türkiye bu kültürel mirası korumak için girişimlerde bulunmuş, bu girişimler neticesinde “Türk Kahvesi” 2013 yılında UNESCO’nun “Somut Olmayan Kültürel Miras” listesine girmeye hak kazanmıştır (Karahana, 2021). Somut olmayan kültürel miras; elle tutulamayan, gözle görülemeyen fakat bir toplumu var eden değerleri kapsamakta ve bu değerler gelenek, dil, inanış, müzik, şarkı, dans, gösteri, tekerleme, mutfak kültürü, hikâye ve şiir gibi unsurlarla örneklendirilebilmektedir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009). Bir neslin kendinden sonraki kuşağa bıraktığı şey olarak tanımlanan miras kavramının içine kültürel öğelerin de eklenmesiyle oluşan kültürel miras unsurları toplumsal değerler açısından son derece önemlidir (Ulusoy, 2011: 160).

Bu bağlamda Türk kahvesi, Türk toplumuna ait kültürel bir değer olması ve uzun bir zaman sürecinin getirdiği birikimler sayesinde bugünkü halini almış olmasıyla Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu durum, Türk kahvesiyle ilgili unsurların hayatın her alanında var olmasına, edebiyattan, sanata kadar pek çok alan etkilemesinin önünü açmıştır. Resim sanatı da bu alanların başında gelmektedir. Özellikle oryantalist dönem sanatçıları tarafından sıkça işlenen konulardan olan kahve ve kahve içme sahneleri doğu yaşantısına ilgi duyan batılı ressamın tuvallerinde sıkça yer almıştır. Jean Baptiste Vanmour, Jean-Léon Gerome, Jules Joseph Lefebvre, Edouard Dubufe, Jose Benlliure Gil, Edwin Lord Weeks, Ludwing Deutsch, Edwin Lord Weeks, William Henry Bartlett gibi sanatçılar bunlardan bazılarıdır. Dünya resim sanatında ilgi çekici bir imge olan Türk kahvesi teması, Türk resim sanatında da sıklıkla çalışılan konular arasındadır. Eserlerinde Türk kahvesi, kahvehane gibi konuları çalışan çok sayıda sanatçı olmasının yanında Osman Hamdi Bey, Mihri Müşfik, Hoca Ali Rıza, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Fethah Berkel, Nedim Günsür, Fikret Muallâ, Fevzi Karakoç, Mehmet Başbuğ, Mehmet Göktepe gibi sanatçılar örnek olarak sayılabilecek sanatçılardan bazılarıdır (Arda Onar, 2017; Göktepe, 2020).

Geçmişte ilgi çekici bir konu olan Türk kahvesi, günümüzde de kültürel öğeleri benimseyen çağdaş sanatçılar tarafından ele alınan bir konudur. Ertuğrul Ateş de bu sanatçılardan biridir.

## **1.2. Ertuğrul Ateş, Sanat ve Türk Kahvesi**

1954’te Adana’da doğan Ateş’in resimlerindeki gelenek, geleceği resmetmek olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, 1976’ da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nü bitirerek, Londra’da Kingsway Princeton College ve Betnhal Green Institute’de çalışmalarını sürdürmüştür. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan Türk kahvesi telvesinin kahve fincanının tabağına iz bırakması gibi onun resimlerinde renkler tuvalde rastlantısal izler bırakmaktadır. Daha da önemlisi katmanlı bir tuvalde bir araya gelmiş imgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş sanat yapıtlarında düşünselliğin ön planda olduğu boyutundan bakıldığında; Ateş’in eserlerinin gelenek ve gelecek arasında şu anda oluştuğunu söylemek ve düşünsel boyutun ön planda olduğu belirtmek gerekmektedir. Bu bağlamda Türk kahvesi ve

kahve falı, sözü edilen resimlerde bağlayıcı, bağdaştırıcı ve birleştirici bir metafordur. Sezgi/esin ya da gönül gözüyle görme, sanatçılara mal edilen bir kavramken; Ateş'in resimlerinin kurgusu tamamen buna dayalıdır. Bu bağlamda eserlerinde daimî bir bilinçli yaklaşımın yeri yoktur. Üretim sürecini bir ritüel gibi gören sanatçı, kendini bir falcı olarak tanıtır. Hayatın paralelinde, resimlerinde de yaşamdaki gibi tesadüfi gerçeklik arayışında olan sanatçı, izleyiciyi kendi topraklarına ait imge ve sembollerle karşılamaktadır. Duyguların iletiminde sanatın varlığını savunan Ateş, kendi tabiri ile kahve falı bakar gibi resim yaparken oluşturduğu seriler arasında Harem, Osmanlı Sultanları, Ağrı Dağı, Anadolu, Nuh'un Gemisi, Gelin ve Ağıt bulunmaktadır.

Ertuğrul Ateş'in eserleri, kültürel mirasımız olan Türk kahvesi özelinde incelenerek analiz edilmektedir. Söyleşi kapsamında ulaşılan verilerden hareketle, eserleri üzerinden kahve falı etkileri somut bir şekilde göz önüne serilmeye çalışılmaktadır. Resim 1'de bilgeliği, uzun hayatı, gök ile toprak arasındaki bağı ifade eden dilek ağacı görülmektedir. Tarihin bilinen en eski ve en büyük tapınağı Göbeklitepe'nin sembollerinden de olan dilek ağacı, Ateş'in tuval üzerine yağlıboya eserinde kahve falında telvenin oluşturduğu şekil gibi belirmektedir. Dilek ağacının dallarındaki renklerle, Türk kahvesinin kahverengisi ile uyum içerisindedir. Telve görüntüsünün titizlikle yansıtıldığı bu eserde, kollarını iki yana açmış bir kadın figürü de bulunmaktadır.



**Görsel 1.** Ertuğrul Ateş, Oyun III: Dilek Ağacı, 200x200 cm., Tuval üzerine yağlıboya, 2007



**Görsel 2.** Ertuğrul Ateş, Anadolu'da Gelin: Dilek Ağacı, 200x200 cm., Tuval üzerine yağlıboya, 2007

Kahve falının, kahve içildikten sonra ters çevrilen fincandan akan telvenin yüzeyde oluşturduğu biçimlere bakarak yorumlanması bağlamında Resim 2'ye bakarsak kahve fincanını görür gibi oluruz. Eserin konusu bir önceki eserin konusuna benzerdir. Ancak konu olarak dilek ağacı sembolünün yanı sıra Anadolu gelini işlenmektedir. Dilek ağacının gövdesi renkli kurdelelerle bezeli bir kadın figürüne dönüşmektedir. Kahve telve görüntüsünün en alt katmanda olduğu anlaşılan bu eserde Anadolu kültüründe yine önemli sembolik anlama sahip olan duvağın uçuşan görüntüsü görülmektedir.



**Görsel 3.** Ertuğrul Ateş, Defne'ye Mektup, 120x120 cm., Tuval üzerine yağlıboya, 2014

Resim 3'te Ateş'in Defne'ye Mektup isimli eseri görülmektedir ve dolayısıyla eserde bir haber/haberci söz konusudur. Kahve falında en sık rastlanan semboller arasında yer alan haber eserin konusudur. Fala bakan kişi belirli bir vakit vererek fal sahibinin bir haber alacağını söylemektedir. Bu bağlamda eserde de geleceğe yönelik bir haber beklentisi hissedilmektedir.



**Görsel 4.** Ertuğrul Ateş, Kıymetli Kargo, 120x120 cm., Tuval üzerine yağlıboya, 2014

Resim 4 ve Resim 5'te gördüğümüz eserlerde ise kahve falında sıklıkla karşılaşılan kuş figürü karşımıza çıkmaktadır. Kuşun haber taşıma niteliğinden yola çıkarak bu iki eserin de kıymetli bir haber beklentisi taşıdığını söyleyebiliriz. Kahve telvesi görüntüsünün yoğunluğu, eserlerde koyu renk ile betimlenmektedir.



**Görsel 5.** Ertuğrul Ateş, Haberci V, 150x170 cm., Tuval üzerine yağlıboya, 2013

### 1.3. Ertuğrul Ateş'in Sanatı ve Türk Kahvesi Üzerine Söyleşi

**Bir söyleşinizde sanatta çıkış noktanızın kahve falı olduğunu söylemişsiniz. Rastlantısallık ve sürrealizmin kesiştiği nokta resimlerinizi besleyen bir kaynak anladığım kadarıyla. Kahve falı da bu iki unsurun sentezi gibi. Bu konuda düşünceniz nedir? Bunu bize daha ayrıntılı bir şekilde anlatabilir misiniz?**

Uzun yıllar önce kültürel okumalarımı yaptığım sırada bir şeyi fark ettim ki hiçbir sanatçı gerçeklikle yetinemez. Zaten sanatçı gerçekle yetinemediği için başka bir gerçeğe ulaşmanın kendine özgü yollarını arar. İşte bunu ararken kendine bir üslup oluşturur. Aslına bakarsanız sadece sanatçı değil toplum da gerçekle en azından tek bir gerçeklikle yetinmiyor. Dolayısıyla her toplumun özellikleri ve kültürel zenginliklerinden çıkarttığı birtakım fenomenlerle gerçekliğin üstesinden gelmeye çalışmış. Örneğin işte bizim bu topraklarda da kahve falı bunlardan bir tanesidir. Aynı zamanda sosyal terapi işlevi de var bu fal seanslarının. Komşu komşuya gidiyor dertler dökülüyor, konuşuluyor, sohbet ediliyor. Kahve falı kapatmadan önce işte nefes gidiyor geliyor tensel bir temas var, ruhsal bir temas var, geleceğe yönelik şeyler var, beklentiler var, niyetler var hatta dualar var. Tanrı ile adeta kozmik bir âlemde ilişki kurmanın folklorik bir yolu bu. Popüler bir tarafı da var. Dolayısıyla bunu fark edince orada o temasın, o niyetlerin fincanı ters çevirmenin folklorik ve sezgisel bir yanı olmalı, dedim. Telvenin kendiliğinden ve büyük harfler ile yazıldığını düşünün. Buradaki mistik durum kendiliğinden -hiçbir şeyin müdahil olmadığı-, dokuya oluş haline işaret ediyor. Kozmik aleme gönderilen güven duygusu vardır ya yani bakalım o ne diyecek? Bir arayış, çaba var. Fal bakan kişi ne yapıyor, alıyor eline fincanı işte eviriyor çeviriyor o dokunun içindeki formlardan, biçimlerden onlara birtakım anlamlar yükleyerek onları adeta yazmakta olduğu romanın ya da bir şiirin ya da çıkmakta olacağı bir yolculuğun senaryosunu yavaş yavaş oluşturuyor. İşte orada bir figür varsa, figürün omzu varsa oradan başlayarak bir desen, hikaye, büyü ya da kesişmeler inşa ediyor. Bir kuş motifine benzer bir şey varsa, şifahi kültürde, efsanelerden, folklordan, inançlardan hatta batıldan yardım alıyor. Faldaki desenler bir forma formlar da hikâyeye dönüşüyor. Kuş haber oluyor, balık müjde oluyor, kısmet oluyor, at murat oluyor. gibi. Bu türden yığınla olasılık...

Sonuçta bütün fallarda hep iyi niyetle ve güzel bir şekilde biter değil mi? Ben de dedim ki ben böyle resim yapsam sonuçları nasıl olur? Başladım tuvali yere yatırarak üzerine boyalar atarak, onları sulandırarak ve karıştırarak, sağa akıtarak, sola akıtarak ve en sonunda üzerine bir bez parçası, kâğıt herhangi bir iz bırakabilecek, bir doku oluşturabilecek bir malzemeyi atarak, fal bakmaya... Hani fincanı kapatıyorduk ya, benim resimlerimde de oradaki kumaş parçası, düştüğü yerde boyayı emiyor. Ben çektiğim zaman üstünden, altta asla kontrol edemediğim kendiliğinden oluşan bir doku ortaya çıkıyor. Yani kısacası ben tuval üzerine fal kapatıyorum. Kurduktan sonra sağdan bakıyorum soldan bakıyorum eviriyorum çeviriyorum ta ki o yolculukta benim kullanabileceğim enstrümanları fark edene kadar. Ve o aktörleri öne çıkarmaya başlıyorum. Yani orada bir figür oluşuyor. Oradaki ilişki biçimi bana neyi anımsatıyorsa oradan yürüyerek resim kendi kendini örüyor. Burada enteresan olan şey aslında kendiliğinden oluşmuş bir doku üzerinden nereye varacağını bilmeyişimiz. Yolculuğa çıkıyoruz bir nevi. Önemli olan yolculuğun kendisidir ya, o yolculuğa çıkıyoruz ve o yolculuğun kendisi de resmi örüp bitiriyor. En son benim hemen hemen bütün resimlerimde çok sık kullandığım kurdele motifi de yine benim kendi öz kültürümüzden gelen dilek ağaçlarına bağlanan bezler misali resimlerime giriyor ve resim tamamlanıyor. Aslına bakarsanız falda da kurdelede de gizli tutulan bir dilek var. Bu dilek izleyiciyle resim arasındaki ilişkiyi her seferinde yeniden kurguluyor. Çünkü senin hikâyeni farklı benim hikayem farklı... Dolayısıyla resim, her izleyicisiyle beraber yeniden, yeniden ve yeniden kendini yaratmaya devam ediyor. İşte işin mistik tarafı da bu ve benim de bu bilinmezliğin içerisindeki arayışım. Bu yolculuk çok hoşuma gidiyor benim. Kendimi anlamak, hayatı anlamak ve büyük sorulara cevap aramak için böyle bir bilinmezliğin içerisine atıyorum kendimi. Hatta burada şunu çıplak kalma pahasına yani psikolojik olarak her şeyimizi, yüreğimizi, içimizi, duygularımızı, düşüncelerimizi açıyoruz. Bu da aslında bana sorarsan bir cesaret de gerektiriyor. Çünkü o resme başladıktan sonra geri dönüşü pek olmuyor. Daha önceden belirlenmiş, eskizi yapılmış, renkleri tespit edilmiş nereye varacağı az çok belli olan işlerden çıkıp tamamen kendiliğinden ve bir çırpıda oluşan tuvaler... Suyun rastlantısal hareketi gibi...

Şimdiye kadar hiç şikâyet etmedim bu yolculuktan. Her tuval benim için yeni bir aşk gibi, yani heyecandır. Bir tuval bittikten sonra ikinci bir resme geçtiğim zaman ikinci bir macera başlıyor. Dolayısıyla, bu bana çok heyecan veriyor. Her resim o kadar orijinal o kadar kendisi ki asla taklit edilemiyor. Ben bile yapamıyorum. Aynı kahve fincanında bir daha asla oluşamayacak şekiller gibi.

**Evet, aslında söylemek istediğim tam da buydu hocam. Sizin yaptığınız faldan ya da kahve falından yola çıkıp bu özgünlüğü yakalamanız. Burada resim yaparken aslında fala bakan kişi misiniz, falı baktıran mı? Bana öyle geliyor ki bakan kişisiniz?**

Tabii elbette doğru olur. Şimdi tabii o benzetmeler bütün sanatçıların kullandığı yöntemlerdendir. Doğadan esinlenirsin. Esinlendiğimiz şeydir aslında o benzetme. Ancak hiç unutmadığım bir dinamik var: Benim yaptığım bakmak ve baktırmak değil. Resim.

**Kahvenin kendi ritüellerinden bir motif olarak ortaya çıkardığı görselliklerden de etkileniyor musunuz? Kahve falındaki bir görselden oradaki ritüeldeki motiften etkilendiğiniz var mı? İşte kuş, balık, at gibi şeyler söylediniz. Onları görebiliyor muyuz resimlerde?**

Tabii. Mesela çok sık kuşları görürsünüz. Çünkü kuşlar benim hayatımda aslında hep vardı. Çocukken güvercinlerim vardı mesela. Kuşçuluk güneyde enteresan bir meslek demeyeyim de hobidir. Güvercin yetiştirirler insanlar evlerinin tavanlarının aralarında. İşte bizimki de çocukluk hevesi. Benim de öyle birkaç güvercinim vardı çok da keyif almıştım, sevmiştim. Bırakırsın havaya başka güvercinleri tavlar geri getirir kümese... Çok heyecanlı. Senin, adına iş yapar yani. Çok ilginçtir, dolayısıyla tabii kuşa yüklenen bir sürü anlam var. Psikolojideki anlamı da farklı.

**Kahve falının içerdiği unsurlardan biri de gelecek. Geleceği tahmin eden, kurgulayan bu yönüyle de insanları etkileyen bir yanı var. Siz resimlerinde kahve falı kompozisyonlarını üretirken geleceği düşünür müsünüz?**

Aynen öyle. Tabii söyleyebiliriz. Kuşa yüklenen folklorik anlamlar var tabii. Bir de psikolojik anlamlar var. Hangisine istersek oradan bakabiliriz. Tabii daha ziyade ben bu aşamada psikolojik değil de folklorik bağlamı önceliyorum. Ancak psikolojik dinamikleri önceleyen bir izleyici isterse o pencereden bakabilir.

**Peki modern sanatın folklorla bakışı hakkında ne düşünüyorsunuz? Yani sizce folklor modern sanatı hangi bağlamlarda etkiliyor?**

Benim işlerimde en beğenilen taraf kendi kültür coğrafyamdan yola çıkarak bir üslup yaratabilmiş olmamdır. Yani bu kahve falı basit bir şeymiş gibi gözükse de folklorik bir öge gibi görünse de aslında çok üzerinde düşünülmesi gereken bir yaşam ayrıntısı. Aslında onun temsil ettiği fikir yani evrensele giden yolun yerelden geçtiği fikrini de besliyor. Bu bakımdan folklorun modern sanatta da modern sonrası sanatta da yeri olacaktır. Kim nasıl yer verir, bilemem. Ancak bana öyle geliyor ki sanat folklorla daha çok ihtiyaç duyacak. Folklorun gündelik yaşam içerisindeki yeri azaldıkça sanat folklor için daha işlevsel hale gelecek.

**Sizin resimlerinizde folklor ve gelenekle ne kadar iç içe, ne kadar bağlantılı? Demem o ki siz folkloru hangi bağlamda işlevselleştiriyorsunuz?**

Benim bağlamımı çok kısa anlatayım: Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır.

**Resimlerinize baktığımda o kahve falı görüntüsü genelde alt zeminde kalıyor siz daha sonra dışını boyuyorsunuz. En sevdiğim resimlerinizden biri Defne'ye Mektup herhalde. Çok beğendiğim bir resminiz. Orada da yine dış kısmı boyanıp katman katman ilerliyorsunuz.**

Katman katman bravo. Çok güzel bir tespit. Önce bütün zemini fark edip ondan sonra ayıklayarak içinden figürü çıkararak ona başka türlü ilişkiler kurdurarak katman oluşturmaya çalışıyorum. Fazla kalıpları atarak birinci katmanın



kompozisyonunu oluşturuyorum. Derken ikinci katmanda bunların ilişkisi daha da resimleşiyor ve böylece kendi kendini tamamlayan bir sũreç oluşuyor bu haliyle.

**Ben sohbeti tamamlayabildiğimize çok seviniyorum hocam. Yũz yũze de inşallah tekrardan gũrũřũrũz diyorum. Ben çok teřekkũr ediyorum size.**

(Sũyleři, 12 Nisan 2023 tarihinde çevrimiçi olarak gerçekteştirilmiştir

## **5. Sonuç**

Modernleşme döneminden itibaren sũrekli yenilik arayışında olan resim sanatı bu arayışında geleneksel unsurları devam ettirmekle reddetmek arasında gidip gelmiş kimi zaman sentez yolunu tercih etmiştir. Sanatta Modernist tepkilerin ortaya çıkmasıyla kũltürel değerlerin ve elbette geleneğin varlığı tartışılır hale gelmiştir. Modernist tepkiler geleneği topyekũn reddetme eğilimi gũsterse de en azından kũltürel değerlerin bu tepkinin yansıması olan tuvallere sezgisel olarak sızdığı da inkâr edilmemelidir. Bir anlamda geleneğe yeniden dũnũř anlamında postmodern sũreçte hayatın ve sanatın şekillendirdiği geleneksel unsurların hemen hepsi yeniden ũretim birer parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla gelenek yeniden yaratma sũrecinin ũretim nesnesi haline gelmiştir. Çağdaş Tũrk resim sanatı tarihimize baktığımızda gelenekten beslenen, kendini yerelde ve uluslararası sanat alanında kabul ettirebilmiş birçok sanatçımız bulunmaktadır. Gũnũmũz Tũrk resim sanatında da sanatını gelenek bağlamında şekillendirip modernize eden sanatçılarımız mevcuttur. Ertuğrul Ateş de kendini ve sanatını bu kulvarda biçimlendirmiştir.

Ertuğrul Ateş, kahve ritũelleri ve falı ũzerinden inşa ettiği resimleriyle geleneksel bir unsuru kendi sanatının ũretim malzemesi olarak kullanmıştır. Kahve telvesinin ortaya çıkardığı tesadũfi desenler ve figũrlerden yola çıkarak yaşamın ayrıntılarına vurgu yapmıştır. Kahve telvesinin oluşturduğu gũrũntũlerden anlam çıkarmak gibi o da tuval ũzerinde tesadũfi gelişen renk lekeleriyle yine dilek ağacı gibi geleneksel motiflerimiz ũzerinden resimlerini kurgular ve inşa eder. Gelenek ve Tũrk kũltũrũ Ertuğrul Ateş'in resimlerinde baştan sona yeniliğin v e sanatsal ũretim ana unsuru olarak var olmaktadır.

## Kaynakça

- Arda Onar, N. (2017). Jean Baptiste Vanmour'un Resimlerinde Türk Kahvesi, *Route Educational and Social Science Journal*, 4(6), 214-227.
- Bulduk, S. & Süren, T. (2008). Türk mutfak kültüründe kahve. 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi'nde sunulmuş bildiri, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara.
- Eren, Y. F. & Sezgin, C. A. (2018) Kültürel miras açısından Türk kahvesi. *Turkish Studies Social Sciences*, 709.
- Göktepe, M. (2020). Romantizm sanat akımı ve sanatçıları üzerine bir değerlendirme. *Journal of Arts*, 1, 45-66.
- Gregoire, H.D. & Georgeon, F. (1999). Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler (Atik, M., Özdoğan, E, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karhan, J. (2021). Toplumsal ve kültürel bir içecek: "Türk Kahvesi". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (52), 149-165.
- Koz, G.F. (2011). Çekirdekten fincana: Bir yudum kahve kırk yıllık hatırlar. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı (2009). Kültürel miras ve müzecilik. Erişim Adresi: <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/1279,muserrefcanpdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 10/04/2023)
- Şahbaz, S. (2007). Geçmişten günümüze kahvehaneler ve kahvehanelerin sosyal yaşamdaki yeri ve önemi: Aydın merkez örneği. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Ulusoy, K. (2011). Türk toplum hayatında yaşatılan kahve ve kahvehane kültürü. *Milli Folklor Dergisi*, 80, 159-169.
- Yağbasan, M. & Ustakara, F. (2008). Türk toplumunda kahvehane ve kafelerdeki iletişimsel ortamı belirlemeye yönelik bir alan araştırması (Gaziantep ili örneği). *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1): 233-260.
- Yarullina Yıldırım, R. (2015). Fırat'tan Volga'ya Medeniyetler Köprüsü. Adıyaman Üniversitesi Yayınları, Yayın No:13. 365. Adıyaman.
- Yılmaz, G. (2017). Nev'î-Zâde Atâyî, Subhizâde Feyzî ve Aynî'nin Sâkînâmelerinden Hareketle Kahvenin Osmanlı Toplumundaki 300 Yıllık Değişimi. *Atatürk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları / Makaleler*, 571-583.