

# GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI  
TEORİ, ARAŞTIRMA VE DERLEMELER

*Ekim 2023*

EDİTÖR

PROF. DR. DENİZ BESTE ÇEVİK KILIÇ

**Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana**

**Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi**

**Birinci Basım / First Edition • © Ekim 2023**

**ISBN • 978-625-6760-19-6**

**© copyright**

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

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

**Serüven Yayınevi / Serüven Publishing**

**Türkiye Adres / Turkey Address:** Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

**Telefon / Phone:** 05437675765

**web:** www.serüvenyayınevi.com

**e-mail:** serüvenyayınevi@gmail.com

**Baskı & Cilt / Printing & Volume**

Sertifika / Certificate No: 47083

# GÜZEL SANATLAR

Alanında Uluslararası Teori, Araştırma ve Derlemeler

Ekim 2023

Editör

PROF. DR. DENİZ BESTE ÇEVİK KILIÇ





# İÇİNDEKİLER

## Bölüm 1

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DANTEL SANATI

*Elif AKSOY* ..... 1

## Bölüm 2

ŞEHİR TİYATROLARININ İLK DEKOR SANATÇISI  
NİKOLA PEROF'UN SANAT YAŞAMI

*F. Nihan ŞEN* ..... 17

## Bölüm 3

ÇERKEZ KOLEKTİF BELLEĞİNDE BİRLEŞTİRİCİ  
ETNİK BİR SEMBOL OLARAK MIZIKA VE  
İCRACILARI: ÖRNEK OLAY İNCELEMESİ

*Yasemin KARATAŞ* ..... 45

## Bölüm 4

1960 - 1980 DÖNEMİNDEKİ AYAKKABI  
TASARIMCILARINA AİT AYAKKABI  
TASARIMLARININ GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEM  
İLE İNCELENMESİ

*Asude MIHLADIZ KANDAL, Selda GÜZEL* ..... 67

## Bölüm 5

PİYANODA KENDİNİ BULMA YOLCUĞU:  
MEDİTASYON, FARKINDALIK VE DOĞAÇLAMA  
KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

*Pınar ÇELİK DEMİRAY*..... 105

## Bölüm 6

ÂŞIKLARIN DİLİNDEN ATATÜRK SEVGİSİ

*Aytunç AYDIN* ..... 125

## **Bölüm 7**

NOTA YAZIM PROGRAMLARININ TÜRK MÜZİĞİ  
NOTA YAZIMINA YÖNELİK KARŞILAŞTIRMALI  
OLARAK İNCELENMESİ

*Erhan ZETEROĞLU* ..... 139

## **Bölüm 8**

ENDÜSTRİ ÖTESİ TOPLUM, POPÜLER KÜLTÜR,  
SÜRDÜRÜLEBİR TURİZM VE YAPAY ZEKÂ

*Özlem KÜÇÜK*..... 153

## **Bölüm 9**

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE HALK DANSLARININ KULLANIMI VE  
BİR ÖRNEK UYGULAMA  
“HARMANDALI”

*Pelin ELCİK YORGANCIOĞLU* ..... 177

## **Bölüm 10**

GÖBEKLİTEPE: TARİHİN SIFIR NOKTASINDA SANAT, MİTOLOJİ VE  
SEMBOL İLİŞKİSİ

*Sinan ÇAKMAK*..... 193

# *Bölüm 1*

## **GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DANTEL SANATI**

*Elif AKSOY<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç. Dr. Fırat Üniversitesi Resim İş Öğretmenliği Bölümü, elifaksoy@firat.edu.tr  
ORCID NO: 0000-0003-3621-2278

## GİRİŞ

Kendine has doku özellikleri ve estetik yönü ile dantel tekniği, tekstil sanatında önemli bir geçmişe sahiptir. Farklı teknikleri ve motifleri ile yörelere göre değişiklik gösteren danteller, günümüzde hala varlığını sürdürmekle birlikte birçok sanatçı tarafından geleneksel kullanım amacının dışına çıkarılmış ve sanat alanında kavramsal bir dil oluşturmada metafor olmuştur. Dantelin kullanım amacı kavramsal olarak değişse de, geçmişten gelen motifler ve desenlerle var olmaya devam etmiştir. Dantel, her türlü iplikle örülen, iğne, mekik ya da tığ kullanılarak yapılan ince, ağ görünümünde bir örgü çeşididir. Dantelin masa örtülerinden, giyim ürünlerine, perdelerden takılara kadar geniş bir kullanım yelpazesi vardır. Yörelere göre motif ve desen açısından farklılık gösteren danteller, o bölgede yaşayan insanların kültürünü, geleneksel yapısını, örf ve adetlerini yansıtırken, aynı zamanda nesilden nesle aktarılıp, zamanla değişerek, estetik açıdan farklı sanat formlarına dönüşmüştür. Anadolu'nun hemen hemen tüm bölgelerinde önemli bir sanat dalı olmakla birlikte dantel, kendine has dokusu olan bir yapıya sahiptir.

Danteller, çeşitli kumaşların veya havluların kenarlarını süslerken, aynı zamanda ürünün kendisini oluşturması ile farklı şekillerle ve tasarımlarla, değişik argümanlar sunarlar. İnce ağ görümlü bu dokulu yüzeyler, kumaş kenarına veya kumaş yüzeyine applike edilerek, hem sanatsal hem de geleneksel açıdan ürünün albenisinin artmasını sağlarlar. Havlu kenarı, ara danteli, çarşaf kenarı, perde ucu, başörtüsü veya yemeni oyası olarak kullanılan danteller, motiflerin yan yana veya üst üste gelmesi ile zemin oluşturarak, ürünün kendisini meydana getirirler. Üçgen, kare, yuvarlak, dikdörtgen ve baklava şekillerinde örülen danteller, ayrıca tek parça olarak merkezden dışa doğru veya alttan yukarı, bütün olarak da yapılırlar. Yatak ve masa örtüleri, perdeler, giysiler, gömlek yakaları ve farklı amaca hizmet eden örtüler buna örnek olarak gösterilebilir. Danteller, imal ediliş yöntemine göre tek iplikle örme (tığ ve mekik ile), birçok ipliğin birbirine kenetlenmesi yolu ile örme (bobin ile) ve makine ile yapılan endüstriyel üretim biçimi olarak üç grupta incelenebilir.

### Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Bu çalışmada, dantelin tarihçesine değinilerek, Anadolu kültürüne ait geleneksel dantel örneklerine yer verilecek ve danteli kavramsal bir sanat diline dönüştüren çağdaş sanatçılar ve eserlerinden bahsedilecektir. Ayrıca bu çalışmada, dantelin kültürel bir öge olarak geçmişten günümüze kadar geçirdiği evrelerle birlikte, çağdaş sanatla ne şekilde bir değişim içine girdiği ve nasıl kavramsal bir sanat aracına dönüştüğü irdelenecektir.

Çalışmada, doküman analizi yöntemi kullanılarak, dantelin tarihçesi hakkında literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca makalede geleneksel yöntemler ve değişik düğümleme teknikleri kullanan ve dantel sanatına farklı bir boyut kazandıran dört tekstil sanatçısı seçilerek, bu kişilerin eserlerinden örnekler

verilmiştir. Aynı zamanda, yurt dışında dantel sanatı ile ilgili farklı zamanlarda alan araştırması yapılmış, müze ve dantel satışı yapan mağazalara gidilerek, dantel örneklerinin fotoğrafları çekilmiştir.

### AVRUPA'DA DANTEL

Dantelin kökeninin çok eski olduğu bilinmektedir. Antik Mısır'da yapılan arkeolojik kazılar sonucunda mezarlardan, düğümlü ağ işi örnekler çıkarılmıştır. Dantelin Anadolu'ya gelişi hakkında ise, birçok iddia bulunmaktadır. İlk iddiaya göre, dantel Anadolu'ya, 16. yüzyılda Venedik yolu ile ulaşmıştır. Diğer bir iddiaya göre ise, Doğu kültürü ve sanatı ile ilişkisi olan Osmanlı devletinde yaşayan halklar tarafından yapılan dantellerin, Venedikliler tarafından kendi bölgelerine götürüldüğü, daha sonra dantel ismi ile yeniden Anadolu'ya getirildiği bilinmektedir.<sup>1</sup>

16. yüzyılda, Venedik'te görülen dantel örnekleri, çoğunlukla iğne ile uygulanmıştır<sup>2</sup>. Bu dantel örneklerinde, önce keten kumaşlardan iplikler çıkarılmış ve bu ipliklerden değişik yollarla çeşitli tasarımlar meydana getirilmiştir. Yine Venedik'te geliştirilen bir başka teknik ise, bobin üzerine sarılı ipliklerle uygulanan ince bir örgü şeklindedir. Bu dantel tekniğinde kullanılan bobinler küçük olup, bobin sayısı, desenlerin karmaşıklığına bağlı olarak azalıp artmaktadır<sup>3</sup> (Resim 1).



a.

b.

Resim 1. a. Venedik iğne danteli, Milano Poldi Pezzola Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy), b. Venedik bobin danteli, Milano Poldi Pezzola Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy).

1 <https://kulturveyasam.com/tum-dunya-icin-geleneksel-bir-urun-olan-dantelin-tarihcesi/>

2 <https://www.britannica.com/art/Venetian-needle-lace>

3 <https://www.cerezforum.com/konu/dantelin-kokeni-tarihcesi-dantel-sanayisi-dantel-ve-oya-sanati.29446/>



Resim 2. Belçika danteli, Belçika, Brugge, (Fotoğraf: Elif Aksoy)

İtalya'dan sonra Fransa, İngiltere, İspanya, Belçika ve Kuzey Avrupa ülkelerinde de üretilen danteller, kendilerine özgü stillerle ve tekniklerle dünyanın birçok ülkesine yayılmaya başlamıştır. Dantel; keten, pamuk ve ipek gibi ipliklerle; tığ, iğne, mekik ve bobin kullanılarak yapılan dokulu bir yüzey çeşididir. Bobin danteli, örneğe göre ipliklerin birbirinin üstünden yer değiştirmesi ile oluşmaktadır. Bu dantellerde, desenlerin yoğunluğu ve biçimlere uyarlanmış pürüzlü yüzeyler göze çarpar ve desene veya motife göre araç olarak, bobin ve iğne kullanılır. Avrupada, geleneksel dantel üretiminin yoğun olduğu yerlerden biri de Belçika'da bulunan *Brugge* kentidir. *Brugge* danteli (Resim 2), pamuk ipliğinden yapılmış, dolgulu ve genellikle beyaz renkte olup, iki farklı türe sahiptir. *Bruges* Düşesi danteli olarak adlandırılan ince tür<sup>4</sup>, genellikle giysilerde, kaba türü ise, iç dekorasyonda kullanılır. Bu danteller; zarif ve uzun kıvrımlı yapraklardan ve çiçeklerden oluşurlar. Genellikle, kendine has desenlere sahiptirler ve kiliseler gibi resmi ortamlarda kullanılmak üzere büyük parçalar halinde üretilebilirler<sup>5</sup>. Belçika'da okullarda, öğrencilerin geleneksel kültürlerini unutmamaları için ders olarak verilen dantel teknikleri, bu sayede genç kuşakların bu konuda bilinçli olmalarını sağlamaktadır.

16. yüzyılda, Fransa'da bir endüstri kolu olma yolunda ilerleyen dantel, Fransız Akademi sözlüğüne 1594 yılında geçmiş ve diğer diller içerisinde yerini almıştır (Öğüt, 1973: 55). 1533'te *Kral II. Henry* ile evli olan Fransa Kraliçesi *Catherine de Medici*, Venedikli dantel ustalarını Fransa'ya getirmiş ve dantelin Fransa'da tanınmasını sağlamıştır. 14. *Louis*'in maliye bakanı *Jean Baptiste Colbert*, ülkede dantel okulları ve atölyeler kurarak dantel endüstrisini

4 <https://www.kantcentrum.eu/nl/webshop/boeken/wegwijs-in-kant---petit-guide-de-la-dentelle---recognising-laces--wegweiser-fur-spitzen>

5 [https://en.wikipedia.org/wiki/Bruges\\_lace](https://en.wikipedia.org/wiki/Bruges_lace)

güçlendirmiştir<sup>6</sup>. Fransa'da yapılmaya başlayan danteller, Fransız kraliyet sarayı ve zengin çevrede çok önemli olan moda ve tekstil sanatını etkilemiştir. Fransız dantelleri (Resim 3), Venedik'te yapılan ağır dantel örneklerine göre daha narin ve zarif tasarlanmış, olasılıkla bu yüzden tekstil sanatı ile iç içe kullanılmaya başlanmıştır. Fransız mahkemelerinde yargıç ve avukatların elbiselerinde, kadın ve erkek giysilerinde hem aksesuar hem de süsleme ve tasarım unsuru olarak kullanılan dantel örnekleri, *Alençon*, *Argentan* ve *Chantilly*'dir<sup>7</sup>. Fransız danteli, gelinlik danteli olarak bilinmekle birlikte, masa ve sehpa örtüsü olarak da üretilmektedir (Resim 4). Bu dantel, hemen hemen tüm gelinlik modellerine uygulanabilen, oldukça şık ve ince bir örgü yapısına sahiptir.



Resim 3. Fransız Danteli ile yapılmış bir gelinlik<sup>8</sup>

6 <https://en.wikipedia.org/wiki/Lace>

7 <https://www.britannica.com/art/Argentan-lace>

8 <https://beinertextile.en.made-in-china.com/product/PyuQTdZxhXWE/China-French-Lace-Long-Sleeves-Slim-Princess-Wedding-Dress-Bridesmaid-Dress-Evening-Dress.html>





Resim 4. Fransız danteli masa örtüsü<sup>9</sup>

1500'lü yılların ortalarında İngiltere'de yapılan danteller, kesme veya çekme iplik işi olarak adlandırılmıştır. İngiliz danteli olarak bilinen *Anglez*, tığ ile örülen şeritlerin, desene göre biçimlendirilip, aralarının *birir* ve *ajurlarla* birleştirilmesi ile meydana gelen bir işleme türüdür. Bu danteller için kullanılan araç ve gereçler, tığ ve iğnedir (Resim 5). *Anglez* danteli üretiminde, şeritlerin kalınlığına, tasarlanacak ürüne ve kullanılacak yere uygun olarak, seyrek veya sık dokunan her tür kumaş kullanılabilir. İplikler ise, kumaşın yapısına göre tercih edilmektedir<sup>10</sup>. Bu danteller, iç çamaşırı ve dış giysilerin süslemelerinde, oda takımlarında, yatak takımlarında, abajur, kırlent, gecelik, mutfak takımları ve perde uçlarında kullanılmaktadır.

9 <https://tr.pinterest.com/pin/512917845038342983/>

10 [http://www.megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/%C4%B0ngiliz%20Danteli%20\(dantel%20Anglez\).pdf](http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/%C4%B0ngiliz%20Danteli%20(dantel%20Anglez).pdf)





Resim 5. (Anglez) Danteli, Milano Poldi Pezzola Müzesi (Fotoğraf ElifAksoy).



a.

b.

Resim 6. a. Bir Genç Adamın Portresi, Velázquez, 1650<sup>11</sup>, b. Kraliçe Isabel, Diego Velázquez<sup>12</sup>

İspanya'da ilk örücülük örneği, mühürlenmiş bir Türbede bulunan M.S. 1275 yılına ait çorap parçalarıdır. Atay'a göre, 12. yüzyılda İspanya'da yapılan örgü çorap işleri, İngiltere ve İskoçya'ya ulaşmış, daha sonra ticaret vasıtasıyla İtalya'ya ve tüm Avrupa'ya yayılmıştır (Atay 1987: 33). 17. yüzyıl İspanya döneminin giysilerindeki dantelleri anlayabilmek için aynı dönemde yaşayan

11 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.89.html>

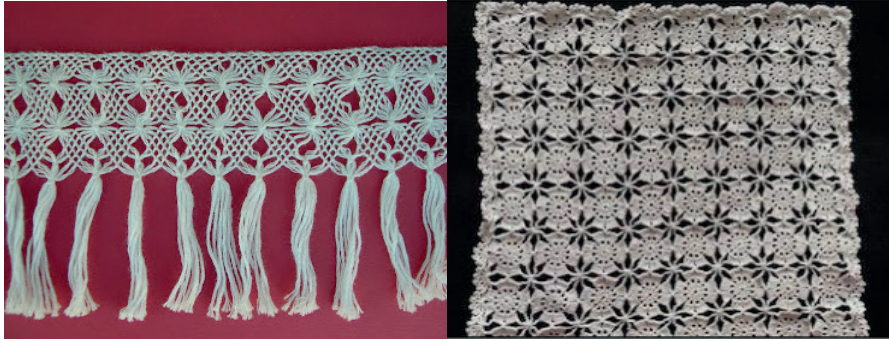
12 <https://www.pivada.com/diego-velazquez-kralice-isabel-ayakta-1631-1632>

ressamların tablolarını inceleyerek bir fikre varmak mümkündür. İspanya barok resminin öncüsü ve saray ressamı *Diego Velázquez*'in eserlerinde yer alan saray maiyeti ve onların giysileri, önemli ipuçları vermektedir. O dönemin giysilerini eserlerinde betimleyen sanatçı, erkeklerin de bir aksesuar olarak kullandıkları dantellerin, kadın giysilerindeki danteller kadar zarif ve dikkat çekici olduğunu görkemli bir şekilde tasvir etmektedir (Resim 6).

### ANADOLU'DA DANTEL

Dünya üzerinde her millet, kendi kültürüne ve coğrafyasına göre farklı özelliklere sahip olsa da hiçbir millet geleneksel sanatlar konusunda Anadolu kadar zengin kaynaklara sahip değildir. Çünkü Anadolu, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve tüm kültürleri kendi içinde sentezlemiş ve benimsemiştir. Dantel, Anadolu'nun geleneksel sanatları içinde yer alan ve Anadolu kadınının kültürel kimliğini ortaya çıkaran en önemli sessiz iletişim araçlarından birisidir. Dolayısıyla Anadolu kadınının duygusu, beğenisi, düşünce ve yaratıcılığını, dantel ve oyalardan teşhis etmek mümkündür. Hemen hemen her Türk kadınının başlıca uğraşlarından biri olan dantel, Anadolu'da çeyiz âdetinin önemli bir parçası olarak geleneksel yapısını koruyan alanlarda varlığını sürdürmektedir.

Teknolojinin hayatımıza girmesi ile birlikte birçok geleneksel sanat, zamana karşı yenik düşerek kaybolma noktasına gelmiştir. Fakat dantel, kültürümüzün bir parçası olmaya devam etmiş, gerek giyim-kuşamda gerekse evlerde aksesuar olarak yer edinerek hayatta kalmayı başarmıştır. Çünkü Anadolu'da birçok yörede, dantel örücülüğü hala devam etmektedir (Resim 7, 8, 9, 10, 11).

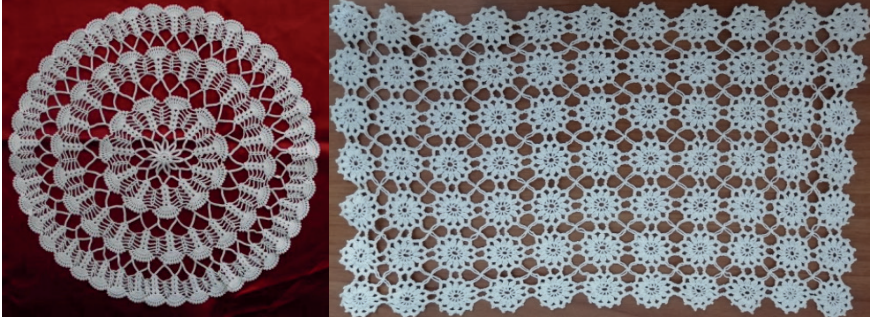


a.

b.

Resim 7. a. Kastamonu yöresine ait çarşaf bağlama danteli<sup>13</sup>, b. Kocaeli yöresine ait dantel (Can, 2021: 8)

13 <http://turklacemuseum.blogspot.com/2012/02/>



a.

b.

Resim 8. a. Kırklareli yöresine ait dantel (Ön, 2017: 71), b. Elazığ yöresine ait tepsi örtüsü (Uygulama: Samiye Özeren, Elazığ) Elif Aksoy arşivi.

8



Resim 9. Sehpa örtüsü (Uygulama: Lütfiye Tez, Çanakkale) Elif Aksoy arşivi.



Resim10. Tiğ ile yapılan dantel sehpa örtüleri, Çanakkale (Uygulama: Elif Aksoy)





a.

b.

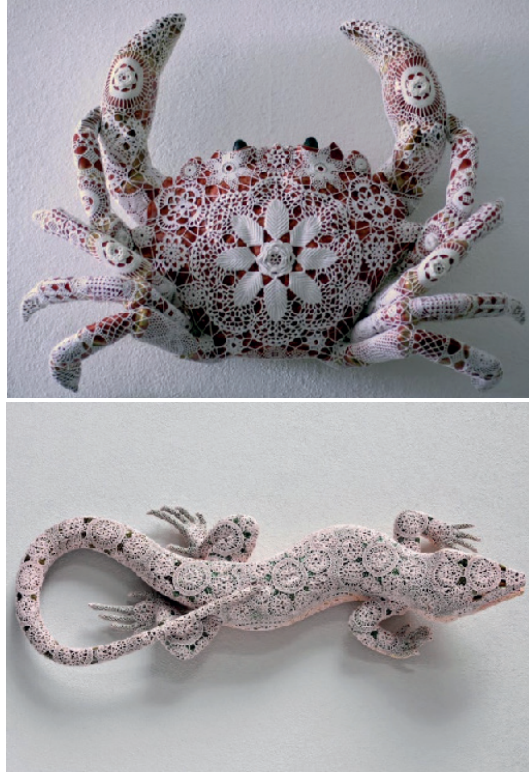
Resim 11. a. Çorum, b. Ankara'ya ait danteller<sup>14</sup>

Dantel tekniği incelendiğinde, düğümün belirleyici olduğu görülmektedir. El ile çeşitli araçlar kullanılarak yapılan danteller; zincir, dolgu, file ve sık iğne gibi farklı tekniklerle, motif ve kompozisyon açısından çeşitli tasarımlara olanak vermektedir. Tasarımları oluşturan farklı motif kombinasyonları ve tekniklerle, ortaya zengin, gösterişli ve gelenekselliğe bağlı kalarak modaaya uygun işler ortaya çıkmaktadır. Geometrinin hemen hemen tüm şekilleri kullanılarak uygulanabilen danteller, modaayı ve aksesuarları da içine katmış, Anadolu kültürünü modern ürünlere giydirerek şıklık aracı olarak vitrinlerde yerini almıştır.

### ÇAĞDAŞ SANATLA BİRLİKTE DANTELİN KAVRAMSAL OLARAK DEĞİŞİMİ

Dantel, tekstil sanatı içerisinde kendisine özgü doku ve estetik değeri olan değişik teknik ve desen karakteriyle varlığını devam ettiren bir sanat dalıdır. Sanayi Devrimi sonrasında sanattaki gelişmeler, modernleşme aşamasında hız kazanarak değişmiş ve 20. yüzyılın başlarında sanat eserlerinde görülmeye başlamıştır (Can, 2022: 86). Bu gelişmeler, sanat ve zanaatı yaratıcı bir şekilde sentezleyen, Bauhaus'un etkisi ile olmuştur. Bauhaus, maddi dünyayı, tüm sanatların birliğini yansıtacak şekilde, yeniden tasavvur etmeyi amaçlamış, yaratıcıları, sanatçıları ve zanaatkarları ütopyik bir amaç için bir araya getirmeye inanmıştır. Özellikle, 1900'lü yılların sonlarında lif sanatı ile diğer sanat disiplinleri arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, heykel ve mimari gibi farklı sanat dalları arasında sanatsal açıdan etkileşim olmaya başlamıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde birçok sanatçı, danteli, kavramsal bir dil ve araç olarak kullanmış, yarattıkları eserler ile farklı mesajlar vermeye çalışmışlardır.

14 <https://mimuu.com/dantel-nedir-ve-anadoluda-dantel-tarihi/>



Resim 12. Joana Vasconcelos, Yengeç<sup>15</sup> ve Kertenkele<sup>16</sup>

Danteli sanatsal bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılardan Joana Vasconcelos, heykelden yapılmış çeşitli hayvanları ve nesnelere dantel ile giydirmiş, gelenek ile modernize arasında yenilikçi bir söylem üretmeye çalışmıştır (Resim 12). Sanatçı, sanat ve zanaat konseptini ironi ve mizahla birleştirerek, kadınların durumunu, tüketim toplumu ve kolektif kimliği sorgulamakta ve ev ile çevre arasında bir köprü oluşturmaktadır.<sup>17</sup>

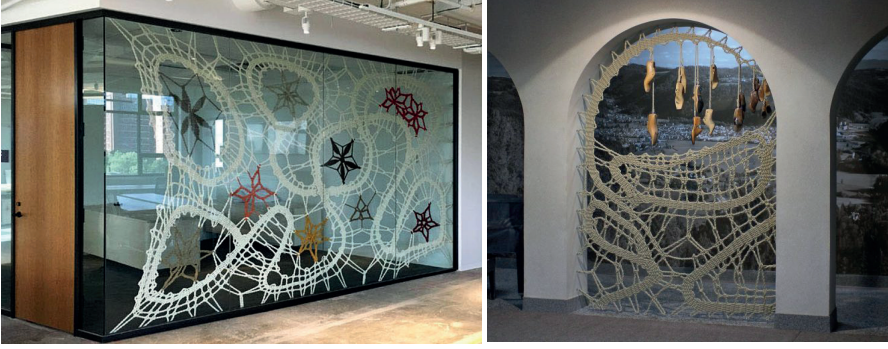
İpliği bir araç olarak kullanan Manca Ahlin ise, dantel ile üç boyutlu ve iki boyutlu şekiller oluşturarak, mekâna göre onu bağımsız bir işlevsel nesneye dönüştürmüştür (Resim 13). Bobin dantelinin geleneksel üretim yöntemine sadık kalan Ahlin, doğanın organik şekillerine mekânsal bir anlam kazandırmak için onları dantel yapısının dekoratif geometrik motifleri ile birleştirmektedir<sup>18</sup>.

15 [https://www.dhgshop.it/blog/article-joana-vasconcelos-exclusive-interview\\_196.php](https://www.dhgshop.it/blog/article-joana-vasconcelos-exclusive-interview_196.php)

16 <https://cfileonline.org/art-joana-vasconcelos-ceramic-animals-crochet/>

17 [https://www.joanavasconcelos.com/biografia\\_en.aspx](https://www.joanavasconcelos.com/biografia_en.aspx)

18 <https://www.mrxstitch.com/manca-ahlin/>

Resim 13. Manca Ahlin eserleri<sup>19</sup>.

Üç boyutlu çağdaş çalışmalar yapan *Karin van der Molen*; orman, park ve binalarda, o yere özgü kalıcı ve geçici heykeller ve enstalasyon çalışmaları yapmaktadır (Resim 14). Sanatçının amacı, insanlık için çevrenin çok önemli olduğunu ve doğanın korunması gerektiğini vurgulamaktır. Ayrıca sanat eserlerinde ikinci olarak anlatmak istediği şey, insan ve doğa arasındaki ilişkidir. Eserlerinde doğayla olan bağını derinleştirmek için doğal malzemeler kullanmaktadır<sup>20</sup>. Sanatçı sanatını şöyle ifade etmektedir<sup>21</sup>: “Doğa ayırım yapmaz, önyargısızdır, iyi kötü yoktur. Hepimiz -ağaçlar, dağlar, okyanuslar, tarlalar, hayvanlar ve insanlar- aynı doğanın parçasıyız. Nefes alıyoruz, doğuyoruz ve öleceğiz. Yine de kendimizi bütünüün bir parçası olarak deneyimlemek, modern birey için zor oluyor. Çevresel sanatım, bu deneyimi kendim ve sonunda başkaları için açma yolumdur”.

Resim 14. Karin van der Molen<sup>22</sup>

19 <https://www.mrxstitch.com/manca-ahlin/>

20 <https://www.echigo-tsumari.jp/en/art/artist/karin-van-der-molen/>

21 [http://landart.lubelskie.pl/landart\\_artist/karin-van-der-molen/](http://landart.lubelskie.pl/landart_artist/karin-van-der-molen/)

22 [http://karinvandermolen.nl/?fluxus\\_portfolio=the-fike](http://karinvandermolen.nl/?fluxus_portfolio=the-fike)



Macar dantel sanatçılarından *Agnes Herczeg* ise, eserlerinde genellikle figüratif ve pastoral manzaralar betimlemekte ve kadınların doğa ile ilişkisini gösteren içe dönük ve günlük hayatı anlatan sade ve içten konuları kullanmaktadır (Resim 15). Modern bir görünüme sahip zarif, girift bir şekilde ördüğü danteller, ona uluslararası tanınırlık kazandırmıştır. Eserlerinde mavi, yeşil, turuncu ve kahverengi renkleri tercih eden *Herczeg*, dantelin gevşekliği ile ahşabın sağlamlığı arasında oluşturduğu her parçada, çarpıcı ve sınırları zorlama kararlılığı kendini göstermektedir. Sanatçı çalışmalarında bitkisel kökenli doğal malzemeler, iplikler, dokumalar, ağaç dalları, kökler, meyveler ve tohumlar kullanarak, farklı formlar oluşturmaktadır.



a.

b.

Resim 15. Agnes Herczeg, a. The resting place 2019, b. The garden, 2019<sup>23</sup>

## SONUÇ

Danteli oluşturan iplik ağının, estetik ve yumuşak dokunuşlar ile çekici ve zarif görünüşü, günümüzde hala insanları etkilemektedir. Eskiden beri kadına has bir eylem olarak kabul edilen örme işi, farklı tekstil malzemelerinin kullanımı ile geleneksel olmanın dışına çıkarak, bugün lif sanatının yeni bir ifade biçimini meydana getirmiştir.

Sanatta yeni kavramların, tekniklerin ve formların kullanılması ile çağdaş sanat, hem sanat tanımını genişletmiş hem de sanat ve yaşam arasındaki sınırı eritmeye çalışmıştır. Günümüzde kolaj, asamblaj, ready-made teknikleri kullanılarak, farklı malzemeler ile oluşturulan danteller, plastik sanatlarda başlı başına bir form olarak yerini almıştır. Bu noktada modern sanatta dantel tekniğinin kullanımı, gelenekselliğin günümüz ile bağ kurmasına olanak sağlamış ve sanatçıların yeni arayışlar içine girmesine sebep olmuştur. Eskiden hemen hemen her evde eşyaların üzerini süsleyen ve işlevi açısından nostaljik bir nesneye dönüşmüş danteller, sanatçıların arayışları aracılığıyla

23 <https://www.textileartist.org/agnes-herczeg-thoroughly-modern-lace/>

çağdaş sanattaki durumunu yeniden konumlandırmıştır. Bu durum, tekniğin korunması, lif sanatının sürdürülebilir olması ile bağlantılıdır. Eğer sürdürülebilirlik konusunda başarılı olunmazsa, lif sanatı günümüzün hızla değişen ve tüketilen değerleri karşısında, kaderine terk edilmiş olacaktır (Koyuncu Okca ve Öz, 2019: 282).

Bauhaus sanat akımının dünyada yaptığı en kayda değer değişim, sanatçıları ve zanaatkarları bir araya getirerek, lif sanatı ile diğer sanat disiplinleri arasındaki sınırları ortadan kaldırmak olmuştur. Bunun sonucunda heykel, mimari ve dekorasyon gibi farklı sanat dalları arasında sanatsal açıdan etkileşim olmaya başlamıştır. Bauhaus ekolünün yarattığı etkileşimler, zaman içinde geleneksel lif sanatının önünü açarak, bu sanatın moda dünyasında da kabul görmesini sağlamıştır. 1600'lü yıllarda öncelikle önemli kişilerin giysilerinin üzerinde aksesuar olarak kullanılan danteller, günümüzde birçok sanatçı ve sanat akımının etkisiyle geleneksellikten çıkıp, sıra dışı ve kavramsal sanat olma yolunda ilerlemiştir.



## KAYNAKLAR

- Atay, A. (1987). Örücülük. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Can, M. (2021). 20. Yüzyıla Ait Ürünlerden Örneklerle Ülkemizde Dekoratif Tığ Danteli Örücülüğü: Kocaeli Örneği, Folklor Akademi Dergisi. Cilt:4, Sayı: 1, 1 – 10.
- Can, M. (2022). Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Dantel, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Derleme.
- Öğüt, G. (1973). Oyacılık Sanatı ve Kütahya Oyaları. Etnografya Dergisi, XIII55-61.
- Koyuncu Okca, A. & Öz, N. D. (2019). Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kültürel Miras: Karapınar Tülü Dokumaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, (24), 281-299.

### Kaynak Kişiler

Lütfiye Tez, Çanakkale, vefat etti.

Samiye Özeren, Elazığ, vefat etti.

İnternet Kaynakları

<https://kulturveyasam.com/tum-dunya-icin-geleneksel-bir-urun-olan-dantelin-tarihi-cesi/>

<https://www.britannica.com/art/Venetian-needle-lace>

<https://www.kantcentrum.eu/nl/webshop/boeken/wegwijs-in-kant---petit-guide-de-la-dentelle---recognising-laces--wegweiser-fur-spitzen>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Bruges\\_lace](https://en.wikipedia.org/wiki/Bruges_lace)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Lace>

<https://www.britannica.com/art/Argentan-lace>

<https://beinitextile.en.made-in-china.com/product/PyuQTdZxhXWE/China-French-Lace-Long-Sleeves-Slim-Princess-Wedding-Dress-Bridesmaid-Dress-Evening-Dress.html>

<https://tr.pinterest.com/pin/512917845038342983/>

[http://www.megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/%C4%B0ngiliz%20Danteli%20\(dantel%20Anglez\).pdf](http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/%C4%B0ngiliz%20Danteli%20(dantel%20Anglez).pdf)

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.89.html>

<https://www.pivada.com/diego-velazquez-kralice-isabel-ayakta-1631-1632>

<http://turklacemuseum.blogspot.com/2012/02/>

<https://mimuu.com/dantel-nedir-ve-anadoluda-dantel-tarihi/>

[https://www.dhgshop.it/blog/article-joana-vasconcelos-exclusive-interview\\_196.php](https://www.dhgshop.it/blog/article-joana-vasconcelos-exclusive-interview_196.php)

<https://cfileonline.org/art-joana-vasconcelos-ceramic-animals-crochet/>

[https://www.joanasvasconcelos.com/biografia\\_en.aspx](https://www.joanasvasconcelos.com/biografia_en.aspx)

<https://www.mrxstitch.com/manca-ahlin/>

<https://www.mrxstitch.com/manca-ahlin/>

<https://www.echigo-tsumari.jp/en/art/artist/karin-van-der-molen/>

[http://landart.lubelskie.pl/landart\\_artist/karin-van-der-molen/](http://landart.lubelskie.pl/landart_artist/karin-van-der-molen/)

[http://karinvandermolen.nl/?fluxus\\_portfolio=the-fike](http://karinvandermolen.nl/?fluxus_portfolio=the-fike)

<https://www.textileartist.org/agnes-herczeg-thoroughly-modern-lace/>

## *Bölüm 2*

### **ŞEHİR TİYATROLARININ İLK DEKOR SANATÇISI NİKOLA PEROF'UN SANAT YAŞAMI**

*F. Nihan ŞEN<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç.Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Dekorü ve Kostümü Bölümü ORCID: 0000-0003-3840-3545

## Rusya, İstanbul ve Göçmenlerin Durumu

1910-30'lu yıllar dünya üzerinde alışlagelmiş yönetim biçimlerinin değiştiği, imparatorlukların ulus devletlere evrildiği, 1. Dünya Savaşı ile birlikte pek çok kişinin yaşadığı topraklar için savaştığı, pek çok kişinin ise ait olduğu topraklardan ayrılmak zorunda kaldığı bir dönemdir. Dünya, yönetim biçimleri, teknik ve bilimsel ilerlemelerle hızla değişmektedir ve bu değişime ayak uydurabilmek insanlar açısından hiç de kolay olmayacaktır.

1914'te başlayan 1. Dünya Savaşı ile Osmanlı Devleti ve başkenti İstanbul işgal edilmiş, 1917'de Çarlık Rusyası'nın yıkılmasıyla, İstanbul, Rus mültecilerin sığındığı başlıca bölgelerden biri olmuştur. Ekim Devrimi ile birlikte ülkesinden ayrılan pek çok Beyaz Rus için geçiş hattı olarak bazıları içinse kalıcı bir yaşam alanı olarak en kolay ulaşılabilir ülkelerden biridir Osmanlı Devleti. Bunun bir nedeni de, Kırım üzerinden kaçan çoğunluk için en yakın ve (aynı zamanda deniz aşırı olması nedeniyle) en güvenli ülke olmasıdır. (DELEON, Beyoğlu'nda Beyaz Ruslar, 2003, s. s:11) Çoğu üst sınıftan binlerce kişi Karadeniz üzerinden Türkiye'ye gelir ve büyük bir kısmı o sırada işgal altındaki İstanbul'da çadır kamplara yerleştirilir. Bir kısmı da 17.yüzyıldan itibaren yapılmaya başlanan, Kudüşe Hac için giden Rusların konaklamaları için kullanılan hanlarda uzun süre kalırlar. İstanbul'daki Beyaz Ruslar çoğunlukla Beyoğlu (Taksim-Tünel-Tarlabası-Tepebaşı-Aynalıçeşme, Galata), Tophane, Karaköy, Adalar (Büyükada, Heybeli, Burgaz), Şişli, Pangaltı-Kurtuluş, Yeşilköy-Florya ile Büyükdere ve Sarıyer (ilk yerleşim yeri Çırcır vadisi) başta olmak üzere Boğaziçi'ne yerleştirilirler.

Beyaz Rusların İstanbul'daki varlığı sosyal dokuyu, özellikle eğlence ve sanat ortamını büyük ölçüde etkiler ve değiştirir. Savaşın, göçün hiç bilinmeyen bir ülkeye sığınmak zorunda kalmanın tümüyle bir yokluğun ve dibe vurmuşluğun yaşandığı bir durum olmadığı da söylenebilir. Beyaz Ruslar, başka alanlarda olduğu gibi kültür-sanat, fotoğrafçılık, resim, tiyatro, bale, yayıncılık, yeme-içme kültürü alanlarında yaptıkları etkinlikler ve oluşturdukları kurumlarla sosyal yaşama büyük katkılar sağlarlar. (EVREN B. , 2022, s. s:174) İstanbul zaten farklı kimliklerin bir arada olduğu bir şehirken, 1. Dünya savaşının getirdiği yenilgi, işgal altında olmak ve buna ek olarak pek çoğu Beyaz Rus olan göçmenlerin -yaklaşık 200.000 kişi- de gelmesiyle kültürel açıdan büyük bir değişimin içindedir.

Çoğu iyi eğitilmiş, meslek sahibi ve sanatçı olan bu yeni göçmenlerle eğlence ve sanat hayatı da böylece yeni bir ivme kazanacaktır. Türkiye'ye gelen pek çok önemli ressam, müzisyen, kostüm ve dekor tasarımcısı sanatçılar arasında, İstanbul'a yerleştikten ve bir tesadüf eseri Muhsin Ertuğrul (1892-1979) ile tanıştıktan ve onunla çalışmaya başladıktan sonra sahne dekoru alanında önemli bir isim haline gelecek olan Nikola Perof (1882-1963) da vardır.

N. Perof, İstanbul'a gelmeden önce Ryazan'da önce bir ilahiyat okulunda, daha sonra Kharkov Üniversitesi Tarih ve Filoloji Fakültesi'nde okur ve Kharkov Sanat Okulu'nda derslere katılır ve burada eşiyle tanışır. Bu sıralarda resim yapmanın gerçek mesleği olduğunu anlar. 1917 Devrimi'nden sonra Beyaz Ordu saflarında savaşır ve devrimden hemen sonra Kırım üzerinden İstanbul'a gelir. (AYGÜN, Nikolai Perof Painter, Art Restorer, Iconographer, Choir Director, Charitable Society's Chairman, Scene Designer, 2021)



**Resim 1:** “Kış akşamı. Köyün eteklerinde” 1912 Kharkov Dönemi

**Resim 2:** 1921 Portre Çalışması (Aya Andrea Kilisesi Sanatçının yağlıboya çalışmasının görseli, Perof için hazırlanmış panodan görsel)

Resim 1'de görülen N. Perof'un “*Kış Akşamı*” tablosu sanatçının henüz Rusya'dan ayrılmadan önceki çalışmalarına bir örnektir. Bu resimdeki yoğun mavi gökyüzünün ve ağaç dallarının ritminde, manzaranın dramatik ışıklandırmasında sanatçının izlenimcilik, dekoratif art nouveau ve sembolizmin etkisinde olduğu görülmektedir. 1910'larda modernist avangarde hareketlerin gelişmesi Ukrayna'nın ve güney Rusya'nın en büyük kültür merkezlerinden biri olan Kharkov'daki sanat yaşamına damgasını vurur, N. Perof'un bu eseri de içinde bulunduğu dönemin onun sanat anlayışı üzerindeki yansımalarıdır. (DYAKONOVA)

İstanbul'a ilk geldiğinde tüm sanat yaşamını geride bırakmak zorunda kalarak bir süre hamal olarak çalışan N. Perof, daha sonra Taksim Askeri Kışlası'ndaki *Rus Göçmen Sanatçılar Sergisi* ve ilk *Rusça Konuşan Göçmen Sanatçılar* sergisine katılır. Bir günlük bir etkinlik olmasına rağmen başarısı ve ziyaretçilerde uyandırdığı ilgi, İstanbul'da Rus Ressamlar Birliği'nin kurulmasının ve başka sergilerin yapılmasının yolunu açar. Sergiyi takip eden gazetecilere göre, eserler çoğunlukla küçük boyutlardadır ve İstanbul'un üslup resimleri açıkça göze çarpar. Etkinliğe, sadece Ruslar değil, Türk ve Yunan sanatçıların da dahil olduğu altıyüzden fazla kişi katılır. (AYGÜN, First Russian Emigre Artists In Istanbul Exhibition, 2021)

Kharkov'dan İstanbul'a geldiği 1923 yılına kadar N. Perof, ailesiyle bir araya gelemez. 1920'li yılların ortaları ve sonlarına kadar Karaköy ve Galata'daki bazı kiliselerin duvar resimlerini yapar ve var olan fresklerin restorasyonlarını üstlenir. Aya Panteleymon, Ayastefanos St. Louis Kilisesi ve Aya Andrea Kilisesi bu kiliselerdendir. Aya Andrea Kilisesi Karaköy Andrea Binasının üzerine inşa edilmiş 17. yüzyılda yapılmaya başlanan zaman içinde Karaköy'ün sembolik yapılarından olan çatı kiliselerinden biridir. Yapılış amacı Karadeniz üzerinden Kudüs'e Hac yolculuğuna giden Rusların (bir çeşit kervansaray gibi düşünülebilir) binada konaklamaları ve kilisede ibadetlerini yerine getirebilmeleridir. 1919 itibariyle birkaç dalga halinde Türkiye'ye göç eden Beyaz Ruslar bu ve benzeri binalarda uzun süre yaşamışlardır. (Discovering, 2023) Kilisenin içindeki resimler 1930'lu yılların ortalarında N. Perof tarafından yeniden yapılır, kilise dekore edilir. N. Perof'un Aya Andrea Kilisesi'nin fresklerini muhtemelen bir daha hiçbir zaman dönemeyeceğini bildiği St. Petersburg'daki kiliselerden birini örnek alarak yaptığı düşünülmektedir. (Discovering, 2023)

N. Perof 1920'lerin ortalarında kilise freskleri ve ikonaları üzerine çalışırken bir yandan kendisi de Rus göçmen olan Jules Kanzler'in fotoğraf stüdyosunda, fon boyama ve pano resimleri yapmaktadır.

Jules Kanzler, Rusya'nın Simferopol Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek resim öğrenimi görür. 1905'te akademiye bitiren Kanzler, 1907'de Paris'te, 1910'da da İstanbul'da ilk kişisel sergilerini açar. Rusya'ya dönüşünden sonra 17 Ekim Devrimi ile birlikte diğer göçmenlerle birlikte tekrar İstanbul'a gelir. Resim yaparak yaşamının o günlerin koşullarında pek de mümkün olmadığını gören Kanzler, fotoğrafçılık yapmaya başlar. Grande Rue de Pera'nın 65 numaralı yerini kiralayarak işe başlayan Kanzler'in ilk müşterileri kendisi gibi Rus devriminden kaçan Beyaz Ruslar'ın ileri gelenleri olur. (EVREN B. , 1999, s. 4) Kanzler'in ışıklandırmada kullandığı farklı flaş, çektiği portrelerin olağanüstü güzellikte olmalarını sağlar. Farklı bir estetik anlatımını ve tekniği o günün koşullarının elverdiği ölçüde kendine has bir biçimde kullanır.



**Resim 3:** Barones Taskin'in Fotoğrafi,  
J. KANZLER



**Resim 4:** Bedia Muvahhit Portre  
Fotoğrafi, J.KANZLER

Kanzler bu yeteneği ve titizliği ile kısa zamanda ünlenir ve Pera'nın en tanınmış fotoğrafçılarından biri olur. Stüdyosu artık yalnızca Beyaz Rusları değil, Pera'daki tüm Levantenlerin, yabancıların ve bu arada ününü duyan Türklerin uğrak yeri olur. (EVREN B. , 1999, s. 5) Kusursuz bir fotoğraf çekirmek isteyen müşterilerin uzun kuyruklar halinde stüdyonun önünde bekledikleri bilinir. (AYGÜN, 1920' lerde Beyoğlu'ndaki Rus Göçmen Sanatçılar, 2021, s. 11) Kanzler, 1920- 27 yılları arasında çoğunlukla tiyatro sanatçılarının fotoğrafları üzerinde çalışır. N. Perof'un Muhsin Ertuğrul'la tanışıp Şehir Tiyatrolarının ilk dekor sanatçısı olarak çalışmaya başlaması, bu yıllara rastlar. Kanzler'in stüdyosuna gelen Muhsin Ertuğrul, dört duvarı kaplayan bir fresk görür ve bu freskin yapan kişi ile tanışmak ister. Nikola Perof'la yıllar sürece arkadaşlıkları, tiyatro ve sinema alanındaki çalışmaları bu şekilde başlar. Muhsin Ertuğrul yıllar sonra Perof'un ölümünün ertesinde ona dair yazdığı bir dergi yazısında tanışmalarını ve şehir tiyatrolarına dekor tasarımcısı olarak girişini anlatacaktır.

### **Muhsin Ertuğrul ve Darülbedayi'den Şehir Tiyatrolarına**

1914 yılında kurulan Darülbedayi, 1927 yılında Rusya'dan yeni dönmüş olan M. Ertuğrul'un yönetmenliğinde, artık her gece perdesini açan düzenli bir tiyatro yapısı haline gelecektir. İşgal yıllarının ardından yeni kurulan cumhuriyetle birlikte sanat ve düşün dünyası da değişecek, kozmopolit bir yaşamın ve karmaşanın içindeki İstanbul yeni bir kimlik kazanmaya başlayacaktır. M. Ertuğrul, repertuar, sahneleme, ışık, dekor, kostüm, mizansen ile ilgili getirdiği yenilikler ve değişikliklerin yanı sıra, tiyatro ve kuliste uyulacak kuralların belirlenmesi bir bütün olarak tiyatro anlayışını değiştirecek, yıllar içinde seyirci ve tiyatroyu başka bir anlayışa doğru taşıyacaktır. Repertuarın yeniden düzenlenmesi, yalnızca adaptasyon eserlere değil, tiyatro yazınında önemli yeri olan çeviri oyunlara da yer verilmesi, sahne arkasında ve önünde



dikkat edilmesi gereken kurallara kati surette uyulması, örneğin kulise, oyuncu odalarına ve perde aralarında sahneye sanatkarların ve çalışanların yakınlarının kesinlikle girmemesi, oyunların tam saatinde başlaması, geciken seyircilerin birinci perdeye alınmaması, on iki yaşından küçük çocukların tiyatroya getirilmemesi gibi kurallar dönemin tiyatro dergilerinde yazılır, halk bilgilendirilir. Görülüyor ki, Muhsin Ertuğrul yalnızca teknik veya sanatsal anlamda yeni bir bakış değil, bir tiyatro kültürü yaratmak anlamında da yeni adımlar atar.

Muhsin Ertuğrul'un teknik ve sanatsal anlamda tiyatroya getirdiği önemli yeniklerden bir başkası ışık konusunda olur; bu dönemde sahnenin ön tarafında boydan boya dizili duran ve sahneyi zeminden aydınlatan üstü teneke bir plaka ile örtülü ramp ışıkları kaldırılır ve yerine projektörler gelir. Vasfi Rıza Zobu (1902-1992), 1917 yılından 1950 yılına kadar tiyatroya dair anılarını aktardığı, "O Günden Bugüne" isimli kitabında -her ne kadar olanaksızlıklar içinde yapılmış olsa da- projektörlerin nasıl kullanılmaya başlandığını anlatır; "...kaplamasına da emaye denilen bir takım çorba kaseleri vardı... işte o kaselerin iç tarafı düz beyaz olan cinslerin irilerinden alındı. Dip tarafı delinip içine piyasadan ampullerin en büyüğü bulunarak takıldı. Ismarlama yaptırılan üç ayaklı demir çubuklar üstüne tespit edilince bu çorba kaseleri: oldu sana projektör." (ZOBU, 1977, s. 239)

Yine sahnenin ön tarafında seyircinin göremeyeceği yükseklikte tahtadan veya boyanmış tenekeden bir siper üzerine bir uçtan bir uca yan yana dizilmiş "hers" adı verilen bir ışık sırası daha bulunur. Buradaki ampuller beyaz ve mavi renktedir, gündüz sahnelerinde beyaz gece sahnelerinde ise mavi ışıklar yakılır, geceden gündüze bir geçiş yaratılmak isteniyorsa bu dönemde henüz rezistans karartıcıları kullanılmadığı için tüm ampuller yakılır ve sonra mavi ampuller birer ikişer kapatılırken beyazlar yanmaya devam eder. (NUTKU, 1969, s. 157) Muhsin Ertuğrul'un sahnenin dramatik aydınlatması ile ilgili getirdiği önemli yeniliklerden biri de, sahnenin yavaş yavaş kararıp aydınlanmasını ve ışıkların belli bir zaman aralığında birbirleri ile geçişkenliklerini sağlayarak renklerin değişmesine olanak veren rezistanslı aydınlatma sistemlerini kullanmaya başlaması olur. Sahnede kullanılan hakim renk artık beyaz değil sarıdır.

R. A. Sevengil (1903-1970) "Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu" kitabında, 1931 tarihli "ToElenikon Dergisi"nde Pelas Kaçekis imzasıyla, Muhsin Ertuğrul ile ilgili çıkan yazıyı aktarır; "(...) Muhsin Bey, yalnızca ışığı kullanmıyor, onu renklendiriyor da... böylece ışığın tatlılığını ortaya çıkartıyor ve sahne egzotik bir biçim alıyor." (SEVENGİL, 1934, s. 122)

Darülbeydi'nin 20 Aralık 1915 yılında sahnelediği ilk oyun olan *Çürük Temel*, şair Hüseyin Suat (Yalçın) tarafından Fransız yazar Émile Fabre'in La Maison D'Argile adlı eserinden Türkçe'ye uyarlanmıştır. Oyunun dekoru Bernar Rozental Efendi'nin imzasını taşır. Tanıtım kitapçığına göre kadın



oyuncuların (mümessileler) kostümleri Kalivurosi ve Şürekası Ticarethanesi, erkek oyuncuların (mümessiller) kostümleri Karlman Ticarethanesi ve sahne dekoru Avusturya-Osmanlı Mefruşat Ticarethanesi tarafından özel olarak yapılır. (İŞLİ, 2020) Çürük Temel'den, 1927 yılında M. Ertuğrul'un Şehir Tiyatrolarına girişine kadar olan süre boyunca, belirli bir dekor sanatçısı olmamıştır. Darülbedayî'deki ilk gösterimlerin dekorlarının yapımını İsola Bella isimli İtalyan bir ressam, daha sonra Dil bilmez Niko diye anılan Yunan asıllı bir ressam üstlenmiştir, bazen Ahmet Fehim Efendi'den de yardım istenmiştir. (NUTKU, 1969, s. 158) Bu dönemleri V. R. Zobu, şöyle anlatıyor: "Sahne arası için bir suflör ve bir de aksesuar memurundan başka kimse yoktu.. Dekorları eli yatkın sanatkarlar yaparlardı; sonra da oyun geceleri sıvanıp yine onlar kurarlardı. Onun için tek dekorlu piyes sanatçılar için ideal bir eserdî". (ZOBU, 1977, s. 65-66)

M. Ertuğrul'un dekor, mizansen, ışık, çeviri eserler konusunda getirdiği pek çok yenilikle birlikte Türk tiyatroları için yeni bir dönemin kapıları aralanır. 1927 - 1928 tiyatro sezonunda Moliere'in Tartuffe isimli eserinin Seniha Rauf Hanım ve M. Kemal Bey tarafından yapılan yeni bir adaptasyonu "Mürai" ismiyle sahneye konulur. (SEVENGİL, 1934, s. 44) Perof, ilk dekor tasarımını, 9 Ocak 1928 tarihinde ilk defa sahneye çıkan "Mürai" için yapmıştır. Bu dekor perde açılır açılmaz dakikalarca alkışlanır.



<b>M ü r a i</b>	
K o m e d i 5 P e r d e	
YAZAN: <b>Molière</b>	ROLLER: Kuşçu Başı Zade İrfi M. KEMAL BEY
NAKLEDENLER: <b>Seniha Rauf H. ve M. Kemal</b>	Harem ağası . . . . . ŞEMSI "
ROLLER: Behlül Efendi . . . . . VASFI RIZA BEY	Hürşit Çelebi . . . . . H. KEMAL "
Davut Çelebi . . . . . HAZIM "	Rahmetullâh Abit Ef. BEHZAT HÂKİ, "
Sâfinaz . . . . . HALİDE HANIM	Muhzir ağası . . . . . ZİHNİ "
Dilsaz kalfa . . . . . REFİKA "	Bostancı başı . . . . . MAHMUT "
İkbal . . . . . ŞAZİYE "	Birinci yeniçeri . . . . . TALAT "
Niyaz . . . . . BEDİA "	İkinci " . . . . . HAMDİ "
Mihriinnur kalfa . . . . . NE. NEYİR "	
	Perde aralarında 10 dakika istirahat vardır.

Resim 5: Mürai, 1930. Oyundan Fotoğraf ve İlan. (Fotoğraftaki Sanatçılar: Şaziye Moral ve Behzat Butak)

M. Ertuğrul, N. Perof'un ölümünden sonra Türk Tiyatrosu Dergisine yazdığı yazıda "Mürai" oyununu ve kendisiyle tanışmasını anlatır; "Elimde Seniha Rauf Hanım'ın Molière'den tercüme ettiği Tartuffe Piyesi vardı, onu Kemal Küçük'e "Mürai" adıyla adapte ettirerek provaya koydum. Behzad'ın (Butak) yeniden sahnede çok güzel bir dekor içinde görünmesini, bu suretle Behzad'a ve esere layık muhteşem bir dekor yaptırmayı istedim. Fakat böyle zengin bir dekoru yapacak ressam yoktu. Bir gün sahne resimleri için gittiğim (Kanzler) fotoğrafhanesinde dört duvarı kaplayan son derece güzel, adeta Pantheon'un içindeki "Puvis de Chavannes"ın fresklerini andıran panolar gördüm. Bu kompozisyondaki ahenk ve renklerin tutumlu kullanılışı bakımından büyük bir ressamı ele veren bu tabloların kimin tarafından yapıldığını sordum. Bana Beyaz Rus göçmeninin adını verdiler. "Mürai'nin dekorlarını bu sanatçı yapabiliirdi. 1928 yılının 9 Ocak Salı gecesi oynanan Mürai'nin ilk öğrenci temsilinde, perde açılınca boş sahnede dakikalarca alkışlanan dekor işte bu sanatçı tarafından yapılmıştı." (ERTUĞRUL, 1964, s. 20)

N. Perof, "Mürai" oyununun ardından yaklaşık otuz beş yıl, 1963 yılındaki ölümüne kadar Şehir Tiyatrolarında dekor tasarımcısı olarak görevini sürdürür. Aradan geçen yıllar içinde Şehir Tiyatrolarına başka dekor ve kostüm tasarımcıları da dahil olacak Muhsin Ertuğrul'un ve onunla birlikte uzun yıllar çalışan N. Perof'un başlattığı alanı genişleterek zenginleştireceklerdir.

1927-28 tiyatro sezonunda, Abdülhak Hamit Bey'in sekseninci yaşına girmesi nedeniyle Güzel Sanatlar Birliği'nde saygı toplantısı yapılırken, Darülbeyde'de de şairin "Tezer" isimli manzum piyesi temsil edilir. (SEVENGİL, 1934, s. 44) Dekorlarını N. Perof hazırlar.



**Resim 6:** N. Perof'un Tezer Oyunu İçin Yaptığı Dekor Eskizi

Eşinin o dönemlere dair aktardığına göre; N. Perof için başlangıçta tiyatrodaki çalışmak çok da kolay olmaz, dönemin tiyatrosunda henüz sahne tasarımı için bir kadro oluşturulmuş değildir ve N. Perof çoğu şeyi tek başına

yapmak zorundadır. “Oyunlar bazen (seyirci azlığından) her hafta değiştiği için her zaman yeni bir oyun için çalışma gerekliliği doğuyordu.” der ve ekler eşi; “Perof, zamanla, dekor ile ilgili bir kadro oluşana kadar, vaktinin çoğunu tiyatrodan geçiriyor, bazen, geceleri de çalışıyordu.” (AYGÜN, Nikolai Perof Painter, Art Restorer, Iconographer, Choir Director, Charitable Society’s Chairman, Scene Designer, 2021)

M. Ertuğrul da aynı dönemler için şunları yazar; “O zamanlar biz yalnız Tepebaşı’nda çalışıyorduk ve seyirci kıtlığından o mevsimde eski ve yeni yirmi iki piyes oynamıştık. Bütün bunların dekorlarını tek başına Üstad Perof yapıyordu. Sabahları çok erken gelir, tiyatronun soğuk salonunda donmuş boya eritir ve hiç aralıksız her gün saat üçe kadar çalışır, yeni piyeslerin oynanacağı gecelerde perde açılıncaya kadar kalır, son düzgünleri tamamlardı.” (ERTUĞRUL, 1964, s. 22)

1928 yılına gelindiğinde sahne teknikleri ve ekipmanlarında yenilikler görülür; önceki yıllarda dekorda fon, muşamba perdelerle yapılırken, Almanya’dan getirtilen müdevver perde (gök perdesi) ve elektrikli rüzgar, yağmur, deniz, makinası ile sahnede artık daha doğal efektler ve görünümgerçekleştirilebilir hale gelir. Yine daha önceki yıllarda kır, bahçe manzarası için ot, toprak, çiçek kullanılırken artık yapay çim halı kullanılabilir (SEVENGİL, 1934, s. 34)

1 Nisan 1930 tarihli Darülbedayi Dergisi’nde bir sene içinde yapılan dekor, kostüm ve ışık ile ilgili önemli gelişmeler anlatılır; 1929-30 döneminde oynanan “Mary Dugan Davası” adlı oyunda o sıralarda yeni alınan “gök perdesi” ilk defa kullanılır, ayrıca orkestra boşluğunun üstü kapatılarak sahne genişletilir. “Milliyet”in tiyatro eleştirmeni İbrahim Necmi, gazetesinin 2 Ekim 1929 tarihli sayısında dekoru övmektedir. Bir mahkeme sahnesinde geçen oyunda sahne seyircilere yaklaştırıldığından seyirciler de mahkemedeki dinleyiciler durumundadırlar. (NUTKU, 1969, s. 161)

Bir başka yenilik dekorların yapımında bez yerine kontrplak kullanılması olur. Bu önemli değişim, dekorların taşınması, perde aralarındaki dekor değişimlerine büyük bir kolaylık sağlar; “Eskiden perde aralarında sahne değiştirilmesi uzun gürültüleri mucip olur, seyirciler çekiç seslerinden salonda duramazlardı. Bugün dekorlar tahtadan yapıldığı için vida ve burgularla sahneler tamamen gürültüsüz ve nihayet on dakikada değiştirilmektedir. (SEVENGİL, 1934, s. 34)

Bez panolardan kontrplak kaplı panoların kullanımına geçiş V.R. Zobu’nun anılarında da yerini bulur; “Hiç unutmam, 1930’da büyük tiyatrocunun Emil Fabre, turist olarak İstanbul’a geldiği zaman, (ki o vakit Comedie Française’in on beş senelik umum müdürüydü) bizim bezden değil de kontrplaktan yapılan dekorları görünce şaşmış kalmıştı. O tarihten beş sene sonra tekrar Paris’e gidişimde hâlâ lâpa gibi titreyen bez kaplı dekorları görünce: ben de onlara şaşmış kalmıştım.” (ZOBU, 1977, s. 239)

1930'lu yıllarda tiyatrodaki yeni değişimler söz konusudur; 1930 yılında Darülbeydi Dergisi'nin (daha sonra Türk Tiyatrosu adıyla çıkmaya devam ederek, 83 yıl boyunca yayınlanacak olan ilk tiyatro dergisi) yayınlanmaya başlar, 1931 yılında Darülbeydi resmen İstanbul Belediyesi'ne bağlanır. Artık gerçek bir sanat kurumu olur, 1934'te İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları adını alır. (ALTINER, 1985, s. 7)

1935 yılında ise ilk defa bir çocuk tiyatrosu kurulur, Ferih Egemen 1944-45 sezonunda çocuk tiyatrosunda "Çocuk Tiyatroları Baş Sanatçısı" olarak göreve başlar. (DEMİRCİ, 1999, s. 86) Daha sonraki yıllarda N. Perof da Mavi Gözlük (1956-57 Yön: Ferih Egemen), Oyuncakçı Dede (1957-58 Yön: Ferih Egemen) Pollyanna (1958-59 Yön: İlhan Usmanbaş) gibi çocuk oyunları için dekor çalışmaları yapacaktır.

1930'ların başında Şehir tiyatrosu, seyirci azlığı ve bütçe sıkıntısı yaşamaktadır. Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşlerin 1932'de Şehir Tiyatrosunda "Üç Saat Opereti" ile başlayan operet serüveni, 1937 yılına dek sürecektir. "Üç Saat Opereti"ni 1933'te "Lüküs Hayat", 1934'te "Deli Dolu", 1935'te "Saz Caz", 1936'da "Maskara" ve 1937'de "Hava Civa" operetleri izler. Tiyatronun seyirci ve bütçe sıkıntısı, seyircinin büyük ilgi gösterdiği, "kapalı gişe" oynayan operetler sayesinde aşılabacaktır. Bu operetlerin yanı sıra bir de Johann Strauss'un 1874'te ilk kez seslendirilen "Yarasa / Die Fledermaus" Opereti oynanır. Operetlerin sahnelenmeye başlamasıyla birlikte Şehir Tiyatrosu'nun dram, komedi ve operet olmak üzere iki kısma ayrılması ve iki ayrı binada temsiller verilmesi düşünülmektedir ve Beyoğlu'nda Halep Çarşısı'nda eski adı ile "Varyete" sonra "Fransız Tiyatrosu" olan bina komedi ve operetler için ayrılır.

DARÜLBEDAYI 9

**Eski Fransız tiyatrosunda**  
11 Birinciteğrin Perşembe akşamı sanat 20 de

**YARASA**  
Operet 3 perde

Yazarlar: H. Meilhac ve L. Halévy. Halklılığı: Johann Strauss  
Tercüme eden: Ekrem Reşit Rey  
Hikmeti perde: A. Zientayev'in esvabı  
Hikmeti perde: İ. Perof Gözlemiş'in notasyonu  
Çeviren perde: Hüsnühaner Çiğdem

Bahar	Yasfi Rıza	Rey
Ayteniz	.....	.....
Fatih	.....	.....
Paşa	.....	.....
Alfred	.....	.....
Bilal	.....	.....
Orhan	.....	.....
Ernest	.....	.....
Harun	.....	.....
Reza	.....	.....
Adile	.....	.....
İsmail	.....	.....
Zeki	.....	.....

Orkestrayı idare edenler: Cemal Reşit ve Hasan Ferit Reyler  
Dünyaları hazırlayan: Cahit Rey.

Şahane sanatkarların giydikleri Fantezi Terzi Enst. tarafından hazırlanmıştır.  
İki öbeler Şehir Tiyatrosu kurulu. Saçları her hafta banyo yapılmıştır.  
Sesli lüksün (özellik) Akşam sefesindeki Terzi (EMAL) Bey ve idarecileri  
Tiyatronun karşısında A. N. İ. İ. Bey yer almaktadır.

**Orkestra heyetleri:**

Keman	.....	Alkan	Rey
Viyolonsel	.....	Şakir	.....
Flüt	.....	.....	.....
Klarinet	.....	.....	.....
Trompet	.....	.....	.....
Kontrbas	.....	.....	.....
Keman	.....	.....	.....
Keman	.....	.....	.....
Viyola	.....	.....	.....
Viyola	.....	.....	.....
Viyolonsel	.....	.....	.....
Flüt	.....	.....	.....
Klarinet	.....	.....	.....
Bass	.....	.....	.....

Sahne trajesini Mustafa Kemal  
Doktorlar N. K. Perof  
Fahri Sakal  
Doktorlar Kemal Adnan  
Aksoyca Handi

Yarasa operetinden bir görüntü

Resim 7: Yarasa Opereti, 1934. Oyundan Fotoğraf ve İlan

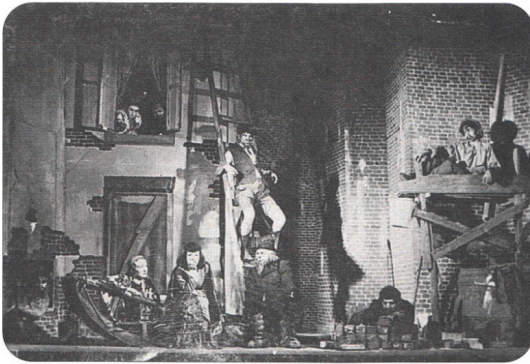
Her yıl yurtdışına giderek yeni temsilleri, tiyatro ve operetleri inceleyen M. Ertuğrul, Cemal Bulkat'la birlikte yurtdışına çıktıklarında Yarasa Opereti'ni izler ve bu operetin Türkiye'de de sahnelenmesine karar verir



(KÜRKCÜOĞLU, 2021). 10 Ekim 1934'te ülkemizde ilk kez sahnelenecek olan "Yarasa Opereti" aynı zamanda Şehir Tiyatrosu'nun Eski Fransız Tiyatrosu sahnesinde sahnelenen ilk oyunu olur. Ekrem Reşit Rey'in tercüme ettiği operetin orkestrasını Cemal Reşit Rey ve sonra Hasan Ferit Alnar yönetir. Dekorlarını Nikola Perof'un yaptığı "Yarasa Opereti"nin dans hocası Cemal Bulkat'tır. Oyuncuların giydikleri frakları Terzi İzzet, Semiha Berksoy'un elbisesini ise Terzi Cemal diker. (KÜRKCÜOĞLU, 2021)

Darülbeydi Şehir Tiyatrosu Dergisi 1 Ekim 1934 tarihinde "Perdecî" mahlası ile yazdığı yazısında M. Ertuğrul "operetin ciddi eser sayılmaması, Şehir Tiyatrolarının esas vazifesinin ciddi eserler oynaması gerektiği" eleştirilerine "halkın musiki terbiyesi için, kulağın zevkini tatmin için muhakkak operaya, operete, musikili eserlere lüzum vardır. Tepebaşı Tiyatrosu'nun ince bedevre tahtalarından yapılmış kasvetli, gamlı sahnesini drama ayırdık, bu küf kokulu, eski bina içine, uzun zamanlara ait facia havası daha yakışır diye... Nispeten yeni tamir gören eski varyete tiyatrosunu da operetlere hasrettik... ilk operet olarak da Johann Strauss'un Die Fledermaus / Yarasa opereti temsil edilecektir... Sanatkârlarımıza muvaffakiyet dilemeliyiz..." yazarak yanıt verir. (PERDECİ, 1934, s. 1)

1934 tarihli Akşam Gazetesi'nde oyunla ilgili bir eleştiri kaleme alınır; "bu eseri Viyanada, Berlinde seyretmiş olanlar Yarasa'nın temsillerinden sonra, rüya mı görüyoruz demeye başladılar. Birbirlerine gördüklerini inandırmak istiyorlardı. Hayır, perşembe gecesi rüya görmedik... Yarasa bugüne kadar görmediğimiz dekorlarla ve tuvaletlerle, bu güne kadar dinlemediğimiz bir orkestra ile güzel çalındı güzel söylendi ve güzel oynandı". Ayrıca Zobu sahneye konan eseri dekor, kostüm ve balesiyle gösterdiği ihtişamın seyirciyi şaşırttığını kendisi de ifade eder. (ZOBU, 1977, s. 460)



TEPEBAŞINDA Dram Tiyatrosunda	
<b>Ayaktakımı Arasında</b>	
Piyas 4 Perde	
Yazan : Maksim Gorkiy	Türkçesi : Vi - Nö
Reji : MUHSİN ERTUĞRUL	Dekor : N. K. PEROF
Çerçevesi :	MUMTAZ ENER
KOSTÜMLER :	NEYİRE ERTUĞRUL
VASSILA :	NEVİN AKSAYA
NATASA :	CAHİD İRGAT
MEDVEDEV :	TALAT ÖRTEMEL
VASKA PEELL :	AVNİ DİLLİGİL
KLESC :	NEVİN SEVAL
ANNA :	SAMIYE GÜVENER
NASTIYA :	SAZIYE GÜPMEN
KVASNYA :	ZİNETTİN RONA
BUBNAE :	H. KEMAL GÜRMEK
SATIN :	MARİTT MORALI
BİR AKTOR :	HADİ HUN
BİR BARON :	H. CAHİD AKMAN
LEKA :	SUAVE FETİ
ALYOSKA :	NECDET AYRAL
EGRI BOYUN :	NECMI ÖY
BİR TAYAR :	
BİR KAC YALINAYAK :	
Bütün perde arası 5 ikinci ve üçüncü perde araları 10 dakika.	

Resim 8: Ayaktakımı Arasında, 1936. Oyundan Fotoğraf ve İlan

1936 yılında sahnelenen dekorlarını N. Perof'un hazırladığı "Ayaktakımı Arasında" oyununun eleştirisi ve analizi Türk Tiyatrosu Dergisi'nin aynı yıl

Kasım tarihli sayısında yayınlanır; “Şehir Tiyatrosu’nda, Vâlâ Nureddin’in tercüme ettiği Gorki’nin “Ayaktakımı Arasında” eseri büyük bir muvaffakiyetle temsil ediliyor ve rağbet görüyor... “Ayaktakımı Arasında” bir muhitin romanıdır.

*Bu muhitin havayî nesimîsi gerçi kendine hastır, o muhitte yaşayanlar filvakî Rus’tur, fakat herhangi bir millete yabancı gelmeyecek kişilerdir ve esen hava, her halkın teneffüsüne alışık olduğu, teneffüs edildiğini duyduğu ve bildiği havadır... Muvaffakiyetin bir sırrı da sahneye konuş tarzıdır. Bu tarz lâzım gelen her sözü, çivi çakar gibi seyircinin kulaklarına sokmalar ve ani, beklenmeyen hamlelerle, meşhur Sovyet rejisörü Stanislavki’nin eseridir. Fasılasız ı ışık akınları içinde fasılalı konuşmalar ve heyecan hâleti ruhiyesini dinleyenlere sunmalar. Muhsin bu tarzı, dekoru, aksesuarı, ışıkları, üslûb ile aynen tatbik etti. Sanatkârlarımız da en büyüğünden en küçüğüne kadar, rejisörün vermek istediği üslûbu canlandırdılar.” (İZZET, 1936, s. 13)*

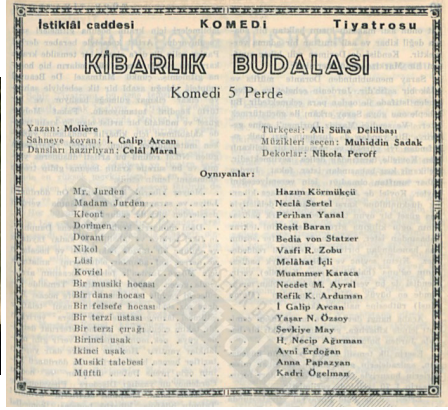
1940’lı yıllara gelindiğinde, başlangıçta seyirci azlığından haftada bir oyun değiştiren Şehir Tiyatrosu 40’lı yıllarda 100 temsili aşan rekorları zorlar. (ALTINER, 1985, s. 8) Türk Tiyatrosu Dergisi’nin 1941 yılı Ocak ayı sayısında M. Ertuğrul’un tercümesini yaparak yayınladığı “Sahne Tekniği Bir İlim Şubesi Oldu” başlıklı yazıda, artık daha gelişmiş sahne tekniklerinin tartışıldığını görürüz, yine aynı yazıda yeni yapılacak tiyatro binalarının bu yeni sahne tekniklerinin düşünülerek yapılması gerektiği yazmaktadır. Muhsin Ertuğrul’un 1927’de başlattığı değişim bir tiyatro kültürünü oluşturmuş ve 1941 yılında artık dekor değiştirme tekniklerine imkan verecek şekilde binalar yapılması tartışılır olmuştur. “Yeni yapılacak tiyatro binalarında bu yukarıda zikrettiğimiz sahne sistemlerinden hangisinin intihab edileceğini her şeyden evvel binanın inşa edileceği arsa mesahası tayin eder. Bilhassa büyük şehirlerde ve tercihan o şehirlerin merkezlerinde yapılacak olan tiyatrolar için, sahne teknisyenlerinin arzusuna uygun olacak derecede geniş sahne sahası bulmak imkansızdır fikrindeyim” (LINNEBACH, 1941, s. 2)

Şehir Tiyatroları Dram Kısmında tiyatro sezonunun açılışlarının Shakespeare’in bir oyunu ile yapılması gelenek haline getirilmiş, 1941 yılında bu geleneğe Komedi Kısmı da dahil edilmişti. Türk Tiyatrosu Dergisi’nin 132. sayısında “Klasik tiyatro eserleri sanatın mukaddes kitaplarıdır”, der, İ. Galip Arcan ve “tiyatronun yalnız hoşça vakit geçirilen bir eğlence aracı değil ruhlara bedii heyecanlar veren dimağa temiz tenezzühler temin eden bir kültür kurumu” olduğunu ekler.



Resim 9: Kibarlık Budalası, 1941. Oyundan Fotoğraf ve İlan

Ardından 1941 yılında sahneye konan Kibarlık Budalası/ Le Bourgeois Gentilhomme oyunu için şöyle devam eder; “ezeli ve ebedi insan tabiatını en net ve en keskin bir mensur içinde gülüncün acıklıya kadar çıkabilen bütün renkleriyle gösterip bazan tatlı tatlı, bazan acı acı alay eden Molière, bu eserinde bir defa daha insan iç yüzünü gösteren sihirli aynasını mutad ustalığı ile seyircilerine tutuyor” (ARCAN, 1941, s. 7)



Resim 10: Coriolanus Oyunu İlanı, 1945. Oyundan Fotoğraf ve İlan

N. Perof'un dekor tasarımını üstlendiği oyunlardan bir diğeri olan “Coriolanus”, 1943-44 ve 44-45 seneleri İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Edebiyatı Şubesi'nin Shakespeare Seminerinde “Hamlet” ve “Nasıl Hoşunuza Giderse”den sonra yazarın Türkçeye çevrilen üçüncü eseridir... “Coriolanus” trajedisi belki bütün zaman için sona ermeyecek olan ve idare edenlerle idare edilenlerin birbirleriyle çarpışan maddi ve manevi menfaat mücadelelerine dayanır... Milattan beş yüzyıl önce Roma'dan alınmış olan bu trajedi biraz da Shakespeare'in kendi zamanındaki Elizabeth Dönemi İngiltere'sinin aristokratlarının, avam kamarası mümessillerinin ve

(sanayi henüz meydana çıkmadığı için) zanaat sahiplerinin, çıraklarının ve Londra ayaktakımının siyasi hayatlarıdır...” Shakespeare, oyunun konusunu Plutarch’tan Sir Thomas North tarafından tercüme edilen Paralel Hayatlar isimli eserinden alır. (ADIVAR, 1945, s. 2-3)

1945 yılında Yedigün Dergisi, Türkiye’de ilk defa sahnelenecek olan bale gösterisi için “Yeni Bir Sanat Hareketi” başlığını atar. 1941 yılında altı kişilik bir kadro ile kurulan “Bale Mektebi” Eminönü Halkevinin (Bedii Rakslar Kolu) 180 kişilik kadrosu ile bale gösterisine hazırlanmaktadır. (EVLİYAGİL, 1945, s. 10)

Türkiye’de ilk defa sahnelenecek olan bu bale gösterisinin dekorlarını N. Perof, koreografisini daha sonra N. Perof’la pek çok projede çalışmayı sürdürecektir ve kendisi de bir Rus göçmen olan Lydia Krassa Arzamonova (1897- 1988) üstlenir. 3 Kasım 1945 günü Türkiye’de ilk defa olarak hakiki bir bale temsili verilecektir. Eminönü Bale Tatbikat Sahnesinde Halkevi Bale kursları tarafından verilecek olan bu temsile aylardan beri hazırlanılmış ve temsilin muvaffak olması için hiçbir fedakarlıktan kaçınılmamıştır. “Bora”nın baş balerinleri günden güne olgunlaşan iki genç sanatkar olan Kaya İlhan’la Buket’tir. Eserin librettosunu Nedim Akçer yazmıştır, koreografisi ile L. Krassa Arzamonova reji ile İ. Galip Arcan, dekorları ile Perof, (Bora Balesi, 1945, s. 25) , kostümleri ile Melahat Taçkın ilgilenmiştir. Lydia Arzamonova (daha sonra Leyla Arzuman adını alır) Türkiye’nin ilk özel bale okulunu açar, (DELEON., 1988) “Bir Orman Masalı”, “Antikacı Dükkanı”, “Çiçek Bahçesi”, “Köy Düğünü”, “İnci’nin Rüyası”, “Bora” gibi klasik folklorik bale yapımlarının koreografilerini üstlenir, bir dönem Ankara Devlet Operası ve İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda eğitmenlik görevlerinde bulunur. (DELEON, 2003, s. 76)



Resim 11: Kral Oidipus Oyunu İlan, 1947. Oyundan Fotoğraf

1947 yılında Açık hava Tiyatrosu’nun açılışı N. Perof’un sahne tasarımını gerçekleştirdiği Kral Oidipus oyunuyla yapılır. Açık hava Tiyatrosu, İstanbul’un (bahçe tiyatroları dışında) tiyatro olarak inşa edilen ilk ve en büyük kalıcı açık hava sahnesidir. Daha önce görülmemiş bir görkem ve büyüklükte sahnelenen oyun açılışa yakışır bir etki yaratır. Sahnenin bütün hacmi, hatta arkadaki duvarların üstü bile kullanılır. V. R. Zobu anılarında o gecedeki övgüyle söz eder; “Memleketimizde bir eşini görmediğimiz böyle geniş bir sahne, böyle kalabalık bir kadro ve şaşırtıcı mizansenle gösteri yapabilecek



bir sahayı parlatacak, çınlatacak bir sanatçılar topluluğu olabileceğini hayal edemiyorduk... gördüklerimiz muhteşemdi. İhtişamın zevkiyle sarhoş olduk” (PEKMAN, 2011, s. 167, 170)

Son Telgraf Gazetesi’nde de dekordan övgüyle sözedilir; “Dekor cidden güzeldi; bilhassa sahnenin kendi duvarlarına gerek renk ve gerekse üslup itibarıyla çok iyi uydurulmuş olan kontraplaktan yapılan sarayın giriş kapısı ile merdivenleri bir harika idi. Arka plandaki heykellerin canlı olduğu anlaşıldı. 104 kişilik figüran ve 26 kişilik ana karakter kadrosu ile 4000 kişilik izleyiciye gösteri tarihinde önemli bir yer tutacak bir oyun izlettiler” (TİLGEN, 1947)

İSTANBUL BELEDİYESİ			
ŞEHİR TİYATROSU			
9 Ağustos Cumartesi akşamı saat tam 21.30 da AÇIKHAVA TİYATROSUNDA			
KRAL İDİPUS			
ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ Tragedia			
YAZANI: ΣΟΦΟΚΛΗΣ	Sahne Müzikleri: CEMAL REŞİD REY SAHNEYE KOYAN: MUHSİN ERTUĞRUL		YERLEŞEN: Bedreddin Tuncel
ŞAHSLAR:	ΟΙΔΙΠΟΥΣ	ΚΡΑΤΗΣ	ΚΡΑΤΗΣ
ΕΠΟΥΣ	H. Kemal Gökçen	İsmi Ayanoglu	Hadi Hüsnü
RAHİP	Mehmet Kiper	L. Dolunoz	C. Bakır
KREON	Sami Ayanoglu	Bah. Hüsnü	K. Kaya
KORO BAŞI	Hadi Hüsnü	N. Bekiren	C. İğret
BİYATLAR KOROSU	E. K. Arslan	Neşet Aysel	M. Öner
	L. Dolunoz	Reşid Gürarp	S. Tebli
	Kadir Özgün	Çalı İzzet	M. Ezer
	Şakir Arseven	Ç. Yenikent	S. Magol
TİRESİAS	Talat Arseven	Çalı İzzet	Berkten
ΕΚΚΑΤΗ	Neçli Serel	Süley Manal	S. Akyü
ΚΟΙΝΩΤΗΣ ΗΑΡΕΚΤΙ	Mahmut Monah	Yıldız Gürarp	S. Magol
ΛΑ-Ι-ΟΝΑ ΚΟΜΕΙ	L. Gülü Arcan	L. Dolunoz	R. Gürarp
HΑΡΕΚΤΙ	Kıral Kıyak	Neşet Aysel	Süley Hüsnü
NEDİMLER	Neşet Akyü	Süley Hüsnü	S. Akyü
	Mehmet İki	Şakir Arseven	N. Serel
MUHAZİRLER	Kemal Eğrişen	Öhan Boran	A. Avcı
İMİNİ			
ΑΝΤΓΟΝΙ			
	Οκταστή Σέτι	Mehmet Sadık	
	Koro	Çalı MAZAL	
	Doktorlar	N. K. Fındık	
	Konuklar	Neşet Aysel, İ. Gökhan, Osman Güreç	
	Tecnisyenler	Alihan Güreç, Cemal Altın, Kıral Zevkare	
	İlk temsilci	Kemal Eğrişen, Nural İzzet	

Resim 12: Kral Oidipus Oyunu İlan, 1947. Oyunun İlanı

1950’li yıllarda Şehir Tiyatrosu’nun başında Max Meinecke (1912-1972) vardır, 1952 yılında dönemin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Prof. Fahrettin Kerim Gökay’ın daveti ile İstanbul’a gelerek Şehir Tiyatrolarında başreisör olarak görev yapmaya başlar ve 1958 yılına kadar bu görevde kalır. Kendisi de bir tasarımcı olan M. Meinecke ile çalışırken N. Perof, “Fırtına (Shakespeare) 1952”, “Makine (Cevat Fehmi Başkut) 1954”, “Kurtlar Kuzular (A. N. Ostrovski) 1954”, “Peer Gynt (H. Ibsen) 1956” gibi, tasarımı Meinecke’nin yaptığı oyunların realizesinde de görev alır. N. Perof bu yıllarda bir dönem Devlet Tiyatrolarında da çalışır.

N. Perof 1958-59 sezonunda, Refik Erduran’ın (1928-1917) önemli eserlerinden biri olan “Bir Kilo Namus”, oyununun dekor tasarımı gerçekleştirir. Toplumun yaşayışını etkileyen sorunları konu edinen yazar, bu eserinde toplum olma bilincine erişemeyerek, birbiriyle bağları gittikçe kopan bir halkın kaçınılmaz yenilgisini anlatır.



Resim 13: Bir Kilo Namus, 1958. Oyundan Fotoğraf ve İlan

1961 yılında Müsahipzade Celal'in (1868-1959), eski devirde rütbe, mevki sahiplerinin sanat erbabını hor görmeleri, bu yüzden küçük el sanatlarının gündün güne kaybolmasını gösteren, Osmanlı tarihinin gülünç ve batıl inançlarını iğneleyen "*Bir Kavuk Devrildi*" (KÜÇÜMEN, 1959) adlı oyununun dekor tasarımını yapar.



Resim 14: Bir Kavuk Devrildi, 1961. Oyundan Fotoğraf ve İlan

N. Perof'un üzerinde 1961 tarihli imzası bulunan meddah ve ortaoyunu konulu iki yağlı boya tablosu bugün hala İBBŞT Fatih Reşat Nuri Sahnesi'nin fuayesinde asılıdır.



Resim 15: Perof'un 1961 yılında yaptığı tablo 394x 157 cm tuval üzerine yağlıboya  
(Fotoğraf: F. Nihan Şen)

Son tasarımları ise 1964-65 sezonunun başında hazırladığı “*Avluya Bakan Pencere*” ve “*Bin Frank Mükafat*” isimli oyunlar olur. N. Perof, aynı yıl oturduğu evinin karşısındaki gecekondunun damında çıkan bir yangında kalan üç kişinin hayatını kurtardıktan sonra eşyalarını da kurtarmaya çalışırken yorgunluk ve dumanın etkisiyle 80 yaşında hayatını kaybeder. (ERTUĞRUL, 1964, s. 22)

### **Sinema Yılları....**

Tiyatro kültür ve eğlence hayatının önemli bir kısmını doldururken, 1900'lerin başında başlayan, kısa filmler, belgesel niteliğinde görüntülerin gösterimiyle devam eden sinema, alışlagelmiş seyir kültürünün dışında yeni bir vaatle tiyatronun sahnelerdeki yerine ortak olmaya başlayacaktır. Film şirketlerinin hızla artması, yurtdışında çekilen filmlerin Türkiye'ye getirilerek seyirciye sunulması, beraberinde başka bir beklentiyi getirecek ve yerli filmlerin çekilmesine başlanacaktır.

Darülbedayi ve Türk Tiyatrosu'ndan söz ederken M. Ertuğrul'un ismini anmadan geçmek nasıl mümkün değilse, sinemanın ilk yılları için de benzer bir durum söz konusudur. Uzunca bir süre M. Ertuğrul sinema alanında da tek yönetmen olarak anılacaktır. Filmlerinin yarattığı etki hemen her zaman büyük ve başarılı övgülere yol açmayacak aksine olumsuz pek çok eleştiri alacaktır. Yeni denemeleri, sezon bitip tiyatro tatile girdiğinde tiyatro sanatçıları bir arada tutarak bu defa sinema filmi için onlarla çalışması, tiyatro eserlerini veya yabancı eserlerin uyarlamalarını filmlerinde konu edinmesi çeşitli açılardan olumsuz eleştiriler olsa da, tıpkı tiyatro için olduğu gibi sinema için de önemli ve büyük adımları atan bir yönetmen olur.

1922-1939 yılları arasında şehir tiyatrolarının müdürü ve oyuncusu olan M. Ertuğrul aynı zamanda onyediy yıl boyunca tek yönetmen olarak Türk sinemasının da kurucusu sayılır. (BOZİS, 2014, s. 140-141)

M. Ertuğrul'un sinema filmlerinde birlikte çalıştığı tiyatro sanatçıları arasında, uzun yıllar tiyatro alanında birlikte çalıştığı Nikola Perof da vardır. N.

Perof tiyatroya olduğu gibi sinemaya da M. Ertuğrul ile birlikte girer ve 1934-1955 yılları arasında bu alanda çalışmalarda bulunur. Bu zaman içinde çoğunu M. Ertuğrul'un yönettiği altı filmin dekorlarını yapmıştır. “*Aysel, Bataklı Damın Kızı-1934*”, *Leblebici Horhor Ağa-1934*”, “*Bir Kavuk Devrildi-1939*”, *Şehvet Kurbanı-1940*” filmlerinde dekorları hazırlayan N. Perof, bu dört filmden sonra uzunca bir süre yalnızca tiyatro ile ilgilenir. Fakat son çalıştığı filmden on yıl sonra tekrar ve bu defa M. Ertuğrul'un yönetmediği iki adet film projesinde yer alacaktır.



Resim 16: *Aysel Bataklı Damın Kızı*, 1934.

N. Perof'un sinema alanındaki ilk çalışması M. Ertuğrul'un İpek Film adına yönettiği ve ilk gösterimini 1934 yılının ocak ayında İstanbul'da yapılan “*Aysel, Bataklı Damın Kızı*” filmi olur. Senaryo Nazım Hikmet'in konu ise Hasan Cemil Çambeli'nin uyarladığı Selma Lagerlöf'ün “*Töser Fran Stormytorpet*” adlı uzun öyküsüdür. Bursa'nın Çalıköy'ünde çekilen (SCOGNAMİLLO, *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, 1998, s. 83) film, pek çok olumlu ve olumsuz eleştiri alır ancak “bir köy” filmi olması itibarıyla Türk Sineması için ilktir. Dekorları çizen, tasarlayan N. Perof ve imal eden o dönem Şehir Tiyatrolarında marangoz olarak görev yapan Edip olmasına rağmen, filmin jeneriğinde yalnızca “Edip” ismi yer alır. M. Ertuğrul anılarında şöyle anlatır;

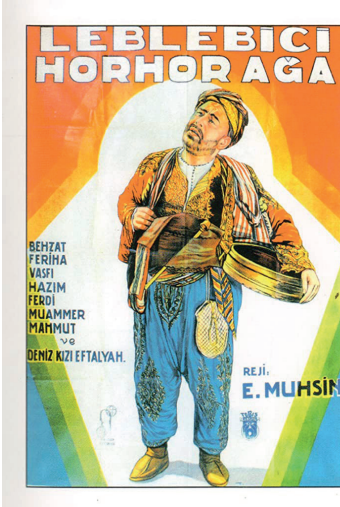




Resim 17: Aysel Bataklı Damın Kızı Afiş, 1934

“1933-34 tiyatro sezonu sona erdiği yaz, Bursa Cezaevinde Nazım’a yazdırdığımız senaryoyu filme almaya karar verdim. Cahide, Talat, Feriha Tevfik, Sait, Behzat, Mahmut, İ. Galip, Nafia, Müfit, Hadi, Hazım ve Samiden oluşan bizim tiyatromun artistlerinden bir tiyatro kurduk. Kamerada Ar Kardeşler Cezmi ve Remzi vardı. Filmin harici sahnelerini Bursa’da çektik. Filmin dahili sahnelerinin dekorlarını tiyatromuzdan Bay Perof üstlendi. O çizdi. Yine tiyatromuzun marangozlarından Bay Edip de yaptı” (EVREN B. , 2022, s. 185)

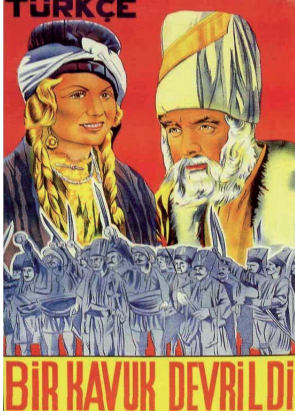
İlk defa İstanbul’da 11 Ocak 1876’da sahnelenmiş olan, librettosu Takvor Nalyan’a, müziği Dikran Çuhacıyan’a ait “Leblebici Horhor” müzikal oyunu, önce 1923’te sessiz çekilir ve başarısızlığa uğrar, ardından 1934 yılında bu defa M. Ertuğrul tarafından filme alınır.



Resim 18: Leblebici Horhor Ağa, 1934. Afiş ve Filmten Bir Sahne.

Senaryo Mümtaz Osman (Nazım Hikmet) imzasını taşır, görüntü yönetmeni Cezmi Ar, dekorları yapan N. Perof'tur. Geniş bir oyuncu ve figürasyon kadrosundan oluşan film "2. Uluslararası Venedik Film Festivali Onur Diploması"nı alır. Film, yurt dışında sağladığı başarıya rağmen yurt içinde aynı başarıyı gösteremez.

Sinemada M. Ertuğrul ve N. Perof'un birlikte çalışması "Bir Kavuk Devrildi-1939" filmi ile devam eder. Film, Müsahipzade Celal'in Şehir Tiyatrolarında farklı sezonlarda oynayan aynı adlı oyunundan sinemaya uyarlanmış eseridir. Senaryoyu, Nazım Hikmet, M. Ertuğrul, Necdet Mahfi Ayral, Görüntü yönetmenliğini Cezmi Ar üstlenir. Topkapı Sarayı ve Aynalıkavak Kasrı'nda çekilen filmin dekorları yine N. Perof'a aittir.



Resim 19: Bir Kavuk Devrildi, 1939. Afiş ve Filmten Bir Sahne.

"Şehvet kurbanı-1940" M. Ertuğrul'un bir tiyatro oyunundan uyarlamadığı, V. Flemming'in yönetmenliğini yaptığı "The Way of All Flesh-1927" filminden adaptasyon yaparak çektiği eseridir. Bu dönemde çok rastlanmayan bir biçimde dış mekanların bile bir kısmı dekorlu çekilir, hatta filmin tren sahnesine kompartıman camından görünen dış mekanlar bu dönem Hollywood sinemasında da sıkça kullanılan geriden gösterim (back projection) tekniğiyle çekilir. (SCOGNAMİLLO, 1998, s. 87-89)



Resim 20: Şehvet Kurbanı, Afiş

Resim 21: Şehvet Kurbanı-1940. Filmten Sahne

Resim 22: Şehvet Kurbanı, 1940. Tren Sahnesi

Senaryo: N. Hikmet, Görüntü Yönetimi: Cezmi Ar, Müzik: Muhittin Sadak'a aittir. (ÖZGÜL, s. 73) Filmin Jeneriğinde “*Dekorları Yapan: Rıza Yücesünbül*” olarak geçmesine rağmen Araştırmacı Yazar Burçak Evren’in makalesinde dekorları yapan N. Perof olarak belirtilir. Tıpkı, “*Aysel Bataklı Damın Kızı*” filminde olduğu gibi, bu filmin jeneriğinde de yalnızca dekorları imal eden kişinin isminin yazılmış olması muhtemeldir. Rıza Yücesünbül Şehir tiyatrolarında 1956-61 arası bazı oyunlarda aksesuar ve dekor realizesi yapmıştır. (tiyatrolar.com.tr)

Bu filmden sonra on yıl kadar sinema filmlerinde çalışmayan N. Perof, M. Ertuğrul’un yönettiği filmlerden sonra ilk kez tiyatrodaki çalışma arkadaşları oldukları için çok yakından tanıdığı Cahide Sonku (1919-1981) ile Sami Ayanoglu (1913-1971)’nun filmlerinin dekorlarını yapar. (EVREN B. , 2022, s. 185) “*Vatan ve Namık Kemal-1950*” Bu filmlerden ilkidir. Yönetmenliğini Cahide Sonku, Sami Ayanoglu, Talat Artemel(1901-1957), senaryosunu Cahide Sonku, Sami Ayanoglu, Münir Hayri Egeli(1903-1970), görüntü yönetmenliğini Kritos İlyadis (1916-1980)’in yaptığı filmin müzikleri Ferit Alnar’a aittir. (ÖZGÜL, s. 176)



Resim 23: (Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, 1952. Afiş ve Filmde Sahneler

1952 yılında yönetmenliğini Sami Ayanoglu’nun, Senaryo: Feridun Fazıl Tülbentçi(1912-1982), Sami Ayanoglu Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis Müzik: Sadettin Kaynak(1895-1961), Kostümünü Naciye Bölükbaşı’nın yaptığı “*Yavuz Sultan Selim Ağlıyor*” filminin dekorlarını yapar. Ar Direktör (sanat yönetmeni) olarak ise Müfit Kiper (1912-1974) ve Suavi Tedü(1915-1959) görünmektedir.

### Sonuç

17 Ekim Devrimi’nden sonra Türkiye’ye gelen binlerce mülteci den biri olan Nikola Konstantin Perof, Şehir Tiyatrolarının bünyesinde ilk dekor sanatçısı ünvanı ile hayatının sonuna dek çalışmış ve pek çok eser bırakmıştır.

Bu çalışma, pek az kaynaktan adı geçen N. Perof’un çalışmalarına ışık tutmak amacıyla hazırlanmıştır. 1927 yılında Muhsin Ertuğrul ile tanışarak, onun isteğiyle Şehir Tiyatrolarına girdiği zamandan 1963 yılındaki ölümüne kadar ara vermeden, fiilen dekor çalışmalarını sürdürmüştür. N. Perof’un tiyatro alanındaki yolculuğu basılı ve elektronik kaynaklar, Şehir Tiyatroları Arşivi ve önce *Darülbedayi* ardından *Türk Tiyatrosu Dergisi* adıyla yayınlanan

tiyatro dergilerinin 1927-64 yılları arasındaki sayıları araştırılarak, ilanlar, fotoğraflar ve bilgilerin karşılaştırılması sonucu, tasarımını yaptığı oyunların bir listesi ortaya çıkartılabilmiş oldu. Tüm yaptığı oyunlara ulaşmak mümkün olmasa da, bir sonraki sayfada yıllara göre listesi hazırlanmış olan 75 oyun ve bu makalede fotoğrafları görülen çalışmaları, yine bu makalede adı geçen altı uzun metraj sinema filmi N. Perof'un sanat yaşamı hakkında okuyucuya bilgi verir niteliktedir. Bu makalede N. Perof'un tasarımını yaptığı oyunlar arasından yazar, yönetmen ve dönem açısından öne çıkan örneklerle yer verilmeye çalışılmıştır.

1923 yılında geldiği ve ölümüne kadar 40 yılını geçirdiği İstanbul ve 35 yılını geçirdiği Şehir Tiyatrolarındaki yaşamına, tasarımlarına ve kendisine dair çok az şey yazılmıştır.

Bu makaleyi, M. Ertuğrul'un N. Perof'un ölümünün hemen ertesinde kaleme aldığı ve N. Perof'la ilgili bu tarihe kadar kendisini tanıyan biri tarafından yazılmış neredeyse tek uzun yazı olan veda yazısıyla noktalamak yerinde olacaktır...

*"Hepsi birbirinden güzel hepsi bir başka alem olan dekorlarını sessiz, gürültüsüz, ancak çok kudretli sanatçılara mahsus alçakgönüllülük ve herkese karşı hoşgörülükler içinde hazırlar ve bir gölge gibi gelir, bir gölge gibi giderdi. Onun kadar söz perhizine girmiş kimseyi tanımıyorum diyebilirim. Tiyatro gibi her an sinir törpüleyici bir meslekte, en melek tabiatlıları bile kudurmuş ifrit yapacak kadar yıpratıcı bir işte, daima beraber çalışmamıza rağmen bu otuz beş yıl içinde bir gün en küçük anlaşmazlık, bir çatışma, bir tartışma olmamıştır aramızda. O her yaptığını iyi yapar ve vazife denen anlamın sorumluluğunu ve kutsallığını her zaman yüreğinde taşırdı."* (ERTUĞRUL, 1964, s. 22)

## **N. PEROF'UN ESERLERİ**

1927-28\_Mürai / Yön: M. ERTUĞRUL

1934-35\_Yarasa Opereti Orkestra Şefi: Cemal Reşit REY

1940-41\_Bulunmaz Uşak / Yön: M. ERTUĞRUL

1940-41\_Yalı Uşağı / Yön: M. ERTUĞRUL

1940-41\_Ayaktakımı Arasında / Yön: M. ERTUĞRUL

1941-42\_Kıbarlık Budalası / Yön: İ. Galip ARC

1941-42\_Abtal / Yön: M. ERTUĞRUL

1945-46\_Koriolanus / Yön: M. ERTUĞRUL

1945-46\_Müfettiş / Yön: M. ERTUĞRUL

1946-47\_Gök Korsanı / Yön: İ. Galip ARCAN

1946-47\_Dedikoducular / Yön: M. ERTUĞRUL

1946-47\_Kral İdipus / Yön: M. ERTUĞRUL



- 1947-48\_Peer Gynt / Yön: M. ERTUĞRUL  
1949-50\_Bebek / Yön: Mahmut MORALI  
1952-53\_Tehlikeli Dönemeç / Yön: İ. Galip ARCAN  
1952-53\_Ahududu / Yön: V. R. ZOBU  
1952-53\_Bugün Pazar / Yön: Kemal TÖZEM  
1952-53\_Hisse-i Şayia / Yön: V. R. ZOBU  
1952-53\_Kadıköy iskelesi / Yön: İ. Galip ARCAN  
1953-54\_Onu Çok Seviyorum / Yön: V. R. ZOBU  
1953-54\_Öteye Doğru / Yön: Müfit KİPER  
1953-54\_Balıkesir Muhasebecisi / Yön: Raşit RIZA  
1953-54\_Kasımpaşa Maçka / Yön: İ. Galip ARCAN  
1953-54\_Dostum Harvey / Yön: Raşit RIZA  
1954-55\_Gelin / Yön: İ. Galip ARCAN  
1954-55\_Melek Hanım'ın Kıskançlığı / Yön: V. R. ZOBU  
1954-55\_Paşa Hazretleri / Yön: V. R. ZOBU  
1954-55\_Şuradan Şuraya Gitmem / Yön: H. Kemal GÜRMENTEN  
1954-55\_Geçti Bor'un Pazarı / Yön: V. R. ZOBU  
1954-55\_Dökmeci / Yön: Kemal TÖZEM  
1954-55\_Hava parası / Yön: İ. Galip ARCAN  
1954-55\_Kibarlık Budalası / Yön: V. R. ZOBU  
1955-56\_Yalnız / Yön: İ. Galip ARCAN  
1955-56\_Buzdolabı / Yön: Müfid KİPER  
1955-56\_Halanın Mirası / Yön: İ. Galip ARCAN  
1955-56\_Meraki / Behzat BUDAK  
1956-57\_Sam Rüzgarları / Yön: Raşit RIZA  
1956-57\_Tanrı Dağı Ziyafeti / Yön: Suavi TEDÜ  
1956-57\_Gizli Anne / Yön: Talat ARTEMEL  
1957-58\_Ayşe'nin Marifetleri / Yön: Raşit RIZA  
1957-58\_Aşka Susamışlardı / Yön: Raşit RIZA  
1957-58\_Deli / Yön: V. R. ZOBU  
1957-58\_Gönül Kaçanı Kovalar / Yön: V. R. ZOBU  
1957-58\_Mavi Gözlük / Yön: Ferih EGEMEN  
1957-58\_Oyuncakçı Dede / Yön: Ferih EGEMEN  
1957-58\_Ölümler Vergi Ödemezler / Yön: İ. Galip ARCAN  
1958-59\_Ayda Bir / Yön: Suavi TEDÜ

- 1958-59\_ Pollyanna / Yön: İlhan USMANBAŞ  
1958-59\_ Üç Hikaye / Yön: Ferih EGEMEN  
1958-59\_Bir Kilo Namus / Yön: V. R. ZOBU  
1958-59\_Cyrano de Bergerac / Yön: İ. Galip ARCAN  
1959-60\_Öteki Gelişte / Yön: V. R. ZOBU  
1959-60\_91 Numaralı Kadın / Yön: Müfid KİPER  
1959-60\_Akif Bey / Yön: Raşid RIZA  
1959-60\_Fettan kız / Yön: Hadi ÜN  
1960-61\_Bir Kavuk Devrildi / Yön: V. R. ZOBU  
1960-61\_Büyük Çınar / Yön: Hadi ÜN  
1960-61\_Selma / Yön: İ. Galip ARCAN  
1961-62\_Üçüncü Selim / Yön: Behzat BUTAK  
1962-63\_Gecenin Sonu / / Yön: Celal BALKIR  
1961-62\_Göç / Yön: V. R. ZOBU  
1961-62\_Yufka Yüreklinin Biri / Yön: V. R. ZOBU  
1961-62\_İpler Elimizde Değil / Yön: Celal BALKIR  
1961-62\_İyi saatte olsunlar (Kiralık bina) / Yön: Kemal TÖZEM  
1962-63\_Sekiz kadın / Yön: Coşkun TUNÇTAN  
1962-63\_Çivi Çivi Söker / Yön: Celal BALKIR  
1962-63\_Şans Adası / Yön: Ferih EGEMEN  
1962-63\_Mum söndü / / Yön: V. R. ZOBU  
1963-64\_Avluya Bakan Pencere / Yön: V. R. ZOBU  
1963-64\_İki Düzine Kırmızı Gül / Yön: Kemal TÖZEM  
1963-64\_Bin Frank Mükafat / Yön: Coşkun TUNÇTAN  
1963-64\_Dilekçe / Yön: Müfid KİPER  
1963-64\_Fareli Köyün Kavalcısı / Cengiz KESKİNKILIÇ  
1963-64\_Tombik'in Başına Gelenler / Deniz UYGUNER  
1963-64\_Sihirli Topaç / Muharrem ŞEN

## KAYNAKÇA

- ADIVAR, H. E. (1945, Ekim 15). Coriolanus. *Türk Tiyatrosu Dergisi*(183), 2-3.
- ALTINER, H. (1985, Mart). Yedi Tane 10. *Türk İyatrosu Dergisi 70. Yıl Özel Sayısı*(440), s:7.
- AYGÜN, E. (2021, 09 16). Ağustos 5, 2023 tarihinde Nikolai Perof Painter, Art Restorer, Iconographer, Choir Director, Charitable Society's Chairman, Scene Designer: <https://archive.metromod.net/viewer.p/69/2949/object/5138-10439086> adresinden alındı
- AYGÜN, E. (2021, Haziran). 1920' lerde Beyoğlu'ndaki Rus Göçmen Sanatçılar. *Toplumsal Tarih*(330), 9-15.
- AYGÜN, E. (2021, Eylül 15). *First Russian Emigre Artists In Istanbul Exhibition*. Ağustos 15, 2023 tarihinde Metromod: <https://archive.metromod.net/viewer.p/69/2949/object/5141-10440410> adresinden alındı
- BOZİS, Y. B. (2014). *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar* (1 b.). (S. BOZİS, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DELEON, J. (1988, Mart 29 )Balemizin Canlı Tarihi Noktalandı. *Cumhuriyet Gazetesi*, s:4.
- DELEON, J. (2003). *Beyoğlu'nda Beyaz Ruslar* (3. Basım b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DEMİRCİ, V. (1999). *Alnında Işığı İlk Hisseden Tiyatro Sanatçılarımız* (1. Basım b., Cilt 1). İstanbul: NTV Yayınları.
- Discovering, Y. (2023, Nisan). *İstanbul'daki Beyaz Rusların Hafızası: Aya Andrea binası ve kilisesi*. Ağustos 15, 2023 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=qdyX12ebP6Q> adresinden alındı
- DYAKONOVA, Y. (tarih yok). *Nikolai Perov - Konstantinopolis'teki Rus Sanatçı*. Ağustos 15, 2023 tarihinde Gosniir: <https://www.gosniir.ru/activity/expert/perov.aspx> adresinden alındı
- ERTUĞRUL, M. (1964, Ocak-Şubat). 35 Yıllık Dekorcumuz Nikola Perof. *Türk Tiyatrosu Dergisi*(354), s:20.
- EVLİYAGİL, Ş. (1945, Ağustos 26). Yeni Bir Sanat Hareketi: Bora Balesi. *Yedigün*(651), s: 10-11.
- EVREN, B. (1999, Ağustos-Eylül). Pera'nın Klasik İmzası Jules Kanzler. *Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat Dergisi*(27), 4.
- EVREN, B. (2022, Yaz). Türk Sineması'nda Beyaz Ruslar. *Müteferrika Kitabiyat Dergisi*(61), s:174.
- İŞLİ, E. N. (2020, Ağustos 30). *Şehir Tiyatroları'nın İlk Oyunu: Çürük Temel*. Ağustos 1, 2023 tarihinde <https://www.istdergi.com/>: <https://www.istdergi.com/tarih-belge/sehir-tiyatrolarinin-ilk-oyunu-curuk-temel> adresinden alındı
- İZZET, S. (1936, Kasım 15). Ayaktakımı Arasında. *Türk Tiyatrosu Dergisi*(73), s: 13.
- KÜÇÜMEN, Z. (1959, Ekim). Ölümü Dolayısıyla Müsahipzade Celal. *Türk Tiyatrosu Dergisi*(320), 6.
- KÜRKÇÜOĞLU, F. (2021, Ekim-Kasım). Darülbedayi'de Bir Yabancı Operet Yarasa Opereti'nin İlk Temsili. *Atlas Tarih*(Sayı:71), 122-123.

- LINNEBACH, A. (1941, Ocak 15). Sahne Tekniği Bir İlim Şubesi Oldu. *Türk Tiyatrosu*(125), 2.
- NUTKU, Ö. (1969). *Darülbedayi'in Elli Yılı (Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları:191.
- ÖZGÜL, Y. (tarih yok). Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi 1914-2010. *Cilt:1 1914-1961*, 73.
- PEKMAN, Y. (2011). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatoları II* (1. Basım b., Cilt II). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- PERDECİ. (1934, Ekim 1). Perde Açılıyor. *Darülbedayi Şehir Tiyatrosu*(49), İstanbul, s:1.
- SCOGNAMİLLO, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- SEVENGİL, R. A. (1934). *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu* (Cilt 2). İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- TİLGEN, N. (1947, Ağustos 17). San'at Bahisleri / Kral İdipus Temsili. *Son Telgraf Gazetesi*, s. 4.
- tiyatrolar.com.tr*. (tarih yok). Ağustos 15, 2023 tarihinde Dekor Realizasyon, Rıza Yücesümbül: <https://tiyatrolar.com.tr/riza-yucesumbul> adresinden alındı
- ZOBU, V. R. (1977). *O Günden Bugüne* (1. Basım b.). İstanbul: Milliyet Yayınları

## RESİMLER

- AKÇURA, G. Bir Kavuk Devrildi, 1939, Filmden Sahne. *Doğumunun Yüziüncü Yılına Armağan, Muhsin Ertuğrul*. İstanbul: İBB Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları No:6, s:88
- AKÇURA, G. Leblebici Horhor Ağa, Filmden Sahne. 1934. *Doğumunun Yüziüncü Yılına Armağan, Muhsin Ertuğrul*. İstanbul: İBB Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları No:6, s: 76
- Ayaktakımı Arasında Oyunu, İlan. (1940, Kasım). *Türk Tiyatrosu Dergisi*(121), s:8.
- Aysel Bataklı Damın Kızı. (2014, Şubat 15). *Filmden Sahneler*. Ağustos 15, 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=2K40V-8BqUSQ&t=1115s> adresinden alındı, 00:10:50, 00:18:34
- Bir Kavuk Devrildi Oyundan Fotoğraf ve İlan. (1961, Ekim) *Türk Tiyatrosu Dergisi*,(334) İstanbul, s:17-22.
- Bir Kilo Namus, Oyundan Fotoğraf, *İBBŞ Tiyatroları Arşivi*, İstanbul.
- Bir Kilo Namus Oyunu, İlan. (1958, Aralık 27) *Türk Tiyatrosu Dergisi* (314) İstanbul, s:8-9.
- Bora Balesi. (1945, Kasım 3). *Sinema Haftası*(1), s: 25.
- Coriolanus Oyunu, İlan. (1945, Ekim 1) *Türk Tiyatrosu Dergisi* (182) İstanbul, s:8.
- Coriolanus, 1945. Oyundan Fotoğraf. *İBBŞ Tiyatroları Arşivi*, İstanbul.
- DELEON, J. (1993) Barones Taskin'in Fotoğrafı, Jules KANZLER. *Pera Hatıratı (Anı Arşiv)*. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş.;, s:41.

- DYAKONOVA, Y. (tarih yok). “Kış akşamı. Köyün eteklerinde” 1912, Tablo. *Nikolai Perov - Konstantinopolis'teki Rus Sanatçı*. Ağustos 15, 2023 tarihinde Gosniir: <https://www.gosniir.ru/activity/expert/perov.aspx> adresinden alındı
- ERTUĞRUL, M. (1964, Ocak-Şubat). Tezer Oyunu Eskizi, 35 Yıllık Dekorcumuz Nikola Perof. *Türk Tiyatrosu Dergisi*(354), s:20.
- KANZLER, J. (1930, Nisan 1) Bedia Muvahhit Portre Fotoğrafı. *Darülbedayi Dergisi*(4), İstanbul, s:4.
- Kibarlık Budalası,1941. Oyundan Fotoğraf. *İBBŞ Tiyatroları Arşivi*, İstanbul.
- Kibarlık Budalası Oyunu İlan, 1941. (1941, Ekim 1) *Türk Tiyatrosu Dergisi*(132), İstanbul, s:7.
- Kral Oidipus Oyunu İlan. 1947. (1947, Ağustos 9) *Türk Tiyatrosu Dergisi*(204), İstanbul, s:8-9.
- Kral Oidipus, 1947. Oyundan Fotoğraf. *Atatürk Kitaplığı Arşivi*, İstanbul.
- İNANOĞLU, T. Aysel Bataklı Damın Kızı Afiş, 1934. *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul, s:22.
- İNANOĞLU, T. Bir Kavuk Devrildi, Afiş, 1939. *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul, s:23.
- Moliere'in Mürai Komedi. (1954, Ağustos). *Türk Tiyatrosu Dergisi*(Şaziye Moral jübilesi Özel Sayı), s:5.
- Mürai Oyunu İlan. (1930, Nisan 1). *Türk Tiyatrosu*(4),İstanbul, s:3.
- Leblebici Horhor Ağa, Afiş, 1934*. (tarih yok). Ağustos 15, 2023 tarihinde imdb: [https://m.imdb.com/title/tt0178699?ref\\_=tt\\_mv\\_desc](https://m.imdb.com/title/tt0178699?ref_=tt_mv_desc) adresinden alındı
- ÖZER ORAL, A. (1996). Ayaktakımı Arasında,1940, Fotoğraf. Ressam-Dekorator Nikola Perof. *Tarih ve Toplum*(Sayı: 150), 27.
- Şehvet Kurbanı, 1940 Tren Sahnesi*. (tarih yok). Ağustos 15, 2023 tarihinde <https://tremreibicek.wordpress.com/>: <https://tremreibicek.wordpress.com/2019/03/23/nazim-hikmet-ranin-unlu-eseri-sehvet-kurbaninin-turk-sinemasindaki-karsiligi/> adresinden alındı
- Şehvet Kurbanı, Afiş, 1940. *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul, s:27.
- Şehvet Kurbanı-1940, filminden sahne*. (tarih yok). Ağustos 15, 2023 tarihinde imdb: <https://www.imdb.com/title/tt0179461/mediaviewer/rm2783821057/> adresinden alındı
- Yarasa Opereti, 1934. Oyundan Fotoğraf. (1935, Ekim 25). *Türk Tiyatrosu Dergisi*(61), s:10.
- Yarasa Opereti İlanı. (1934, Ekim 1). *Darülbedayi Şehir Tiyatrosu Dergisi*(49), s:9.
- Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, Afiş, 1952. *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul, s:59.
- Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, 1952. (2017). *Filmden Sahneler*. Ağustos 15, 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=bIJZti-s9o8s&t=1670s> adresinden alındı, 00:46:46, 00:51:40



## *Bölüm 3*

### **ÇERKEZ KOLEKTİF BELLEĞİNDE BİRLEŞTİRİCİ ETNİK BİR SEMBOL OLARAK MIZIKA VE İCRACILARI: ÖRNEK OLAY İNCELEMESİ**

*Yasemin KARATAŞ<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, yaseminbayraktar@msn.com, ORCID: 0000-0001-9148-1003

## 1. GİRİŞ

Zorunlu göçe maruz kalan ve başka toplumların içinde kendi etnik kimliğini devam ettirebilmek adına çaba göstermek zorunda olan Çerkez toplumu, ait olduğu kimliği korumak ve sürekliliğini sağlamak konusunda bilinçli tavırlar sergilemektedir. Çerkez toplumunun müzik ve dans ekseninde kendi kültürlerini genç nesillere aktarma konusunda oldukça başarılı oldukları söylenebilmektedir. Toplumların gelenek ve göreneklerini, kültürlerini gelecek kuşaklara aktarmalarının dil, müzik ve dans ekseninde rahatlıkla gerçekleştirilebileceği düşünüldüğünde Çerkez toplumu bu üç ögeyi etkili bir biçimde kullanabilmektedirler.

Geleneğin aktarılmasında müziğin önemi düşünüldüğünde Çerkez müziğinin en önemli unsurlarından biri olan ve etnik bir sembol olarak kullanılan mızıkaya çalgısı da önemli bir yer tutmaktadır. Çerkez kültüründe mızıkaya atfedilen değer oldukça büyüktür ve her Çerkez'in evinde süs eşyası olarak kullanılsa dahi bir mızıkanın bulunması, mızıkanın hikâyelere, şarkılara konu olması ve bir Çerkez düğününün mızıkasız düşünülmemesi bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir.

Çerkez etnik kimliği içerisinde önemli bir sembol olarak kullanılan mızıkanın Çerkez toplumu için vazgeçilmez bir milli değer olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. Mızıkanın Çerkez kültüründe birleştirici bir görevi olduğu düşünülmektedir ve Çerkez mızıkası toplumu bir araya getiren önemli bir olgudur. Bu bağlamda diasporadaki Çerkez toplumu tarafından kıymet verilen mızıkaya ve mızıkaya icracıları Çerkez etnik kimliğini, vatanını ve milletini çağrıştıran bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çerkez toplumu “mızıklar susmasın” projesi ile vatan, millet, etnik köken ve aidiyet duygusunu bilinçaltına vurgulamaktadır. Kısacası mızıkayı kimliklerini yansıtan bir sembol olarak kullanmaktadırlar. Küçükten büyüğe birçok Çerkez tarafından icra edilmeye çalışılan mızıkaya çalgısı kültürü sürdürmede ve müziği gerçekleştirmedeki en önemli araçtır.

Çalışmada Çerkez etnik kimliğinin birleştirici bir sembolü olarak mızıkaya çalgısı kültürel bağlamda incelenmiş ve icrasına ilişkin olarak Türkiye’de bulunan mızıkaya toplulukları sorumlularının mızıkaya çalgısına ve icrasına ilişkin görüşleri değerlendirilmiştir.

### 1.1. Etnik Kimlik Kavramı

Etnik kelimesi TDK sözlüğüne göre, kavimle ilgili olan anlamını taşımaktadır. Etnik kelimesi bir topluluğa, bir kavime ait olan kültürel, sosyal, beşeri ve benzeri birçok ögeyi içinde barındırmaktadır. Toplulukların kendine has özellikleri ile kendilerine ait kimlikleri etnik kavramı çerçevesinde oluşmakta ve bir bütünlüğü ifade etmektedir. Etnik kelimesiyle bir bireyin hangi topluluğa ait olduğu ve hangi etnik karaktere sahip olduğu ifade edilebilmektedir.



Ata'ya (2021: 31) göre: etnik terimi “etni”den türemiştir ve kültürel özellikler açısından ortaklığı olan bireylerin ve insan topluluğunun dil ve kültür birliğini ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Etnik kelimesi dar ve genel kullanımda ırksal özellikleri barındırırken, günümüz toplumbilimlerinde etniklik daha geniş bir içerik taşımaktadır.

Etnik kelimesinin içinde barındırdığı bireylerin ait oldukları topluluğun kültürü, dili, dini, gelenek ve görenekleri, sosyal yapısı ve daha birçok özellik bulunmaktadır. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa etnik kelimesi toplumların sahip olduğu kimlik kavramı ile ilişkilendirilmektedir.

Kimlik konusuna ilişkin olarak Fransız devrimi sonrasında oluşan milliyetçilik fikri ile etnik köken ve etnik kimlik kavramları kullanılmaya başlanmış, bireylerin, ulusların, toplulukların, milletlerin bir gruba ve bir topluluğa ait olma bilincini ortaya çıkarmıştır. Bu bilinçle toplumlar kendilerine ait ve kendilerine has olan özellikleri ile bir gurubun üyesi olarak var olma çabası içerisine girmişlerdir.

Kimlik kavramı, aynılığı ve sürekliliği içeren Latince “idem” kökünden ve Türkçe’de kimlik, “kim” soru kökünden türetilmiş olup aynı şekilde zorunlu bir aidiyeti, aynı olmayı, tek olmayı, hangi kişi olmayı ifade etmektedir (Aydoğdu, 2004: 117). Kimlik kavramından yola çıkıldığında toplumların ve bireylerin sahip olduğu özellikler ile bir gruba ait olma hissini ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda her toplumun farklı özellikleri bulunduğundan etnik kimlik kavramı ortaya çıkmaktadır.

Etnik kimlik, belirli bir grup ya da topluluğun üyelerinin kendilerini başka bir topluluğun üyelerinden farklı olduklarını hissettiren bir aidiyet duygusuna sahiptir ve bu duygu “biz”i “onlar”dan farklı görerek kendi içinde birleşme ve birleştirme işlevi görmektedir (Bilgin 1999: 65’den aktaran Erdem, 2019: 29). Bu doğrultuda etnik kimlik kavramı, bireylerin, etnik toplulukların ait olduğu topluluğa ilişkin olarak sahip oldukları ortak özellikleri de ifade etmek amacıyla kullanılabilir. Etnik topluluklar ortak isim, tarih, soy miti, kültür ve coğrafya çerçevesinde belirli bir dayanışma duygusuyla birleşen topluluklar olarak adlandırılabilir (Smith, 2002: 58’den aktaran Erdem, 2019: 29).

Smith konuya ilişkin olarak, etnik topluluk fikrinin sembolik imgelerin kullanılmasıyla, kutlama, bayram ve kurban törenlerinin ritüelleşmesi ve yinelenmesiyle, eski kahramanlıklar ve geçmiş başarıların topluluk düzeyinde anlatılmasıyla kişinin yalnızlık duygusunun bastırıldığını, bu durumun geçmiş ve geleneklere nostaljik bağlılık etrafında şekillenen bir etnik kimlik duygusu oluşturduğunu belirtmiştir (2002: 58-74’den aktaran Erdem, 2019, 29).

Bireyler aidiyet duyguları ile benimsedikleri, dillerini, gelenek ve göreneklerini, kültürel dinamiklerini, etnik sembollerini ve daha birçok

ortak paylaşımlarını etnik kimlik duygusu ile sahiplenmektedirler. Bu durum bireylerin bir arada olmasına, birleşmelerine ve etnik kimliklerini gelecek nesillere kolaylıkla aktarmalarına olanak sağlamaktadır.

## 1.2. Çerkez Etnik Kimliği ve Kolektif Belleği

Günümüzde Türkiye’de bulunan etnik çeşitliliğin önemli kısmını Çerkez etnik kimliğine sahip bireyler oluşturmaktadır (Demir ve Bolat, 2017: 3). Çerkez kimliği ve etnik kimliği bu toplumların üyesi olan bireylerin taşıdığı ve sahip olduğu bütün nitelikleri içinde barındırmaktadır. Toplumların sahip olduğu kültürel, sosyal, ekonomik ve daha birçok özellik etnik kimlik kavramı çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Çerkez etnik kimliği, o topluma mensup olan üyelerin sahip olduğu dil, din, ırk, kültür, gelenek ve benzer olan birçok özelliği barındırmaktadır. Kısacası Çerkez etnik kimliği dendiğinde Çerkezlerin kim ve ne oldukları konularıyla ilgili kendilerine verdikleri cevaplar olarak tanımlanabilmektedir. Bu bağlamda Demir ve Bolat (2017: 1) etnik kimliği, başkalarının kimi “ne” olarak gördüğü değil, kişilerin kendilerini “kim” ve “ne” olarak gördüğü şeklinde tanımlamaktadır.

Kolektif bellek kavramı ise toplumların geçmişi ve bugünü arasında bağ kuran ve kimliğin süreklilik kazanmasını sağlayan bir kavramdır (Bilgin, 2013: 75; Nora, 2016: 19’dan aktaran Çatalkılıç, 2021: 65). Bu bağlamda Çerkez toplumuna ait olan etnik ve kültürel kimliğin gelecek nesillere aktarılması kolektif bellek aracılığıyla mümkün olacaktır.

Çerkezlerin etnik kimliğinden bahsedebilmek adına öncelikle Çerkez toplumunun kökeninden bahsetmek gerekmektedir. Çerkezler, Hazar Denizi ve Karadeniz arasında yer alan Kafkasya bölgesinin yerli halkları olarak kabul edilmektedir. Çerkezler Ari ırkından olup, Avrupa’nın en eski yerlilerinden olan Selef soyunun Kimmerler koluna mensupturlar (Aydın ve Kaya, 2021: 237).

Çerkez kelimesinin anlamına gelindiğinde ise bu kelime farklı toplumların Kuzey Kafkasya’da yaşayan toplumları tanımlamak amacıyla verdikleri isimdir. Konuyla ilgili olarak Göker Şengül, “Çerkes ve Çerkez olarak adlandırıyorlar, bizim için fark etmiyor. Çünkü başka toplumlar bizi bu şekilde adlandırıyor. Bizler kendimize Çerkes ya da Çerkez demeyiz.” ifadelerinde bulunmuştur (Kişisel Görüşme, 15 Haziran 2021). Bu doğrultuda Çerkezler ise kendilerini Adige, Abhaz, Kabardey, Şapsığ gibi boy adlarıyla adlandırmaktadırlar. Böylece dil özelliklerinin de boylara göre değişiklik gösterebileceği ve Çerkez dilinde farklı ağız özelliklerinin olabileceği düşünülmektedir.

Çerkez toplumunun kültürel bellek ve kültürel aktarımda önemli gördüğü konulardan biri de sahip oldukları dil özellikleridir. Bir toplumun kültürünü gelecek nesillere aktarmada en önemli araçlarından biri dildir. Bu bağlamda Çerkez toplumu da dillerinin unutulmaması, kültürlerini gelecek nesillere taşımak ve asimile olmamak adına Çerkez dilini kendi toplumunun üyelerine

öğretmeyi ve bu dili unutturmamayı amaçlamaktadır. Çerkez kültür dernekleri bu konuda öncülük ederek kurslar açmakta, Milli Eğitim Bakanlığına bağlı kurumlarda ana dilde eğitim ile Çerkez dilini genç kuşaklara öğretmektedirler.

Çerkez etnik ve kültürel kimliğinin oluşmasında diğer önemli etkenlerden biri de müzik ve dans ortaklığıdır. Çerkez toplumunda müzik ve dansa olan ilgisi bu toplumun kültürel kimliğini korumakta ve kültürel bellek aracılığıyla kuşaklar arası taşınmaktadır. Çerkez toplumu müzik ve dans aracılığıyla geçmiş yaşantılarını gelecek kuşaklara aktarmaktadır. Konuyla ilgili olarak Koçkar ve Koçkar (2019: 416), Kuzey Kafkasya halklarının müzik kültürünün toplumun hafızasını oluşturan dans ve şarkılardan meydana geldiğini ve Çerkez müzik kültüründe Nart destanlarını içeren şarkılar, kahramanlık şarkıları, dua dilek şarkıları, tarımsal hayatı anlatan şarkılar, maniler, şaka şarkıları gibi birçok konu ve temayı içeren şarkılar bulunduğunu, bu şarkıların düğünlerde ve zekhes adı verilen gençlerin toplantılarında vazgeçilmez bir unsur olduğunu belirtmektedir. Bu doğrultuda Çerkez kültüründe dans ve müziğin birbirini tamamlayarak süreklilik sağladıklarını, dolayısıyla Çerkez kültüründe önemli bir aktarım aracı olduğunu ve kültürel bellek oluşturmada etkili bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Müzik aracılığıyla Çerkez toplumunun geçmişine ait yaşantıların gelecek kuşaklara aktarılması kolektif bellek ile açıklanırken, Çerkez toplumunun kültürünü sürdürme konusunda ve etnik kimliklerine ait olan kültürel kodları günümüzde dahi unutmamalarına olanak sağlamaktadır.

Çerkez toplumu, etnik kimlik kavramı çerçevesinde sahip oldukları etnik özellikleri geçmiş kuşaklardan gelecek kuşaklara kolektif bellek aracılığıyla aktarmakta ve kültürlerinin unutulmaması adına büyük çabalar göstermektedir. Kafkas topraklarındaki anavatanlarından Türkiye'ye olan zorunlu göçleri sonucu sahip oldukları kültürel özellikleri koruma çabalarının da arttığı, diasporada yaşamının getirdiği birlik, bütünlük ve Çerkez kültürü özelindeki kültürel aidiyet hissini daha da kuvvetlenmesi Çerkez toplumunun kültürlerini hala koruyor olmasının en önemli etkenlerindedir.

### **1.3. Birleştirici Etnik Bir Sembol Olarak Mızıkça**

Çerkez kültüründe mızıkçaya kültürel olarak atfedilen bazı değerler bulunmaktadır. Çerkezler savaş sırasında ve zorunlu göç sürecinde dahi yanlarına aldıkları mızıkalarını özenle korumuş ve o zorlu süreçte mızıkalarını da yanlarında taşımışlardır. Bu bağlamda mızıkçanın geçmişten bu güne etnik bir sembol olarak değer gördüğü ve birleştirici bir rol oynadığı düşünülmektedir. Çerkez toplumu bir araya geldiğinde mızıkça ile eğlenir ve mızıkça ile ağlar, kısacası duygularını mızıkça aracılığıyla ifade ederler. Bu durum mızıkçanın Çerkez bireyleri bir araya getirme özelliğini doğrulamaktadır.

Resim, heykel, karikatür, oyma gibi birçok farklı sanatsal yapıtlarda ve sanat dallarında dahi mızıkçanın yer bulduğu, Çerkez kültürel kimliğini yansıttığı

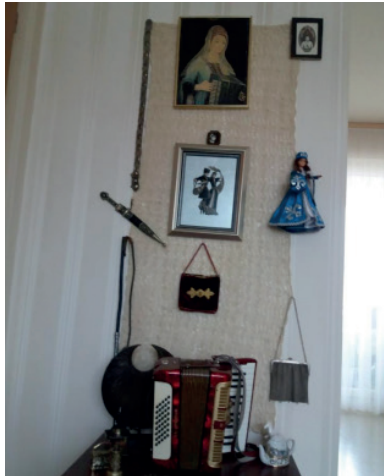
ve ayrıca birleştirici bir etnik sembol olarak kullanıldığı söylenebilmektedir. Birçok örneği bulunmakla birlikte şekil 1'de bu örneklerden birine yer verilmektedir.



Şekil 1. Şarkı-Ihlamur Ağacına Oyma (Huajev, 2014).

Şekil 1'de Ihlamur ağacına oyma olarak gerçekleştirilen eser, Ramazan Huajev tarafından ortaya konmuştur. Mızıka çalan bir kadın ve ona eşlik eden kişilerin olduğu görülmektedir. Esere bakıldığına mızıkanın birleştirici unsuru göz önündedir. Bireylerin bir araya gelerek etkinlikler gerçekleştirdiğini ve bu konunun diğer sanat yapıtlarında da işlenmesi Çerkez kültüründe mızıkaaya atfedilen değeri ve önemi göstermektedir.

Çerkez kültüründe mızıkaaya atfedilen değer bireylerin onu sembolleştirerek evlerin köşesinde süs eşyası olarak kullanılmasına da yol açmıştır. Evlerinin bazı köşelerini mızıka ve Çerkez etnik kültürünü ortaya koyan benzer objeler ile süsleyen Çerkez toplumu üyeleri, mızıka kullanmasalar dahi imkanı olan kişiler mızıkaalarını evlerinin bir köşesinde sergilemektedirler.



Şekil 2. Çerkez Evinde Bir Köşe (Kaya, 2021).

Şekil 2’de Filiz Evren Kaya adlı Çerkez hanımın evinden bir köşeyi Çerkez etnik kimliğini ve kültürel kimliğini ortaya koyacak ve Çerkez toplumunda sembolleşmiş olan bazı objeleri bir araya getirdiği görülmektedir. Böylece kolektif hafızaya ve kültürel aktarıma katkı sağlayarak ait oldukları kimliklerini gelecek nesillere aktardıkları söylenebilmektedir. Ayrıca Çerkez toplumunda mızıkaya aidiyet sembolize eder ve toplumun üyeleri, mızıkaya şeklinde takılar, kolyeler, bilezikler, yüzükler takarak Çerkezliği çağrıştıran bu çalgıyı sembol olarak kullanabilirler.

Çerkez kültüründe birleştirici bir sembol olduğu düşünülen mızıkanın Çerkez şarkılarında da yer bulduğu söylenebilmektedir. Birçok şarkı metninde mızıkadan bahsedilmekte, mızıkanın Çerkez toplumundaki önemini bu şekilde vurgulamaktadırlar. Kuşha Doğan’ın kasetinde yer alan Qayser’ijhum Yi İstasyon (Kayseri İstasyonu) adlı şarkı, Çerkez Sürgünüyle birlikte Kafkasyadan getirilmiş bir göç şarkısıdır. Kasette, sözlerin Ju Jansuret adında sevdiğine kavuşamayan bir kadın tarafından yazıldığı ve kafe dansı ritminde hüznü bir aşk şarkısı olduğu belirtilmektedir (Doğan, 1999). Şarkı sözlerinden mızıkaya ile ilgili kesit şu şekildedir:

“ ‘Ape şaş’ew si pşine fit’eri, yéer alıh pkhuanthem şaşşığüe.

Üç sıra tuşlu mızıkam sandıkta yas tutuyor.” (Doğan, 1999, parça B-2).

Mızıkaya Çerkez toplumunun eğlence aracı ve hatta vazgeçilmezidir. Çerkez düğünlerinde mızıkaya insanları bir araya toplayan eğlence aracı olarak görülmektedir. Mızıkaya Çerkez toplumunda geçmişten bugüne varlığını korumuş ve gelecek nesillere de kalacak olan kültürel bir miras olarak görülmektedir. Bu nedenle mızıkaya ve mızıkaya icracılarına büyük bir saygı duyulmaktadır.

Çerkez toplumunda mızıkaya yalnızca bir eğlence aracı olarak değil diasporada yaşayan bu toplumun geçmişte yaşadığı acıları unutturmayan, gelecek nesillere de aktarımını sağlayan bir araçtır. Geçmişte yaşanan göç hatıraları, anavatana duyulan özlem, acı kayıpları, diasporada yaşamanın zorlukları ve daha birçok konuyu hafızalarında tutmaları mızıkaya ile seslendirilen şarkılarla unutulmayıp gelecek kuşaklara aktarılmaktadır. Bu da ortak hafıza ve ortak acının mızıkaya aracılığıyla birlikteliğe dönüşmesine yol açmaktadır.

#### 1.4. Mızıkaya ve Mızıkaya İcracıları

Diatonik akordeon olarak adlandırılan Çerkez mızıkası tuşlu ve körüklü bir çalgıdır. Koçkar bazı kaynaklarda, çalgının en ilkel halinin 1783 yılında Çek asıllı bir usta olan František Kiršnik tarafından yapılmış olduğunu ve bu çalgının içinde deriden yapılmış bir dilcik bulunan kamış içerisinden, körük vasıtasıyla verilen hava ile ses çıkararak melodi üretmesi için tasarlandığını belirtmektedir (2019: 13).

Çerkez kültüründe 1850’li yıllarda, sürgün ve göç öncesinde üflemeli ve telli çalgılar kullanılırken sonrasında tasarlanan ilk garmonların kullanılmaya



başlamasıyla çok sesli müziğe uygun olan bu çalgı Kafkas halkları tarafından benimsenmiş ve kullanılmaya başlanmıştır. Çerkez müziğinin icrasında da kolaylık sağlayan bu çalgı halk arasında hızla yaygınlaşmış ve bu çalgıya Çerkezce pşine yani Çerkez mızıkası adı verilmiştir (Guçev, 2004: 4'den aktaran Koçkar, 2019: 13). Gürbüz günümüzde kullanılan mızıkaların, İtalya, Avusturya ve Almanya'dan Türkiye'ye getirildiğini, Avrupa'da "Circassian version" olarak adlandırılan Hohner firmasının ürettiği bir ya da iki sıralı mızıkaların özellikle tercih edildiğini vurgulamaktadır (2010: 6'dan aktaran Koçkar ve Koçkar, 2019: 455).



Şekil 3. Günümüzde kullanılan Çerkez mızıkası, Diyatonik Akordeon (Jineps Gazetesi, 2013).

Mızıkacı icracılarına gelindiğinde ise konuyla ilişkili olarak Koçkar ve Koçkar, savaş sonrasında ve Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar kadınların dinen yasak olmasına rağmen bu çalgıyı ellerinden düşürmediklerini vurgulamışlardır (2019: 450). Geçmişte çoğunlukla kadın icracılar tarafından kullanıldığı bilinen bu çalgının Çerkez kültüründe kadın çalgısı olarak da adlandırıldığı bilinmektedir. Bu çalgının kullanımında belli bir döneme kadar erkek icracıların olmadığı ve yalnızca kadınlar tarafından kullanıldığı da söylenebilir. Guçeva, konuyla ilgili olarak 19. yüzyılda erkek mızıkacıların olmadığını ve mızıkayı yalnızca kadınların çaldığını belirtmiştir (2005, 192-193'den aktaran Tok, 2018, 23).

Mızıkacı icracıları Çerkez göçü sırasında anavatanlarından yanlarında getirdikleri bu çalgıyla icra ettikleri müzikleri günümüzde de icra ederek kültürlerini korumaya çalışmış bu kültür ve geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılması sağlanmıştır. Geçmişte öğrenme alanlarının darlığından mızıkacı icracılarının sayıları az olsa da, günümüzde mızıkacı öğrenmek adına Çerkez kültür dernekleri kurslar açarak bu geleneğin unutulmamasını sağlayarak icrasını yaygınlaştırmaya çalışmaktadır. Geçmişte çoğunlukla kadınlar tarafından kullanıldığı bilinen bu çalgı günümüzde birçok Çerkez birey tarafından icra edilmekte ve bu geleneğin unutulmasını engellemektedir. Bu bağlamda bireysel çalışmaların yanı sıra Çerkez kültür derneklerinin desteğiyle mızıkacı toplulukları oluşturularak mızıkacı çalma kültürünün sürdürülmesi sağlanmaktadır.

Mızıka icracıları kolektif bellek bağlamında geçmişin kültürel kodlarını gelecek nesillere aktarmaya çalışmaktadırlar. Diasporada yaşamının verdiği özveri ile asimile olmamak adına ve kültürlerini unutmamak adına mızıka icracılarına da oldukça büyük bir iş düştüğü düşünülmektedir. Çerkez toplumunda bu çalgıyı öğrenmek ve öğretmek görev mahiyeti taşımaktadır. Mızıka icracıları düğünlerde ve Çerkezleri temsil edebilecekleri etkinliklerde mızıka icraları gerçekleştirmekte ve bu etkinlikler aracılığıyla kültürel aktarımda bir zincir halkası oluşturmaktadırlar.

### 1.5. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Çerkez kolektif belleğinde mızıka çalgısına atfedilen rol bu çalgının devleşmesine ve Çerkez kültüründe toplumu birleştirici bir sembol olmasına ve toplumu birleştirici bir rol oynamasına yol açmıştır. Bu bağlamda araştırmada, Türkiye’de kurulduğu tespit edilen üç mızıka topluluğu sorumlularına toplulukları hakkında, mızıkaya attıkları değer hakkında, icra ortamları ve icra alanları hakkında sorular sorularak, mızıkanın Çerkez kolektif belleğinde birleştirici etnik bir sembol olma özelliğinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmada Çerkez kültürünün birleştirici etnik sembolü olan mızıkanın kolektif bellek bağlamında incelenmesine ilişkin olarak daha önce benzer çalışmalar yapılmadığından ve literatüre katkı sağlayacağı düşünüldüğünden araştırma önemli görünmektedir.

### 1.6. Evren ve Örneklem

Örnek olayda mızıka toplulukları araştırmanın evrenini oluştururken, örneklemini ise Türkiye’de bulunan üç mızıka topluluğu olan Mazenef, Wararida ve Apaxuit mızıka toplulukları oluşturmaktadır.

### 1.7. Sınırlılıklar

Araştırma Çerkez etnik kimliği, Çerkez Kolektif belleği, Çerkez mızıkası ve ulaşılabilen mızıka toplulukları ile sınırlandırılmıştır.

## 2. YÖNTEM

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden örnek olay incelemesi modeline yer verilmiştir. Hagan (2006: 240), örnek olay incelemesi yöntemini, “bir ya da birden fazla örnek olayın derinlemesine, nitel çalışmasıdır” şeklinde tanımlamaktadır (Aktaran Deveci ve Deveci, 2018: 127). Örnek olay incelemesinde görüşme, gözlem, anket, literatür taraması gibi kullanılabilir bir çok veri toplama aracı bulunmaktadır. Bu araştırmada veri toplama aracı olarak görüşme tekniği kullanılmış ve mızıka topluluğu sorumlularına yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmış ve derinlemesine görüşme gerçekleştirilmiştir. Elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Veriler temalar halinde tablolaştırılarak bulgular bölümünde sunulmuştur. Ayrıca katılımcıların görüşlerine de doğrudan yer verilmiştir. Buna ek olarak literatür taramasıyla

mızıka ve mızıka topluluklarına ilişkin olarak yazılı kaynaklar incelenmiştir. Elde edilen görseller malzemeler de çalışmada yer almıştır.

### 3. BULGULAR

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen görüşmelerde mızıka topluluklarına ilişkin bilgilerin belirlenmesi amacıyla bazı sorular sorulmuş, ortak temalar belirlenmiş ve verilen yanıtlar tablolarla ortaya konmaya çalışılmıştır. Tablo 1’de elde edilen veriler ve tema analizine yer verilmiştir.

**Tablo 1.** Apaxuit - Mazenef - Wararida Mızıka topluluklarına ilişkin bilgilere ait bulgular ve ortak temaları.

Mızıka Topluluklarına İlişkin Bilgiler Ortak Teması.	Apaxuit Mızıka Topluluğu Sorumlusu	Mazenef Mızıka Topluluğu Sorumlusu	Wararida Mızıka Topluluğu Sorumlusu
<b>Grup isminin anlamı.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sihirli Parmaklar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ay Işığı</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Kafkas Nart Destanlarından mitolojik bir kahramanın Wararida, Worada kelimelerini ezgisel bir biçimde seslendirmesi.</li> <li>Türk müziğindeki ezgileri tamamlayan ve anlamı olmayan terennümler gibidir.</li> </ul>
<b>Kuruluş yılı.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>2015-2016</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>2017-2018</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>2014-2015</li> </ul>
<b>Kuruluş yeri.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sakarya Kafkas Kültür Derneği.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Çorum Kafkas Kültür Derneği.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Düzce Kafkas Kültür Derneği.</li> </ul>
<b>Kuruluş amacı.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mızıka olan ilgiyi artırmak.</li> <li>Hayatlarına dokunmak.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mızıkanın unutulmamasını sağlamak.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Çerkez kültürünü nesilden nesile aktarmak.</li> <li>Etnik müziklerimizi icra etmek ve tanıtmak. Unutulmasını engellemek.</li> <li>Grubun tanınmasını sağlamak.</li> <li>Kültürel formdaki sistemimizi desteklemek.</li> </ul>
<b>Topluluk üyelerinin amacı.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Diasporadaki yaşam süreçlerine katkı sağlamak.</li> <li>Geçmişin izlerini taşıyan ezgileri geleceğe aktarmak.</li> <li>Ezgileri aslına uygun bir şekilde modernize ederek icra etmek.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Aidiyet duygusunu güçlendirir.</li> <li>Çerkez olduğunuz doğrudan anlaşılır.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Yaptıkları işi ve kültürlerini çok sevmeleri.</li> <li>Birbirlerine ve mızıka olan bağlılıkları.</li> <li>Çerkez kültürünü taşıyan arkadaşlık ve dostluklar kurmaları.</li> </ul>

<b>Katılımcı cinsiyeti.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kadın, erkek, karma.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kadınlar (tesadüfen).</li> <li>• Mızıka kadınların çalabilmesi için daha uygun.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kadın, erkek, karma.</li> <li>• Mızıka kadın çalgısıdır. Katılımcılarımızın çoğu da kadındır. Bu nedenle şunu söyleyebilirim. Sanırım geleceğe geri dönüyoruz.</li> </ul>
<b>Katılımcı yaş grubu.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Her yaştan katılımcı mevcut.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Her yaştan katılımcı mevcut.</li> <li>• Karışıklık olmaz birbirimize yardımcı oluruz.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Her yaştan katılımcı mevcut.</li> </ul>

Tablo 1’de, mızıka toplulukları örnek olayına ilişkin olarak, Apaxuit - Mazenef - Wararida Mızıka topluluklarına ilişkin bilgiler yer almaktadır. Bu bağlamda tabloda görüldüğü gibi, mızıka topluluklarının isimlerinin anlamı, kuruluş yılları ve kuruluş tarihleri temaları yer almaktadır. Mızıka topluluk isimlerinin Çerkez dilinde olduğu ve toplulukların Çerkez etnik kimliklerini yansıttığı söylenebilmektedir. Kuruluş yıllarının hemen hemen birbirine yakın olduğu görülürken, kuruluş yerleri Çerkez toplumunun çoğunlukla yaşadığı yerlerdir. Toplulukların kuruluş amaçları temasına gelindiğinde, mızıka topluluklarının ortak amacı mızıkaya olan ilginin artması ve bu geleneğin korunmasını sağlamaktır. Mızıka çalma geleneğinin gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktır. Topluluk üyelerinin katılım amacı temasına gelindiğinde diasporadaki yaşam süreçlerine katkı sağlamak, Çerkez kültürünü sürdürülebilmek, aidiyet duygusunu artırmak ve Çerkez birliğini korumaktır. Topluluk katılımcılarının bütün cinsiyet gruplarına açık olduğunu bildiren topluluk sorumluları geçmişte mızıkanın kadın çalgısı olduğunu belirterek mızıka topluluğundaki üyelerin çoğunlukla kadın olduklarını belirtmişlerdir. Ayrıca her yaş grubundan katılımcının topluluk üyesi olduğunu ortaya koymuşlardır.



Şekil 4. Mazenef Mızıka Topluluğu Konseri (Mazenef Mızıka Grubu, 2022).

Şekil 4'te Mazenef mızıka topluluğunun bir etkinlik fotoğrafı yer almaktadır. Mazenef mızıka topluluğu üyelerinin tamamen kadın olduğu ve her yaştan üyesinin bulunduğu görülmektedir. Mızıka topluluğunun Çerkez kültürünü gelecek kuşaklara aktarmak adına faaliyetler gösterdiği ve etkinlikler sergiledikleri görülmektedir. Çerkez toplumunun diğer üyelerini de mızıka çalma geleneğini sürdürme konusunda etkileyebilecekleri düşünülmektedir.

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen görüşmelerde mızıkaya ve mızıka icracalarına atfedilen değerin belirlenmesi amacıyla sorulan sorulara verilen yanıtlar tablolarla ortaya konmaya çalışılmış ve ortak temalar ekseninde değerlendirilmiştir. Tablo 2'de elde edilen veriler ve tema analizine yer verilmiştir.

**Tablo 2.** Apaxuit - Mazenef - Wararida mızıka topluluklarının mızıkaya verdiği değere ilişkin bulgular ve ortak temaları.

Mızıkaya Verilen Değere İlişkin Ortak Tema	Apaxuit Mızıka Topluluğu Sorumlusu	Mazenef Mızıka Topluluğu Sorumlusu	Wararida Mızıka Topluluğu Sorumlusu
<b>Etnik bir semboldür.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Anavatandan gelen bir mirastır.</li> <li>Toplantıların güzelliğini artıran bir faktördür.</li> <li>Sosyalleşme aracıdır.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Müziğe ve mızıkaya değer veren bir toplumuz.</li> <li>Müzik hayatımızın her alanında yer alır o yüzden semboldür.</li> <li>Kültürümüzün en değerlisidir.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mızıkanın Çerkez toplumunda kültürel formu bulunur.</li> <li>Gelenek, göreneklerin, düğünlerin vazgeçilmezidir.</li> <li>Bizler mızıka ile yoğurduk.</li> <li>Mızıka Çerkez etnik kimliği ile var olmuştur ve kimlik kazanmıştır.</li> <li>Çerkez karakterini yansıtır.</li> <li>Mızıka çalmak Çerkezliği çağırıştırır.</li> <li>Mızıkanın yere konmasına müsaade etmeyiz.</li> </ul>
<b>Diasporanın etkisi mızıkanın değerini artırır.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Anavatandan gelen sahiplenilmesi gereken bir semboldür.</li> <li>Mızıka duyunca atalarımız akla gelir.</li> <li>Geçmiş ile günümüzü birleştirir.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Anavatanda mızıka daha az kullanılır.</li> <li>Diasporada daha çok çalınmıştır.</li> <li>Türkiye'de yayılmaya başlanmıştır.</li> <li>Kültürü unutmamak için kullanılmıştır.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Kaynağına uzak olan insanlar geleneklerine daha bağlıdır. Kaynağı-mızı sembolize ettiğinden dolayı mızıka da bizim için böyle.</li> <li>Sürgün sonrası Kafkasyadan taşınan değerlere sıkı sıkı bağlanıldı.</li> </ul>



<p><b>Mızıkaya ve icracısına atfedilen değer.</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mızıkacı çalmak statüsü sahibi olmak demektir.</li> <li>• Mızıkacılar cemiyetinin aranan kişiseleridir.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kültürümüzü yaşatmak adına mızıkayı öğreniriz ve sevdiğimiz için yaparız.</li> <li>• Mızıkaya değer verilen bir çalgıdır.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kültürel bilinçle mızıkaya öğrenilir.</li> <li>• Çerkez kültüründe değerli bir çalgıdır.</li> <li>• Mızıkaya çalan küçük çocuğa dahi çok önem verilir. Büyüklere dahi ona saygı duyar.</li> <li>• Mızıkaya çalan kişinin rolü çok önemlidir.</li> </ul>
<p><b>Her Çerkezin evinde bulunur.</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Her evde bulunması için Sakarya-Düzce bölgesinde çalışmalar yapılmaktadır.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çalması bile hepimizin evinde bulunur.</li> <li>• %95 diyelim.</li> <li>• Köy evlerinde büyük çoğunluğun evinde mutlaka vardır.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• İnancımıza göre Kur'an-ı Kerim evin güzel bir yerine konur. Sembolize ettiği değerden dolayı da Mızıkaya kullanılmasa dahi evin en güzel köşesine konur.</li> <li>• Baş üzerinde tutacağımız bir çalgı.</li> <li>• Her evde bir mızıkaya olması hedeflediğimiz bir şey fakat oran çok yüksek.</li> <li>• Çalgıyı kullanmasa bile edinen çok var. Kendinde yoksa komşusunda vardır. Oda onundur zaten.</li> </ul>
<p><b>Mızıkaya kültürel kimliğe katkı sağlar.</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tam olarak değil.</li> <li>• Sosyalleşmeye yardımcı olur.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mızıkaya Türkiye'ye gelince kültürü başlatmıştır. Anavatanında bu kadar kullanılmaz. Bu nedenle katkı sağlar.</li> <li>• Asimile olmamak adına, dans ve müzik kullanılır. Mızıkaya da içindedir.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mızıkaya Çerkez kimliğini etrafında toplar ve var olan bu kimliği güçlendirir.</li> <li>• Mızıkaya güçlü bir karakter olduğundan kültürü parlatıyor.</li> </ul>

<p><b>Birleştirici bir rolü vardır.</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Örneği Apaxuit grubudur.</li> <li>• Bireyleri bir araya getirir.</li> <li>• Amacı kültür ve sanat olan kişileri bir araya toplar.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Müziğin birleştirici gücüne inanıyoruz.</li> <li>• Önce mızıka çalmaya başlar ve ardından insanlar çevresinde toplanmaya başlar. Birleştirir.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mızıkanın en güzel tarafı budur değer üretir.</li> <li>• İnsanları etrafında toplar.</li> <li>• Bu çalgı sayesinde yurdun her bölgesinde tanıdığım kişiler vardır.</li> <li>• Gelişen dünya insanları yalnızlaştırıyor. Çocuklarımız bu çalgı sayesinde yalnız kalmıyorlar. Katılımcılar ve aileleri birbiriyle tanıyor.</li> <li>• Ne yaşarsak birlikte yaşarız.</li> </ul>
---	---	---	---

Tablo 2'de mızıka ile ilgili verilen değerlerin tespit edilmesi amacıyla topluluk sorumlularına sorular sorulmuş ve bu doğrultuda alınan yanıtlara ve belirlenen ortak temalara yer verilmiştir. Mızıkanın etnik bir sembol olduğu temasına ilişkin olarak, katılımcılar mızıkanın kültürel bir miras olduğunu, gelecek nesillere aktarılması gereken bir araç olduğunu, Çerkez toplumunun mızıka ile çok önem verdiğini, Çerkez karakterini yansıttığını ve Çerkezliği çağrıştırdığını belirtmişlerdir. Diasporada yaşamının mızıka ile ilgili değeri arttırdığı temasında göre, topluluk sorumluları anavatanında mızıka çalan kişilerin neredeyse yok olduğunu, bu kültürü korumak amacıyla diasporada yaşayan Çerkez toplumunun etnik sembolü olan bu çalgıya hassas davrandığı belirlenmiştir. Anavatanlarına uzak olan insanların ve göçe maruz kalan kişilerin geleneklerine daha bağlı olduklarını belirtmektedirler. Mızıka ile ilgili ve icracısına atfedilen değere ilişkin temaya göre, topluluk sorumluları mızıka çalmanın statü sahibi olmaya yol açtığını cemiyetin aranan kişileri olduklarını, kültürel bilinç ve mızıkanın Çerkez kültüründe önemli bir çalgı oluşundan dolayı insanların bu çalgıya ve icracılarına saygı duyduklarını ve değer atfettiklerini belirtmişlerdir. Her Çerkez'in evinde mızıka bulunduğu temasına göre, bu durumun hedeflenen bir durum olduğunu ve toplumun çoğunun evinde sembolik dahi olsa bir mızıkanın bulunduğunu belirtilmiştir. Bu da mızıka ile ilgili değeri açıkça göstermektedir. Mızıkanın kültürel kimliğe katkı sağlaması temasına göre, mızıkanın Çerkez kültürünü etrafında topladığını ve bu kültürü besleyip güçlendirdiğini ortaya koymaktadırlar. Kültürel açıdan birleştirici bir özelliği olan ve gelenekleri gelecek kuşaklara aktarma konusunda önemli bir aracı olan bu çalgı Çerkez toplumu tarafından kültürel kimliğe katkı sağlaması konusunda da başarılı bulunmaktadır. Mızıkanın birleştirici bir rolünün olması temasına göre, mızıkanın Çerkez toplumunu çevresinde toplama özelliğinin bulunduğunu, mızıka topluluklarının buna bir örnek olabileceğini düğünlerde, festivallerde ve etkinliklerde mızıkanın öncelikle tek başına çalınmaya başlaması ve sonrasında etrafına toplanan bireylerin buna örnek teşkil edebileceğini belirtmişlerdir.



Şekil 5. Wararida Mızıkaları Topluluğu Mızıklar Susması Amblemi (Wararida Mızıkaları Topluluğu, 2023).

Şekil 5'te Çerkez kültür dernekleri tarafından başlatılan Mızıklar Susması projesi ile mızıkaya verilen değer, mızıkanın birleştirici özelliği, etnik bir sembol oluşu ve bu geleneği gelecek nesillere taşımada bir araç olduğu ortaya koyulmaktadır. Kültürel bellek oluşturmada önemli bir aktör olan mızıkaya çalgısı Çerkez toplumu tarafından benimsenmekte ve geçmişi geleceğe bağlayan bir köprü görevi görmektedir. Bu bağlamda topluluklar kurulması, mızıkaya geleneğinin unutulmaması, bu kültürün gelecek kuşaklara aktarılması önemli görülüp Kafkas kültür dernekleri tarafından desteklenmektedir.



Şekil 6. Wararida Mızıkaları Topluluğu Provası (Wararida Mızıkaları Topluluğu, 2023).

Şekil 6'da Çerkez toplumunun etkinliklerinde yer alan Wararida mızıkaları topluluğu sahne performansı öncesi prova gerçekleştiriyor. Mızıkaları topluluğunun Çerkez kültürünü yansıtabilecekleri toplantılarda Çerkez paydaşları ile bir araya gelerek performanslarını sergilemektedirler.

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen görüşmelerde mızıka topluluklarının icra ortamları ve icra pratiklerinin belirlenmesi amacıyla bazı sorular sorulmuş ve verilen yanıtlar tablolarla ortaya konmaya çalışılmıştır. Tablo 3'de elde edilen veriler ve tema analizine yer verilmiştir.

**Tablo 3.** Apaxuit - Mazenef - Wararida mızıka topluluklarının icra ortamı ve icra pratiklerine ilişkin bulgular ve ortak temaları.

Mızıka Topluluklarının İcra Ortamı ve İcra Pratiklerine İlişkin Ortak Tema	Apaxuit Mızıka Topluluğu Sorumlusu	Mazenef Mızıka Topluluğu Sorumlusu	Wararida Mızıka Topluluğu Sorumlusu
<b>İcra ortamları.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çerkez toplumunun bir arada bulunduğu her yer.</li> <li>• Dernek etkinlikleri.</li> <li>• Çevre illerdeki dernek etkinlikleri.</li> <li>• Düğün organizasyonları.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dernek etkinlikleri.</li> <li>• Toplantı amacıyla bir araya gelindiğinde.</li> <li>• Devlet tiyatro salonu.</li> <li>• Diğer Çerkez kültür derneklerinin etkinliklerinde.</li> <li>• Belediye etkinliklerinde.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Adige Cumhuriyeti Başkanı'nı karşılama yemeğinde icramız oldu.</li> <li>• Düzce Kafkas Kültür Derneği dayanışma geceleri.</li> <li>• Kültür festivalleri</li> <li>• Düğünler.</li> <li>• Düzce sivil toplum örgütleri etkinlikleri.</li> <li>• Şehir dışındaki Çerkez kültür dernekleri etkinlikleri.</li> </ul>
<b>Konser repertuarı.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Otantik Çerkez ezgilerimiz.</li> <li>• Programın temasına uygun ezgiler.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çerkez ezgileri, ağıtlar, başlangıç oyunları, hızlı dans müziklerimiz.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çerkez etnik müzikleri.</li> <li>• Dünya müzikleri</li> <li>• Çerkez ve Abhaz bilindik şarkıları.</li> <li>• Kafeler.</li> <li>• Çerkez ve Abhaz popüler ezgiler.</li> <li>• Kompozisyon olarak dans müziklerimiz vardır. Çoşku ifade eden müzikler.</li> </ul>
<b>Şarkı Dili.</b>	• Çerkez dili	• Çerkez dili	• Çerkez dili
<b>Çalışmaların gerçekleştiği yer.</b>	• Sakarya Kafkas Kültür Derneği	• Çorum Kafkas Kültür Derneği	• Düzce Kafkas Kültür Derneği

<b>Eğitim-öğretim süreçleri.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Başlangıç, orta ve ileri seviye gruplar eğitim alıyor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nota ve kulaktan öğretim yöntemini tercih ediyorum.</li> <li>• Çoğunlukla usta-çırak ilişkisi ile öğretiyorum.</li> <li>• Küçük parçalardan, büyük parçaları öğreniyoruz.</li> <li>• Öğrenci dinamiğine göre değişiklik gösteriyor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mızıkanın öneminden ve değerinden bahsederek başlıyoruz.</li> <li>• Mızıkanın Ruhet Gürbüz'ün kitabı hariç Türkiye'de bir eğitim kaynağı yok.</li> <li>• Usta-çırak ilişkisi ile gerçekleştiriyoruz.</li> <li>• Nota öğretimi gerçekleştirmiyorum.</li> <li>• Geri kazanımı kolaylaştırmak için gösterip yaptırıyorum.</li> <li>• Nota icrayı karşılamıyorum.</li> </ul>
<b>İcra biçimleri.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Toplu, küçük gruplar ve bireysel icra biçimleri bulunuyor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Toplu ve bireysel icra biçimlerimiz var.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Toplu ve bireysel icra biçimlerimiz var.</li> </ul>

Tablo 3'de mızıkacı toplulukları örnek olayına ilişkin olarak mızıkacı topluluklarının icra ortamları ve icra pratiklerinin ortak teması ve bulguları yer almaktadır. İcra ortamları temasına ilişkin olarak, Çerkez toplumunun bir arada bulunduğu her yerin, dernek etkinliklerinin, düğün organizasyonlarının ve festivallerin mızıkacı ve mızıkacı topluluklarının icra ortamı olduğu belirlenmiştir. Konser repertuarı temasına ilişkin olarak, mızıkacı toplulukları repertuarının Çerkez otantik ve etnik müziklerden, dünya müziklerinden, katıldıkları etkinliklerin ve programların içeriğine uygun olan temalardan, Çerkez ağıtlarından, Çerkez dans müziklerinden, kafelerden oluştuğu belirlenmiştir. Şarkı dili temasına ilişkin olarak, katılımcıların seslendirdikleri şarkıların Çerkez dilinde seslendirildiği belirlenmiştir. Toplulukların çalışma yerleri temasına ilişkin olarak, mızıkacı topluluklarının Kafkas kültür derneklerinde derneklerin sağladığı imkanlar doğrultusunda çalışmalarını gerçekleştirdikleri belirlenmiştir. Eğitim-öğretim süreçleri temasına ilişkin olarak, mızıkacı topluluklarının eğitim süreçlerinin çoğunlukla usta-çırak ilişkisi ile gerçekleştiğini, uygulanabilecek bir mızıkacı metodunun olmadığı, notanın Çerkez müziğini karşılamadığı ve bu nedenle gösterip yaptırma tekniğinin kullanıldığı belirlenmiştir. İcra biçimleri temasına ilişkin olarak, mızıkacı topluluklarının toplu ve küçük gruplar şeklinde icra biçimleri bulunurken bunun yanında bireysel icra biçimlerinin de bulunduğu belirtilmiştir.



Şekil 7. Apaxuit Mızıka Topluluğu Etkinliğinden (Apaxuit Mızıka Topluluğu, 2018).



Şekil 8. Apaxuit Mızıka Topluluğu Etkinliğinde Dans Eden Mızıka İcracısı (Apaxuit Mızıka Topluluğu, 2018).

Şekil 7 ve şekil 8'de Apaxuit mızıka topluluğunun sahne performansı yer almaktadır. Mızıka topluluğunun çalışmalarını kültür gecelerinde sergilediği görülmektedir. Şekil 8'de kadın icracının mızıka çalarken dans edebildiği de görülmektedir. Mızıka icrasının gelecek kuşaklara aktarılmasında öncü niteliği taşıyan bu topluluklar Çerkez toplumu için önemli görülmekte ve desteklenmektedir.



#### 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma kapsamında elde edilen bulgulardan yola çıkıldığında, mızıka topluluklarının gelecek kuşaklara mızıkeyi tanıtmak ve sevdirmek bağlamında öncülük ettikleri, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü oluşturdukları, kolektif bellek oluşturmada önemli ve taşıyıcı bir rol üstlendiği, Çerkez etnik kimliğini yansıtan önemli bir araç olduğu ve en önemlisi Çerkez toplumunu bir arada tuttuğu ve birleştirici bir görev üstlendiği sonucuna ulaşılmıştır. Mızıka topluluklarının Kafkas kültür dernekleri tarafından teşvik edildiği, Çerkez toplumu tarafından kabul gördüğü ve toplumun diğer üyelerinin de mızıka kültürünün yaygınlaştırılmasına destek verdikleri görülmüştür.

Araştırmada mızıka ve mızıka icracılarına olumlu bir bakış açısının bulunduğu, geçmişten geleceğe hep var olmasının sağlandığı, kolektif belleğe katkı sağlayan ve geleneklerin unutulmamasını sağlayan bu çalgının gelecek kuşaklara taşınmasının zorunluluk olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca mızıka anavatanı çağrıştıran milli bir değer olma özelliği taşımaktadır. Diasporada yaşayan bir toplumun asimile olmamak adına ve kültürel dokunun bozulmadan olduğu şekliyle aktarılmasında mızıka ve mızıka icracılarına ihtiyaç duyulduğu belirlenmiştir. Böylece mızıka ve icracıları aracılığıyla geçmişin izleri günümüze kadar taşınacak, Çerkez toplumunun yaşanmışlıkları unutulmayacaktır.

Araştırmada, mızıka icracılarının artabilmesi açısından topluluklarının yaygınlaşması gerekmektedir. Bu bağlamda Çerkez halkının çoğunlukla yaşadığı şehirlerde ve bu şehirlerde bulunan Kafkas kültür derneklerinden benzer çalışmaların desteklenmesi gerekmektedir. Mızıka toplulukları kurularak kurslar ile bu çalgının eğitimi verilmeli ve kültürel aktarımda zincire bir halka eklenmelidir. Bu durum mızıkanın unutulmaması ve terkedilmemesi adına önemli bir adım olarak görülmektedir. Böylece Çerkez kolektif belleğinde ve kültüründe etnik bir sembol olan mızıkanın birleştirici özelliği de pekiştirilmiş olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Ata, Y. (2021). Etnik Kimlik İnşasında Müziğin Rolü: Kısa Bir İnceleme. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 27-44.
- Çatalkılıç, D. (2021). Uzunyayla Çerkeslerinde Kolektif Kimliğin Sembolik Biçimlenmesi: 21 Mayıs 1864. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (47), 61-73.
- Aydoğdu, H. (2004). Modern Kimlikte Öznenin Ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (10), 116-117.
- Deveci, B. & Deveci, B. (2018). “Örnek Olay” Çalışmasına İlişkin Teorik Bir Değerlendirme. *Social Sciences Studies Journal*, 4(13), 126-135.
- Erdem, T. (2019). Üçüncü ve Dördüncü Kuşak Göçmenlerdeki Etnik Kimlik Algısı ve Sembolik Etnisite. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 19(1), 27-36.
- Kaya, A. (2021). Kafkasyadan Osmanlı Devleti'ne Yapılan Çerkez Göçleri. *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, (9), 223-254.
- Koçkar, M. T. & Koçkar, A. A. (2019). Orta Avrupadan Anadolu'ya Bir Çalgının Yeni Kimliği: Çerkes Mızıkası. *Folklor Akademi Dergisi*, 2(3), 440-469.
- Koçkar, A. A. (2019). Çerkes Müziği ve Çalgıları. Lisans Bitirme Projesi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Demir, G. & Bolat, S. (2017). Çerkezler'de Kimlik ve Aidiyet. *Sosyoloji Konferansları*, (55), 1-42.
- Tok, G. (2018). Çerkes Toplumunda Kadının Yeri (18. Ve 19. Yüzyıl Rusça Kaynaklar). Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Huajev, R. (2014). 'Adigey' Çerkes Sanatçılar Sergisi Kataloğu. 20-31 Mayıs 2014.
- Jineps Gazetesi (2013, Nisan). Mızıkada da Ubihça Gibi Yok Olmasın. Jineps Gazetesi. Erişim adresi: <https://arsiv.jinepsgazetesi.com/mizika-da-ubihca-gibi-yok-olmasin-12725.html>
- Doğan, K. (1999). Kayseri'nin Yi İstasyon (Kayseri İstasyonu). *Wered-1* (Kaset) içinde. İstanbul: Majör Müzik Yapım Dağıtım.
- Apaxuit Mızıkada Topluluğu. [apaxuitmizikatoplulugu]. (2018, 12 Nisan). Apaxuit Mızıkada Topluluğu. [Fotoğraf Gönderisi]. Erişim adresi: <https://www.instagram.com/p/Bh42gLEAeJw/>
- Apaxuit Mızıkada Topluluğu. [apaxuitmizikatoplulugu]. (2018, 12 Nisan). Apaxuit Mızıkada Topluluğu. [Fotoğraf Gönderisi]. Erişim adresi: <https://www.instagram.com/p/Bh3p13MAOmA/>
- Mazenef Mızıkada Grubu. [mazenefmizikagrubu]. (2022, 02 Nisan). Mazenef Mızıkada Grubu. [Fotoğraf Gönderisi]. Erişim adresi: [https://www.instagram.com/p/Cb2pxSLolh-/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/Cb2pxSLolh-/?img_index=2)
- Wararida Mızıkada Topluluğu. [wararidamizikatoplulugu]. (2023, 09 Ocak). Wararida

Mızıka Topluluğu Son Taktikler Veriliyor. [Fotoğraf Gönderisi]. Erişim adresi: <https://www.instagram.com/p/CnMENDCMPjO/>

Wararida Mızıka Topluluğu. [wararidamizikatoplulugu]. (2023, 03 Ocak). Wararida Mızıka Topluluğu Mızıkalar Susmasın Amblemi. [Fotoğraf Gönderisi]. Erişim adresi: <https://www.instagram.com/wararidamizikatoplulugu/>

### **Kişisel Görüşme**

Bilal PALBA, Erkek, Wararida Mızıka Topluluğu Sorumlusu, 02 Şubat 2023.

Filiz Evren Kaya, Kadın, Memur, 10 Temmuz 2021.

Göker ŞENGÜL, Erkek, Öğretmen, 15 Haziran 2021.

Ömür Yüce, Erkek, Apaxuit Mızıka Topluluğu Sorumlusu, 14 Eylül 2023.

Sinejan YAVUZ, Kadın, Mazenef Mızıka Topluluğu Sorumlusu, 04 Şubat 2023.



# *Bölüm 4*

## **1960 - 1980 DÖNEMİNDEKİ AYAKKABI TASARIMCILARINA AİT AYAKKABI TASARIMLARININ GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEM İLE İNCELENMESİ**

*Asude MIHLADIZ KANDAL<sup>1</sup>*

*Selda GÜZEL<sup>2</sup>*

1 Öğretim Görevlisi, Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Orcid No: 0000-0003-3953-8011, asudemihladiz@gmail.com.

2 Doçent Doktor, Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Orcid No: 0000-0002-9406-064X, sguzel@selcuk.edu.tr.

## 1. GİRİŞ

Latince “modus” sözcüğünün kökünden gelen ve sınırlanamayan anlamında ifade edilen moda kavramı, çeşitli alanlarda görülmektedir (Aktaran: Ertürk, 2011, 6). Moda insanoğlunu tarih süresince etkisi altına almış topluma ilişkin bir olgudur. İnsanların süslenme ve değişim gereksiniminden ortaya çıkan ve geçici bir yenilik şeklinde tanımlanabilen moda; belirli zamanda yaygınlaşan, her kesimden insanı farklı biçimlerde etkileyen önemli ve etkili bir yapıdadır (Pamuk, 2009, 10). 18. yüzyıldan itibaren endüstrileşmedeki gelişmeler insanların kentlere göç etmesiyle sonuçlanmış ve artık “kent toplumundan” bahsedilmeye başlanmıştır (Koçak, 2017, 115). Moda, kişilerin yaşam stillerini de kapsayan geniş bir kavram olarak görülmektedir (Kireççi, 2015, 7). Moda kavramı, “belirli bir durum ve zaman süresi içinde kullanıcı tarafından uyarlanmış geçici döngüsel görüngülerdir” şeklinde de ifade edilebilmektedir (Aktaran: Ertürk, 2011, 6).

“Moda insan ruhunda temellenen bir davranış şeklidir. Aslında moda insan olarak sahip olduklarımızın; giyim kuşamımız, sosyal davranışlarımız, yememiz, içmemiz yani tüm alışkanlıklarımızın bir sonucudur (Aktaran: Pektaş, 2006, 12). Gündelik yaşamın bir şekillendiricisi olan moda, toplumsal ya da bireysel kimlik algılarımızı belirleyen, düzene koyan, meşrulaştıran, onaylayan ve sınıflandıran bir yapıdadır (Yağlı, 2013: 40). Moda; psikolojik, sosyolojik, politik, ekonomik faktörlerin etkisiyle yapılandırılmaktadır (Öztürk ve Özbaş, 2018, 84). Yaşanan günlük olaylardan kültüre kadar hemen hemen herşeyin biçimlenmesinde ve değişmesinde etkin bir alan olan moda, toplumsal kültür ve yapıyı analiz etmede işlevsel ve önemli bir kilit noktadır. Moda, yaşamın bir yansıması/tezahürü olarak: “Nesnelerin niteliği zaman içinde evrensellik taşıyan, psikolojik ve toplumsal bir fenomen doğurur.” (Yağlı, 2013, 40). Moda geçmiş dönemlerden günümüze kadar, tarihin mühim olayları ile yakından ilişkilendirilerek insanlık için önemli bir kavram olmuştur. Bu etkenler temel yapıyı oluştururken modanın diğer özellikleri de dikkate alındığında moda da ait tanım yelpazesi daha da genişlemektedir (Pamuk, 2009, 10). Ayakkabı içinde bulunduğu kültürü ifade eden ve kültürün özelliklerini taşıyan bir giyim ürünü olmuştur. Yapılan araştırmalar ayakkabının, toplumu oluşturan kültür yapısını yansıttığını ve bu kültürde kendine özgü bir yeri olduğunu ortaya çıkarmıştır. Ayakkabı, kültürel bir sembol olmasının yanında ayrıca bir statü sembolüdür (Erdönmez, 2010, 5). Ayakkabılar, giysiler ve diğer aksesuarlar tüm fiziksel konfor ve işlevsellik dışında, giyeceklerin bütünlüğünü tam hale getiren en mühim unsurlardan biri olması nedeniyle modanın tarihsel süreci içinde yer bulmaktadır (Laçinkaya, 2019, 4).

Ayakkabı modasının küresel bir olgu olup, giyecek tarzlarındaki düzenli değişimlerin, moda da uygun giyinen dar elit çevrelere ait bir ayrıcalık olmaktan çıkıp Batı Avrupadaki kentli nüfusun çoğunluğu tarafından benimsenmesi ancak 18. yüzyılda başlar. Batı Avrupa tarihinin bir parçası olan kapitalizm,



emperyalizm ve sömürgecilik dolayısıyla dünyanın geri kalanı en sonunda batıdan çıkan moda akımlarıyla tanışır (Steele, 2014, 6-7). Ekonomik unsurların moda üzerinde önemli etkileri bulunmaktadır. Ulusların her zaman karşı karşıya geldiği ekonomik zorluklar veya refah hali ile gelen kıtlık ve bolluk dönemleri modayı büyük oranda etkilemiştir. Bu döngüsel sistemin içinde ayakkabı modası da bu etkenler dışında düşünülemez, genellikle sosyal etkenler ve ayakkabı modası doğru orantıda gelişmiştir (Erdönmez, 2010, 5). Ayakkabı modası içinde kültürel olmuştur ayakkabıların tasarım sürecinden itibaren başlayan, üretim ve kullanım sürecini de kapsayan felsefi bir düşünce, mutlak kazanan bir yaratıcı sezgi bulunmaktadır (Danieli ve Chiesa, 2011, 5). Tasarım; tarihi süreçte oluşan bilgi ve kültürel birikim, toplumsal ilerlemeler ve olaylar, kültürlerarası etkileşim ve farklılık (yenilik) arayışlarıyla birleşerek yaşadığımız döneme kadar gelip, günümüzde de çeşitli alanlarda uygulanmaktadır (Sofuoğlu ve Güzel, 2019, 5787). Bu nedenle ayakkabıların yanı sıra onları tasarlayan, üreten, kullanan herkes ayakkabı modasına yön vermiştir (Danieli ve Chiesa, 2011, 5).

Ana bölümleri saya ve tabandan oluşan ayakkabı öncelikle ayağı dış etkenlerden korumak için dış ve iç ortamlarda giyilebilen bir ayak giyeceğidir. Ayakkabı giyen kişinin sosyo-kültürel durumunu, statüsünü ve zevkini yansıtan, ayrıca geçmişten günümüze kadar insanların önem verdiği bir giyecektir. Günümüzde kişinin ayakkabısını konforlu kullanmasının yanında, zaman zaman ayakkabının sağlayacağı sosyal statü ve saygınlık etkisi de öne çıkmakta, ayakkabının tasarımı ve kullanım amacı ona sahip olunmak istenen bir arzu nesnesi ve değerli kılınmış bir nesne haline dönüşmektedir (Görünür, 2014, 9)

### 1.1. Ayakkabı Modası

Tarihsel sürece bakıldığında görülen ilk ayak giyecekleri coğrafi ve iklim koşullarına göre bitki lifleri (sapları) örülerek ya da kaba derilerin sepileneceğiyle yapılan sandaletler ve ayakkabılar olmuştur. Bu ayakkabılar tabanı ve sayası basit bir bağlama şekliyle ayağa ve ayak bileğine sabitlenerek kullanılmışlardır. Ayak giyeceklerine ait ilk görsel kalıntılar Avrupada bulunan mağaralarda tespit edilmiştir. İspanya'nın doğusunda yer alan paleolitik döneme (M.Ö. 12.000-15.000 yılları) ait mağaralarda duvar resimleri bulunmuştur. Bu duvar resimlerinde kadınlar kürk çizme ile tasvir edilirken, erkekler deri çizme ile tasvir edilmiştir. Günümüz Fransa ve İspanya sınırında yer alan Pirene dağlarındaki, Cogul mağara duvarında yaklaşık olarak M.Ö. 10.000'lerde çizildiği düşünülen kürklü çizme resmi bulunmaktadır. Bir diğer eski kalıntılardan biri de M.Ö. 8.000 yılına tarihlendirilen Amerikan Kızılderililerine (yerlilerine) ait sandalet tarzı ayak giyecekleridir (Kastan, 2007, 13-14).

Eski Mısır'da Firavunların altın tabanlı ve kayışlı, kıymetli taş (zümrüt, yakut vd.) kakmalı sandaletler giydikleri arkeolojik kazılar sonrasında bulunmuştur. Mısırlıların kutsal eşyaları arasında papirüs sapları kullanılarak dokunmuş çeşitli sandaletler yer almaktadır. M.Ö. 3500 yıllarında ıslatılmış

kumda ayak kalıplarını çıkartıp bu forma göre ayak giyeceklerini (sandalet vd.) üretmişlerdir. Anadolu topraklarında yaşayan Hititler (M.Ö. 1600 – M.Ö. 1178), günümüzde kullanılan çarık tarzı ayakkabılar giymişlerdir. M.Ö. 3000'lere dayanan tarihlerde Mezopotamya'da Sümer askerleri Mısır'da kullanılan sandalet formunda ayak giyecekleri kullanmışlardır. Mezopotamya'ya göç ederek burada yaşayan farklı halklar etnik deri çizme ve bot gibi farklı çeşitlerde ayakkabılarda giymişlerdir. Asurlular, at süren diğer halklar gibi çizme ve alçak ökçeli ayakkabılar kullanmış ve ayrıca üstten bağlamalı ayakkabıları bulmuşlardır. Persler çeşitli kabartma eserlerde ayakkabı giyerek resmedilmiştir. Antik Yunan'da (M.Ö. 756- M.Ö. 146) sandaletle birlikte bot türü ayakkabılarda giyilmiştir. Ayrıca Antik Yunan döneminde aba ayakkabı ve *kothornos* adı verilen potinde kullanılan ayakkabılar arasındadır (Kastan, 2007, 15). MÖ. 500'lerde Antik Romalılar'da tiyatro oyunları esnasında oyuncular tarafından "kothurnus" isimli yüksek platform boyuna sahip ayakkabılar kullanmışlardır. Antik Romalılar M.S. 270 – M.S. 275 dönemlerinde belirlenen kanunlara göre kadınların beyaz, kırmızı ve yeşil renkli ayakkabılar giymelerini belirlemişler, erkeklerin ise renkli ayakkabı kullanmalarını yasaklamışlardır. Uzak Doğu uygarlıklarının kurucularından biri olan Japonlar, eski dönemlerinde *Geta* adı verilen ahşaptan taban ve ökçeli olan takunyaya benzeyen ökçeleri yüksek boyda sandaletler kullanmışlardır. Çinliler kıyıya yakın yerlerde bitki liflerini örerek oluşturdukları sandaletleri, dağlık bölgelerde deriden yaptıkları bot ve çizmeleri kullanmışlardır (Riello ve McNeil, 2006, 161).

IV. yüzyılda Bizanslılar (M.S. 330 – M.S. 1453) siyah ve kahverengi gibi koyu renkli derilerden kapalı ayakkabılar ve sandaletler giymişlerdir. Ortaçağ döneminde değişik materyaller kullanılarak ve farklı formlarda ayakkabılar yapılmıştır. Bu modeller arasında ahşap takunyalar, deriden sandaletler, kumaş ve deri sayalı botlar, dans ayakkabıları bulunurken, kadın ve erkekler hem alçak hem de yüksek boy ökçeli ayakkabılar giymişlerdir (Johnston ve Woolley: 10). XIII. yüzyıl ortalarında yani Ortaçağ dönemi Avrupasında, Mısır kültüründen etkilenecek oluşturulduğu düşünülen sivri uçlu ve burun kısmı yukarı kalkık "poulaine" adı verilen ayakkabılar kullanılmıştır (McDowell, 1994, 27). 16. yüzyılın sonlarına doğru burun kısmı uzun ve küt bir forma sahip mule (terlik) isimli ökçeli ayakkabılar erkek ve kadınlar arasında moda olmuştur. Bu mule tarzı ayakkabıların sayısı, üzeri gümüş veya altın nakışlı saten brokar, kadife ve ipek türündeki pahalı dokuma kumaşlar ile yapılmıştır. Barok dönemde yüksek ökçeli ve yuvarlak burunlu ayakkabılar ön plana çıkmıştır. Sayaları işlemeli ve kadife kumaştan bu ayakkabıların aksesuarları düğmeler, tokalar, ipek kurdelalar ve büyük fiyonklardan oluşturulmuştur (Lehnert, 1998, 69). Rönesansın doğuşu ile birlikte ayakkabı stillerindeki abartılı tarzın yerini geniş rahat formdaki ayakkabı stilleri almıştır. Bu dönemde kadife nakışlı deri, ipek kumaştan babet tarzı düz tabanlı ayakkabılar kullanılmıştır (Sancaktar, 2006, 8-9). 18. yy'da ayakkabıların burun formu yuvarlak, sivri ve kalkık şekilde oluşturulmuştur (Bossan, 2007, 51). Fransız İhtilali (1789-1799) sonrasında yüksek ökçeler yerine alçak ökçeler ve daha sade stiller kullanılmıştır.

1700-1750 yılları arası, kadın ayakkabılarının renkleri ve malzemeleri, bu ayakkabıların kullanılacağı elbiseye uygun şekilde tasarlanıp üretilmiştir. Ayakkabıların süslemeleri kurdeleler ile yapılan fiyonklar ve püsküllerden yapılmıştır. 18. yüzyılın sonlarında insanlar ayakkabılarını toz/çamur gibi dış etkenlerden koruyabilmek için mantar malzeme kullanılarak oluşturulan ökçeli şoson ayakkabılar giymişlerdir (Walford, 2007, 30). 1840-50'li yıllarda düz taban sandal-slipper'ların modası azalırken bu ayakkabıların yerini alçak ökçeli, üstten kayışlı ayakkabılar almıştır. Ayakkabının model özelliğinden dolayı ve ayakkabıları vurgulamak için ayakkabılarla birlikte renkli çoraplar kullanılmıştır. (Walford, 2007, 81). 19. yüzyılın ortalarında Avrupadaki imparatorluklar ve devletler, buhar gemilerinin ve demir yolu taşımacılığının gelişmesiyle kilometrelerce uzakta olan ülkelere ve onların ticari pazarlarına daha hızlı ulaşmışlardır. Amerika ve Avrupa da bulunan ülkeler yabancı ülkelere gelen egzotik ve etnik kumaşları kullanarak ayakkabılar imal etmişler ve bunları çeşitli ülkelere yoğun şekilde ihraç etmişlerdir. 1855'lerde Avrupa ülkeleri, Osmanlıların yoğun emekle ürettikleri kadife üzeri dival nakışlı kumaşlar, dokuma kilimleri vd. çok beğenerek talep etmişlerdir. Osmanlı'da (Anadolu) üretilen dival işi nakışlı kadife kumaşların ve kilimlerin saya malzemesi olarak kullanılması 19. yüzyılın sonlarında iyice popüler hale gelmiştir. 1850'lerdeki ticaret ve sanayi alanındaki ilerlemeler ile 1900'lerde insanlar daha konforlu ve uygun maliyetli ayakkabılara sahip olabilmişlerdir.

1900'lerde modern ekonomilerin ve teknolojinin gelişmesiyle fabrikalarda üretilen endüstri ürünlerinin artışı ve getirdikleri kazanç ile üretimhaneler fabrikalara ve büyük şirketlere dönüşmüştür (Pendergast ve Pendergast, 2004, 659). Gelişen kültür ve teknolojinin meydana getirdiği gelişmelerle radyo (ilk yayın; 24 Aralık 1906) ve televizyon (ilk yayın; 26 Ağustos 1936) ortaya çıkmıştır. Bu yayın araçlarının sunduğu programlar ve filmler, moda ve siyaset gibi olguların daha da hızlı yayılmasını sağlamıştır. Bu yeni eğlence ve kültür araçları farklı şehirlerdeki hatta farklı ülkelerdeki insanların aynı dergileri okuyabilmesini, benzer filmleri izleyebilmesini ayrıca güncel moda akımlarını takip edebilmelerini kolaylaştırmıştır. (Waquet ve Laporte, 2011, 16-17). 20. yüzyılın başında kitlesel endüstrileşmenin bir sonucu olarak yeni para harcama ve tüketim biçimleri ortaya çıkmıştır (Davis, 1997, 162). Tüketime 20. yüzyıl başında yaşadığı tarihsel dönüşüm (kitlesel tüketim), toplumun da dönüşmesini ve yeni idolojilerin doğmasını sağlamıştır (Kahraman, 2018, 386).

1910'larda erkekler ve kadınlar için farklı model özelliklerine sahip ayakkabı stilleri ortaya çıkmıştır. 1850'lerdeki ticaret ve sanayi alanındaki ilerlemelerle dönem insanları daha da rahat ve uygun fiyatlı ayakkabılara sahip olabilmişlerdir (Lehnert, 1999, 116). Yüzyılın başlarında ayağı saran yüksek konçlu deri botlar, kadınlar ve erkekler tarafından oldukça popüler şekilde kullanılmıştır. Kadınlar tarafından pump (gova) tarzı ayakkabılar kullanılmaya başlarken, dans etmeyi seven kadınlar bu ayakkabıların kayışlı (T-Strap, Bar

Shoes) olanlarını tercih etmiştir (Steele, 2014, 241). 1920'lerde erkekler yuvarlak burunlu, saya derisi tek ya da iki renkli Oxford model ayakkabıları veya keten-kanvas kumaş sayalı ve konçlu botları kullanmışlardır. 1900'lerin başında tenis ve golf sporları popüler hale gelmiş ve bu sporlar yapılırken kullanılan rahat ve konforlu ayakkabılar tercih edilmiştir. 1919-1929 yıllarında kadınlar az da olsa ökçesiz ayakkabılar kullanırken; düğmeli (16-18 ayaklı düğmeye sahip), uzun konçlu ve ökçeli ayakkabıları daha fazla tercih etmişlerdir. I. Dünya Savaşı (1914-1918) zamanı ekonominin bozulmasıyla giysiler ve ayakkabılar daha sade ve ekonomik anlamda uygun şekilde **ürettilmiştir** (McDowell, 1994, 178).

II. Dünya Savaşı'nın (1 Eyl 1939 – 2 Eyl 1945) sona ermesiyle 1945-49'larda erkek ayakkabı modasında kısa süreli, kalın tabanlı, ağır ve vurgulayıcı ayakkabılar görülmüştür. 1950'lere gelindiğinde erkekler takım elbiseleriyle giydikleri wingtip (maskareti kanat ucu formu), moccasin (makosen) ya da blucher, blunt-toed (küt burunlu) oxford), heavy (postal), ve tenis ayakkabılarına dönüş olmuştur (Steele, 2014, 313). Kadın ayakkabı modelleri ise kadın giysi modası gibi zengin bir çeşitlilikle kendini göstermiştir. Bu dönemde ortaya çıkan *New Look* (yeni görünüm) modası, tüm giyeceklerde zarıflığı ön plana çıkarmıştır (Bossan, 2007, 76). 1930'larda burnu açık (Peep-Toed), yüksek ökçeli ayakkabılar dişiliği vurguladığı için kadınlar tarafından popüler olmuştur. Bu ayakkabılar savaş döneminde yasaklanmış fakat kadınların feminen stillerini daha iyi yansıttıkları için savaş sonrası tekrar kullanılmaya başlanmıştır (Lehnert, 1999, 126).

1960 ve sonrasını takip eden on yıl boyunca ayakkabı stilleri çeşitli malzemeler, yüksek ökçe ve taban formları farklı renklerle tasarlanmıştır. Kadınlar go-go botlar, plastik ayakkabılar; erkekler slip-on ayakkabılar, Doc Martens botlar ve konç yanları lastikli/fermuarlı botlar giymişlerdir. Ayrıca sağlıklı yaşamı benimseyenler ve gençler tarafından Birkenstock terliklerde kullanılmıştır. Bu ayakkabı modellerinin dışında Tenis ayakkabılarına alternatif olarak üretilen özel koşu ayakkabıları da insanların hayatına girmiştir (O'Keeffe, 1996, 290). 1960'lı yılların ortalarında yeni bir tarz olan kısa kalın ökçeli Pilgrim ayakkabısı ortaya çıkmıştır (Steele, 2014, 348). 1970'lerde toplumsal ve kültürel değişimler ile birlikte satış sistemlerinin gelişmesi daha fazla ürün satabilmek için daha fazla ayakkabı tasarımı oluşturulmasına neden olmuştur. Bunun sonucu olarak daha fazla ayakkabı modeli ve stili ortaya çıkmıştır. Klasik ayakkabı modellerinin üst sayısı neon ve canlı renk derilerle (suni/gerçek) yapılmış, altı platform tabanlar ve kalın ökçeler eklenmiştir. Bunun nedeni Vietnam Savaşı'nın meydana getirdiği insanlık dışı sonuçlara karşı oluşan savaş karşıtlığı, Hippi gençlerinin doğuşuna neden olmuştur. Bu çiçek çocuklar özgürlükçü, barışçıl ve doğasever yaşam tarzını geliştirmiş ve moda çeşitliliği ile çok renkliliği yansıtmıştır (Pendergast ve Pendergast, 2004, 957). 21 Temmuz 1969 tarihinde Ay'a gidilmiş ve bu gelişme uzay çağı'nın daha da açılması şeklinde ifade edilmiştir. Bu dönemde Uzay Çağı modasının

etkisiyle giyeceklerden elektronik ev eşyalarına, mobilyalardan mimariye kadar çoğu ürün metalik renklerde üretilmiştir (Steele, 2014, 407).

1980’lerde kadınların iş hayatındaki gücü destekleyen giyinme tarzına ‘power dressing’ yani güçlü giyinme adı verilmiştir. Farklı modellerde tarzı daha sert kesimlere sahip resmi gova (pump) ayakkabıları iş hayatlarında tercih etmişler, erkekler ise wingtips, oxford, mokasen vd. tarzı ayakkabıları kullanmışlardır (Steele, 2014, 440-441). 1980’lerde Sneakers (Atletik) ayakkabılar en moda stillerden biri olmuştur. Herhangi bir spor branşı için tasarlanmayan bu ayakkabılar, daha ağır tabanlı olup sayısında dekoratif (göze çarpan) logolar bulunmakta ve renkli bağcık ya da cırtlarla kapaması yapılmaktaydı (Lehnert, 1999, 167).

21. yüzyılda moda plüralist bir döneme girmiştir ve tek bir eğilimden söz etmek mümkün değildir (Pektaş, 2006, 191). Ayakkabı sektörü yeni deri (vegan deri) ve kumaş (yenilenebilir liflerle üretilen) türlerinin, dikiş tekniklerinin, kalıp formlarının, kolay ulaşılmanın çekimiyle bu hızlı çağa ayak uydurarak sürekli yenilenmektedir (Bossan, 2007, 73). Lazer kesim sistemleri, otomatik saya dikim makinaları, triko kumaş sayalı spor ayakkabı üretme teknikleri, hızlı dönüş isteyen alışveriş taleplerini canlı tutmayı başarmaktadır. Ayrıca butik tasarım veya haute couture olarak ifade edilen yüksek modanın oluşturulduğu kişiye özel tasarımlarda günümüzde önemli bir yere sahiptir (Lehnert, 1999, 173). Yirmi birinci yüzyılın başlangıcından itibaren moda kavramı küresel bir hal almıştır. Bu küresel moda endüstrisi Batı ülkelerinin ayakkabı stillerinin Doğu ülkelerinin de benimsemesinde etkili olmuştur. Bu yüzyılda özgün tasarımlarıyla isimlerini duyuran ayakkabı tasarımcıları arasında; Alexander Mcqueen, Christian Louboutin, Jimmy Choo, Jon Buscemi, Liam Fahy, Paul Andrew, Ronnie Fieg, Ruthie Davis, Safa Şahin, Tamara Mellon, Tinker Hatfield, Toshinosuke Takegahara vd. gibi isimler yer almaktadır.

## 1.2. Göstergebilim

### Göstergebilimin Tarihçesi ve Öncüleri

Göstergeleri ve göstergelerin üretim sürecini inceleyen, onlara anlamlar yükleyen, bu anlamlama prosesinde anlamın oluşumuna payı olan göstergelerin birbiriyle olan etkileşiminden dolayı ortaya çıkan ve çıkacak başka anlamların peşinde olan göstergebilim, ‘gösterge’ ve ‘bilim’ gibi iki farklı kavramın birleşmesinden oluşmuştur (Kalelioğlu, 2020, s. 41). Batı dillerindeki “semyoloji/semyotik” [sémiotique (Fransızca), semiótica (İspanyolca), semiotica (İtalyanca), semiótica (Portekizce), semiotics (İngilizce), semiotiek (Hollandaca), semiotisch (Almanca) vb.] gibi sözcüklerin kaynağı olan Yunanca “sêmeion” sözcüğü: “gösterge”, “belirti”, “tanıklık» gibi anlamlarda kullanılır (Günay, 2020, s. 27). Semeion kelimesi Eski Yunancada gösterge, işaret anlamına gelmektedir (Kırkıncioğlu, 2015, 8). Göstergebilimi felsefi bir akım olarak görmek tartışmalı bir durumdur, çünkü bu bilim dalı tek bir yöntem,

bir örnekçe ya da bir felsefe olarak değerlendirilemez, zira göstergebilim, kendi yöntembilimini ve üstdilini oluştururken birçok yöntem ve örnekçeyi kullanır. Göstergebilimin çıkışında birçok felsefecinin görüşlerinden yararlanmışır (Günay, 2020, s. 27). Orta çağda ise skolastik felsefeciler döneminde anlamlama biçimleriyle ilgili birçok kitap yazıldığı, bu felsefecilerin içerik ve biçim arasında ilişki bulmaya çalıştıkları görülmektedir (Aktaran: Taştepe, 2014, 38-39). 1690 yılında göstergebilim terimini ilk kullanan John Locke'dur. Locke, *İnsan Anlayışı Üstüne Bir Deneme* isimli eserinde ilk kez semiotike terimini kullanarak göstergeler öğretisi olarak nitelediği semiyotiğin, bilimin üç temel dalından biri olması gerektiğini ifade etmiştir (Aktaran: Laçinkaya, 2019, s. 64). John Locke'un semiyotik sözcüğünü yineleyerek göstergelerin genel bir bilimini ilk kez oluşturmaya uğraşan Amerikalı Charles Sanders Peirce ile aynı dönemlerde yaşayan, 20 yy. dilbiliminin kurucusu sayılan İsviçreli Dilbilimci Ferdinand de Saussure olmuştur (Aktaran: Kırkıncioğlu, 2015, 11).

Anlam göstergebilimi ile iletişim göstergebilimi arasında Umberto Eco'nun temsil ettiği bir kültür göstergebiliminden söz edebiliriz. Umberto Eco'ya göre, göstergebilim, bir iletişim süreci olarak düşünülen kültürel olguların incelenmesidir. Buna göre '*bir gösterge başka bir şeyin yerine anlamlı olarak geçebilecek herhangi bir şeydir*' diyen yazar, gösterge kavramına daha kapsamlı bir tanım getirmiştir (Demir, 2009, s. 116). Göstergebilim, gösterge dizgesi oldukları net görülen dizgeleri incelemekle kalmaz, bütün kültür görüngülerini gösterge dizgeleriymiş gibi ele alır, bunu oluştururken kültürün temelde bildirişim olduğu varsayımından ilerler. Özetle günlük hayatımızdaki iletişim, toplumsal olarak yaşamının gereği, dil dışı ve dilsel göstergeleri birlikte kullanmakla oluşabilir (Koç ve Koca, 2015, 74). Gösterge, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek özellikte olan her çeşit biçim, olgu, nesne vb. olarak tanımlanabilmektedir (Kırkıncioğlu, 2015, 7).

### **Roland Barthes**

Barthes'in yazın çalışmaları 1950'li yıllarda başlamıştır. Bu yıllardan itibaren, dilbilimle, müzikle, edebiyatla, göstergebilimin bir bilim olarak kuruluşuyla ilgilenmiş, giderek boyut değiştiren ve derinlik gösteren bir yönde yapıtları ortaya çıkarmıştır (Karaman, 2017, 30). Roland Barthes, doktora tezini yazarken (1953) oluşturduğu yapıtlarından *Yazının Sıfır Derecesi* yapıtını yazmıştır (Aktaran: İnal, 2003, 12). Barthes bu eserinde mitleri, çok geniş kültürel anlamlar taşıyan göstergeler ve baskın sınıfın ideolojik amaçlarına hizmet eden karmaşık ve iyi biçimlenmiş bildirişim dizgeleri olarak tanımlar. Bununla birlikte; *Göstergebilim İlkeleri*, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, *Moda Dizgesi* gibi eserleriyle de göstergebilimin sağlam temeller üzerine oturmasında etkili olmuştur (Karaman, 2017, 30). Barthes'in geliştirdiği yapısal çözümleme yöntemi, bildirişim amacı içermemekle birlikte anlam taşıyan çeşitli olguları da (ayakkabı, dekorasyon vb.) kapsamaktadır. Barthes



bütün bunları anlamlama kavramıyla göstergebilime bağlar, göstergelerle ikincil gösterilenler ya da yan anlam gösterilenleri arasındaki bağıntıları vurgular (Vardar, 2001: 88). Barthes, gösterilenin bir nesneden çok zihinsel bir tasarıma veya imgeye bağlı olarak ele alınmasını eleştirir. Barthes: “Göstergeyi kullananın ondan anladığı ‘şey’dir gösterilen. Böylece salt işlevsel bir tanıma ulaşmış oluruz: Gösterilen, göstergenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır” der (Barthes, 1979: 35). Barthes, aynı zamanda postmodern düşüncenin de kurucu öncülerinden sayılmaktadır (Karaman, 2017, 30).

### **Roland Barthes’ın Göstergebilim İlkeleri**

Barthes, göstergebilimi konusu, sınırları ve özü ne olursa olsun her türlü göstergeler dizgesi olarak belirler. Barthes, Göstergebilim İlkeleri adlı eserinde ilkelerin tek amacını “dilbilime dayanarak çözümsel kavramlar ortaya koymak” olarak belirtir (Bircan,2015, 19). Barthes, bu ilkeleri sınıflandırarak yapısal dilbilimden kaynaklanan dört başlıkta ele almıştır. Bunlar; 1. Gösterge, Gösterilen ve Gösteren, 11. Dizge ve Dizim, 111. Düzanlam ve Yananlam, 1v. Dil ve Söylen (Mit). Barthes, bu sınıflandırmayı yapısal dilbilimden hareketle ikili karşıtlıklar şeklinde ortaya koymuştur (Onursoy, 2019, 101).

### **Gösterge – Gösterilen- Gösteren**

Günlük iletişimde kullanılan, kültür ya da kültürün bir parçası olarak nitelenen her şey, gösterge diye adlandırılabilir. Her türlü kültür olgusu anlamlı bir yapıdır ve bir toplum için çok şeyi belirtebilir. Ancak her türlü göstergeyi kullanmak için kendi kullanım yerlerini bilmek gerekir. Bu da toplumsal yaşamla ilintili bir durumdur. Sonuç olarak günlük yaşamdaki iletişim, toplumsal olarak yaşamanın gereği, dilsel ve dil dışı göstergeleri bir arada kullanmakla mümkün olabilir (Özdemir, 2020, 582). Gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur (Barthes,2014, 47).

Bir gösterilenin ilk anlamı düzanlamdır. Belli bir grupta, iletişim sürecinin sağlıklı işleyebilmesi için topluluk üyelerinin ortak payda üzerinde, ortak kodlar çerçevesinde birleşmesi gerekir. Bunu gerçekleştiren düzanlamdır. Bir dilsel göstergeyi anlamlandırırken grubun yaptığı ortak yorum, göstergenin düzanlamını ortaya çıkarır. İlk önce gerçek dünya vardır. Göstergenin ilk basamağında yer alan gerçek dünyadaki nesne ve olguların kendisidir. İnsanlar gerçek dünyada bulunan nesnelere ve olgularını algılayıp, sınıflandırarak anlam ilişkilerini belirler. Kavramların ortaya çıkması bundan sonradır. Kavram diye nitelediğimiz şey burada gösterendir. Gösterende, nesnenin kendisine eşit değildir, nesnenin yerini tutar (Batı, 2010, 97). Gösterilen, göstergenin iki bağlantısal ögesinden biridir. Onu göstergenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı niteliği taşımasıdır. Gösterenin öz niteliği, gösterileninkiyle

hemen hemen aynı türden gözlemlere yol açar: Katışıksız bir bağlantısal ögedir bu ve tanımı, gösterilenin tanımından ayrılmaz. Tek ayırım gösterenin bir aracı olmasıdır (Aktaran: Laçinkaya, 2019, 81). Göstergebilim sistemini giyeceklere (ayakkabı, pantolon, etek vd.) uyarladığımızda, “gösteren” ve “gösterilen” arasındaki ilişki, giyeceğin formu, rengi, motifi, süsleme veya yapım öğeleri ile ifade edilen, çağrıştırılan ya da ima edilen sembolik evren arasında kurulan sistematik bağ incelenmektedir. İşte bu çağrıştırılan ya da “gönderme yapılan” alanın nasıl yorumlandığı, bir toplumdaki diğerine, bölgeden bölgeye, hatta ilden ile farklılık göstermektedir. Örneğin; muhafazakar olan ile denejciliğe yatkın olan, modayla çok ilgili olan ile modaaya kayıtsız kalan, modaanın yaratıcıları ve modacılar zümresi ile tüketiciler, hatta nispeten sofistike tüketiciler arasında farklılıklar söz konusu olmaktadır (Özdemir, 2020, 582). Dilbilimde, gösterilenin öz niteliği, özellikle “gerçeklik” derecesine ilişkin tartışmalara yol açmıştır. Ne var ki, bütün bu tartışmalarda, gösterilenin bir “nesne” değil, “nesne”nin zihinsel bir tasarımı olduğu vurgulanmıştır. Kaplumbağa sözcüğünün gösterileni, hayvanın kendisi değil, onun zihinsel imgesidir (Barthes, 2014, 50).

Gösteren ve gösterilenin bütününden ortaya gösterge çıkmaktadır. Gösterge daha açık bir ifadeyle fiziksel nesne (gösteren) ile zihinsel ürün (gösterilen) arasındaki ilişkidir. Söz konusu ilişki toplumun benimseyip kabul ettiği kodların açıklanması ve anlaşılmasından ibarettir. Bir görselde kodlar ayrı ayrı anlamlar taşıyabilir. Görselin bütününün okunmasında, bu kodlar ve anlamları bir araya getirilmek suretiyle bütünün anlamı yani gösterge kavranabilmektedir (Güzel ve Zor, 2021, 103). Basit göstergelerin ötesinde giyecekler, gerçek bir anlam dizgesi oluşturmak açısından kendisini betimleyen, yorumlayan çok sayıda “gösteren” ve “gösterileni” ifade ederler (Aktaranlar: Koç ve Koca, 2015, 76).

### **Dizge ve Dizim**

Barthes’a göre “birinci dizge düzenlam; birinci dizgeyi kapsayan ikinci dizgeyse yananlam düzlemini oluşturur. Öyleyse, ‘bir yananlam dizgesi, anlatım düzleminin de bir anlamlama dizgesince oluşturulduğu dizgedir”. Birincil dizge ikincil dizgenin göstereni durumuna gelince yananlam ortaya çıkar. Ancak birincil dizgenin göstergesi ikincil dizgenin gösterileni olursa yananlam düzleminde ters bir üstdil düzlemi oluşur. “Bir üstdil, içerik düzlemi de bir anlamlama dizgesince kurulmuş bir dizgedir. Şöyle de diyebiliriz: Bir gösterge dizgesini inceleyen bir gösterge dizgesidir” (Barthes, 1979: 88). Ona göre tüm dizgeler birer anlamlama dizgesi oluştururlar. Dil/söz, gösteren/gösterilen, dizim/dizge, düzenlam/yananlam karşıtlıklarını göstergebilimin başlıca çözümleme araçları olarak benimsemiştir (Özdemir, 2020, 583). İşlemsel olarak, insan vücudu ile giysi arasında, olası elbise seçenekleri ile gerçekte kullanılan arasında üç tür ayırt edici durum vardır: Gösterge olarak giysi (kıyafet/ayakkabı), göstergebilimsel bir edim olarak görünüş (gölge görünüm) ve bir edince bağlı bireysel dizi olarak giysilik (askı yeri). Giysi, özne

tarafından somut olarak taşınan bedensel bir nesnedir. Toplumsal yaşam içinde insanın dış görünüşünde önemli bir yeri vardır (Günay, 2020, 92). Çeşitli iletişim dizgelerinde düzanlam şifrelerinin yanı sıra yan anlam şifreleri de olabilir. Bu yan anlam şifrelerinin anahtarları genellikle başka dizgelerde bulunur. Bir yapıt, kendi şifresinin anahtarını yine kendisi verebilir. Bir düzanlam, ikinci bir anlamın (yananlamın) göstergesi de olabilir (Bulduklu, 2018, 77).

### **Düz Anlam ve Yan Anlam**

Düz anlam göstergenin neyi temsil ettiğini, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğini ifade etmektedir. Düz anlamların yanlış anlaşılma gibi bir durumu söz konusu değildir. Genel olarak evrenseldirler ve insanların zihinlerinde ortak paydada çözümlenirler. Ancak çeşitli iletişim dizgelerinde düz anlamının yanı sıra, yan anlamlar bulunmaktadır. Bu yan anlamlar kültürlere ve topluma bağlı olarak her insanın zihninde farklılıklar yaratarak çözümlenebilmektedir (Karaman, 2017, 31). Bir gösterilen sadece kendisiyle aynı olan düzanlamdan oluşmaz. Her sözcük bir uyarıcı olarak, adı geçen sözcükle ilgili çağrışın ya da özdeş olan diğer imgeleri de harekete geçirir. Bu yüzden cümle içinde kullanılan sözcükler, sözlük anlamları dışındaki imgeleriyle de yer almaktadır. Bu söylenilende, anlamlandırmanın ikinci düzeyi olan yananlam kavramını işaret eder. Yananlam, bazen görüntüsel gösterge boyutunda çalışmada, kültüre özgü olan, çoğunlukla nedensiz, çokanlamlı, uzlaşımsal ve kişiden kişiye değişen bir yapıdadır. Yananlam bir anlamda göstergenin izleyici/ okuyucunun deneyimleri, duygu, heyecan ve kültürel değerlerini bir araya getiren anlam etkileşimidir. Yananlam, göstergeye biçim ve içerik açısından bağlı anlamları belirtirken, çoğunlukla öznel ve psikolojiktir (Batı, 2010, 99). Barthes'ta "yananlamdaki en önemli etmen, ilk düzeydeki gösterendir. İlk-düzyen göstereni yananlamın göstergesidir. Bizim hayali fotoğraflarımız aynı sokağın fotoğraflarıdır; aralarındaki farklılık, fotoğrafın biçiminde, görünümünde, yani gösterende yatmaktadır" (Aktaran: Bircan, 2015, s.25-26). Bir kimya ya da matematik formülünde biçimsel sapmalar ya hiç yoktur ya da çok sınırlıdır. Oysa bir ressam bir portreyi gerçekçi, izlenimci, kübist vd. gibi bir yaklaşımla (sanat akımıyla) oluşturabilir. Burada bile göstergelerin çok anlamlı oluşunun, düzgülerin (normların) değişik olmasından ileri geldiği anlaşılacaktır. Göstergebilimsel dizgelerin böyle üst üste birikmesi de çağdaş Batı ekinimizin bir mirası olarak ortaya çıkmaktadır (Guiraud, 1994, 45). Kültürel faktörler, ileti aktarma sürecinde iletiyle örtüşmek mecburiyetindedir. İletin kodu okuyucu tarafından çözülemiyorsa, bu iletişim sürecinin başarısızlıkla sonuçlanmasına neden olabilmektedir (Batı, 2010, 99). Barthes'a göre göstergebilimci, birinci dizgenin göstergelerini ikinci dizgenin gösterenleriyle doğallaştıran ya da örten dünyanın karşısında nesnel bir çözme işlevi yerine getirir (göstergebilimcinin kullandığı dil bir işlemdir). Ne var ki, doğrudan doğruya üstdilleri yenileyen tarihten ötürü göstergebilimcinin nesnelliği geçici bir nitelik taşır" (Barthes, 1979: 92).

## Dil ve Söylen (Mit)

Kültürün bir parçası olarak dil; ilk anlamı olan “konuşulan sözcükler” değil, iletişim sürecinin ana ögesi olarak da tanımlanabilir. İletişim; konuşma, jestler, mimikler ve ifadeler yoluyla gerçekleşir. Dil, tüm bu öğelerin temelinde yatan kavramdır. Kültürün tüm diğer öğeleriyle bağlantılı olarak dil; bir kültürün doğasının ve değerlerinin aynasıdır (Aktaran: Darıcı, 2013, 65). Mit, kökleri toplumun bilinçaltında bulunan kurallar, toplumsal uzlaşılar ve kodlar bütünüdür (Yılmaz, 2020, 7-8). Yananlamın diğer düzeyi söylen yani mitlerdir. Barthes için mit, sıradan bir söz olmayıp anlamını tarihte ve toplumda bulur. Mit, en başta, önemle belirtilmesi gereken şey; söylenin bir bilişim dizgesi, bir bildiri olduğudur. Böylece, söylenin bir nesne, bir kavram ya da bir düşün olamayacağı görülmektedir. Bir anlamlama biçimidir söylen, bir biçimdir. (Aktaran: Yılmaz, 2020, 7-8). Barthes, mitin, dilin çalınması olduğunu, “aşırılıp” başka bir yere farklı ya da eksik bir anlama gelecek şekilde yeniden yerleştirildiğini ve anlamı “biçime” dönüştürdüğünü belirtmiştir. Anlamı biçime dönüştürme, yani bir bakıma soyutu somuta indirgeme, bir tüketim nesnesine dönüştürme pratiği insanlar üzerinden de yürütülür. Yani insan ya da daha doğrusu o kişinin imgesi alınıp satılabilir bir tüketim nesnesi haline gelebilir (Onursoy, 2019, 103). Bir kültüre mensup insanlar değerleri, inançları, doğru-yanlış, iyi-kötü gibi ikili karşıtlıkları görsel ya da sözel olarak toplumsal mitler ve halk masalları ile öğrenir. Miti bir bildiri olarak gören Barthes, onu incelemek için dilbilimin yetersiz kaldığını ifade eder. Mitsel gösterge yazılı ve görsel olabildiği için bunları incelemek göstergebilimin alanına geçer. Bu noktada gösteren gösterilen ilişkisinde mitin işlevi hem göstermesi hem de bildirmesi yönüyle ele alınır. Bu yönüyle göstergeler mitsel söylemin içerisinde yer alırlar (Yılmaz, 2020, 7-8).

### 1.3. 1960- 1980 YILLARI ARASI İNCELENEN AYAKKABI TASARIMCILARI

1960 - 1980 yılları arasında ayakkabı modasını etkileyen ayakkabı tasarımcıları arasında; Aldo Sacchetti, Andre Courreges, Andre Perugia, *Andrea Pfister*, *Beth Levine*, *Charles Jourdan*, Daniele Di Mauro, *David Evins*, François Villon, Giulio Coltellacci, Helene Verin, Irene Sharaff, *Jan Jansen*, John Moore, Joseph Larose, Joseph Magnin, *Manolo Blahnik*, Master John, Maud Frizon, Neiman Marcus, Paco Rabbanne, Philippe Model, Piero Gherardi, *Ralph Lauren*, *Roger Vivier*, Salvatore Deodato, *Salvatore Ferragamo*, Sergio Rossi, Stephane Kelian, *Stuart Weitzman*, Terry de Havilland, Thea Cadabra, Willy Van Rooy gibi isimler yer almaktadır. Aşağıda örneklemimiz için seçtiğimiz tasarımcıların öz geçmişlerine yer verilmektedir.

#### **Andrea Pfister**

1942’de İtalya’nın Pesaro kentinde, Marches bölgesinde doğan Andrea Pfister, sanat tarihi okumak için on sekiz yaşında Floransa Üniversitesi’ne gitmiştir. Milano’daki Ars Sutoriadan yirmi yaşında mezun olup, 1963’te

Amsterdam'da düzenlenen uluslararası en iyi ayakkabı tasarımcısı yarışmasında birincilik ödülünü kazanmıştır (Bossan, 2007, 126). Bu dönemlerde acemi olan Pfister, 'Comedie' adlı yılan derisi sayılı kadın ayakkabısı ile "En İyi Uluslararası Ayakkabı Tasarımcısı" ödülünü kazanarak kendi dönemine damgasını vuran sağlam bir kariyere başlama şansı yakalamıştır (Walford, 2007, 270). Pfister ilk ayakkabı koleksiyonunu 1965'te sergilemiştir. 1967'de ortağı Pierre Dupré ile birlikte Paris'te ilk butiklerini açmak için kendi imza koleksiyonlarını oluşturmuşlardır (Walford, 2007, 270). 1988'de New York'ta Büyük Moda Onur Madalyası'nı alarak bir kez daha en iyi uluslararası ayakkabı tasarımcısı seçilen ilk tasarımcı olmuştur. Pfister klasik, barok, gösterişli, sıra dışı, cüretkâr tarzda, vizyonu olan ayakkabı tasarımlarında gösterişli işlemeler, payetler ve egzotik derilerle kombine etmeyi bilen, renk ve süsleme (bezeme) ustasıdır (Walford, 2007, 270). Doğal bir renk uzmanı olan Pfister zarif yaldızlı yılan derileri, aplike işlemeler ve çok renkli süet deriler kullanmış ve asla trendlerden etkilenmemiştir (O'Keeffe, 1996, 46). Andrea Pfister ayrıca ayak konforuna değer veren bir tasarımcı olduğu için sloganı şu olmuştur: "Güzel bir kadının ayakları incinirse o kadın çirkinleşir!" (O'Keeffe, 1996, 46). Çok renkli cam inciler, payetler ve işlemeler kullanarak süslemelerini oluşturmuştur (Bossan, 2007, 126).

### Beth Levine

Beth Levine 1914'te New York'ta doğmuştur. 1930'ların sonunda sandalet tarzı ayakkabılar satarak halkı farklı tasarımlarıyla şaşırtan Palter De Liso firmasında ayakkabı modelisti olarak çalışmıştır (O'Keeffe, 1996, 476). Beth Levine, ayakkabı tasarımcısı olarak ilk kadın tasarımcılardan biriydi. 1940'lı yıllarda David Evins ve I. Miller gibi şirketlerde çalışmıştır (McDowell, 1994, 194). Beth Levine, 1944'te gazeteci Herbert Levine ile evlenip, 1948'de kendi ayakkabı şirketlerini kurmuşlardır. Herbert Levine, Herbert Levine Company'nin işletme müdürüyken, Beth Levine tasarım bölümünün başında olmuştur (Walford, 2007, 266). Başlangıçta ayakkabı tasarımı konusunda eğitimi olmayan Levine, ayakkabının fiziksel olanaklarını zorlayan bir tasarımcı olmuştur (Phaidon, 1998, 283). Levine el oymacılığı ile oluşturulan özel ayakkabı kalıpları ve farklı egzotik derilerle (kurbağa vd.) mükemmel bir uyum içinde ayakkabı tasarımlarını yapmıştır ("Sanal 1", t.y.). Eğlenceli formlardaki ökçeleri, kristallerle döşenmiş pump (gova) ayakkabıları, vinil ve akrilik suni deri gibi tekstil malzemelerini ayakkabılarında kullanması uzay çağını yansıtan bir markaya dönüştürmüştür (Walford, 2007, 266). Beth Levine'nin yenilikçi çorap gibi giyilen çizme tasarımı, geleneksel ayakkabı tasarımının dışına çıkmış ayrıca bu çizmeleri giyen kişiye hareket özgürlüğü sağlamıştır. Spring-O-Lator mule tarzı terliklerin elastik tabanından, prototipi tik ağacından (Tectona grandis) oyulmuş olan kabuki ayakkabılarının aerodinamik kıvrımlarına kadar Levine'nin tüm ayakkabıları hareket potansiyeli vermiştir (Phaidon, 1998, 283). Levine, "These Boots Were Made for Walking" şarkısını söylemiştir (Naskali, 2003, 15). Nancy Sinatra için seksi,



yürüyüşe esneklik kazandıran çizmeler tasarlamıştır (O’Keeffe, 1996, 477). Beth Levine moda trendlerini öngören bir tasarımcı olup, 1967’de bacakları saran streç çizmeleriyle *Coty ödülü* ve sektöre katkılarından dolayı *Neiman Marcus ödülü* kazanmıştır.

### Charles Jourdan

Ayakkabıcı bir aileden gelen Charles Jourdan bir başarı öyküsünün sahibidir (Riello ve McNeil, 2006, 395). Charles Jourdan’ın yıldız yükselişi 1917’de otuz dört yaşında başlamıştır (Bossan, 2007, 135). Charles Jourdan, babası Roland Jourdan’ın özel dikim stiline başarısından yola çıkarak temel kadın ayakkabısı olan pumpların uçlarını sivri forma çevirmiştir. Bu yeni formdaki ayakkabılara kayış ve şık tokalar yerleştirmiştir (O’Keeffe, 1996, 194). 1958’de saten kumaş sayalı, fiyonklu, alçak ökçeli, kare burunlu ayakkabı tarzı; Maxime, onun en tanınmış ayakkabı tasarımlarından olmuştur (Phaidon, 1998, 239). 1960’larda André Perugia ile yapılan bir iş birliği, klasik çizgilere bir cazibe dokunuşu katmıştır (Phaidon, 1998, 239). 1950’li ve 1960’lı yıllarda Charles Jourdan ayakkabılarının dünyanın en iyileri arasında olması özgün ve kaliteli tasarımların yanında, başarılı ve yaratıcı temalar oluşturularak çekilmiş reklam fotoğraflarına da dayanmaktadır (McDowell, 1994, 194). 1930’larda Charles Jourdan, moda dergilerinde reklam veren ilk ayakkabı tasarımcısıydı (Phaidon, 1998, 239). Charles Jourdan *Seducta* adını verdiği bir şirket kurmuştur. *Seducta* adı, Jourdan’ın hayal gücünden doğmuş ve Fransızca *baştan çıkarma* kelimesinden türemiştir. Amblemi kıvrımlı boynuzları ile tasvir edilen bir geyik olmuştur (Bossan, 2007, 135). 1960’larda Jourdan, dünya çapında ayakkabı mağazaları açmıştır ve Pierre Cardin de dâhil olmak üzere çeşitli hazır giyim koleksiyonları için koleksiyonlar oluşturmuştur (Walford, 2007, 265).

### David Evins

İngiliz asıllı David Evins, New York’da *Pratt Institute of Design*’de grafik sanatı bölümünde okumuş, ardından *Vogue* dergisinde illüstratör olarak çalışmıştır. Ayakkabı imalatçısı Herman Delman ile bir süre çalışmış fakat Delman tarafından tasarımları dönemine göre fazla orijinal bulunduğu için işten çıkarılmıştır. Evins stilistik görevinden çıkarıldıktan sonra, bir tasarım bürosu açarak çeşitli üreticilere tasarım eskizleri çizmiştir (“Sanal 2”, t.y.). 1934’te Evins, Cecil de Mille’in *Kleopatra* adlı filminde *Kleopatra* rolüyle Claudette Colbert için sandaletler yapmış ve 1963’te Elizabeth Taylor’ın oynadığı filmin yeni çekiminde *Kleopatra* için yine bir dizi sandalet tasarlamıştır. “Sivri” burunlu dekolte ayakkabılar için *Coty Ödülü* alan David Evins, “*Pump’ların Kralı*” (*King of Pumps*) lakabını kazanmıştır (O’Keeffe, 1996, 210). Evins, Amerika’nın First Lady’lerinden Hollywood yıldızlarına kadar seçkin bir müşteri kitlesine hizmet vermiştir. Bu yüzden ona “yıldızların ayakkabıcısı” da denilmiştir (Walford, 2007, 259). 1950’lerin sonlarından beri İtalya’daki

bir fabrikada Menboche ve Balenciaga'dan Ralph Lauren ve Jeffrey Beane kadar birçok tasarımcıyla sözleşmeli ayakkabı üretmiştir. 1968'de markasını devretmiş ancak hayatının sonuna kadar sanatsal yönetmenlik yapmaya ve üretim üzerinde kontrol sağlamaya devam etmiştir (Walford, 2007, 260).

### **Jan Jansen**

1941 doğumlu Jan Jansen, Hollandalı (Amsterdam) bir avangart usta ayakkabı tasarımcısıdır. İlk ayakkabı tasarımı olan kırmızı çizmeleri eşi için tasarlamıştır. Jansen, Hollanda ve İtalya'da hem endüstriyel hem de el yapımı ayakkabı üretimiyle ilgili eğitim almıştır. 1963'te aldığı ismarlama ayakkabı siparişleriyle uzmanlığını geliştirirken 1965 yılında ilk hazır giyim ayakkabı koleksiyonunu tasarlamıştır. 1968'de Jansen, kendi adını taşıyan markası adı altında iki sezonluk ayakkabı koleksiyonu üretmiş ve aynı yıl Amsterdam'da ilk mağazasını açmıştır (O'Keeffe, 1996, 60). 1969'da Hollanda stili Clompen'lerden esinlenerek oluşturduğu ahşap sabo taban ve deri saya kullanarak yeni bir ayakkabı tarzı olan 'Woody'yi yaratmıştır ("Sanal 3", t.y.). En başarılı ayakkabı tasarımlarından biri de *Bruno* serisi olmuştur. 1990'larda tasarımlarında daha da farklı materyaller ve formlar kullanarak deneysel tasarımlara imza atmıştır (Walford, 2007, 264). Jan Jansen, tasarımlarını oluştururken kuralları çiğner ve onun için hiçbir şey imkânsız değildir. Bunu göz önünde bulunduran Jansen, "floating heel" (yüzen ökçe) tasarımını yaparak devrim niteliğinde bir ayakkabı tasarımı oluşturmuştur. Jan Jansen, bu ve bunun gibi farklı tasarımlarıyla ayakkabı sektörüne birçok yenilik getirmiştir ("Sanal 4", t.y.).

### **Manolo Blahnik**

1942'de İspanya'da doğan Manolo Blahnik, Cenevre Üniversitesi'nde edebiyat ve Paris'teki Ecole du Louvre'da sanat okumak için Kanarya Adaları'ndan ayrılmıştır. 1970 yılında American Vogue'un genel yayın yönetmeni olan Diana Vreeland ile tanıştırılmıştır (Phaidon, 1998, 58). 1973'lerde, stil uzmanı Diana Vreeland, sahne seti çizimlerinden oluşan portföyünü görmüş ve ona meslek değiştirip "gidip ayakkabı yapmasını" söylemiştir (O'Keeffe, 1996, 65). 1971 yılında Zapata için ayakkabı tasarlamaya başlamış ve 1972'de İngiliz tasarımcı Ossie Clark için ilk koleksiyonunu oluşturmuştur. Blahnik'in ayakkabıları Twiggy de (Lesley Hornby) dahil olmak üzere dönemin en iyi top modelleri tarafından hem eleştiri hem de beğeni toplayacak şekilde sergilenmiş ve moda seçkinlerinin dikkatini çekmiştir ("Sanal 5", t.y.). Platformlu ayakkabılara "cerrahi şeyler" olarak bakan ve o modelleri görmezden gelen Manolo Blahnik, sivri burunlu mule terlikleri ve stiletoları kendi yorumunu katarak tasarlamıştır. Tasarımlarında inciler, minyatür tokalar, kristaller kullanarak oluşturduğu zarif ayakkabı sayaları tercih etmiştir (O'Keeffe, 1996, 65). Blahnik'in ayakkabılarının dönüştürücü gücü dönemin efsanesi olmuştur ve onun ayakkabılarını giyen kişinin bacak boyunun giysinin dekoltesine kadar uzadığı söylenmektedir. Blahnik'in tasarımlarının sırrı dengede ve ahenkte

olmuş; onun için modaaya uygunluk her zaman bayağılığa sapmayı ifade etmiştir. Manolo Blahnik'in ayakkabıları John Charles Galliano gibi birçok ünlü moda tasarımcısı için podyum koleksiyonlarını sergilerken tek tercih olmuştur. (Phaidon,1998, 58).

### **Ralph Lauren**

Asıl adı Ralph Rueben Lifshitz olan Ralph Lauren 1939'da ABD'nin New York eyaletinde doğmuştur. Markasını seçkin bir Amerikan yaşam tarzı imajı etrafında geliştirerek dünyanın en başarılı moda imparatorluklarından birini kurmuştur ("Sanal 6", t.y.). Tasarımcı Ralph Lauren marka yönetiminin ve yaşam biçimi pazarlamasının sembollerinden biri haline gelmiştir (Steele, 2014, 412). Örneğin; yeni bir zengini köklü bir zengin gibi gösterme yeteneğiyle kendisi orta halli bir aileden gelen Ralph Lauren'i bu yeteneği ile diğer modacılar­dan ayırıcı hale gelmiştir. Yarattığı moda ürünlerinin reklamlarında, belli bir hayat tarzına varmaya değinildiği görülmektedir (Davis, 1997, 77). Markası, Britanya İmparatorluğu'nun polo oynayan elitlerinden Batı Amerika'nın öncülerine dek, geçmiş dönemlerin giysi ve donanımlarından faydalanmış ve bunları hayli arzulanan ürünlere dönüştürmüştür (Steele, 2014, 412). Bir zamanlar haute couture'ün (kişiyeye özel) modayı şekillendirmede oynadığı rol, seksenlerde tamamen prêt-à-porter (hazır giyim) tarafından üstlenilmiştir. Bu değişim Amerikalı, İtalyan, Japon ve Alman tasarımcılara kapı açmıştır. Ralph Lauren, Calvin Klein, Donna Karan, Giorgio Armani, Gianni Versace, Jil Sander gibi tasarımcıların uluslararası başarısı bu yıllarda başlamış ve günümüzde de büyümeye devam etmektedir (Lehnert, 1999, 171). Ralph Lauren'ün kullandığı Polo logosu, markanın dünyanın her yerinden tüketicilere ulaşmasını sağlamıştır. Ralph Lauren ismiyle kurduğu markası'nın küresel bir marka oluşumunda bu logonun yansıttığı yaşam biçimi yardımcı bir rol oynamıştır (Steele, 2014, 412).

### **Roger Vivier**

Roger Vivier (1913–1998), Paris'teki Ecole des Beaux-Arts okulunda heykel eğitimi almıştır. Bir arkadaşının fabrikasında ayakkabı yapmayı denemesi teklifiyle karşılaşmasının ardından tesadüf eseri ayakkabı tasarımına adım atmıştır (Erdönmez, 2010, 191-192). Roger Vivier, ayakkabı dünyasına fantezi, eğlence ve yaratıcılık getirmeyi hayatının işi haline getiren mükemmel bir sanatçı olup, üretken kariyeri 1930'larda başlamıştır. Vivier sık sık Moulin Rouge, Casino de Paris ve Folies Bergères'e yaptığı ziyaretler sırasında Fransız şarkıcı Mistinguett ve aktris Joséphine Baker ile tanışır ve onlar için ilk ısmarlama ayakkabılarını oluşturur ("Sanal 7", t.y.). Ayakkabı tasarlama fikrine bağlanan Vivier, 1937'de kendi işini kurmuştur. Kendi markası için tasarladığı ayakkabıların yanı sıra, Fransa'daki François Pinet, Amerika'daki Herman B. Delman ve İngiltere'deki Sir Edvard Rayne gibi markalar için de tasarımlar yapmıştır. Delman'la yaptığı iş birliği ona büyük kazançlar sağlamıştır. 1947'de Paris'e dönmüş ve Christian Dior ile iş birliği halinde, tamamlayıcı bir

ayakkabı koleksiyonu oluşturmuştur (Erdönmez, 2010, 191-192). Roger Vivier stiletto'yu 1950'lerin başında Fransız moda tasarımcısı Christian Dior (1905–1957) tarafından tasarlanan giysilere eşlik etmesi için tasarlamıştır (Pendergast ve Pendergast, 2003, 885). Vivier'in gümüş tokalı alçak ökçeli Pilgrim pump ayakkabıları ilk olarak 1962'de Parisli modacı Yves Saint Laurent'in 'Mondrian' koleksiyonuna eşlik etmek için ortaya çıkarılmıştır. 1960'ların en çok taklit edilen ayakkabısı olmuştur. Bu ayakkabılar hem gelenekçilere hem de yeni tarzlar arayanlara hitap edecek kadar çok yönlü bir tasarımdı (Johnston ve Woolley, 2015, 106). Paris'te, 1987 yılında, Musee des Arts de la Modéda Vivier için düzenlenen retrospektif (dünden bugüne) sergi, onun yaratıcı bir tasarımcı olmasının yanı sıra bir mucit, bir kâşif, dökümlü kumaş ve vinileks malzemeleri kullanarak bu malzemeleri uygun ayakkabı tasarımlarına dönüştürebilen bir deneysel tasarımcı olduğunu da kanıtlamıştır (Erdönmez, 2010, 191-192).

### **Salvatore Ferragamo**

Salvatore Ferragamo, 5 Haziran 1898'de İtalya'nın Bonito kasbasında doğmuştur. Ferragamo ilk ayakkabısını dokuz yaşında, kız kardeşinin kiliseye takunyalarla gitmesini istemediği için yapmıştır. Bu ilk deneyimden cesaret alarak Napoli'de bir ayakkabıcının yanında çıraklık yapmaya başlamıştır (Bossan, 2007, 95). Yaşadıkları ekonomik zorluklardan dolayı ailesiyle Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir ("Sanal 8", t.y.). Ferragamo ABD'de on üç yıl yaşamış, öncelikle sinema endüstrisinde çalışmış ve sinemanın en büyük Hollywood yıldızları için ayakkabılar yapmıştır. Konfor ve zarafet konusunda endişe duyan Ferragamo California Üniversitesi'nde anatomi okumuştur. 1927'de İtalya'ya dönerek, 1935'te geleneksel zanaatkarların dükkanlarının bulunduğu bölgenin yakınına yani Floransa'ya yerleşmiştir (Bossan, 2007, 95). 1930'ların sonuna doğru tasarımcılar ahşap veya mantar tabanlı Platform sandaletleri üretmiştir (Erdönmez, 2010, 132). Misina kullanarak oluşturduğu ayakkabı sayısı ve "F" şeklinde yontulmuş ökçeli ayakkabıları 1940'lara damgasını vuran yeni tasarımları olmuştur. Ferragamo'nun özgünlüğü ve yaratıcılığı olağanüstü teknik bilgiyle uyumlu bir şekilde tasarımlarında birleşmiştir. Bu nitelikler ona 1947 Neiman Marcus Ödülü'nü kazandırmıştır. Salvatore Ferragamo 1960 yılında vefat etmiş ve sonrasında kendi adını taşıyan müzesi kurulmuştur (Bossan, 2007, 95). Günümüzde moda sağladığı (ayakkabı ve çantalarıyla) katkılarıyla hala anılmaya devam eden Salvatore Ferragamo tasarımlarıyla ve yaptığı işlerle yirminci yüzyıl modasının yenilikçi, trend yaratan moda tasarımcısı olarak anılmaktadır (Çeliksap, 2011, 99).

### **Stuart Weitzman**

Stuart Weitzman 1942'de New York'ta doğmuş ve 1958'de George W. Hewlett Lisesi'nden sonrasında 1963'te Wharton School of Business yüksekokulundan mezun olmuştur. Babası Seymour Weitzman 1965'te öldüğünde, Stuart ağabeyi Warren Weitzman ile işi devralmıştır. Bir süre

sonra işletmeyi 1972'de İspanya'daki bir şirkete satılmış, ancak Stuart şirket için ayakkabı tasarlamaya devam etmiştir. Weitzman 1986 yılında şirketi tekrar geri satın alarak adını Stuart Weitzman olarak değiştirmiştir. Ayakkabı tasarımlarını İspanya'da üretmeye devam etmektedir (Walford, 2007, 275). Stuart Weitzman dünya çapında popülerlik kazanmış, ayakkabıları dergilerde, filmlerde yer almış ve hatta ayakkabıları Oscar ve Emmy ödül törenlerinin kırmızı halısında görülmüştür. Stuart Weitzman'ın ayırıcı özelliği; mantar, vinil, Lucite, bambu, duvar kâğıdı, 24 ayar altın ve egzotikler deriler gibi birbirinden farklı malzemeleri çok yönlü kullanmasıdır ("Sanal 9", t.y.). Swarovski kristalleriyle döşeli ayakkabılar, 1950'lerde Delman ve Levine tarafından popüler hale getirilen bir stil olmuştur ve 1980'lerde Weitzman bu tarzı tekrar moda yapmıştır (Walford, 2007, 275-276). 1982'de şeffaf berrak Cinderella ayakkabıları 70.000 çiftten fazla satmıştır. *Bride's* dergisi, tasarımcıyı 1987'de mükemmellik ve devrim yaratan gelin ayakkabısı için *Iris Ödülü* ile onurlandırmıştır (Walford, 2007, 276).

Bu araştırmada; 1960- 1980 dönemindeki on ayakkabı tasarımcısının (*Andrea Pfister, Beth Levine, Charles Jourdan, David Evins, Jan Jansen, Manolo Blahnik, Ralph Lauren, Roger Vivier, Salvatore Ferragamo, Stuart Weitzman*) ayakkabı tasarımlarının göstergebilimsel yöntem ile görüntüsel ve iletişimsel açıdan çözümlenmesi amaçlanmıştır.

## 2. YÖNTEM

Araştırmada 1960- 1980 yıllarındaki ayakkabı tasarımcılarına ait ayakkabı tasarımlarının göstergebilimsel yöntem ile incelenmesi amacıyla tarama modeli kullanılmıştır. Tarama, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde "gözleyip" belgeleyebilmektir. Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi, önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belge ve istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtları vb.) eski verilere ve alandaki kaynak kişilere başvurarak, elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlayabilir (Karasar, 2018, 109-110). Bu araştırmada 1960 - 1980 dönemindeki ayakkabı tasarımcılarından; *Andrea Pfister, Beth Levine, Charles Jourdan, David Evins, Jan Jansen, Manolo Blahnik, Ralph Lauren, Roger Vivier, Salvatore Ferragamo, Stuart Weitzman*'a ait ayakkabı tasarımları Roland Barthes'in anlamlandırma şemasından yola çıkılarak göstergeler, gösteren-gösterilen, düzanlam/yananlam karşıtlıkları ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın evrenini Avrupa ve Amerika kıtasındaki ayakkabı tasarımları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Avrupa ve Amerika kıtasında

yaşayan ayakkabı tasarımcıları; Andrea Pfister, Beth Levine, Charles Jourdan, David Evins, Jan Jansen, Manolo Blahnik, Ralph Lauren, Roger Vivier, Salvatore Ferragamo, Stuart Weitzman ait toplamda 20 adet ayakkabı tasarımı oluşturmaktadır. Araştırmada örneklem seçimi oransız eleman örnekleme ile yapılmıştır. Oransız eleman örnekleme, evrendeki tüm elemanların birbirine eşit seçilme şansına sahip oldukları örnekleme türüdür. Oransız eleman örneklemede, evrendeki eleman türlerinden herbirinden örnekleme girenlerin sayısı, tümü ile şansa bırakılmıştır (Karasar, 2018, 109-113). Örneklem seçimi ulaşılabilirlik, ayakkabı modelinde çeşitlilik, tasarımcının tanınırlığı, coğrafi konum, zaman ve maddi olanaklar dikkate alınarak yapılmıştır.

Araştırmada, geçmişten günümüze ayakkabı tasarımı, üretimi ve tarihi ile ilgili basılı yayın (kitaplar, dergiler, kataloglar vd.), görsel malzemeler arasında yer alan 1960-1980'lere ait ayakkabı görselleri, uluslararası müzelerin web siteleri, ilgili yazılı belgeler ve internet kaynaklarını içeren alanla ilgili yazın taraması yapılmıştır. Araştırma alanını oluşturan ayakkabılar göstergebilimsel çözümlemede kullanılacak örneklerdir. Yapılan araştırmada 33 tane tasarımcıya ait 164 adet ayakkabının görselleri bulunmuştur. 1960-1980 yıllarına ait ayakkabı tasarımlarının çeşitliğine bakarak; çalışma kapsamı içinde ayakkabıların tümünün değerlendirilemeyeceği düşüncesi ile göstergesel özellikleri, kesim, biçim (model), renk, malzeme, süsleme özellikleri açısından farklılık gösteren 20 adet ayakkabı incelenmiştir. 1960-1965, 1966-1970, 1971-1975, 1976-1980 yılları aralığı oluşturularak ve her yıl aralığı için 5'er adet eşit sayıda ayakkabı modeli belirlenmiştir. Tüm ayakkabı modellerinin; 6 adedi bot, 3 adedi çizme, 2 adedi mule terlik, 4 adedi sandalet, 5 adedi pump (goşa) ayakkabıyı oluşturmaktadır. Ayakkabıların hangi yıla ait olduğu, süsleme, form özelliği, model özelliği, saya, taban ve ökçede kullanılan malzemeler hakkında detaylı bilgi edinilmiştir.

Araştırmada ulaşılabilirlik açısından ayakkabılar detayları ile ele alınarak görüntüsel açıdan çözümleme yapılmıştır. Ulaşılan ayakkabı tasarımlarının çözümlemesi için, Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemleri incelenerek, alana özgü çözümleme ölçekleri hazırlanmıştır. Göstergebilim, dilbilimsel yöntemleri nesnelere, eserlere ve görüngülere uygulamak suretiyle çözümlemeyi amaçlayan bir tür şifre çözme yaklaşımıdır. Tüm bu göstergeleri birer şifrelenmiş sistemler olarak gören göstergebilim yaklaşımı, görüneni doğrudan anlamaktan ziyade örtük olarak ifade edilmeye çalışılan ortaya çıkarmaktır (Bulduklu, 2018, 3). Roland Barthes tarafından geliştirilen yaklaşımın kavramsal boyutu ele alınmaktadır. Bu kapsamda gösterge – gösteren ve gösterilen; düz anlam ve yan anlam düzeylerinde analiz edilmekte ve bu yolla dönem ayakkabılarına ilişkin çıkarımlar yapılmaya çalışılmaktadır.



### 3. BULGULAR

#### 1960-1965 Yılları Arasındaki Ayakkabı Modellerinin Görsel Gösterge ve İletişimsel (Düz ve Yan Anlam) Analizi

**Görsel-1:** Tasarımcı David Evinse ait 1962 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: McDowell, 1994, 154.

Görsel-1'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; sandalet model ayakkabı, gösterileni; kırmızı saten kumaş sayalı, bantlı, bilekten kayışlı ve ökçeli sandalettir. Ayakkabının konturpiye hattına inci, kristal, boru ve kum boncuklarla 3 adet kıvrımlı dal ve lotus çiçeği motifi oluşturulmuştur. Beyaz Lotus maneviyatı, saflığı, huzuru temsil etmektedir (Özçalık, 2017, 23-24). Ayrıca beyaz renk genel olarak masumiyet, barış, neşe, saflık, temizlik ve ölümsüzlüğün rengidir. Kırmızı rengin ise heyecanı, aşkı, tutkuyu, saltanatı sembolize eden anlamları bulunmaktadır (Çalışkan ve Kılıç, 2014, 73-74). İkinci boyutu olan yan anlamda; ayakkabıda kullanılan renk ve motiflerle saf bir aşk sembolize edilmektedir.

**Görsel-2:**Tasarımcı Roger Vivier'a ait 1963 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: McDowell, 1994, 190.

Görsel-2'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; pump (gova) model ayakkabı, gösterileni; beyaz saten kumaş sayalı, ökçesi içe doğru kavisli pumpdur. Saya yüzeyinin tümüne süsleme amaçlı belirli aralıklarla kırmızı ve kahverengi kristal taşları yerleştirilmiş, altın rengi süsleme harcı ile ağız kısmına düz ve zikzak hat oluşturularak bu formun içi sedef rengi payetler ve gümüş renk kum boncuklarla doldurulmuştur. Siyah nakış ipi ile sekiz taçlı çiçek ve geometrik (eşkenar dörtgen ve dikdörtgen) motifler yapılmıştır. 17. yüzyılın başlarında başlayıp 18. yüzyıla kadar süren Barok döneminde; mimariden giyeceklere kadar farklı alanlarda gösterişli bir sanat ve tasarım anlayışını görmekteyiz. Bu dönemde ağır ve zengin süslemeler, göz alıcı renkler kullanılmıştır. İkinci boyutu olan yan anlamda; ayakkabı sayasının Barok dönemini yansıtan süslemeleri zenginliği ve ihtişamı vurgulamaktadır.

**Görsel-3:** Tasarımcı Beth Levine'e ait 1964 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: O'Keeffe, 1996, 474.

Görsel-3'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; pump (gova) model ayakkabı, gösterileni; mürdüm rengi saten kumaş sayalı, ahşap aerodinamik tabanlı Kabuki **ayakkabıdır**. Kabuki ayakkabılarının aerodinamik kıvrımlı yapısı ile havada yürüyormuş hissi yakalanmaya çalışılmıştır. Levine bu ayakkabılara hareket potansiyeli vermek istemiştir (Phaidon, 1998, 283). İkinci boyutu olan yan anlamda; ayakkabının taban formu ve yapısıyla uçuş ve denge çağrışımı yapılmıştır.

**Görsel-4:** Tasarımcı David Evinse ait 1964 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Walford, 2007, 206.

Görsel-4'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; bot modelinde ayakkabı, gösterileni; siyah simli jarse kumaş sayalı, konç boyu bilekte biten, sivri burunlu, ökçeli bottur. Botun konç ağzı dışa doğru kıvrılarak hat belirgin hale getirilmiştir. 1960'larda Uzun Çağı modası Andre Courreges gibi modacılarla moda dünyasına da girmiştir (Walford, 2007, 206). İkinci boyutu olan yan anlamda; ayakkabıda kullanılan siyah jarse kumaş geniş uzay boşluğunu, Jarse kumaşın içindeki simli ışıklar ise bu boşluktaki yıldızları temsil etmektedir.

**Görsel-5:** Tasarımcı Salvatore Ferragamo'ya ait 1965 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Danieli ve Chiesa, 2011, 113.

Görsel-5'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; bot modelinde ayakkabı, gösterileni; farklı figür ve motiflerle dokunmuş kırmızı ipek kumaş sayalı, konç boyu bilekte biten, yuvarlak burunlu, alçak ökçeli bottur. Botun konç ağzı dışa dilimli şekilde oluşturulmuştur. Chinoiserie; Çin kültürüne özgü motifleri içeren süsleme

tarzıdır (“Sanal 11”; t.y.). Botun sayesinde kadın, erkek ve çocuk figürleriyle birlikte; ev (Çin mimarisine özgü çıkıntılı formda çatısı olan), ağaç (Longan, Prunus Mume vd.), dal, yaprak ve çiçek motifleri görülmektedir. Motifler kırmızı zemin üzerine beyaz, gri, siyah ve bordo renk ipek ipliklerle dokunmuştur. Uzak doğu kültürlerinde kırmızı ateşliliği, canlılığı, kışkırtıcılığı ve bununla birlikte tam tersi anlamlar olan yatıştırıcılığı ve sakinleştiriciliği de sembolize etmektedir. Ayrıca yukarıda değinilen anlamlardan daha farklı olarak cinsel bağlamda anlamlar da içermektedir (Türkoğlu, 2003, 288). İkinci boyutu olan yan anlamda; botun saya kumaşına dokunmuş figür ve motiflerle kompozisyon olarak yaşamın günlük bir kesiti tasvir edilmiştir. Kırmızının vurgusuyla karşı cinsin dikkati çekilerek yaşamın doğal döngüsü temsil edilmiştir.

### 1966-1970 Yılları Arasındaki Ayakkabı Modellerinin Görsel Gösterge ve İletişimsel (Düz ve Yan Anlam) Analizi

**Görsel-6:** Tasarımcı Beth Levine'e ait 1966 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Tonkin, 2017, 161.

Görsel-6'daki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; pump (gova) model ayakkabı, gösterileni; Loafer tarzı pump turuncu, siyah, sarı ve yeşil rugan deri sayalı, dil parçası şeffaf vinil'den, farları kristal rivetten, tekerlekleri alüminyum malzemeden, astarı siyah oğlak derisinden, yuvarlak burunlu, alçak ökçeli araba formunda ayakkabıdır. 1940'lardan itibaren parlak, canlı, hatta şeffaf (cam gibi) renkli plastik malzemelerden ayakkabılar tasarlamak popüler hale gelmiştir (Walford, 2007, 190). 1960'larda ayakkabılar için giderek yaygınlaşan plastik kullanımı Beth Levine'in tasarımlarında bu malzemeyi serbestçe kullanmasına olanak tanımıştır. İkinci boyutu olan yan anlamda; ayakkabı bir yarış arabası gibi ve parlak plastik malzemelerle tasarlanarak 1960'ların Pop Art sanat akımını ve Uzay Çağını sembolize etmiştir.

**Görsel-7:** Tasarımcı Roger Vivier'a ait 1966 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: O'Keeffe, 1996, 339.

Görsel-7'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; bot modelinde ayakkabı, gösterileni; Siyah deri ve şeffaf plastik sayalı, oval burunlu, alçak yükseklikte ökçeli, ökçe sargısı

siyah deriden, konç boyu bilekte biten bot. Botun konç ağzı kenar kıyılıkla çevrelenerek kontur hat oluşturulmuştur. Konç ağzının ön ortasına yerleştirilen küçük fiyonk ile süsleme yapılmıştır. Tasarımcısı ayakkabıya *Kristal* adını vermiştir (O’Keeffe, 1996, 339). İkinci boyutu olan yan anlamda; Ayakkabıda kullanılan şeffaf plastik malzemeyle fütüristik uzay çağı dönemi vurgulanarak yıldız gibi parlamak ifade edilmiştir.

**Görsel-8:** Tasarımcı Charles Jourdan’a ait 1967 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Johnston ve Woolley, 2015, 105.

Görsel-8’deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; pump (gova) model ayakkabı, gösterileni; Antik altın sarısı ipek kumaş sayalı, yuvarlak burunlu, orta boy ökçeli ayakkabıdır. Ökçenin orta bölümü *perspex* (bir tür sert plastik) malzemeden olup, bu bölüme elmas görünümündeki plastik kristal boncuklar yerleştirilmiştir. Ökçenin üst ve alt bölümleri antik altın sarısı renk ipek kumaş ile sargılanmıştır. Ayakkabının saya ön kısmına süsleme amaçlı prinç malzemeden yarım daire formunda metal aksesuar yerleştirilmiştir. Bu aksesuarın üzerine kristal boncuklar yerleştirilerek ayakkabıya monte edilmiştir. Klasik çizgilerle modern malzemeler birleştirilerek hibrit bir model oluşturulmuştur. İkinci boyutu olan yan anlamda; ayakkabının hibrit özelliği ile geçmiş ve geleceğin birleşimine vurgu yapılmıştır.

**Görsel-9:** Tasarımcı Salvatore Ferragamo’ya ait 1967 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Danieli ve Chiesa, 2011, 96.

Görsel-9’daki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; mule terlik model ayakkabı, gösterileni; yeşil saten kumaş sayalı, sivri burunlu, orta yükseklikte ökçesi salyangoz kabuğu formunda olup, ökçe sargısı altın sarı deriden mule sandalettir. Ayakkabının altın sarısı ince deri şerit kayışı saya ağız kısmında yer alan halka şeritlerin arasından geçip bileğe dolanarak bağlanmaktadır. Doğada, tasarımda ve sanatta altın oran örnekleri arasında; ayçiçek, papatya, midye kabuğu, salyangoz, koçboynuzu, mimari yapılardan Parthenon, bir sanatçı tarafından tasarlanan Pedestal Sandalye, fotoğraf sanatına ait fotoğraflar vd. yer almaktadır (Beyoğlu, 2016, 367). Altın oranın genişleyen ve kusursuzluk anlamları bulunmaktadır. Salyangoz; istikrarlı olmanın, bereketliliğin, esnekliğin, büyümenin, koruyuculuğun, zamanın ve

değişimin sembolüdür. İkinci boyutu olan yan anlamda; ayakkabıda kusursuz bir altın oran dengesi yakalanmaya çalışılarak mükemmellik vurgulanmıştır.

**Görsel-10:** Tasarımcı Andrea Pfister'e ait 1970 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Danieli ve Chiesa, 151.

Görsel-10'daki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; bot modelinde ayakkabı, gösterileni; Beyaz ve siyah oğlak deri sayalı, oval burunlu, alçak yükseklikte ökçeli, konç boyu bileğin üstünde biten bottur. Botun konç ağzı ve gamba kenarları, kenar kıyılıkla çevrelenerek kontur hat oluşturulmuştur. Konç yanının ortasına yerleştirilen dairesel motif ile süsleme yapılan botun kapaması bağcıklıdır. Tasarımcı Andrea Pfister baketbol ayakkabılarından ilham alarak tasarladığı bu ayakkabının (Danieli ve Chiesa, 151) konç bölümü dairesel formda bir motifle süslenmiştir. Daire formu insanın ilkel çağlardan bu yana ürettiği ve kullandığı en erken tarihli şekillerden birisidir. Dairesel hareket (dönüş, devir) mükemmelliği, evrenin, gezegenlerin ve yaratılanların düzenini de temsil etmektedir (Aslan, 2021, 1197-1198). İkinci boyutu olan yan anlamda; ayakkabının beyaz zemini üzerindeki daire formu bir kürenin (top, bilye, dünya, ay vd.) dönüşünü ve ilerleyişini sembolize etmektedir.

**1971-1975 Yılları Arasındaki Ayakkabı Modellerinin Görsel Gösterge ve İletişimsel (Düz ve Yan Anlam) Analizi**

**Görsel-11:** Tasarımcı Andrea Pfister'e ait 1971 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Danieli ve Chiesa, 2011, 143.

Görsel-11'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; çizme modelinde ayakkabı, gösterileni; siyah

oğlak deri sayalı, yuvarlak burunlu, alçak ökçeli, konç boyu baldırın üstünde biten çizmedir. Çizmenin gamba parçasının kenarına (bağcık yakasına) altın rengi kuşgözleri basılarak siyah deri kayışlar geçirilmiş ve kapaması bu deri kayışlar ile oluşturulmuştur. Kayışların ucuna aynı deriden püskül ile süsleme yapılmıştır. Hessian, 19. yüzyıla ait koncun ağız kısmından geçirilen süsleme harcı ve ön kısmından sarkan bir püskülle dekore edilen Alman çizmesidir (Pendergast ve Pendergast, 2004, 654-655). Evrensel bir süsleme nesnesi olan püskül her kültürde farklı anlamları ifade etmektedir. Püskül Avrupada özellikle statü göstergesi olarak kullanılmaktadır. İkinci boyutu olan yan anlamda; bu çizmede kullanılan siyah renk ve püskül üst kaliteyi ve asilliği vurgulamaktadır.

**Görsel-12:** Tasarımcı Ralph Lauren'e ait 1971 Yılında Tasarlanmış



Kaynak:[https://www.ralphlauren.co.uk/en/rlmag/the-history-of-polo-western.html?ab=en\\_GB\\_rl50\\_Timeline\\_Slot\\_13\\_L1](https://www.ralphlauren.co.uk/en/rlmag/the-history-of-polo-western.html?ab=en_GB_rl50_Timeline_Slot_13_L1), Erişim Tarihi: 10.08.2022

Görsel-12'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; **çizme** modelinde ayakkabı, gösterileni; sayası taba rengi dana derisinden, astarı bej rengi koyun derisinden, sivri burunlu, alçak ökçeli, konç boyu baldırın üstünde biten çizmedir. Çizmenin koncunda stilize kartal kanadı motifleri makine nakışı ile işlenmiştir. Çizmenin konç ağzı geniş olup giyimi kolaylaştırmak amaçlı iki yana tutak yapılmıştır. Amerikan kültürünün önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilen kovboy çizmeleri ülkenin taşra bölgelerinin kültürel yapısından ortaya çıkmıştır (Satır, 2022, 113). Kovboy çizmeleri Western filmlerinin etkisiyle 1940'larda moda olmuş ama asıl dünya çapındaki ününe 1980'lerdeki sokak giysi modasının etkisiyle kavuşmuştur. Sivri burunlu, bir - iki inç yüksekliğe sahip geniş ökçeli, konç boyu yüksekliği değişen bu çizme türü ilk zamanlarda taşralarda sadece ata binerken kullanılmıştır (McDowell, 1994, 100). Çizmenin üzerinde bulunan kartal kanadı vahşi batının simgelerinden biridir. Kartal motifi güç, kuvvet, cesaret, yiğitlik ve güneş sembollerini ifade etmektedir (Oyman, 2019, 10). İkinci boyutu olan yan anlamda; çizmenin tarzı ve motifi sert ve güçlü bir duruşu vurgulamaktadır.



**Görsel-13:** Tasarımcı Beth Levine'e ait 1972 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: O'Keeffe, 1996, 53.

Görsel-13'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; sandalet model ayakkabı, gösterileni; kayışları siyah deriden, mostrası zebra desenli deriden, oval- sivri burunlu, orta boy ökçeli, tokalı sandalettir. Zebra, dengeyi ve barışı sembolize eden güçlü bir hayvan olarak kabul edilmektedir. Zebralar aynı zamanda bireyselliği ve netliği de temsil etmektedir ("Sanal 12", t.y.). İkinci boyutu olan yan anlamda; kadınların 1970'lerde artık özgürce giydiği bu açık ayakkabılar barışçıl bir kabul edilişi simgelemekte ve kadınların bireyselliğine saygıyı ifade etmektedir.

**Görsel-14:** Tasarımcı Andrea Pfister'e ait 1974 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: O'Keeffe, 1996, 57.

Görsel-14'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; sandalet model ayakkabı, gösterileni; bantları kırmızı, sarı, yeşil, beyaz ve siyah renk derilerden, mostrası siyah deriden, ökçe sargısı kırmızı ve sarı deriden, yuvarlak burunlu, yüksek ökçeli iki bantlı sandalettir. Sanatçı Piet Mondrian'a saygı temasıyla (Homage to Mondrian) hazırlanmış bu sandalette minimal çizgiler görülmektedir. İkinci boyutu olan yan anlamda; sadece ana renklerin ve sayısında düz formulu hatların kullanıldığı tasarım az ile çoğu anlatmaktadır.

**Görsel-15:** Tasarımcı Salvatore Ferragamo'ya ait 1975 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Danieli ve Chiesa, 2011, 166.

Görsel-15'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; bot model ayakkabı, gösterileni; sayası ve ökçe sargısı taba rengi dana derisinden, konç boyu bilekte biten, sivri-oval burunlu,

yüksek ökçeli bottur. Botun konç ağzı dışa dilimli formda oluşturulmuştur. Kahverengi Avrupa'da sağlık ve güvenirlilik anlamlarını çağrıştırmaktadır (Çalışkan ve Kılıç, 2014, 77). İkinci boyutu olan yan anlamda; botta kullanılan kahverengi doğallığı ve güvenirliliği vurgulamaktadır.

### 1976-1980 Yılları Arasındaki Ayakkabı Modellerinin Görsel Gösterge ve İletişimsel (Düz ve Yan Anlam) Analizi

**Görsel-16:** Tasarımcı Jan Jansen'e ait 1977 Yılında Tasarlanmış



Kaynak: McDowell; 1994, 166.

Görsel-16'daki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; bot modelinde ayakkabı, gösterileni; siyah deri sayalı, oval burunlu, yüksek ökçeli, konç boyu bilekte biten bottur. Botun maskareti çelikten olup, saya yüz birleşim yeri dekoratif fermuarlıdır. Botun kapaması konç yan kısmına yerleştirilen femuar ile oluşturulmuştur. Jan Jansen Punk kültürünün anarşist ruhunu, tasarımcı yaklaşımıyla botlarında Punk tarzı öğelere sahip ama saldırganlıktan uzak şekilde yorumlamıştır (McDowell; 1994, 166). Punk müzik türüne paralel ortaya çıkan bu kültür, toplumsal, siyasal ve ekonomik yapının içerisinde kitleleri peşinden sürükleyen bir hareketin başlangıcı olmuştur. Punklar, kapitalist düzene ve minimalizm'e karşı çıkarak kendi tarzını oluşturmuştur (Enes, 2022, 395). İkinci boyutu olan yan anlamda; botlarda tercih edilen siyah renk karamsarlığı ve süsleme öğeleri saldırgan olmayan bir anarşizmi vurgulamaktadır.

**Görsel-17:** Tasarımcı Andrea Pfister'e ait 1979 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Danieli ve Chiesa, 2011, 139.

Görsel-17'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; **çizme** modelinde ayakkabı, gösterileni; siyah

nubuk deri sayalı, oval burunlu, alçak ökçeli çizmedir. Çizmenin konç kımına el motifi ten rengi nubuk deri ve tırnak şekilleri kırmızı vinil deri ile aplike tekniğiyle yerleştirilmiştir. Sürrealizm: irade ve aklın ötesinde, bilinçaltı güçlerinin ahlaki ve estetik değerlerini yıkararak insan kişiliğini devirdiği ve onu “otomatizm”e sürüklediği yerde başlamak demektir (Saygılı, 2019, 1092). Sürrealizm sanat akımından ilham alınarak tasarlanan (Danieli ve Chiesa, 2011, 139) çizmenin konç kısmını saran el motifleri tapınma anlamına gelmektedir (Oyman, 2019, 9). İkinci boyutu olan yan anlamda; çizmede kullanılan el motifleri ve kırmızı ojeler dişiliği sembolize ederek değer kavramını vurgulamaktadır.

**Görsel-18:** Tasarımcı Jan Jansen'e ait 1979 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: <https://nl.janjansen.com/pages/over-jan-jansen>, Erişim Tarihi: 10.11.2022.

Görsel-18'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; sandalet model ayakkabı, gösterileni; saya yüzü yeşil nubuk ve parlak dore deriden, ökçe sargısı dore deriden, yuvarlak burunlu, çok yüksek ökçeli, platform tabanlı, bilekten, kayışlı sandalettir. Yaprak motifleri ile donatılan sandaletin bilekten kayışı düğme ile kapanmaktadır. Yaprak motifi mutluluk, bereket ve cennet anlamlarına gelmektedir (Oyman, 2019, 7). Sandalette kullanılan Çin'e özgü mavi-beyaz çinilerdeki sivri kenarlı yaprak motifleri doğayı, doğurganlığı ve yaşamı sembolize etmektedir. İkinci boyutu olan yan anlamda; sandalette kullanılan yeşil yaprakların yukarı yönde yerleştirilmesi büyümeyi ve yeniden baharın gelişini vurgulamaktadır.

**Görsel-19:** Tasarımcı Manolo Blahnik'e ait 1980 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: O'Keeffe, 1996, 158.

Görsel-19'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; mule terlik model ayakkabı, gösterileni; yeşil deri sayalı ve ökçe sargılı, oval burunlu, terliğin orta yükseklikte ökçeli, mule terliktir. Saya konturpiye hattına uzanan parçası tek düğümle yaprak şekli verilerek dekoratif hale getirilmiştir. Bitkisel motifler arasında ağaç, yaprak,

çiçek ve meyve motifleri yer almaktadır (Oyman, 2019, 7). Yeşil renk; doğayı, ilkbaharda doğanın yeniden uyanışını ve varoluşu simgelemektedir. Bu yüzden suyun, ümidin, gücün ve yaşamın rengi olarak görülmektedir (Türkoğlu, 2003, 286). İkinci boyutu olan yan anlamda; mule terlikte kullanılan yeşil renk ve yaprak motifi doğanın tek bir yaprakla filizlenmeye başlamasını çağrıştırmaktadır.

**Görsel-20:**Tasarımcı Stuart Weitzman'a ait 1980 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı



Kaynak: Danieli ve Chiesa, 2011, 183.

Görsel-20'deki ayakkabının birinci boyutu olan düz anlamı ve görsel gösterge açısından, göstereni; pump (gova) model ayakkabı, gösterileni; saya yüzü, arkılığı ve ökçe sargısı üzeri plastik kristal boncuklu siyah nubuk deriden, saya yan kısmı şeffaf plastikten, astarı siyah deriden, yuvarlak burunlu ve yüksek boy ökçeli pumptur. 1977'de disko modası kelimenin tam anlamıyla patlamıştır. İnce ökçeli parlak ve plastik kristal boncuklu ayakkabılar, giyeceklerde kullanılan sentetik esnek kumaşlar artmıştır (Steele, 2014, 407). İkinci boyutu olan yan anlamda; ayakkabı yüzeyinde kullanılan ışıltılı plastik boncuklar ayakkalarda disco topunu ve ışıltı dolu oluşu çağrıştırmaktadır.

#### 4. SONUÇ

Tasarım, tasarımcının oluşturmak istediği nesneyi ya da yapıyı oluştururken belirlediği amaç, araştırma, tasarlama, tasarımı geliştirme, değerlendirme ve yeniden yapılandırma süreçlerinin aşamalı ilerlemesi sonucunda ortaya çıkan özgün dizayndır. Tasarımcı kendi bilgi birikim ve deneyimleriyle birlikte içinde yaşadığı toplumun sosyal koşullarından ve kültürel olaylarından da etkilenerek tasarımlarını oluşturmaktadır. Tasarımcının oluşturduğu tasarım döneminin bir aynası yani yansımasıdır. Bu yüzden tasarımlar ifade ettikleri düz ve yan anlamlarla birlikte çoklu bir anlatıma sahip oldukları için metin misali okunabilme özelliğine de sahip nesnelere sahiptir. Oluşturulan her bir tasarımın birbirinden farklı model, form, renk, malzeme ve süsleme özellikleri olduğu için görsel göstergelerinin iyi analiz edilerek gösteren, gösterilen açısından da açıklanması ve tasarımların çözümlenmesi önem arz etmektedir. Kültür, geçmiş dönemlerin, toplumdaki ilerlemelerin, manevi ve maddi değerlerin, kendisinden sonra gelecek nesillere aktarmada kullanılan, insanoğlunun toplumsal ve doğal çevresine etkisini gösteren tüm nesne ve yapıların bütünüdür. Tasarımlar, sanat eserleri vd. birer veri deposu niteliğinde olup ortak kültürel değerlerin oluşturulmasını sağlamaktadırlar. Tasarım ürünlerini gösterge olarak çözümlenme; oluşturuldukları dönem içindeki

düşünceler bütünü (ideolojisini), tasarım anlayışını, toplumsal (sosyal) yapıyı yorumlayabilmeyi sağlamaktadır.

Roland Barthes dilbilime dayanarak çözümsel kavramlar ortaya koymak için göstergebilim alanında çalışmalar yapmıştır (Bircan,2015, 19). Barthes'ın görsel gösterge boyutuyla (gösteren ve gösterilen) ve iletişimsel boyutuyla (düzanlam ve yanlanlam) araştırma kapsamındaki ayakkabılar (5 model çeşidiyle: bot, çizme, mule terlik, sandalet ve pump (gova) olmak üzere) incelenmiştir. Bulunan örnekler tarihsel sıralamayla; yıl aralıkları şeklinde gruplandırılarak, oluşturulan değerlendirme tablolarında çözümlemeleri yapılmış ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

1960-1965 yılları arasındaki tasarımcılara ait ayakkabı modelleri; bot, mule terlik, sandalet ve pump (gova) türü ayakkabılarından oluşmaktadır. Görsel göstergelerin, belirttikleri nesnelere ile aralarında benzerlik ilişkisi olduğu görülmüştür. İletişimsel olarak ayakkabılar üzerinde kullanılan; kıvrımlı dal, lotus çiçeği, sekiz taçlı çiçek, yaprak, ağaç, dal gibi bitkisel motifler; dikdörtgen gibi geometrik motifler; kadın, erkek ve çocuk gibi insan figürleri; zebra desen bulunmaktadır. Ayakkabılarda zümrüt yeşili, kırmızı, beyaz, mürdüm rengi, siyah, devetüyü renkleri motifler ve zemin renklerinde kullanılmıştır. Ayakkabıların biçim ve süslemelerinde kullanılan motifler ve renklerin düz anlamlarının yanı sıra kültürel kodlarında içeren yan anlamları da bulunmaktadır. Bu anlamlar zenginlik, gösteriş, saf bir aşk, ihtişam, uçuş, denge, yıldızlar, yaşamın doğal döngüsü, kalite, prejtij gibi mesajlar iletmektedir.

1966-1970 yılları arasındaki tasarımcılara ait ayakkabı modelleri; bot, mule terlik ve pump (gova) türü ayakkabılarından oluşmaktadır. Göstergeler arasında biçimsel benzeme olduğu sonucuna varılmıştır. İletişimsel olarak ayakkabılar üzerinde kullanılan; daire, yarım daire, dikdörtgen gibi geometrik şekiller, araba ve salyangoz figürleri kullanılmıştır. Ayakkabıların motif ve zemin renklerinde turuncu, siyah, sarı, yeşil, şeffaf, tarçın rengi, antik altın sarısı, dore, beyaz, lacivert renkleri bulunmaktadır. Ayakkabıların form ve süslemeleri; Pop Art sanat akımını, uzay çağını, yıldızları, büyümeyi (yaşlanmayı) red etmeyi, geçmiş ve geleceğin birleşimini, üstünlüğü, altın oran dengesini (mükemmelliği), ilerleyişi (dönüşü), parlamayı ifade eden anlamsal mesajlar içermektedir.

1971-1975 yılları arasındaki tasarımcılara ait ayakkabı modelleri; bot, çizme, mule terlik ve sandalet türü ayakkabılarından oluşmaktadır. Göstergeler, gösteren ile gösterilenleri arasındaki ilişkide biçimsel ifadelerle doğrudan temsil edilmiştir. İletişimsel olarak ayakkabılar üzerinde kullanılan; çiçek ve stilize yaprak formunda bitkisel motifler; stilize kartal kanadı gibi hayvansal bir motif; çizgi, dilim, dikdörtgen gibi geometrik şekiller ve zebra deseni kullanılmıştır. Ayakkabıların motif ve zemin renklerinde siyah, taba rengi, kırmızı, mavi, altın rengi, tarçın, kahverengi, sarı, yeşil, gümüş renkler

bulunmaktadır. Ayakkabıların form ve süslemeleri; üst kalite, asillik, sert ve güçlü duruş, ihtişam, estetik, bireyselliğe saygı, mutluluk, umut, minimalizm, anarşizm, doğallık ve güvenilirlik gibi mesajlar iletmektedir. 1976-1980 yılları arasındaki tasarımcılara ait ayakkabı modelleri; bot, çizme, mule terlik, sandalet ve pump (gova) türü ayakkabılarından oluşmaktadır. Görsel göstergelerin, belirttikleri nesnelere ile aralarında benzerlik ilişkisi olduğu görülmüştür. İletişimsel olarak ayakkabılar üzerinde kullanılan; yaprak gibi bitkisel bir motif; çizgi, örgü, rozet, daire gibi geometrik şekiller ve el motifi kullanılmıştır. Ayakkabıların motif ve zemin renklerinde siyah, gümüş, kum beji, ten rengi, kırmızı, lal taşı rengi, yeşil, dore, mercan rengi, lacivert, şeffaf ve gümüş renkler bulunmaktadır. Ayakkabıların form ve süslemeleri; anarşizm, isyan, sahil, dişilik, sarılmak, aşk, tutku, baharın yeniden gelişi, doğanın canlanması, uğur, bireysellik, disko topu ve ışıltı yansımaları gibi mesajlar içermektedir.

1960'ların başında yeni görünüm (new look) modasının etkisi devam etmiştir. 1960-1965 yılları arasındaki ayakkabı modelleri pump tarzı ayakkabıların Barok ve Rokoko dönemlerine ait süsleme stili etkisiyle oluşturulan, zarafeti ve ihtişamı vurgulayan ayakkabı modellerinden oluşturulmuştur. 1966-1970 yıllarında naylon ve plastiğin hayatımıza daha fazla girmesiyle şeffaf ve rengârenk vinil derilerin kullanıldığı, yeniden doğuşu ve uzay çağını da sembolize eden ayakkabı modelleri oluşturulmuştur. Vietnam Savaşının (1955-1975) etkisiyle ve çiçeğin gücü sloganıyla Hippiler (çiçek çocuklar) ortaya çıkmıştır. Hippiler savaş karşıtı, dünya barışını isteyen ve ılımlı bir dünya görüşüne sahip gençlerdi. Her anlamda istedikleri özgürlük düşüncesini kadın bedeninde yani kıyafetlerinde de istemişlerdir. New look akımının etkisiyle kullanılan korsajlı giysiler bu dönemde bırakılarak A formu rahat elbiseler tercih edilmiştir. Ayakkabılarda ince ve yüksek stiletto ökçeli pumplar yerine sandaletler, uzun konçlu vinil bot ve çizmeler almıştır. 1971-1975 yılları arasındaki ayakkabı modelleri çiçek çocukların tarzının devamı niteliğinde olup, yüksek platformlu, kalın ökçeli, rengârenk vinil deri sayalı ayakkabılar olmuştur. Hippie'ler Punk akımını ateşlemişlerdir. Lakin Hippilerin tersine Punkçular sert söylemleriyle kaos ortamı oluşturabilen anarşist gençlerden oluşmaktaydı. Gençlerin başkaldırıları ve toplumda söz sahibi olmak istemeleri katı bir duruş ve stille öne çıkmıştır. Giyeceklerinde kullandıkları siyah renk yırtık/baskılı deri ceket ve pantolonlar; çengelli iğneler, kalın dişli metal fermuarlar ve troklarla oluşturdukları ayakkabılar akımın tarzını yansıtmıştır. 1970'lerin ortasında disko akımı ortaya çıkmış ve bu akımın etkisiyle parlak renk kumaş ve deriler (lame ve dore) kullanılmıştır. Ayakkabılarda disko topu ışıltısını yansıtan payetler ve plastik kristal boncuklar ile oluşturulan süslemeler kendini göstermiştir. 1970'lerin sonunda kadınlar iş hayatında erkekler kadar etkin olduklarını göstermek için büyük vatıklar ve geniş omuzlu ceketler kullanarak güçlü duruşlarını sergilemeye çalışmışlardır. Bu giysileri tamamlayan maskülen (eril) tarzda Oxford, Loafer ve Derby vd. model ayakkabıların ökçeli formlarını kullanarak stillerini oluşturmuşlardır.



## 5. ÖNEM ve KATKI

Avrupalı ve Amerikalı ayakkabı tasarımcıları, sanayi devriminin yaşanması ve endüstrinin ilerlemesiyle ayakkabı modası açısından çok önemli gelişmelere imza atmışlardır. Bu gelişmeler ayakkabı modasının evolüsyonuna katkı sağlamıştır. Tasarımcılar yaşadıkları dönemin ekonomik, kültürel ve sosyal olaylarından etkilenerek kendi beğenileri ve stil çizgileri ışığında tasarımlar yaratmışlardır. Bu tasarımları kullanan kişilerin giyecek tercihleri kendi stillerini en iyi şekilde ortaya çıkaran ürünleri seçmeye çalışarak olmuştur. Ayrıca tercih ettikleri giyeceklerle kültür yansımalarını, duygularını ve anlamlandırmalarını yüklemiştir. Araştırma kültürel kodların iletmek istediği mesajları çözümleyebilme ve ayakkabıların gösterge dizgelerinin çözümlenerek anlamlandırılması açısından önem arz etmektedir.

1960 - 1980 dönemindeki ayakkabı tasarımcılarına ait ayakkabı tasarımlarının göstergebilimsel yöntem ile incelenerek, sembolik ve anlamsal açıdan analiz edilmesi sonucunda öneriler geliştirilmiştir. Araştırma ayakkabı tasarımcılarından; Andrea Pfister, Beth Levine, Charles Jourdan, David Evins, Jan Jansen, Manolo Blahnik, Ralph Lauren, Roger Vivier, Salvatore Ferragamo, Stuart Weitzman'ı kapsamaktadır. Bu ve benzeri araştırmaların daha geniş çapta örneklerle incelenmesi, kültürlere ait manevi ve maddi değerlerin gelecek nesillere de aktarılabilmesi için belgelenmesinin katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Saussure, Peirce ve Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemleri incelenerek, Roland Barthes'in anlamlandırma şemasından yola çıkılmış; göstergeler, görsel (gösteren-gösterilen) ve iletişimsel (düzanlam-yananlam) açıları ele alınarak çözümleme tablosu hazırlanmıştır. Göstergebilim alanında çalışma yapmış birçok kuramcının analiz yöntemleri de araştırılarak farklı tasarımcılar ve markalarla yapılacak incelemeler hem tasarım alanına hemde göstergebilime katkı sağlayabilir.

## KAYNAKÇA

- Al Aboud, K. (2012). The Selection Of The Types Of Shoes And Its Impact On The Skin Of The Feet. *Our Dermatol Online*, 3, 221-223.
- Aslan, Y. (2021). Daire Simgesi ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30 (2) , 1191-1219.
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven* (7. Baskı). Rifat, M., Rifar, S. (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batı, U. (2010). *Reklamın Dili – Dilbilim – Strateji – Mesaj – Retorik - Göstergebilim* (3. Baskı). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Beyoğlu, A. (2016). Sanat Eğitiminde Altın Oran Ve Leonardo Da Vinci'nin Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, XIII (I), 360-382.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim, *Social Sciences Research Journal*, 13 (26), 17 – 41.
- Bossan, M. J. (2007). *The Art of the Shoe*, Brimacombe, R. (Çev.), China: Grange Books.
- Bulduklu, E. (2018). *Anadolu Selçuklu Dönemi Kubadabad Sarayı Çini Figürlerinin Göstergebilimsel Açından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Çalışkan, N. ve Kılıç, E. (2014). Farklı Kültürlerde Ve Eğitimsel Süreçte Renklerin Dili. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi* (Kefad), 15 (3), 69-85.
- Çeliksap, S. (2011). Sinema ve Moda: Çözülen Efsanevi Birliktelik. *Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, 90-100.
- Çetiner, M. (2020). *Sürdürülebilir Moda Tasarımı Yaklaşımında Çanta Tasarım Önerileri*. Sanatta Yeterlik, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Dağlı, Ş. (2021). Sanatsal Gelişim Sürecinde Pablo Ruiz Picasso ve Kübizm. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 10 (3) , 2812-2831.
- Danieli, I. & Chiesa, R. (2011). *Scarpe!* (2. Baskı), Milano: Rizzoli.
- Darıcı, S. (2013). *Bilinçaltı Reklamcılık ve İletişim Teknikleri*, İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları.
- Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*, Arıkan, Ö. (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdönmez, C. (2010). *1900-1950 Yılları Arasında Değişen Kadın Ayakkabı Modasına Yönelik Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ertürk, N. ( 2011). *Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimi Çalışmaları. Süleyman Demirel Üniversitesi: Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 7, 1-32.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim* (2. Baskı). Yalçın, M. ( Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Günay, V., D. (2018). *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması: Kuyucaklı Yusuf*, İstanbul:

Papatya Bilim.

- Günay, V., D. (2020). *21. Yüzyılda Göstergebilim*, İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Güzel, S. & Durdu Zor, S. (2021). 2000 Yılı Sonrası Türk Bilim Kurgu Filmlerindeki Kostümlerin Göstergebilimsel Analizi: “Gora”- “Arog”- “Arif V 216” Filmleri Örneği. *International Journal of Cultural and Social Studies*, Cilt: 7 (Sayı: 2), Sayfa: 98-119, e-ISSN: 2458-9381.
- İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı. *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1, 9-39.
- İşler, M. ve Tama, D. (2019). 21. Yüzyılın Yükselen Moda Trendi: Athleisure. *TJFDM.*, 1, 13-26.
- Johnston, L. & Woolley, L. (2015). *Shoes A Brief History* (2. Baskı), London: V&A Publishing.
- Kahraman, Ö., E. (2018). *Yeni Toplum Ve Kitlesele Tüketim Tüketimin 20. Yüzyıl Başında Yaşadığı Tarihsel Dönüşüm ve Yeni Bir İdeolojik Toplumsallaşma Aygıtı Olarak Ortaya Çıkan Tüketimin Söylemsel Yapısı ve Çalışma Mekanizması*. *Flsf (Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 13(25), 383 - 400.
- Kalelioğlu, M. (2020). *Yazımsal Göstergebilim Bir Kuram Bir Uygulama Anlam Üretim Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 34, 25-36.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel İrade Algı Çerçevesi ile Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler* (33. Baskı), Ankara: Nobel.
- Kırkıncioğlu, Z. (2015). *Ege Bölgesi Kadın Giyim-Kuşamının Göstergebilimsel Yöntem ile Çözümlemesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kireççi, A., N. ( 2015). *Giyim Modasında “Yeni Lüks” ve Genç Tüketicilerin Davranışlarına Etkisi*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koç, F. & Koca E. (2015). *Kütahya’nın Entarili Geleneksel Kadın Giysilerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi*, *Millî Folklor Dergisi*, 27 (106), 70-87.
- Koçak, D., Ö. (2017). Kimlik Edinmede Görüntünün Gücü: Moda. *Marmara İletişim Dergisi*, Volume 5, 112-125.
- Kosifoğlu, E. (2022). Çevre Hareketleri Kapsamında Ekolojik Moda Pratiklerinin İncelenmesi: Bir İçerik Analizi. *Medeniyet Araştırmaları Dergisi*, 7, 15-33, ISSN: 2148-1652, e-ISSN: 2636-8374.
- Laçınkaya, A. (2019). *Kadın Çanta Tasarımı Ürünlerin Göstergebilimsel İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Eskişehir.
- Lehnert, G. (1999). *Fashion a Concise History*, London: Laurence King Publishing.

- McDowell; C. (1994). *Shoes Fashion and Fantasy*, London: Thames and Hudson Ltd.
- Megep: Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, (2007). *Ayakkabı ve Saraciye Teknolojisi Yardımcı Malzeme Testi*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Naskali, G. N. (Editör) (2003). *Ayakkabı Kitabı*, İstanbul: Kitabevi.
- O’Keeffe, L. (1996). *Shoes: A Celebration of Pums, Sandals, Slippers & More*, NewYork: Workman Publishing.
- O’Keeffe, L. (2012). *Shoes*, New York: Princeton Architectural Press.
- Onursoy, S. (2019). *Görsel İletişim ve İmge*, Ankara: Pegem Akademi.
- Oyman, N. R. (2019). Dokuma Ve İşleme Sanatları Dergisi, *Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi. Arış Dergisi*, 4-22.
- Özçalık, M. (2017). Lotus Çiçeğinin Farklı Kültürlerdeki Önemi ve Peyzaj Tasarımında Kullanımının İrdelenmesi. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 10, 22-28.
- Özdemir, G. (2020). Christian Dior’un New Look Akımı Corolle Koleksiyonu İçerisindeki Bar Modelinin Göstergebilim Çözümlemesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 580-587, doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.753369>.
- Öztürk, F. ve Özbaşı, M. ( 2018). Moda Olgusunun Sosyal Medya İletişimindeki Yerini Moda Kuramları Temeline Dayandırma. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2, 83-95, Issn: 2587-2621.
- Pamuk, B. (2009). *Giyisi Moda Eğilimlerini Etkileyen Faktörler Ve Bir Model Önerisi (1940-2007 Yılları Arası Basılı Yayında Örnek Uygulama)*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Pektaş, H. (2006). *Moda ve Postmodernizm*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Pendergast, S. ve Pendergast, T. (2003). Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear Through the Ages, 5. Cilt, 841-1022, (Editor: Sarah Hermsen), Amerika: Thomson Gale.
- Phaidon Press (Editör) (1998). *The Fashion Book*, London: Phaidon Press Limited.
- Riello, G. ve McNeil, P. (2006). *Shoes A History From Sandals To Sneakers*, Oxford ve New York: Berg.
- Rifat, M. (1998). XX. Yüzyılda Dil Bilim ve Göstergebilim Kuramları - 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Rifat, M. (1998). XX. Yüzyılda Dil Bilim ve Göstergebilim Kuramları - 2. Temel Metinler, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Sancaktar, A. (2006). *An Analysis Of Shoe Within The Context Of Social History Of Fashion*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir.
- Satır, M. E., (2022). Siyasetin Mizahı: Amerikan Yardımlarının “Nuhun Gemisi” Derisinde Ele Alınış Biçiminin İncelenişi. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*,

41, 99-117.

- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, Vardar, B. (Çev.), İstanbul: Multilingual.
- Saygılı, B. B. (2019). Modada Sürrealizm. *İdil Dergisi*, 61, 1091-1099.
- Sivri, M. ve Akbaba, C. (2018). Dünya Mitlerinde Yılan. *Folklor/Edebiyat*, 24 (96), 53-64. DOI: 10.22559/folklor.363.
- Sofuoğlu, H.Z. ve Güzel, S. (2019). “Ayakkabı Sektörü İçin Çalışan Tasarımcıların Tasarım ile İlgili Görüşleri ve Süreç Yönetimleri”, *International Social Sciences Studies Journal*, 5(47): 5786-5805.
- Steele, V. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü* (2.Baskı), (Çeviren: Emre Gözgülü), (Editör: Marnie Fogg), İstanbul: Hayal Perest Yayıncılık.
- Taştepe, Ç. (2014). Moda Fotoğraflarındaki Giysi İmgelerinin Tüketiciler Tarafından Algılanmasına Yönelik Göstergibilimsel Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Tonkin, L. (2017). Visionary Design Practices: Preserving Plastics Anddesigners’ Intent In Collections Of Modern And Contemporary Fashion. *Journal Of The Institute Ofconservation*, 40:2, 152-167, Doi: 10.1080/19455224.2017.1321561.
- Turan, M. (2019). Divan Şiirinde Toprak Motifi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12 (26), 468-487.
- Türkoğlu, S. (2003). Anlatım ve Deyimlerde Renklerin Dili. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0 (8) , 276-290.
- Üstüner, C. (2014). 21.Yüzyılda Moda Ve Sosyal Medyanın Moda Üzerindeki Etkisi. Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Walford, J. (2007). *The Seductive Shoe Four Centuries of Fashion Footwear*, New York: Stewart, Tabori & Chang.
- Waquet, D. & Laporte, M. (2011). *Moda*, Ergüden, I. (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Yağlı, S. (2013). Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, Sayı 4, 37-62.
- Yılmaz, S. (2020). Roland Barthes’in Göstergibilim Yaklaşımının Temel Unsurları ve Göstergibilimsel Çözümlemesinin Aşamaları, *www.academia.edu*, 1-13.
- Yip, P. & Cheung, M. (2016). *Shoe Design a Handbook for Footwear Designers* (2. Baskı), China: Fashionary İnternation Ltd.
- Yusuf, K. (2018). *Bir Yazımsal Göstergibilim Okuması*, İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.

### Elektronik Kaynaklar

URL: <https://sozluk.gov.tr/>.

Sanal 1: Shoe İcon. Designers Beth Levine. <https://eng.shoe-icons.com/resources/designers.htm?id=123>, (Erişim Tarihi: 07.09.2022).

Sanal 2: <https://eng.shoe-icons.com/resources/designers.htm?id=135>, (Erişim Tarihi:

08.09.2022).

Sanal 3: <https://eng.shoe-icons.com/resources/designers.htm?id=783>, (Erişim Tarihi: 08.09.2022).

Sanal 4: <https://en.janjansen.com/pages/the-history-of-jan-jansen>, (Erişim Tarihi: 08.09.2022).

Sanal 5: <https://www.britannica.com/biography/Manolo-Blahnik>, (Erişim Tarihi: 09.09.2022).

Sanal 6: <https://www.britannica.com/biography/Ralph-Lauren>, (Erişim Tarihi: 09.09.2022).

Sanal 7: <https://www.rogervivier.com/ww-en/history-single-sw-1/>, (Erişim Tarihi: 10.09.2022).

Sanal 8: [https://www.ferragamo.com/shop/us/en/sf/stories/timeline#group1890s\\_1898](https://www.ferragamo.com/shop/us/en/sf/stories/timeline#group1890s_1898), (Erişim Tarihi: 10.09.2022).

Sanal 9: <https://eng.shoe-icons.com/resources/designers.htm?id=108>, (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

Sanal 10: <https://eng.shoe-icons.com/collection/object.htm?id=2191>, Erişim Tarihi: 16.09.2022.

Sanal 11: <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/chinoiserie>, Erişim Tarihi: 04.01.2023.

Sanal 12: <https://tr.411answers.com/a/zebra-nin-sembolizmi-nedir.html>, Erişim Tarihi: 04.01.2023.





## *Bölüm 5*

**PIYANODA KENDİNİ BULMA  
YOLCUĞU: MEDITASYON,  
FARKINDALIK VE DOĞAÇLAMA  
KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ**

*Pınar ÇELİK DEMİRAY<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD, pinarcelik@ibu.edu.tr, ORCID: 000-0002-7376-3661

## 1. Giriş

İlk çağlardan itibaren iletişim rolünü üstlenen müzik, insanlığın en temel ihtiyacı olan korkuları ile baş etme, sakinleşme ve sakinleştirme gibi ruhani yönüyle yaşamlarımıza etki etmiştir. Sesler ve melodiler insanlar arasında güçlü bir iletişim kaynağıdır. Ses titreşimlerinin insanlara tesir etmesiyle eski zamanlardan bizlere ulaşan ve uğurlu kelimeleri barındıran dualar, iç huzuru yaratır, moral kaynağı oluşturur ve bilgeliği artırarak problem çözme yeteneğini geliştirir (Pongsarayuth, 2023). Çünkü müzik, bireyin kendi içsel dönüşünü sağlayarak, bireyi kendi duyguları ile yüzleştiren etkili bir tılsımdır. Asırlardır toplumların müzikleri insanları etkilemiştir. Savaşlarda, eğlencelerde, ilahilerde veya dini törenlerde dileklerin, korkuların, cesaretin müzik yoluyla dile gelmesi, insanların ruh hallerini değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Kunen (2012), askerler üzerinde psikolojik etkiler yaratmak ve onları savaşa hazırlamak için motivasyon müziğinin kullanıldığına değinmiştir.

Yaşamın kendisi doğal bir ritme sahiptir. Doğada bulunan varlık enerji barındırır ve bu enerjiler titreşimlerin birleşimini içerir. İnsanların birbirleriyle olan ilişkileri, birbirine bağlı titreşimsel enerjiden oluşur. Bu titreşimler, tüm kozmosun bir parçası olduğumuzu hatırlatır ve aynı zamanda onun tamamını içimizde barındırdığımızı fark ettirir (Kunen, 2012). Tabiatın ritmini keşfederek, kendi bedenindeki ritme hisleriyle uyumlanan insan, tabiat varlıklarını ulu olarak kabul eder. Ona ait bütünün bir parçası olduğunu bilir. Köktan (2014), insanların tabiata verdikleri kutsal değeri, onu anlama ve anlamlandırma çabasını, müziğin doğuşunu şöyle ifade ediyor:

*“İnsanoğlu tabiattaki sesleri algılıyor, ondaki ritmi fark ediyordu. Ağacı kutsal bilen ilk insan, içi boş kütüğün ses çıkardığını keşfetti, ona dokundu, ritim yeteneğini kullanarak kütüğe vurmaya suretiyle ritmik sesler elde etmeye başladı. Elleri ağrıyınca sopalarla vurmaya başladı. Böylece müzik aletlerini atası sayılan davulu elde etti. Ağaç kutsaldı, dal kutsaldı, davula vurmaya için kullandığı sopalar kutsaldı”(s.263).*

Doğada var olan her şey kutsaldı çünkü insana faydalıydı ve insanın evi, ona ait olduğu yerd. İnsanlar doğanın bir parçası olduğunu bilerek, benlik algısını bütünsel bakış açısı ile görmeyi sağlamıştır. Doğu felsefesinde birbirine bağlılık hâkimdir. Bu durumu Kunen (2012), “her atom tüm gerçeklik alanını kodlar ve her özne bunun bir ifadesidir. Ben ve öteki ayrı kimlikler değildir, aksine birbirlerine derinden bağlı ve her ikisi de gerçekliğin ifadesi olan eşsiz bireylerdir” olarak açıklamıştır (s.4). Osho (2016) ise, varoluş içinde uyumlanan insanın tüm varlıklarla olan bütünleşmesini; “size yardımcı olabilecek tek bir kapı vardır ve oda içinizedir. İçinize doğru dalışa geçtiğinizde, varoluşun içine dalmış olursunuz. İşte tam o anda her şeyle muazzam bir birlik içinde olduğunuzu hissedersiniz” ifadesiyle belirtmiştir (s.7).

Müzik, doğanın titreşimlerinden esinlenen, bireysel anlayış ve donanımlara ulaşan ancak yine bütünsel normları içinde barındıran özelliğe sahiptir. Bir müzik eseri bireysel duygulardan beslenerek ortaya çıkar ancak o birey her zaman toplumun bir ürünüdür. Çevresel faktörlerden etkilenir ve müziğin doğasında insanlara ulaşan duyuşsal anlamlar bulunur. Estetik açıdan belirli formlarla ve uyumlu işlenmiş bir müzik eserinin insana ulaşmaması mümkün değildir. Olumlu ya da olumsuz olarak duygulara, yaşanmışlıklara, belki de hayal dünyasında herhangi bir imgeye dönüşen bağlar oluşturur. Bazense kaygıları tetikler, insanları benlikleriyle veya olaylarla yüzleştirir. Ancak mutlaka insanlara farklı anlamlarla ulaşan enerjiyi barındırır. Bu durum, müziğin barındırdığı titreşimler yoluyla oluşan frekansların, evren, doğa ve toplumla bütünsellik ilkesine bağlılığını bizlere gösterir. Müzik sanatının meditasyon amaçlı kullanılması, toplumun daha iyiye ulaşmasını sağlayan bir yoldur (Pongsarayuth, 2023).

Seslerin sakin ve armonik uyum içerisinde zengin tınlarla aktarımını sağlayan piyano, meditasyon müziklerinde ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Temiz ve uzun süre dinlenebilen bir ses yapısıyla karşımıza çıkan piyano çalgısını Hofmann (1967), berrak ve rahat dinlenebilen, aynı zamanda özgün tuşe tonu içeren özelliğe sahip olduğunu belirtmiştir (akt. Çoraklı, 2021). Pongsarayuth (2023), araştırmasında, Wabi-Sabi felsefesinin huzur ilkelerini barındıran kompozisyonlarında, pesten tiz seslere kadar geniş ses aralığına ve yumuşak, huzurlu tınlar yaratma özelliğine sahip olması nedeniyle, piyano çalgısını ana çalgı olarak seçtiğini belirtmiştir. 20. yy müziğinde C. Debussy'nin piyanoda tınısal anlayışı ve pedal kullanım özelliği, izlenimcilik özelliklerini yansıtmıştır. Pongsarayuth (2023), "Free" isimli bestesinde, Claude Debussy'nin Clair de Lune adlı eserindeki izlenimcilik etkisinden esinlendiğini belirterek kompozisyonunda; rahatlama ve özgürlük atmosferi ile piyano tınısında yumuşak ve dalgalı ses yapısını yarattığını eklemiştir. Meditasyon içerikli yarattığı on kompozisyonda, belirlediği iki enstrümandan biri mutlaka piyano olmuştur. İlerleyen bölümlerde bestelerin özelliklerini ve yansıttığı felsefesini sunmak, müziğin meditasyon özelliğini ortaya koymak için önem taşımaktadır.

Araştırmada, piyanonun kendine özgün ses yapısının insanlar üzerindeki olumlu etkilerini ve meditasyonu konu alan çalışmalara derinlemesine bakmak amaçlanmıştır. Bu kapsamda müzikte farkındalık-meditasyon kavramlarını içeren çalışmalar ve meditatif müzikleri besteleyerek, gelişimine olanak sağlayan çalışmalar ele alınmış, özgün bir şekilde sunulmuştur.

### 1.1. Müzikte Farkındalık Pratiği ve Meditasyon

*Zihin bildiğinde, buna bilgi deriz. Kalp bildiğinde, buna sevgi deriz.  
Varlık bildiğinde ise, buna meditasyon deriz (Osho, 2016, s. 7).*

İnsanlar bireysel olarak hayatı kendi perspektifinden bakarak yaşar ve anlamlandırır. Bu süreçte kendi iyimser bakış açısını yaratır ve duygularını yatıştırarak farklı bakış açılarına görme yoluna girer. İnsanoğlu, egonun baskınlığını kırarak zihin ile bedeni dengelemenin yollarını arar. İnsanların, dünyayı ve yaşamlarını sağlıklı bir bakış açısıyla anlamlandırabilmeleri için “an” da olmaları önem taşır. “An” da olma farkındalığı, geçmiş ve gelecek ile olan bağlantıları değiştiremeyeceğimiz veya gerçekleşmesini öngöremeyeceğimiz kaygı, stres vb. gibi duygulardan arındırır. Her şeyi kontrol edebilme arzusunu akışa bırakmaya olanak sağlayan bir anlayış geliştirme çalışması, “meditasyon” kavramını karşımıza çıkarır.

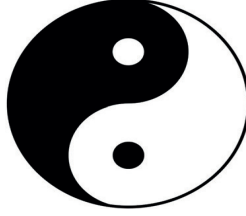
Osho (2004), meditasyon deneyimini, zihnin biriktirilmiş olan geçmişten arındığı ve geleceği planlamadığı bir an olarak görmüş ve “meditasyon sadece zihinde olmadığın bazı anlar demektir, zihnin dışına kayıvereceğin birkaç an. Gerçeğin içine, olanın içine kayarsın. Bu varoluşsal anlar o kadar mest edicidir ki bir kez onu tattığında hayal kurmayı bırakacaksın” açıklamasıyla tanımlamıştır (s. 166).

Kişinin kendi içsel dünyasına bakması, bizi meditasyon denilen bir yolcuğa götürür. Bu yolculuk; “meditasyon öz farkındalık ve bilinci geliştirmeye yönelik zihinsel bir uygulamadır” olarak tanımlanmıştır (Pongsarayuth, 2023, s.176). Kabat-Zinn (1994), bir meditasyon türü olan farkındalık meditasyonunu; kişinin fiziksel, bilişsel ve duygusal deneyimlerinin yargılayıcı olmadan, an be an farkında olması ifadesiyle açıklamıştır (akt. Liu vd., 2019).

Meditasyon, birçok kültürde yer alan dini ritüellerde binlerce yıldır kullanılan bir tefekkür veya düşünme biçimidir. Meditasyon uygulamaları bizlere antik çağlardan miras kalmış, günümüze kadar çeşitlilik göstererek gelmiştir. Çoğu dua ve meditasyon egzersizi sessizlik içinde gerçekleştirilir. Ancak kutsal ritüellerde müzik kullanılabilir. Hindu uygulamalarında kutsal «Aum» kelimesinin zikredilme örneği karşımıza çıkmaktadır (Kunen, 2012). Binlerce yıl önce meditasyonun temel formları Budizm’de dini bir öğreti, ritüel ve uygulamalar olarak çeşitli yöntem tekniklerle kullanmaya başlamıştır. Budizm’de rahiplerin gerçekleştirdiği çeşitli seyahatler farklı bölgelerden etkilenmesine de sebep olmuştur. Bu seyahatler sonucunda meditasyon anlayışları, Theravada, Mahayana, Tibet ve Myanmar Budizmi gibi farklı anlayışlardan etkilenmiş olsalar da temelde benzer özellikler gösterir (Şekerci, 2021). Budizm’de meditasyon anlayışının müzik ile ilişkisi de köklü bir geçmişe dayanır. Eski Budizm geleneğinde meditasyon müzikleri, ayinlerde ilahi olarak kullanılmıştır. Wei (1992), bu ilahilerin “ruhu arındırmak için bir katalizör” görevi gördüğünü belirtmiştir (akt. Şekerci, 2021, s.89). Budist

geleneklerini yansıtan meditasyon anlayışındaki müzikal formlar, sosyo-kültürel değişimlerle birlikte farklı ülkelerde batılı formları içermiş ve dini müzik anlayışından seküler yapılaraya dönüşmüştür. Bu durum Batı tarzı bir meditasyon ve farkındalık pratiğini ortaya çıkarmıştır (Şekerci, 2021).

Osho (2004), meditasyon yapan bir müzisyeni şöyle ifade etmiştir: “bir kişi meditasyon yaptığında çiçek açmaya başlar. Eğer o bir ressam ise, çok büyük bir ressam haline gelecektir. Eğer o bir şair ise, o zaman onun ruhundan muhteşem bir şiir yükselecektir. Şayet o bir şarkıcı ise, ilk kez yüreğindeki arzu ile bir şarkı söyleyecektir” (s.163). Bu ifadesinde meditasyon yapan her bireyin varoluşsal gücü keşfetmesiyle bireysel özelliklerini kabullenmiş bir ruhun, gücünün farkında olmaya başlaması bir uyanışı simgelemiştir. Bu uyanış, insanların her anı gözlemleyen farkındalıklarıyla başlar ve doğal bir özgüven içerisinde “an”ı hissetmeleriyle devam eder. Yaşamlarından hoşnut bireylerin, zihnin oyunlarından arınmış bir anlayışa sahip olmaları, enerjilerini yaratma gücü üzerinde kullanmalarını sağlar.



**Resim 1.** Yin-Yang sembolü (Armstrong, 2022, s.81).

Meditasyon içerikli müziklerde denge ve uyum ön plandadır. Çünkü meditasyon yapmak veya rahatlamak için başvuru müzikler, insanların içinde buldukları durumu değiştirerek, onları bedene ve içsel enerjiye odaklanmaya yönlendirir. Bu durum, beden ile zihnin dengede kalabilmesi için müziklerdeki seslerin sakin, uyumlu ve dengeli bir anlayışı hissettirmesini gerekli kılar. Bedenin bir ritmi vardır ve bu ritim ruh haline göre değişiklik gösterir. Günümüzde insanların yoğunluk içeren rutin yaşamı, gün içerisinde beden ve zihnin yorulması, yıpranması veya demoralize olması nedeniyle uyumsal dengeleri bozulabilmektedir. Bedenin ritminin bozulması, duygusal durumların değişimine yol açar. Bu süreçte kaşımıza çıkan Yin-Yang sembolü “iki karşıt fikir arasında netlik anlamı” taşır (Armstrong, 2022, s.81). Yin-Yan sembolü sanatsal açıdan üstün uyumu simgeler. Uyum ise matematiksel bir denge olarak kaşımıza çıksa da “evrendeki büyük armoninin yansımasıdır” (İnci Kuzu vd., 2017, s.214).

Müzik ve Meditasyon ilişkisi Wabi-Sabi felsefesinden esinlenerek doğmuştur. Sadeliğin ve doğallığın güzelliğini görebilme, kusurların olağanlığını benimseme, sessizlik içinde bütünsel uyumlanma felsefesini içeren olağan dışı bir güzellik anlayışını yansıtır. Pongsarayuth (2023), Wabi Sabi felsefesini şu sözlerle açıklamıştır:



*“Wabi Sabi estetiği her şeyi somutlaştırmış, erişilebilir ve elle tutulur hale getirmiş ve iç huzuru yaratmıştır. Dahası, meditasyonun önemli bir ilkesi olan “boş alan” yaratır. Zihni yatıştırmaya yardımcı olan alanın sağlaması oldukça önemlidir. Bu sade ve yalnız estetik, sakin ve dingin bir zihinle yalnızlığı kabul eder ve bundan keyif alır”(s.177-178).*

Meditasyon kişinin duygu ve düşüncelerine içsel bir bakıştır. Başka bir deyişle “meditasyon, uygulayıcı için nefesin, bedensel duyuların ve gelip giden düşüncelerin farkında olması ve bilinçli bir çaba göstererek zihni sakinleştirmeyi öğrendiği insanın eski bir ruhsal uygulaması olarak tanımlanabilir” (Flor- Henry vd., 2017:akt. Thompson s.5). Bu uygulamanın temelinde insanlara farkındalık kazandırmak hedeflenir. Farkındalık egzersizi yapan kişi, çevresinin ve hislerinin farkına varabilmesi için öncelikle duyulara yönelir, ardından denge kontrolünü sağlamaya çalışır. Öncelikle açık bir zihne sahip olarak alıcılarını en iyi yönlendirebilen bir beyin, deneyimlerden pozitif yönde yararlanmayı da başarabilir. Dinleme ya da performansa yönelik bir müzik eser ile oluşan temas, duyular yoluyla uyarılan motor hareketlerin zihinsel süreçlerle işlenmesiyle meydana gelir. Müzikal cümleler, tempolar, temas edilen enstrüman, titreşimler ve onların vücutta yarattığı dalgalar, rezonans gibi bir çok unsur duyuşsal algı yoluyla insanlara dokunur. Bu süreçte açık bir zihne sahip bireyler, farkındalığı yüksek olan ve bu sayede iyi odaklanabilen yapılarla karşımıza çıkar.

Fark etme; müzikal unsurları nesnel bir şekilde izlemek, tüm duyularla hissetmek demektir. Anderson (2023), farkındalık kazanımını aşağıda yer alan açıklamasıyla net bir şekilde bilinçli dinlemenin önemini belirtmiştir (s.33).

*“Fark etme, tek tek perdeleri takip etmek veya tanımlamak anlamına gelmez, daha ziyade ses birimlerini kavramak ve işlemek anlamına gelir; dinleyicilerin ritimleri, melodileri, artikülasyonları, dinamikleri, cümleleri, tempoları, armonileri ve diğer unsurları fark etmeye ve ayırt etmeye başladığı yer burasıdır. Müzikal bileşenleri fark etmek, farkındalık ve dinlemenin birleşik temeline dayanır”*

Bilinçli bir farkındalık kazanımı, müzik yapan veya dinleyen kişilerin potansiyellerini keşfetme ve geliştirme olanakları sağlamaktadır. Oyan (2006), farkındalık pratiğinin önemli bir parçası olan; kabullenici yaklaşımda zor duygulardan kaçınmamanın performans ile kullanımına değinmiş ve “akış durumu ya da yaratıcı eylem, kişi kaygıyla mücadele ederek başarısızlık riskini almaya istekli olduğunda ortaya çıkar” ifadesiyle yaratıcılık üzerindeki etkisini de vurgulamıştır (akt Olbrich, 2019, s.225).

Müzikte meditasyon iki türlü ortaya çıkar. Birincisi; sessizliği dinleme, nefes farkındalığı, bireysel donanım ile yüzleşme sonucu ortaya çıkan pozitif bir kabullenıştır. Diğeri ise, farklı bakış açılarına yönelme ve tüm duygu-

düşünceleri farkında olarak izleme pratiklerini içeren bir yaklaşım sonucu, bireyin yaratıcı gücünü keşfetme süreci olarak karşımıza çıkar. Bu süreç daha çok doğaçlama ve yaratma deneyimlerini içerir. İkinci olgu ise; başa çıkmakta zorlandığımız ağrı, stres ve üzüntü gibi olumsuz hisleri rahatlatmak amacıyla başvurulan meditasyon içerikli müzikleri dileme ya da icra etme aşamasını kapsar. Bu aşamada yine farkındalık pratiklerine odaklanmak önem taşırken daha ağırlıklı olarak doğa seslerini içeren (su sesi, yağmur sesi, kuş sesleri vb.) müzikleri dinleme aktivitesi yer alır. Kunen (2012), iki genel meditasyon kategorisi çizmiştir; “birinci yaklaşım, merkezinize gelen sesleri duymak, diğer yaklaşım ise tüm sesleri durdurmak ve sessiz merkezi hissetmektir” (Osho, 2004, akt. Kunen, 2012, s. 13). Müzikal farkındalık pratiklerinin önemli aşamalarını oluşturan sessizlik, dinleme ve doğaçlama aktivitelerinin incelenmesi ve meditasyon ile ilişkisinin irdelemesi, konunun daha net anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu yaklaşım doğrultusunda müzikal meditasyon pratiklerinin alt başlıkları; sessizlik, dinleme ve doğaçlama konularını içererek oluşturulmuştur. Bu amaçla nesnel bir bakış açısı ile yapılan araştırmalar ve yayınlara aşağıda yer verilmiştir.

Ayrıca doğaçlama basamağının; yaratma, bireysel müzikal donanımını keşfetme, korkusuzluk temelli içgörüyü hareket etme üzerinde etkileri olduğu bilinmektedir. Bu sebeple meditasyon temelli incelenmesinin önem taşıyacağı düşünüldükçe özellikle yer verilmiştir.

### 1.1.1. Sessizlik

Sessizlik, meditasyon ile derinden ilişkilidir. Meditasyonun deneyimlenmesi sessizliğin oluşması ile sağlanır. Derin bir sessizliğin yaratılması kişinin iç yönelmesini sağlayan bir biliş anını ortaya çıkarır. Sessizliğin kendisi aslında bir müziktir ve birbirini besleyen iki unsurdur. Kunen, (2012), sessizlik ve müzik ilişkisini şöyle açıklamıştır;

*“örneğin Budizm, Taoizm, Zen Budizm ve Hinduizm gibi geleneklerde ifade edildiği gibi, şimdiki anı yaşamak, zihinsizlik durumuna girmek ve ego-zihinsel yaşam biçimlerini bırakarak kişinin uyanmış bilincini gerçekleştirmek için pratik yapmak meditasyonun özüdür. Sessizliğin bu tür tefekkür uygulamalarıyla ilişkili olduğu kanıtlanmış olsa da, müzik meditatif güçlerini ontolojik yetilerimiz aracılığıyla çeşitli biçimlerde ifade etme gücüne sahiptir ve daha yüksek bir uyanmış bilince yol açabilir” (s.1).*

Ayrıca meditatif müziği; dinleyiciyi, icracıyı veya besteciyi sessizliği duyumsama sonucu müzik ve meditasyon aracılığıyla uyanmış bir bilince getirme gücü olarak tanımlamıştır.

Müzik meditatif sessizlikten doğan bir anlatım biçimidir. Bu anlatım biçimi müziğin dili olarak nitelendirilebilir. İnsanoğlu dünyanın neresinde olursa olsun müzik dilini biliyorsa onun aracılığı ile iletişim kurabilir. Müzik

aracılığıyla etkili bir duygusal anlatım biçiminin duyulara ulaşması, tüm engelleri aşar, her bireye erişen bir dil özelliğine dönüşür. Müzik, kendi içerisinde hem duyulara hitap edebilen, iletişimsel dil özelliği taşıyan, insanlara tesir ederek kitleleri etkileyebilen, bestecileri ve icracıları üzerinde yoğun çalışmalarla bambaşka hayal dünyalarına götüren tılsımlı bir güce sahiptir.

### 1.1.2. Dinleme

*“Bu evrenin durmadan içinize söylediklerini işiten bir kulaktan başka bir şey olmamalıdır.” Mezritch Hahamı Dov Baer, akt. Werner, 2014 s.89.*

Yıldırım ve Koç (2011), “müzik duyulur doğadır” diyerek müziğin doğa seslerini barındırmasını ifade etmiştir (s.77). Doğanın ve çevrenin oluşturduğu tüm sesler müzik olmamakla birlikte anlamlı bir bütün oluşturan seslerin müziğin temelini oluşturduğunu ifade edebiliriz. Kunen (2012), “besteci müzik üretiminin devraldığı ve kendini algılanabilir âlemde ifade ettiği bir kap olmayı öğrenir” ifadesiyle aslında müziğin dinlenebilir özelliğini de vurgulamıştır (s.3). Dinleyen kitle, müzikte aktarılmak istenen duygu ve düşünceleri hissetmeyi öğrenebilmesi için önce dinlemeyi öğrenmelidir. Açık bir zihinle odaklanmış bir kişi dinleme anında müzikteki anlatım gücünü hissederek, müzikal empati kurabilen bir yapıya dönüşür ve müziğin bir parçası haline gelir. Müzikteki akış bireye ulaşarak dinleyici ve bestecinin meditatif bir dönüşüm içerisine girmesi olası bir hal alır.

Copland (2011), dinleme eylemi için üç farkı düzlem belirlemiştir. Bunlardan birincisi olan duyuşal düzlem; düşünmeden ve pasif bir şekilde dikkatsizce yapılan dinlemeyi kapsar. İkincisi olan dışavurumcu düzlem; müziğin doğasında var olan dışavurumsal nitelikleri taşır. Üçüncü düzlem olan salt müzikal düzlem ise; müziğin nesnel oluşumunu içeren müzikal bileşenleri kapsar (akt. Anderson, 2023, s. 18). Dolayısı ile bu düzlemde dikkatin iyi yönlendirilmesi ve aktif bir dinleme yapısı ile odaklanmanın sağlanması önem taşımaktadır. Dinlenen eserlere yönelik bazı unsurların önceden belirlenmesi; “neden dinliyoruz? Legatolar nerede devam ediyor? Bas ses hangi partiye geçti gibi?” sorularla belirli bir hedef oluşturan unsurlarla dinleme eyleminin gerçekleştirilmesi aktif bir dinlemenin sağlanması konusunda önem taşımaktadır.

Anderson (2023), dinleme eylemini aşağıda yer alan üç unsur üzerinde yapılandırmıştır ve ses algılarına odaklanarak dinleme deneyiminin bir anahtarı olduğunu vurgulamıştır:



**Resim 2.** Dinleme unsurları: Fark et, Katıl ve Birleştir (Anderson 2023, s.55).

Anderson (2023) yukarıda yer alan dinleme aktivitesi yaklaşımının etkilerini ; “1) bir “akış durumu” geliştirir, 2) farkındalığı artırır, 3) yaratıcı yorumlamayı başlatır, 4) müzikal anlamın türetilmesine yardımcı olur, 5) dinleyicilerin duygusal olarak ilgisini çeker” ifadeleri ile açıklamıştır (s.55). Dinleme aktivitesinin müzik türünden bağımsız olarak birçok alanda kullanılabileceğini belirtmiş ancak piyano müziği için özellikle uygun olduğunu altını çizmiştir. Ayrıca piyano çalarken zihnini ve duygularını “an”ı hisseden bir akış içerisinde sunmanın önemini kendi deneyimleri üzerinden şöyle sunmuştur:

*“Piyano müziği çalmak bir müzisyeni akış durumuna sokabilir, yeter ki zihinsel olarak yaptığı işle meşgul olsun ve kas hafızasına güvenmesin. Bir müzik parçasını öğrenirken akış durumuna geçiyorum ve zamanın nasıl geçtiğini anlamıyorum. Bir repertuar parçasına aşına olduğumda, notaları özümsemek için tam odaklanmaya ihtiyacım oluyor ve parmak numaralarını belirlemek, çeşitli ifade ve seslendirme yollarını keşfetmek ve farklı tempolarda pasajlar denemek gibi müziği öğrenmenin gerekli bulmacalarını çözerken zihnim aktif oluyor. Ayrıca en iyi performanslarımın akış halinde olduğumu hissettiğimde ortaya çıktığını fark ettim: etrafımdaki her şeyi gözden kaybettiğimde ve kendimi müzik*

*yapmaya kaptırdığımda. Müzik yaparken akış halinde olmak ile akış halinde olmamak arasındaki en önemli farkın dinlemeye ne kadar odaklandığımla ilgili olduğunu düşünüyorum. Aktif olarak dinlemek de aynı şekilde bir dinleyiciyi akış durumuna sokabilir.” (s.32).*

Ayrıca aktif bir dinleme etkinliği için Anderson (2023);

- Dikkat dağıtıcı unsurları ortadan kaldırmayı, (cep telefonlarını ve cihazlar vb.)
- Derin ve yavaş nefes alma veya herhangi bir nefes çeşidi ile meşgul olmayı,
- Nefese dikkat çekerek; farkındalık egzersizi ile çevrenin ve hislerin farkına varmayı ve duyuları kontrol etmeyi önermiştir (s.32).

Olbrich (2019), özellikle nefesin ve farkındalığın performansa olan etkisini şöyle açıklamıştır:

*“Nefes almanın basit farkındalığı, keşfettiğim gibi, o anda var olmaya, canlılığa ve müzikal ifadeye yardımcı oluyor. Prova, performans veya öğretim sırasında gerginlikler ortaya çıktığında, artık bunlarla verimli bir şekilde çalışılabilir. Gerginliği olduğu anda fark etmeyi, onunla savaşmak yerine kabul etmeyi ve bilinçli nefes alma yoluyla yumuşamasına izin vermeyi öğrendim” (s.222).*

### 1.1.3. Doğaçlama

*“Ortaya çıkarmak demek, gizli olanı uyandırmak, açığa vurmak demektir; öyle ise eğitim, kişinin yaşam ve anlayışa ait gizli kapasitesini ortaya çıkarmaktır, pasif insanı ön yargılı bilgi ile doldurmak değil” (Nachmanovich, 1990 akt. Werner, 2014, s.77).*

Bireyin kendi duygularını içinden geldiği gibi herhangi bir biçime bağlı kalmadan, korkusuzca yansıtma sanatıdır. Doğaçlama esnasında insan iç dünyasını yansıtırken kendisini duymaya, yani aktif olarak dinleme duyularına yönelir. Ayrıca zihni müzikal donanımını yansıtma konusunda yeni deneyimlere açık olmalıdır. Zihin, beden, duygular aktif çalışırken odaklanma üst seviyede, duygular ise akış halindedir. Armstrong (2022) doğaçlamanın müzikal yansımalarını aşağıdaki ifadelerle aktarmıştır:

*“...Doğaçlamada, performans ve pratikte hata yapmak için kendimizi özgür bırakırız. Bunu uzun süre yaptıktan sonra, kayıtları tekrar dinlerken hata diye bir şey olmadığını öğrenirsiniz. Müzisyenlerin hata yapmasına izin vermek, kaydedilen müzik ve performans içindeki kişiliklerini ortaya çıkarır” (s.25).*

Werner’in (2014), aşağıda yer alan örneği, kendi müzik ruhunu keşfetmiş, zihnini özgür bırakmış piyanistlere bir örnektir:

“...Sorun yalnızca piyano çalmak olsaydı, Art Tatum’dan başkasını ne diye dinlerdik ki? Monk’ın büyük bir konser piyanosunu akortsuz bir duvar piyanosu gibi tmlatabildiği söylenir. Onun zamanında ortalıkta kesinlikle daha iyi piyanistler vardı. Öyle ise niçin Thelonious Monk bu kadar saygı gördü? Çünkü o sesin derinliğine, istediği şeyi istediği gibi çalma kibrine sahipti. Zihni tarafından engellenmedi ve ruhu tarafından desteklendi...” (s. 102-103).

Doğaçlama yapan kişinin sezgilerinin farkında olması, derin bir içgörü ile benlik algılarının ötesine geçmesi yaratıcılığı geliştirerek estetik bir ürüne ulaştırır. Werner (2014), sezgileriyle çalan piyanistlerle ilgili “her çağda, o dönemin toplumu, sezgileriyle gelen notaları kullanan müzisyenlerin deli olduğunu düşünmüştür”(s.101) ifadesini kullanmıştır. İçsel bir yaratma ve doğaçlama arzusunu keşfeden müzisyenlerin alanlarında çığır aştıkları bilinmektedir. Ancak yanlış çalma korkusuna yenik düşen, zihnini özgür bırakamayan müzisyenler yaratma konusunda da farklılıklar yaşamaktadır. İnsanların varoluşlarını kabulleniş gücü dinleyicilerde farklı bakış açıları yaratabilen bir etkiye sahiptir.

Osho’ya göre “zihin bir mutsuzluk yaratma mekanizmasıdır”(s.174). Çünkü zihni çoğu zaman egonun istekleri yönetir. Ego problem yaratma konusunda ustadır ve insanda pireyi deve yapan bir imge yaratır. Çoğu zaman ya geçmişte ya da gelecekteki düşüncelerle zihni oyalar ve gerginliklerin başlıca sebebidir. Osho (2004), “geçmişten ve gelecekte özgür olmak özgürlüğü ilk defa tatmak demektir. Bu deneyimde kişi bütün, sağlıklı hale gelirse tüm yaralar iyileşir” sözüyle aslında egonun boşlukta var olamayacağını da vurgulamıştır (s.92). Bu yüzden meditasyonun “an”da olma durumu, bireyin tüm gerginliklerden arınmış bir boşluk anında, kendi potansiyelini keşfetmiş ve olumlu-olumsuz tüm yönleriyle kendini kabul etmiş bir insan olgusunu sağlar. Kendisi ile barışık bir insan modeli, doğaçlama çalarken kendini gergin ve korku dolu hissetmenin aksine hata yapmaktan korkmadan, hataları müziğin birer parçası haline dönüştürebilen bir müzisyene evrilir. “Hata” zihninin bir ürünü olarak karşımıza çıktığında; uyumsuz bir armoni kullandığını düşünen birey, dinleyicilerde yanlış çaldığı hissini uyanmasına neden olabilir. Bu durumu gösteren Berliner’in (1994), iyi bir örneği aşağıda yer almaktadır;

“Ünlü bir piyanist bir performans sırasında çalmayı düşündüğü bazı notaları atlar. Onu bu durumdan kurtaran Charlie Parker’in “Seni duyuyorum” diye bağırın ve bu hatalı notaları parçanın yapısı içindeki ilginç akor çevrimleri olarak yorumlayan sesi olur” (akt. Werner, 2014, s.101).

Ayrıca “mekanik kaygılar müzikal saflığı karartır” diyen Werner’in, “korkuyorsak beklenti içindeyiz, seviyorsak kabul ederiz” sözleri; korku temelli, çalma-yaratma ve dinleme aktivitelerinin hem müzikalitenin önünde



duran bir duvar olduğunu, hem de çevremizle olan takdir edilme ve beğenilme ilişkisinin yaratıcı gücü sınırlandıran bir rahatsızlık olduğunu göstermiştir (2014, s.70). Korku tüm sanat dallarında yaratıcı gücü olumsuz olarak etkilerken, kendi yeterlilikleriyle yüzleşerek kabul etmiş bir birey korkunun sınırlarını aşar. Hata yapma, kötü çalma, beğenilmeme kaygılarını terk ederek, kendisini gerçekleştirme yollarının kapısını da aralama fırsatı yakalar. Bu süreçte farkındalık meditasyonu, doğaçlama donanımlarını da etkileyebilen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Olbrich (2019), 20 yılı aşkın bir süredir yaptığı farkındalık pratiği sayesinde sezgisel müzik yapma durumlarını geliştirerek müzik uygulayıcısının çok yönlü bir hayatını yaşamaya başladığını belirtmiştir (s.219). Ayrıca doğaçlama keşfini şöyle aktarmıştır:

*“Piyano çalma dürtüsü, söylenmemiş şeyleri ifade etme ihtiyacımınla birleşti. Sesleri, bedeni ve yaratıcı dürtüleri akut, meditatif bir şekilde dinlemek olarak özetlenebilecek “Derin Dinleme” yöntemini kullanmak doğal geldi. Kuyruklu piyanonun başında otururken bir kayıt cihazı açtım, nefes alıp vermemle ve dinlememle bağlantı kurmak için zaman ayırdım ve ardından doğaçlama yapmaya başladım. O zamanlar anlık çalmanın ötesinde estetik bir ürün yaratmaya yönelik bilinçli bir niyetim yoktu, bu yüzden işlem bittikten sonra kaydı unuttum ve aylar sonrasına kadar dinlemedim. Ama dinlediğimde, duyduklarımın hem kişisel hem de müzikal değeri olduğunu hissettim. Bu yüzden, transkripsiyon ve düzenleme yoluyla materyale yeniden üretilebilir bir form vermeye karar verdim”(s.227-228).*

Olbrich’in piyanoda doğaçlama yapma aktivitesine bakıldığında, uzun zamandır yapmış olduğu farkındalık pratiğinin etkileri görülmektedir. Ayrıca piyanoda doğaçlama yaparken yaratma durumunun onun müziğe ısınmasına, duygularının yatışmasına ve kendisiyle yüzleştirmesine yardımcı olduğunu da vurgulamıştır. Doğaçlamanın bir nevi terapi görevi gördüğü de söylenebilir.

Enstrümantal veya vokal doğaçlamalarda zihin ve ruh ne kadar özgürse, yaratıcı ürünler o kadar çeşitlenerek çoğalabilir. Doğaçlama anında bir piyanistin çaldığı esere kattığı anlam, duygular ve rahatlık, dinleyiciye güçlü bir duygusal aktarımı sağlar. Dinleyicilerin müzikal açıdan donanımlı olmaları, duygusal aktarım için gerekli değildir. Meditatif açıdan farkındalığı yüksek olarak doğaçlama yapan kişi, müzik donanımına sahip olmayan dinleyicileri de etkilemeyi başarabilir.

Blume (2003); Keith Jarrett’in solo doğaçlamalarını Hindistan’la bağlantı kurarak, genellikle sessizlik ve meditasyon hissini ifade eden ölçüsüz, rubato cümlelerle başladığını belirtmiştir (s.133). Meditasyon hissini melodilere yansıtılabilmek için farkındalık pratiklerinin zihinsel çalışmaları gerçekleştirilmiş, boşluk anı sağlanmış olmalıdır. Bu boşluk anı; “sessiz bir zihin, sanatçının içindeki

ilahi müziğin sonsuz kaynağına dalmasına izin verir. Bu hali deneyimledikten sonra diğer bütün amaçlar anlamsız görünür” açıklamasıyla tanımlanabilir (Blume, 2003, s.92). Ayrıca Blume (2003), Jarrett’in doğaçlama anında müzikal formu şekillendirmesini sağlayan ilkelerin, yılların deneyimiyle prova edildiğini de açıklamıştır (s.122). Bu durum iyi bir müzikal donanıma sahip olan geçmiş deneyimlerin, birikimlerin doğaçlama ve yaratma konusunda da önemini göstermektedir.

Doğaçlama aynı zamanda içselleştirme süreci ile ilişkilidir ve insanın kendini dinlemesi, çaldığını duyması işitsel fonksiyonlara odaklanmasını sağlar. Bu durum zihnin ve tüm uyarıcıların aktif olarak çalışmasını desteklerken duyuşsal uyanışın da farkındalığını gösterir. Chappell (1999), içselleştirme, doğaçlama ve ezberlemenin piyanistlerde yaratıcılığı geliştirmeye yardımcı olduğunu belirtirken bu durumun; müzik anlayışlarında, duygularını dinleyicilere iletme becerilerinde ve çalarken odaklanmada artışı sağladığını belirtmiştir.

Doğaçlama sürecinde yaratma denemeleri ile ortaya çıkan meditatif müzik örneklerinin ortaya çıkarılması, bestecilerin yaratma süreçlerini hangi yönde etkilediği ve nasıl şekillendirildiğini incelemek bizlere önemli kanıtlar sunacaktır. Bu sebeple aşağıda piyano çalgısını içeren meditatif beste örneklerine kısaca yer verilmiştir.

## 1.2. Piyanoda Meditatif Müzik Besteleri

Piyanodaki seslerin rahatlatıcı ve zengin tınısal karaktere sahip olması, meditasyon müziklerinde piyanonun ağırlıklı olarak kullanımını sağlamıştır. Genellikle ilk tınısal seçim yumuşak bir ses yapısına sahip akustik piyano olarak görülmektedir. Piyano tınlarının yer aldığı meditatif etkili bestelere aşağıda yer verilmiştir.

Armstrong (2022), müziğin icracılar ile dinleyiciler için faydalarının yanı sıra zihin ve beden için iyileştirici güçleri hakkında birçok araştırmanın olduğunu belirtmiştir. Araştırmasında siyah toplumdaki bilinçsiz davranışları örneklendirerek siyahların düşünme, iç gözlem ve meditatif uygulamalarla ilgilenmeleri ve kimliklerini anlamaya çalışmaları gerektiğini vurgulamıştır. Eser yapılarında yankı, gecikme vb. zamansal aktarımlarla sürükleyici bir yapı yaratmayı ve bestecilerin alternatif gerçeklik alanlarında bulunma algısını aktarmayı hedeflemiştir. Buna dayalı olarak araştırmasında, siyah müzik estetiği ile meditatif estetiği iç içe harmanlayarak, üst düzey ses teknolojileri kullandığını ve icra ederek kaydattığını belirtmiştir. Bestelediği eserlere bakıldığında 5 tane farklı sürelerde farklı içeriklere sahip eser yarattığı görülmektedir. Bunlar “Breathe”, “Meditations on Oya (Mµ)”, “Beautifully Black”, “Zebra” ve “Shades and Shapes” isimleri ile adlandırılmış olarak karşımıza çıkmaktadır.

Pongsarayuth (2023), bestelerinde ana enstrüman olarak piyanoyu seçmiştir. Bunun sebebi kalitesi ve renk tonunun rahatlamaya ve stresi

azaltmaya elverişli bir özelliğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu özlü enstrüman olan piyanonun, melodiyle birlikte, ritim, armoni, yoğunluk ve ses kalitesi gibi müziğin tüm unsurlarını içermesiyle düet olarak kullanımının gerçekleşebildiğini belirtmiştir. Bestelediği eserlerde; sakinlik, en az hareket ve rahat dinleme atmosferini teşvik ettiğini ayrıca dinleyicilerin stres duygularını azaltmalarını, konsantrasyon oluşturmalarını sağlamasına yardımcı olduğunu açıklamıştır. Wabi-Sabi felsefesinin sükûnet ilkesi ve ses özelliklerini yansıtan iki temele dayanmaktadır. Bunlar; süitin, az sayıda enstrümanla, basit ve kolay bir tarzda gerçekleştirilerek dinleyiciye ulaşabilmesi hedefini içermektedir. Ayrıca, tekrarlanan melodi ile yavaş bir ritme sahip olan süitin, keyif ve dinginlik yaratmak için ses yoğunluğu içermeyen bir anlayışla sunulduğu belirtilmiştir. Çalışmasında “Müzik ve Meditasyon” olarak bilinen aşağıdaki 10 enstrümantal besteyi oluşturmuştur:

1. “White” isimli beste; piyano ve flüt çalgılarını içermektedir. Yapısında; Budist pratiğine göre meditasyon yaratmak için yürüyüş meditasyonundan esinlenerek oluşturduğu bir beste olduğu belirtilmiştir.
2. “Life” isimli beste; piyano ve obua çalgılarını içermektedir. Beste yapısında; Wabi-Sabi felsefesinden esinlenmiş, Obuanın yumuşak sesinin piyano ile harmanlandığı ifade edilmiştir.
3. “Remembrance” isimli beste; piyano ve keman enstrümanlarını içermektedir. Beste yapısında; Wabi- sabi felsefesinden esinlenmiş; kimse- nin mükemmel olmadığı temasıyla sunulmuştur.
4. “Breath” isimli beste; piyano ve fagot enstrümanlarını içermektedir. Eserde; meditasyon uygulamalarından biri olan nefes alma farkındalığından esinlenmiştir Ayrıca fagotun derin bir his yarattığı belirtilmiştir.
5. “Light” isimli beste; piyano ve klarnet çalgılarını içermektedir. Beste; J.S. Bach’ın do majör prelüdünden esinlenerek tekrar eden özellikte hafif bir anlatımla sunulduğu ifade edilmiştir.
6. “Zen” isimli beste; piyano ve glockenspiel çalgılarını içermektedir. Yapısında; Budizm ekolü olan Zen’den esinlenilmiş, zihnin doğası ve nesnelere doğasına ilişkin içgörüyü temsil eden bir özellikte sunulmuştur.
7. “Free” isimli beste; piyano ve viyola çalgılarını içermektedir. Bağımsızlık kavramından ve Debussy’nin Ay Işığı isimli bestesinden esinlenen rahatlatma ve özgürlük hissi içeren özelliklerine değinmiştir.
8. “Rest” isimli beste; piyano ve kontrbas enstrümanlarını içermiştir. Kurtuluş anlamı taşıyan, piyanonun durgun, kontrbas içinse derinlik içeren bir yapıda olduğu belirtilmiştir.
9. “Quietude” isimli beste; piyano ve viyolonsel enstrümanlarını içermiştir. Bestenin dinginlik hissi yaratan bir yapıda olduğu ifade edilmiştir.

10. “Calm” isimli beste; solo piyano ile icra edilmiştir. Nefes pratiğinden etkilenerek, gerginlik ve endişeyi hafifletmek için sakin bir melodi hissi yaratıldığı belirtilmiştir.

Yukarıda yer alan çalışmalarda yaratılan eserlerin kayıtları Youtube’da bulunmaktadır. Hem bilimsel bir çalışma üzerinden üretilmiş olması, hem de kayıtlarının ulaşılabilir olması nedeniyle kısaca yer verilmiştir. Meditasyon müziklerinin olumlu etkilerine değinen çalışmaların incelenmesi ve elde edilen sonuçların görülmesi alana katkı sağlayacaktır. Bu sebeple ilgili çalışmaların bulguları aşağıda sunulmuştur.

### 1.2.1. Meditatif Müziklerin Etkileri

Meditasyon içerikli müzikler, bireylerin yaşamlarındaki olumsuz etkilere olan odak noktasını farklı bakış açılarına çeker. Bu farklı bakış açıları; olumlu düşüncelere doğru değişimi sağlarken, zihnin ve bedenin doğru orantılı olarak rahatlama süreçlerine de etki eder. Zihin rahatlarsa, beden de rahatlar ve buna paralel olarak düzenlenen nefes dengesi ruhsal dengeyi sağlar. Korku, kaygı, sinirlilik gibi durumların yarattığı gerginlikler rahatlama pratiklerine dönüşür. Bu dönüşüm bazen bilinçli bazen ise farkındalık pratiğini bilmeyenler için bilinçsizce oluşur. Birey kendindeki dönüşümü izlerse farkındalık kazanır ve deneyimler yoluyla derinlemesine bir keşif süreci başlatabilir. Bazı çalışmalardan elde edilen sonuçlara bakıldığında;

Karahasanoğlu ve Çevirme (2020), müzik terapisinde serbest doğaçlamaya yerilmesinin müzikal iletişimi ve duyguların dışavurumunu sağladığını belirtmiştir. Ayrıca terapist ile danışan arasında birleştirici bir unsur oluşturduğunu da ifade etmişlerdir.

Liu vd., (2019) meditasyon içerikli müziklerin stres, depresyon, okul öncesi çocukların uyku kalitesi gibi problemlerde olumlu etkiler gösterdiğini belirtmişlerdir.

Kurdi ve Gasti (2018), her müziğin kendine özel fiziksel yapılara sahip olmasının benzersiz fizyolojik etkiler oluşturduğunu ifade etmişlerdir. Zihne etki eden meditasyon müziklerinin duygusal tepkiler de dahil olmak üzere sinirsel ve hormonal aktiviteler üzerinde olumlu etkiler yarattığını aktarmışlardır. Ayrıca araştırmalarında hem yatıştırıcı hem de binaural ritimli meditasyon müziğinin, annelerin ameliyat sonrası psikolojik olarak pozitif haline iyi geldiği ifade edilmiş, ameliyat sonrası ağrı ve anksiyeteyi 24 saate kadar azaltmaya da yardımcı olduğu belirtilmiştir.

Olbrich (2019), meditasyon pratiği ve yaratıcı çalışmaların sezgisel bilme yollarından yararlandığını belirterek, isteme veya zorlama ile ortaya çıkmadığını açıklamıştır. İç görülerin ortaya çıkması için kendi zamanlarını beklediğini belirtmiş, bu sebeple destekleyici koşulların sağlanmasıyla içsel dinleme, sabır ve azim tutumlarının geliştirilmesini önermiştir. Uzun süredir

gerçekleştirdiği farkındalık pratiğinin, yaratıcı enerjisini özgürleştirmeye yardımcı olduğunu açıklamıştır. Olbrich (2019), mesleğine olan yansımalarını şu şekilde belirtmiştir:

*“Hesaplarımı yaptığımda veya konser rezervasyonu yaptığımda, performans sergilediğimde, bir atölye hazırladığımda veya piyano öğrencilerinin ebeveynleriyle konuştuğumda, yeni bir müzik parçası üzerinde çalıştığımda veya diğer müzisyenlerle prova yaptığımda, niyetim ve pratiğim bunu varlığımla ve kalbimle yapmaktır: önemsemek, fark etmek ve süreçte tamamen canlı olmak.” (s.222)*

Pongsarayuth (2023), meditasyonun farkındalık kazanma süreci, mutluluk ve esenlik içeren bir yolculuk olduğunu belirterek, müziğin günlük yaşamda stresi azaltmak, hafızayı geliştirmek, daha iyi uyumak ve ruh halini iyileştirmek üzerine yer ettiğini ifade etmiştir.

Thompson (2023), binaural vuruşlar olsun ya da olmasın, meditasyonun yaşam amacını artırırken depresif ruh halini etkili bir şekilde iyileştirdiğini belirtmiştir. Araştırma sonucunda ise, binaural vuruşların meditasyon müziklerine dahil edilmesiyle katılımcının psikolojik olarak olumlu etkilendiğini vurgulamıştır.

Yapılan araştırmalar meditasyon müzikleri ile farkındalık pratiklerinin uygulanmasıyla birlikte psikolojik açıdan rahatlama ve bazı sağlık problemlerinde de iyileştirici bir güç oluşturduğunu göstermektedir. Bazı çalışmalar dinlemeye yönelik gerçekleştirilmiş, bazıları ise farkındalık meditasyonu sonucunda yaratıcı keşfini içeren beste çalışmalarını göstermiştir. Meditasyonun gerek aktif dinleme, gerekse farkındalık pratiklerinin sonucunda piyano üzerinde deneyimle süreçleri bireylerin yaşamlarına olumlu etkiler katmıştır. Teknoloji çağında insanların son zamanlarda doğadan ve doğal olandan kopmaları, meditasyon sayesinde ise özüne yani; doğaya dönmeleri gerçek yaşamı deneyimlemelerine katkı sağladığı gibi sağlıklarını pozitif yönde etkilediğini göstermiştir.

## 2. SONUÇ

Bireyin kendini keşfetme, gerçekleştirme ve kabullenme süreçlerinde rol oynayan meditasyon ve farkındalık pratiği, müziksel öğeleri barındırır. Sessizlik, sezgisel uyarılarla bütünleşen beden ve doğanın ritmiyle başlar, her bireyde farklı müziksel imgelere dönüşür. Günümüzde meditasyon uygulamalarını kapsayan bazı alanlar, her ne kadar küreselleşmenin birer ürünü haline dönüşse de modern hayata yerleşerek doğu sentezinden farklılıklar göstermektedir. Sosyal çevre ve doğal hayattan kopuk betonlaşan bir ev-iş yaşamı nedeniyle günlük yaşam pratiklerine dâhil edilmiştir. Ayrıca farklı kültürlerle olan etkileşimi kültürel ve sosyal dönüşüme uğramıştır. Ancak özünde meditasyonun temel ilkeleri rahatlama, kabullenme, sezgisel içe

dönüş, nefes gibi çalışma pratiklerini içeren ve insanların sağlıklarını olumlu yönde etkileme amacıyla uygulanan bir anlayış yapısını barındırır.

Müziğin meditasyon ile birlikte kullanılması, insanların sadece müzik yapmanın ötesinde benliklerinin farkında olan bilinçli bir zihnin boşluk anında ürettiği pozitif enerjinin doğuşudur. Aynı zamanda farkındalık pratiği, denetimli çalma veya söylemenin yaratıcılık üzerinde oluşturduğu sınırların aşılmasına yardımcı olan bir keşif sürecidir. Meditasyon insana, yaptığı müzikten keyif alma, kaygılardan arınma özgürlüğü tanır. Nefes, temel yaşam fonksiyonu olarak, farkında olmadan gerçekleştirilen bir eylemden bilinçli olarak dıştan içe yenilenme enerjisini barındıran bir güce dönüşür. Bu güç sayesinde birey, her düşüncenin, hareketin ve çevresindeki her olgunun farkına varır. Doğa sesleri içinde gerçekleştirilen farkındalık pratiği, insanın sade bir yaşamdan ve var olan her şeyden haz almasını sağlar. Kendi hayatının bilgesi haline dönüştürür. Bu bağlamda meditasyon, bireyin yaşamında, hem fiziksel ve zihinsel sağlığını iyileştiren hem de müzisyen açısından yaratıcı keşfine dönüşen keyifli bir yolculuk sunar.

Piyanonun doğa sesleri ile olan uyumu, yalın ve su damlaları gibi hafif bir tınıda titreşen ses yapısı, meditasyon müziklerinde tercih edilme nedenini göstermektedir. İncelenen araştırmalar piyano tınısının meditatif etkisi nedeniyle tercih edildiğini kanıtlamaktadır. Piyano çoğu müzik türleri ile uyumlu olarak kullanılmakla birlikte, sanatsal açıdan estetik değerlere sahip ve tek başına kullanılan ana çalgı niteliğindedir. Bu sebeple, sadece doğa sesleri ve piyanoyu içeren kompozisyon materyalleri, meditasyon müziklerinin yaratımı için temel unsurları oluşturmaktadır.

Meditasyon müziklerinin insanlara dinletilmesiyle; anksiyete, yorgunluk, depresif ruh hali, uyku kalitesi, ağrı semptomları, dikkat gibi birçok alana olumlu yönde etki yaptığı araştırmalarda görülmektedir. Bu müzikleri inceleyerek yeni yaratıcı besteler üreten çalışmalar sınırlıdır. Ancak Youtube ve uygulamalar üzerinden dinlenebilecek meditasyon müzik seçenekleri, felsefi anlayışları açıklamasa da çok sayıda bulunmaktadır. Bu müziklerin yapısal analizlerini ortaya çıkarmak, yeni beste çalışmaları yapmak isteyenlere önemli fikirler sunabilir ancak notalarına erişim bulunmamaktadır. Dinleyerek analiz edilmeleri, yorucu bir yöntem olmakla birlikte ileride yapılacak çalışmalara yön verebilir.

Piyano eğitimi açısından bakıldığında öğrencinin sadece emredici notasyonla derslerini gerçekleştirmeleri, onların bireysel donanımlarını ve yaratıcılıklarını keşfetmelerine engel oluşturabilir. Müzik donanımının, eser repertuarının, tekniksel gelişimin sağlanabilmesi için belirli bir programa tabi tutarak, zihinsel çalışma pratiklerinin sağlanması sağlam birer müzisyen oluşturmada önemlidir. Ancak tüm bunlar müzik yapmaya hizmet eden anlayışları simgelerken, kişinin kendisini keşfetmesini de destekleyecek



unsurların eğitsel süreçlere yansıtılmasını gerekli kılar. Aksi takdirde piyano çalmayı bilen ancak kaygılarını ve korkularını yenememiş, özgün karakterini müziğine yansıtamamış bireyler yetişmesine neden olabilir. Piyano eğitimcisinin yaşadığı eşsiz keşif sayesinde meditasyon ile doğaçlama konularında bilgili ve deneyimli olması, öğrencilerini cesaretlendirerek bireysel donanımlarını tanımları yönünde teşvik etmesini sağlayacaktır. İçsel sezgileriyle çalan bir piyanist, her bireyin potansiyeline saygı duyarak onları fak etme ve geliştirme yönünde cesaretlendiren bir bilgeliğe sahip olacaktır. Piyano eğitimcisi mesleki deneyimlerine bu bilgileri yansıtarak, nesillere ışık tutabilen bir keşfin anahtarı olabilir.

## KAYNAKÇA

- Anderson, M. (2023). *Attend, Notice, Blend: Key Ingredients of Active Listening to Piano Music* (Doctoral dissertation, The University of Iowa).
- Armstrong, J. (2022). *Black Space: Creating Meditative Music Through the Black Lens to Combat Unconscious Bias*. University of California, Irvine.
- Blume, G. (2003). Blurred affinities: Tracing the influence of North Indian classical music in Keith Jarrett's solo piano improvisations. *Popular music*, 22(2), 117-142.
- Chappell, S. (1999). Developing the complete pianist: A study of the importance of a whole-brain approach to piano teaching. *British Journal of Music Education*, 16(3), 253-262.
- Çoraklı Kahraman, E. (2021). Piyanonun özgün nitelikleri. *Sanat Yazıları*, (45), 523-53.
- İnci Kuzu, Ç., Dağtekin, E., & BOZAN, S. (2017). Geometrinin Resim Sanatına Yansımaları. *Journal of International Social Research*, 10(49).
- Karahasanoğlu, S., & Çevirme, C. (2020). Müzikle Tedavide Yöntemler: Davranışsal Ve Yaratıcı Terapi, Serbest Doğaçlama. *Journal of International Social Research*, 13(69).
- Köktaş, Y. (2014). Mitoloji Dans ve Müzik. *TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 261-271.
- Kunen, J. (2012). Meditative Music. Available at SSRN 2065627. Doi: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2065627>.
- Kurdi, M. S., & Gasti, V. (2018). Intraoperative meditation music as an adjunct to subarachnoid block for the improvement of postoperative outcomes following cesarean section: a randomized placebo-controlled comparative study. *Anesthesia, essays and researches*, 12(3), 618.
- Liu, B., & Rice, V. J. (2019). A pilot study investigating preferred background sounds during mindfulness meditation: What would you like to hear?. *Work*, 63(2), 155-163.
- Olbrich, S. (2019). "Mindful Heroes: Stories of Journeys that Changed Lives Barrett." T., Harris, V., Nixon, G. (Editors) . "Dare To Create! Meditation, Insight And Creative Processes In Music" (219). Aberdeen, Scotland: Inspired By Learning.
- Osho (2004). *Coşku İçten gelen Mutluluk*. Çev. Sangeet. İstanbul: Ganj Yayıncılık.
- Osho (2016). *İnsan Kendinin Aynasıdır Birey Olma Üzerine Aforizmalar*. Çev. Funda Sezer. İstanbul: Omega Yayınları.
- Pongsarayuth, S. (2023). Creative Musical Art for Supporting Society: Music and Meditation. *Journal of Urban Culture Research*, 26, 175-189.
- Şekerci, Y. (2021). Mindfulness-Based Mobile Meditation Applications and Musical Experience, Meditopia Case. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (7), 85-108.
- Thompson Jr, J. W. (2023). *A Mixed-Methods Exploration of Theta-Infused Binaural-Beats Meditation Soundtracks and Their Impact on Positive and Negative Affect, Purpose, and Depressed Mood* (Doctoral dissertation, Sofia University).
- Werner K. (2014). *Zahmetsiz Uсталık İçimizdeki Usta Müzisyeni Özgür Bırakmak*. Çev. Selma Ögünç. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, V. ve Koç, T. (2011). *Müzik Felsefesine Giriş*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.



# *Bölüm 6*

## **ÂŞIKLARIN DİLİNDEN ATATÜRK SEVGİSİ**

*Aytunç AYDIN<sup>1</sup>*

## Giriş

Bugün varlığını sürdüren âşıklık geleneği bin yıllar öncesine dayanmaktadır. Köklerini Orta Asya'dan alan ve Anadolu'ya kadar uzamakta olan âşıklık geleneği Türk halk kültüründe geniş bir yere sahiptir. Âşıklar bu gelenek içerisinde şiirlerini aşk, ayrılık, gurbet gibi ferdi duygularla yahut vatan, millet, kahramanlık gibi daha çok toplumsal yaşantıları içeren olgularla örüp işlerler. Eskiden beri süregelen âşıklık geleneğinde âşıklar şiirlerini dinleyiciler önünde irticâlen, başka ifadeyle doğaçlama şeklinde karşılıklı olarak söyleşerek sunarlar. Belirli kurallar çerçevesinde yürütülen bu süreç, uygulamanın içeriğine göre deyişme, atışma, karşıberi, karşılaşma gibi isimlerle adlandırılmaktadır.

Âşıklar, ağıtcılar, türkü yakıcılar ve çalgıcılar gibi geleneksel müzik geleneğinin üretici ve taşıyıcıları, geçmişten günümüze geleneği aktaran, icra eden ve temsil eden kişiler olarak, 21. yüzyılda da geleneksel müzik kültürünün devam etmesini sağlamışlardır. (Fidan, 2017: s.17). Saz çalma konusunda istisnalar olmakla birlikte halk kültürü içinde yetişen âşıklar genel itibariyle saz çalıp şiir okurlar.

Halk şiirinin şekillenmesinde Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan zaman sürecinde kültür kaynaklarının etkisi bulunmaktadır. Halk edebiyatı Türklerin İslamiyet öncesi sözlü ve yazılı edebiyatları ile başlayan, İslamiyet'in kabulü ile de yeniden şekillenip devam ederek gelişen edebiyat olarak ifade edilmektedir (Artun, 2021: s33). Âşık Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı içerisindeki bir parçadır ve millî edebiyat geleneği içerisinde günümüzde de varlığını sürdürmekte ve yeni eserler üretmektedir. (Günay, 2021: s.41) Bu millî edebiyat geleneği içerisinde âşıklar sözlü kültür ürünlerini kendi tarzlarıyla biçimlendirip sunarlar. Zaman içerisinde tekâmül etmiş olan söz konusu tarza âşık tarzı denilmektedir. "Âşık tarzı; belli kurallara, kalıplara, biçimlere ve fikirlere bağlı şiir tarzıyla, musiki tarzını bünyesinde taşıyan birleşik bir deyimdir. Tek başına ağız kullanımı ve okuyuşa (teganni) bağlı bir anlam içermez. Bir yönü ile Divân edebiyatı, genel olarak da Halk edebiyatı ve Halk musikisi karakterlerini bünyesinde barındırır. Bu özellikleriyle, çağlar ötesi bir geleneği devam ettirir" (Şenel, 2009: s.65). Bu anlamda Âşık tarzı şiiri, ezgilerinden ve icra geleneğinden ayrı düşünülemez. Başka bir ifadeyle, ezgiler ve icra geleneği, âşık tarzı şiirin ayrılmaz bir parçasıdır. (Günay, 2021: s.55). Âşık tarzı şiir ve temsilcilerine yönelik çalışmalar 20. Yüzyıldan itibaren ağırlık kazanmaya başlamış ve Cumhuriyet'ten sonra artarak yoğunlaşmıştır (Günay, 2021: s. 21).

Âşık adayları, âşıklık geleneğinin kabulleri doğrultusunda usta çırak ilişkisi içinde yetişirler, çıraklık dönemi boyunca eğitim alırlar, fasillara katılıp deneyim kazanırlar ve ustalarından mahlas alarak âşık olurlar. (Artun, 2021: s.61).

Âşık edebiyatı temsilcilerinin gelişip olgunlaştıkları sosyal çevreleri hakkında yapılan araştırmalarda, çeşitli sınıflamalarla karşılaşılmaktadır.

Bu farklılık, âşıklığın toplumun belirli bir kesimiyle sınırlı olmadıklarını, farklı dönemlerde ve bölgelerde farklı eğilimlere sahip olduklarını gösteren karmaşık bir yapıya sahip olmalarından kaynaklanır. Bununla birlikte herhangi bir sosyal çevrede yetişen âşıkların hayatlarında, mesleklerine yönelmeleri ve ustalık seviyesine ulaşmaları için bir olgunlaşma ve gelişim süreci vardır. (Oğuz, Ekici, Aça, Arslan, Düzgün, Akarpınar, Eker, Ercan, Özkan, 2004: s.190-191). “Âşık adını almak ve statüsünü kazanmak isteyen kişilerin, geleneğin içerisinde yer alabilmesi için geleneğin kabullerini gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Geleneğin kabulleri arasında usta-çırak ilişkisiyle yetişme, saz çalabilme, doğaçlama söyleme rüya görme ile bade içme ve mahlas alma gibi unsurlar yer almaktadır. Bu unsurlardan her birinin kazanılması için belli bir aşamaları bulunmaktadır” (Nakış, 2021: s86-87). Mahlas kullanımı ve bade içme motifi âşıklık geleneğinin önemli hususlarından.

Bu çalışma, âşık Davut Sularî ile âşık Şeref Taşlıova arasında gerçekleşen Anadolu ve Atatürk konulu deyişmedeki söz sanatlarını ve müzik unsurlarını çeşitli yönlerden incelemek amacıyla yapılmıştır. Çalışmaya konu olan deyişme örneği 6 Ağustos 2021 yılında “sadece türkü” isimli kanal aracılığıyla YouTube platformunda “Biri Anadolu Biri Atatürk Konulu Atışma Kaydı” olarak paylaşılmıştır.

### **Âşık Davut Sularî ve Âşık Şeref Taşlıova Arasında Geçen Atatürk Konulu Deyişme Örneği**

İncelenen deyişme örneği YouTube platformundan alınmıştır. Atışma, tekellüm, müşaaire gibi deyişme de sistemli deyişler grubuna girmektedir (Artun, 2021: s.85). “Deyişme, iki veya daha fazla âşığın herhangi bir konuda manzum olarak söyleşmeleridir. Yani “deyişme”de ne galip gelme ne de rakibe takılma veya laf atma vardır. Verilen bir ayakla veya âşıklardan birinin açacağı ayakla duyguların, kanaatlerin, kabullerin, inançların, tavırların kısaca pek çok yaradılışların ortaya konulmasıdır. Kısacası; karşılaşmada “mat etme”, atışmada “eğlendirme” deyişmede ise “sohbet” esastır.” (Kayadan aktaran: Artun, 2013: s.75). İncelemeye konu olan, her bir âşığın en az dört mısralı ve dörder kıta okuduğu deyişme bölümleri şu şekilde gerçekleşmiştir.

Deyişmeye kimliğini tespit edemediğimiz bir dinleyici tarafından ayak verilmiştir. Ayak, kâfiye anlamına gelmektedir. Âşık, deyişin ilk iki mısrasında hangi ayak üzerinde söyleyeceğini belirtmek için ‘ayak açma’ ya da ‘ayak verme’ denilen pratiği uygular (Şenel, 2009: s.41). Ancak ayak verme, etkinliğin yapıldığı dostlar toplantısında bulunan bir kimse tarafından da verilebilir.

Ayak veren kişi:

“Birisi bülbüldür, birisi güldür”

“Biri Anadolu, biri Atatürk”



Sözleriyle ayak verdikten sonra deyişme Âşık Şeref Taşlıova başlamıştır. Taşlıova sazıyla hüseyinî makamındaki ezgi kalıplarından oluşan serbest ritimli ezgiyle az sonra söyleyeceği sözlü ezgiye yol gösterir. Açışın ve sözlü ezginin notasına ait görsel şekil 1’de gösterilmiştir. Taşlıova’nın dilinden şu sözler dökülmüştür;

### Âşık Şeref Taşlıova

Birisi bülbüldür birisi güldür

Biri Anadolu biri Atatürk

Birisi arıdır birisi baldır

Biri Anadolu biri Atatürk aman aman

Birisi arıdır birisi baldır

Biri Anadolu biri Atatürk hey hey hey

Hece sayısı dikkate alındığında deyişmedeki dörtlüklerin akışının nazım biçimi olan koşmayla ve 11’li hece vezniyle okunacağı anlaşılmaktadır. Türk halk edebiyatı ve esasen âşık edebiyatı olmak üzere, en çok tercih edilen manzumelerden biri koşmadır (Albayrak, 2009: s.159). Belirli şekil, konu ve özellikleri ihtiva eden, yaygın bir nazım bir şekli olan koşmalar genellikle 11 heceli dörtlüklerden meydana gelir (Artun, 2021: s. 130).

Kıtada bülbül-gül ve arı-bal kelimeleriyle, birbirlerine uygunluk durumu bakımından tenâsüb sanatı, peş peşe gelen mısralarda Anadolu’nun bülbül ve arı sözcükleri ile Atatürk’ün ise gül ve bal sözcükleri ile ilişkilendirilmesinden mütevellit teşbîh ve leff ü neşr sanatları, biri Anadolu biri Atatürk söz kalıpları ve aman, hey sözcüklerinin tekrarına dayalı olarak da tekrîr sanatı yapıldığı görülmektedir. Kıtada kullanılan söz sanatlarına yönelik başlıca tanımlamalar aşağıda verilmiştir.

- Tenasüp (Tenâsüb): “Birbirleriyle ilgili söz veya kavramların dizelerde toplanması sanatı” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri (sozluk.gov.tr)).
- Teşbîh “aralarında bir ya da birden fazla benzerlik bulunan iki şeyin birini diğerine benzetmektir. Teşbihin tarafları olarak adlandırılan bu iki unsurdan biri müşebbeh (=benzeyen), diğeri müşebbehün bih(=kendisine bir şey benzetilen)tir” (Saraç, 2019: s.16).
- Leffüneşir (Leff ü neşr): “Birkaç adı bir sözün başında söyledikten sonra bunların sıfat veya fiillerini daha aşağıda sıralama” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri (sozluk.gov.tr)).
- Tekrir (Tekrîr): “Bir yazıda, bir şiirde sözü veya kavramı anlatımı pekiştirmek amacıyla sık sık tekrar etme sanatı” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri (sozluk.gov.tr)).

- Aliterasyon: “Şiir ve nesirde uyum sağlamak için söz başlarında ve ortalarında aynı ünsüzün veya aynı hecelerin tekrarlanması” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri (sozluk.gov.tr)).
- Asonans: “Aynı aksanı veren ünlüyü ondan sonra veya önce gelen ünsüzü dikkate almadan her dizinin sonunda tekrarlama biçiminde yapılan uyak” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri (sozluk.gov.tr)).

Fonetik yapı bakımından değerlendirildiğinde kıtada b, r, d ünsüz harfleriyle aliterasyon, i ve ı ünlü harfleriyle de asonans oluşturulduğu görülmektedir.

Kaynak Kişi: Âşık Şeref Taşhova

Notaya Alan: Aytunç Aydın

Bi ri si bül

bül dür bi ri si gül dür Bi ri A na do lu bi ri A ta türk

Bi ri si a rıdır bi ri si bal dür Bi ri A na do lu bi ri A ta türk

a man a man Bi ri si a rıdır bi ri si bal dür

Bi ri A na do lu bi ri A ta türk hey hey hey

### Şekil 1. Âşık Şeref Taşhova İcrası (1. Kıt)

Âşıkların sazları aynı şekilde akortlanmadığı için söz sırası kendisine gelen Âşık Davut Sulari gül'izâr makamında usûllü çalgısal bir ezgi icrâ ettikten sonra sözlü ezgisini kendi sazının akorduyla icrâ eder ve daha sonra sözden önceki usûllü çalgısal ezgiye benzer motifler yaparak sırasını Taşhova'ya bırakır. Sulari'nin icrâ etmiş olduğu ezginin notasına ait görsel şekil 2'de gösterilmiştir.

Sulari'nin Taşlıova'ya cevabı şu şekilde olmuştur;

### Âşık Davut Sularî

Biri özü küldür birisi kuldur

Biri Anadolu biri Atatürk

Birisi yaprağı birisi daldır

Biri Anadolu biri Atatürk

Âşık Davut Sulari, ilk iki mısradaki ilişiklik bakımından öz sözcüğü zemininde kül-Anadolu ile kul-Atatürk ve son iki mısradaki yaprak-Anadolu ile dal-Atatürk sözcükleri arasında anlam örüntüsü oluşturarak teşbîh ve leff ü neşr sanatını kullanmıştır. Bununla birlikte üçüncü mısradaki yaprak ve dal kelimelerinin kullanımıyla tenâsüb sanatının ortaya çıktığı görülmektedir. Kıtada b, r, k, l, d, r ünsüz harfleriyle aliterasyon, i, a ve ü ünlü harfleriyle asonans oluşturulmuştur.

Kaynak Kişi: Âşık Davut Sulari

Notaya Alan: Aytunç Aydın

♩ = 75

Bi ri ö zü kü l dür bi ri  
si kul dür Bi ri A na do lu bi ri A ta  
türk Bi ri si yap ra ğı bi ri  
si dal dür Bi ri A na do lu bi ri  
A ta türk

Şekil 2. Âşık Davut Sulari İcrası (1. Kıta)

Değişme sırası kendisine gelen Âşık Şeref Taşlıova, değişmeye hüseyinî makamında serbest ritimli ezgi kalıpları kullanarak devam eder. Taşlıova'nın icrâ etmiş olduğu ezginin notasına ait görsel şekil 3'de gösterilmiştir. Taşlıova değişmeye şu sözlere devam eder;

### Âşık Şeref Taşlıova

Birisi cephedir birisi varan

Birisi cephedir birisi varan

Birisi dertlidir birisi saran

Biri kurtarılan biri kurtaran

Biri Anadolu biri Atatürk

Birisi kurtulan biri kurtaran

Biri Anadolu biri Atatürk

Atatürk Atatürk hey Atatürk

Kıtada cephe-Anadolu, dertli-Anadolu, kurtarılan-Anadolu, varan-Atatürk, saran-Atatürk, kurtaran-Atatürk kelime grupları ile söz ilişkisi kurularak leff ü neşr sanatının yapıldığı görülmektedir. Birinci-ikinci, dördüncü-altıncı, beşinci-yedinci mısralardaki söz öbeklerinin ve yedinci mısradaki Atatürk kelimesinin tekrar kullanımı ile tekrîr sanatı yapılarak ifade güçlendirilip pekiştirilmiştir. Ayrıca dördüncü mısradaki aynı kökten türemiş olan kurtarılan ve kurtaran sözcüklerinin kullanımına bağlı olarak İştikâk sanatı yapılmıştır. “İştikâk, aynı kökten türemiş iki veya daha fazla sözcüğün aynı ibare içinde bulunmasına denir” (Saraç, 2019: s.67). Âşık Şeref Taşlıova okumuş olduğu bu kıtada b, r, s, k ünsüz harflerini kullanarak aliterasyon, i, e, a ünlü harflerini kullanarak da asonans yapmıştır.

Kaynak Kişi: Âşık Şeref Taşlıova

Notaya Alan: Aytunç Aydın

Bi ri si cep he dir bi ri si va ran Bi ri si cep he dir  
 bi ri si va ran Bi ri si dert li dir bi ri si sa ran Bi ri kur ta ri lan  
 bi ri kur ta ran Bi ri A na do lu bi ri A ta türk Bi ri si kur tu lan  
 bi ri kur ta ran Bi ri A na do lu bi ri A ta türk  
 A ta türk A ta türk hey

### Şekil 3. Âşık Şeref Taşlıova İcrâsı (2. Kıtâ)

Sularî bu kısımda sazıyla eşlik etmeden, Taşlıova'nın icrâ etmiş olduğu tondan ve ancak gül'izâr makamıyla cevaben verdiği sözlü ezgisini seslendirmiştir. Buna karşın söz aralarında tekrar kendi sazıyla farklı tondan dem sesi ile eşlik etmiştir. Bu kısım akort uyumsuzluğundan dolayı dikteye eklenmemiştir. İlgili notaya ait görsel şekil 4'de gösterilmiştir. Sularî, Taşlıova'ya aşağıdaki sözlerle karşılık vermiştir.

#### Âşık Davut Sularî

Birisi öz var da biri öz canı

Biri nişânesi birisi şânı

Birisi yıkılan biri yapanı

Biri Anadolu biri Atatürk

Biri Anadolu biri Atatürk

Üçüncü mısradaki yıkılan ve yapan kelimelerinin kullanımına bağlı olarak tezâd sanatının oluştuğu görülmektedir. “Tezâd, zıt (=karşıt) anlamlı sözcükleri bir ibarede toplamaktır” (Saraç, 2019: s.38). Kıtada öz var, nişâne, yıkılan sözcüklerinin son mısradaki Anadolu sözcüğü ile ve öz can, şân ve yapan sözcüklerinin de yine son mısradaki Atatürk sözcüğü ile ilişkilendirilmesi sonucu leff ü neşr sanatının meydana geldiği görülmektedir. Ayrıca son iki

mısrada biri Anadolu bir Atatürk kelime gruplarının tekrar kullanımına dayalı tekrîr sanatının yapılmıştır. Kıtada b, r, n, ş, y ünlü harflerinin kullanımına bağlı olarak aliterasyon, i, â, ı, a harflerinin kullanılmasıyla da asonans yapıldığı görülmektedir.

Kaynak Kişi: Âşık Davut Sulari

Notaya Alan: Aytunç Aydın

Şekil 4. Âşık Davut Sulari İcrâsı (2. Kıta)

Âşık Davut Sulari'nin icrâsının bitiminden sonra Taşlıova, hüseyinî makamında serbest ezgi kalıplarını kullanarak şu sözleri söyler;

#### Âşık Şeref Taşlıova

Birisi birinin elinden tutar (2)

Birisi birinin derdine yeter

Birisi birinin bağrında yatar

Biri Anadolu birinin Atatürk aman aman aman

Birisi birinin bağrında yatar

Biri Anadolu biri Atatürk hey Atatürk

Anadolu'nun Atatürk'ün elinden tutması, onun derdine yetmesi ve bağrında yatması ifadeleriyle teşhis (kişileştirme) sanatı yapılmıştır. Teşhîs (kişileştirme) “insan dışındaki canlı ve cansız varlıklar ile soyut duygu ve düşüncelere insana özgü özellikler ile duygu vermeye” (Saraç, 2019: s.26) denilmektedir. Anadolu ile Anadolu'daki insanlar kastedilmiştir. Burada Anadolu gerçek anlamı dışında kullanılmış olup birlikte kullanıldığı söz kalıbıyla, mecâz-ı mürsel sanatı oluşturulmuştur. “Mecaz-ı mürsel sanatı, bir sözün gerçek anlamından farklı olarak benzetme amacı taşımadan kullanılmasını ifade eder” (Murat ve Demir, 2108: s.96). Kıtada ayrıca Atatürk ve aman sözcüklerinin tekrarına



dayalı olarak tekrîr sanatının yapıldığı görülmektedir. Fonetik bakımdan ise bu kıtada tekrar kullanılan harflerden mütevellit b, r ünsüz harfleriyle aliterasyon ve i, a ünlü harfleriyle de asonans oluşturulmuştur.

Kaynak Kişi: Âşık Şeref Taşlıova

Notaya Alan: Aytunç Aydın

Bi ri si bi ri nin e lin den tu tar

Bi ri si bi ri nin e lin den tu tar Bi ri si bi ri nin der di ne ye ter

Bi ri si bi ri nin bağ rın da ya tar Bi ri A na do lu bi ri nin A ta türk

a man a man a man Bi ri si bi ri nin bağ rın da

ya tar Bi ri A na do lu bi ri A ta türk hey hey

### Şekil 5. Âşık Şeref Taşlıova İcrâsı (3. Kıtâ)

3. kıta için söz alan Sularî, hüseyinî perdesi merkezli ezgi hareketlerinden sonra sözlü ezgisini çargâh perdesinde karar edecek şekilde bitirmiştir. Âşık bu dörtlüğü çargâh (Birinci Nevî) makamında seslendirmiştir. Çargâh (Birinci Nevî) makamı, hüseyinî perdesi ve ziyadesiyle çargâh perdesi merkezli ezgi hareketlerinden oluşan ve karar perdesinin çargâh olduğu makamdır (Hatipoğlu, 2021: s.175). Dörtlükte ayrıca nim hisar perdesinin birkaç tartım kalıbında kullanıldığı görülmektedir. İlgili notaya ait görsel şekil 6'da gösterilmiştir. Sularî, Taşlıova'ya aşağıdaki sözlerle cevap verir;

#### Âşık Davut Sularî

Birisinin vardır da her yanda yeri

Birisinin toprağında çok eri

Birsinin vardır da vakti güheri

Biri Anadolu biri Atatürk

Kıtada, Atatürk'ün gühere (cevher, değerli taş) benzetilmesiyle teşbih sanatının kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca dörtlükte b, r, d, y, v ünlü harflerin kullanılmasıyla aliterasyon, i, a, e ve o ünsüz harflerinin kullanılmasıyla da asonans oluşturulmuştur.

Kaynak Kişi: Âşık Davut Sulari

Notaya Alan: Aytunç Aydın

Bi ri si nin var dır da her yan da ye ri Bi ri si nin  
top ra ğın da çok e ri  
Bi ri si nin var dır da vak ti gü he ri Bi ri A na do lu  
bi ri A ta türk

### Şekil 6. Âşık Davut Sulari İcrâsı (3. Kıta)

Değişmenin son bölümünde Taşlıova, kendisine ait deyişme bölümünü, görseli şekil 7’de gösterilen hüseyinî makamına özgü ezgi kalıplarını kullanarak şu sözlerle bitirir;

#### Âşık Şeref Taşlıova

Birisine Şeref yazdı destanı (2)

Birinin dünyada yücedir şânı

Birisi birinin cennet vatani

Biri Anadolu biri Atatürk

Birisi birinin cennet vatani

Biri Anadolu biri Atatürk Atatürk Atatürk

Biri Anadolu biri Atatürk

Mahlasını son kıtanın ilk mısrasında kullanan Âşık Şeref Taşlıova cennet vatani sıfat tamlamasıyla Anadolu’yu kastederek istiâre sanatını uygulamıştır. İstiâre “aralarında anlam açısından ilişki bulunan ya da öyle kabul edilen iki kelime veya cümlenin birini diğeri yerine kullanmakla meydana gelen bir dil olayıdır” (Saraç, 2019: s.24).

Kaynak Kişi: Âşık Şeref Taşhova

Notaya Alan: Aytunç Aydın

Bi ri si ne Şe ref yaz dı des ta nı Bi ri si ne Şe ref yaz dı  
 des ta nı Bi ri nin dün ya da yü ce dir şâ nı Bi ri si bi ri nin cen net  
 va ta nı Bi ri A na do lu bi ri A ta türk Bi ri si bi ri nin cen net  
 va ta nı Bi ri A na do lu bi ri A ta türk A ta türk A ta türk  
 Bi ri A na do lu bi ri A ta türk

### Şekil 7. Âşık Şeref Taşhova İcrası (4. Kıta)

Değişmede son söz sırası kendisine gelen Sulari, değiştirmeye gül'izâr makamında ezgisel kalıplar kullanarak son vermiştir. Bu bölüme ait ilgili nota görseli şekil 8'de gösterilmiştir. Sularî değiştirmeyi şu sözleri söyleyerek bitirmiştir;

#### Âşık Davut Sularî

Birisi Sularî'yi var etti aldı  
 Birisi memleket yurduna saldı  
 Biri Anıtkabir'de ebed kaldı  
 Biri Anadolu biri Atatürk (2)

Âşık Davut Sulari değiştirmeyi, son bölümü oluşturan bu kıtanın ilk mısrasında mahlasını kullanarak ve ünlü, ünsüz harflerin tekrarlarına dayalı aliterasyon ve asonans tekniklerini uygulayarak bitirmiştir. Kıtada aliterasyonun b, r, s, d ünsüz harfleriyle, asonansın ise i, a, e, ı ünlü harfleriyle yapıldığı görülmektedir.

Kaynak Kişi: Âşık Davut Sulari

Notaya Alan: Aytunç Aydın

Bi ri si Su la ri var et ti al dı Bi ri si mem le ket yur du na sal  
 dı Bi ri A nt ka bir de e bed kal dı Bi ri A na do lu  
 bi ri A ta türk Bi ri A  
 na do lu bi ri A ta türk

Şekil 8. Âşık Davut Sulari İcrâsı (4. Kıtâ)

## Sonuç

Türk coğrafyasında binlerce yıldır varlığını sürdürmüş olan âşıklık geleneği bugün de devam etmektedir. Pek çok savaşa sahne olmuş, dolayısıyla çokça bedel ödemiş olan bu topraklar, milli bağımsızlık mücadelesi sürecinde kendi canını feda eden ve feda etmeye hazır olan sayısız kahraman yetiştirmiştir. Bu sürecin baş kahramanı olan Atatürk'e ve türlü cefalar çeken Anadolu halkına ithafen âşıklar tarafından yazılmış pek çok şiir bulunmaktadır. Bunlardan biri âşık Davut Sularî ile âşık Şeref Taşlıova arasında gerçekleşen ve deyişme şeklinde geçen şiirdir. Atatürk konulu bu deyişmede âşıklar, vatan ve millet sevgilerini, vatanın kurtarıcısı olarak gördükleri Atatürk üzerinden şekillendirerek sözlerine dökmüş, sazlarının tellerinden çıkan nağmeler eşliğinde seslendirerek sunmuşlardır. Deyişmede âşıkların, dörtlüklerinde söz sanatları açısından tenâsüb, teşbih, leff ü neşr, tekrîr, iştikâk, tezâd, teşhis, mecaz-ı mürsel, istiâre ile aliterasyon ve asonans fonetik öğeleri kullandıkları görülmüştür. Âşık Şeref Taşlıova'nın söylemiş olduğu tüm dörtlüklerde ezginin usulsüz (serbest ritimli) olacak şekilde hüseyinî makamında icrâ edildiği görülmüştür. Âşık Davut Sularî tarafından dile getirilen dörtlüklerin birinci, ikinci ve dördüncü olanı gül'izâr makamında, üçüncüsü ise çargâh (Birinci Nevî) makamında icrâ edildiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte âşık Davut Sularî tarafından seslendirilen dörtlüklerin birincisinde ezgi kalıplarının Türk Aksağı (5/8) ve ekseriyetle Nim Sofyan (2/4) usûl kullanımıyla oluşturulduğu görülmüştür. Veriler incelendiğinde söyleşmenin, dinleyiciler huzurunda âşıkların yüz yüze olacak şekilde gerçekleştirildiği ayrıca nitelik bakımından deyişme özelliği taşıdığı kanaatine varılmıştır. Âşık Davut Sularî ve âşık Şeref Taşlıova'nın karşılıklı olarak söyleştiği bu deyişmenin dörtlüklerinde âşıklar, Atatürk'e olan sevgilerini Türkiye'nin geçmişine, değerlerine atıflarda bulunarak dile getirmişler, onun kahramanlık vasfını öne çıkararak kendisine saygı ve vefa duygularını sunmuşlardır.

## KAYNAKÇA

- Albayrak, N. (2009). TÜRK HALK ŞİİRİNDE BİÇİM ve TÜR SORUNU. Motif Akademi Halkbilim Dergisi. Cilt 2, Sayı 3-4
- Artun, E. (2013). Çukurova Âşıklık Geleneğinde Atışma. Folklor/Edebiyat Dergisi. Cilt 19, sayı 75
- Artun, E. (2021). Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı Edebiyat Tarihi/Metinler. Adana. Karahan Kitabevi
- Fidan, S. (2017). Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi. Ankara: Grafiker Yayınları
- Günay, U. (2021). Türkiye'de ÂŞIK TARZI ŞİİR GELENEĞİ ve Rüya Motifi. Ankara: Akçağ Yayınları
- Hatipoğlu, E. (2021). MAKAMLAR & TERKİBLER. E-Kitap
- Murat, M., Demir, C. (2018). Yabancılara Türkçe Öğretiminde Önemli Bir Konu: Türkçede Anlam Zenginliği. Aydın Tömer Dil Dergisi. Cilt 3, Sayı 1
- Nakış, D. (2021). 1970-2020 YILLARI ARASI ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE SİYASAL KÜLTÜR. Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi
- Oğuz, M. Ö., Ekici, M., Aça, M., Arslan, M., Düzgün, D., Akarpınar, R. B., Eker, G. Ö., Ercan, A. M., Özkan, T. S. (2004). TÜRK HALK EDEBİYATI EL KİTABI. Ankara: Grafiker Yayıncılık
- Saraç, M. A. (2019). ESKİ TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞ: SÖZ SANATLARI. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını
- Şenel, S. (2009). KASTAMONU'DA ÂŞIK Fasılları Türler / Çeşitler / Çeşitlemeler. İstanbul: Düzey Matbbacılık

### İnternet Kaynakları

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (sozluk.gov.tr) (Erişim tarihi: 07.10.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=JO0Y0-uba2s> (Erişim tarihi: 09.04.2023)

# *Bölüm 7*

## **NOTA YAZIM PROGRAMLARININ TÜRK MÜZİĞİ NOTA YAZIMINA YÖNELİK KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ**

*Erhan ZETEROĞLU<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr. Manisa Celal Bayar Üniversitesi. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi. Müzik Bölümü. Müzikoloji ABD. ORCID: 0000-0002-3941-672X



## GİRİŞ

Nota yazım programları yüzyıllardır müzisyenlerin, bestecilerin ve müzikle uğraşan hemen hemen herkesin ihtiyacı olmuştur. XX. ve XXI. yüzyılda gelişen teknoloji ile bu ihtiyacı karşılamak üzere programlar geliştirilmiştir. Evrensel yapıda olmasından dolayı genelde Batı nota yazısına yönelik geliştirilen programlardan bazıları Finale, Sibelius, MuseScore, Notion, Tonica Fugata ve Dorico gibi programlardır. Bu programların bazılarında makamsal müziklerde kullanılan koma sesler de dahil edilmiştir. Bu koma sesler programlarda, quarter tone playback (çeyrek ton çalma) menüsündeki değiştirilebilen parametre özelliği ile sunulmuştur. Bu parametrelerde, çalınacak komanın tiz ya da pes olması ayarlanabilmektedir. Bu programlar arasından Türkiye’de yapılan bir araştırma sonucunda en yaygın kullanılanlar Finale ve Sibelius’tur. “Katılımcılardan Finale yazılımı hakkında bilgi sahibi olanların oranı yeterli olmasa da %50’nin üstüne çıkmıştır. Sibelius yazılımı hakkında Finale yazılımı kadar bilgiye sahip olunmasa da %30’un seviyesinin üstünde bir sonuç ortaya çıkmıştır. Ancak diğer notasyon yazılımları hakkında bilgi sahibi olmadıkları görülmektedir.” (Kürün, 2017: 115). Başka bir araştırmada: “Notasyon programlarının başında Sibelius ve Finale adlı yazılımlar gelmektedir. Bu programlar sadece nota yazımı değil, yazılan notanın seslendirilmesi gibi bir özelliğinden dolayı da öne çıkmaktadır” (Okay, 2016: 78). Başka bir araştırmada da “yapılan çalışmalar incelendiğinde müzik eğitiminde sıklıkla kullanılan programlar arasında Sibelius, MuseScore ve Finale gibi nota yazım programlarının öne çıktığı görülmektedir” (Tuğcular ve Bilgin, 2022: 165) diye bilgi yer almaktadır. Bu açıklamada Sibelius ve Finale programlarının yanında yaygın olarak MuseScore programının da kullanıldığına dair bilgi vardır. Yaygın kullanılan programların araştırıldığı birçok araştırmada Sibelius ve Finale programlarının dışında bazen başka programların da olduğu görülmektedir. “Araştırmada Finale, Sibelius, Mus2 ve MuseScore gibi nota yazım programlarının, diğerlerine nazaran daha çok kullanıldığı sonucuna varılmıştır” (Delen ve Öz, 2019: 98). Bu sonuçlar araştırma yapılan bölgeden bölgeye değişiklik gösterse de Sibelius ile Finale programlarının kullanımı, yaygın olarak kullanılan program adları arasında sabit kalmıştır.

Geliştirilen uluslararası nota yazım programları tam olarak Türk müziğinin gereksinimlerini karşılayamadığından dolayı, Türkiye’de Mus2 adında bir nota yazım programı geliştirilmiştir. Mus2 programı diğer yazılımlara göre Türk müziğine yönelik daha fazla imkân sunmaktadır. Değiştirilebilir Türk müziği çalgıları ve serbest nota yazma özelliği gibi özelliklerinden dolayı, diğer nota yazım programlarından daha kolay kullanılabilir. Diğer programlara da Türk müziği çalgıları eklenebilir fakat ya başka bir programdan (Kontakt vb. gibi) ya da eklentilerinde varsa Türk müziği çalgıları dahil edilerek yapılabilir.

Mus2 programının başka bir özelliği de Türk müziğinin Peşrev ve Saz Semaisi gibi formlarında tekrar edilen Teslim (Mülazime) bölümlerine özgü dönüş işaretlerini icradaki gibi çalma özelliğinin olmasıdır. Resim 1'deki notada Mülazimededen sonra 2. Hane çalınmaktadır. 2. Haneden sonra tekrar Mülazime çalınıp 3. Haneye geçilmesi gerekmektedir. Fakat Batı müziğine yönelik yazılan diğer nota yazım programlarında 2.Haneden sonra Mülazime çalınıp, sonra tekrar 2. Hane çalınmaktadır. Türk müziğinde kullanılan bu nota yazımını Mus2 programında Türk müziğine göre seslendirmesi için Nota menüsündeki Akış'tan Geleneksel Türk Müziği'nin (Resim 2) seçilmesi gerekmektedir.

Mus2 programının Türk müziği nota yazımına yönelik tasarlanmış özelliklerinin olduğu gibi, bazı özelliklerinin de geliştirilmesi gerekmektedir. Bu araştırma, nota yazım programları arasından yaygın kullanılan Finale, Sibelius ve Mus2 nota yazım programları ile uzman görüşleriyle belirlenmiş 11 özellik ile sınırlıdır. Ayrıca bu araştırma ile bahsi geçen üç nota yazım programının Türk müziği nota yazımına yönelik karşılaştırmalı incelenmesi ve eksik yönlerinin geliştirilmesine yönelik öneriler sunulması hedeflenmiştir.

### 1.1. Sibelius

Sibelius nota yazım programı Avid Technology firmasına bağlı Sibelius Software Limited tarafından geliştirilen nota yazım programıdır. Bu yazılımın Windows, MacOS ve RISC OS işletim sistemlerinde çalışan sürümleri vardır. İlk sürümünü 1993 yılında yapmış olan bu yazılım şirketi, adını XIX. Yüzyılın sonu ve XX. Yüzyılın başlarından yaşamış olan Fin besteci Jean Sibelius'tan almaktadır. Sibelius yazılım şirketi, ikiz kardeş olan Ben ve Jonathan Finn tarafından kurulmuştur<sup>1</sup>. Bu program hakkında 2012 yılında sempozyumda sunulan bildiride şunlar yazmaktadır: "Sibelius programı, evrensel olarak bilinen diziler haricindeki ulusal, makamsal dizileri yazma konusunda kapalı bir sisteme sahiptir. Tamamen batı müziği diye tabir edilen evrensel müzik formlarını ve dizilerini kullanabilmektedir; makamsal müzik yazılamamaktadır" (Pınarbaşı, 2012: 811). Bu bilgidan anlaşılacağı gibi 2012 ya da önceki sürümlerinde makamsal işaretleri bulunmamaktaydı. Günümüz versiyonlarında makamsal (koma) işaretleri, programın içerisinde kullanıcıya sunulmaktadır.

### 1.2. Mus2

Mus2 nota yazım programı, Türk müziği eserlerinin notasını yazmak üzere geliştirilen bir programdır. "Diğer nota düzenleyici yazılımlardan farklı olarak, Mus2'de kullanıcı herhangi bir akort sisteminde nota yazabilir ve bu notaları doğru entonasyonla dinleyebilir. Mus2 ayrıca sade arayüzü ve kolay kullanımı ile de beğeni toplamış bir yazılımdır"<sup>2</sup>. Bu yazılım Mustafa Kemal

1 Url 1. Wikipedia

2 Url 2. Wikipedia

Karaosmanoğlu tarafından geliştirilmiş ve daha sonra Utku Özmen tarafından yapılan birkaç düzenlemeden sonra Data-Soft Ltd. tarafından Mus2 adıyla satılmaya başlanmıştır. 2010 yılında kullanıma sunulan bu program ile Türk Halk müziği ve Geleneksel Türk müziği eserlerini yazmak ve onları Türk müziği çalgılarıyla dinlemek mümkündür. Program, yazılan eserleri başka tonlarda, nota yerlerini değiştirmeden dinleme imkânı sunmaktadır. Ayrıca Türk müziği Usul yazımına yönelik de kullanıcıya imkân sağlamaktadır.

### 1.3. Finale

Finale nota yazım programı Phill Farrand ve John Borowicz tarafından Batı müziği nota yazımına yönelik geliştirilen bir yazılımdır. İlk sürümünü 1988 yılında yapan bu firma, Türkiye’de en yaygın kullanılan nota yazım programları arasındadır. “Tonica Fugata programı, Finale ve Sibelius programlarına göre öğrenciler ve eğitimciler tarafından daha az tercih edilmektedir” (Uludağ, 2016: 1089). Bu bilgiden de anlaşılacağı gibi Finale programı ve beraberinde Sibelius programı Türkiye’de öğrenciler ve eğitimciler tarafından çok tercih edilmektedir. Finale nota yazım programında, Türk Halk müziğinin ya da Türk Sanat müziğinin fontları için program dışından eklenti sağlanması gerekmektedir. Bazı internet sitelerinde<sup>3</sup> Finale Türk müziği fontları<sup>4</sup> indirilebilmektedir. Bu nedenle Türk müziği eserlerini ancak eklenti sonrası yazmak mümkün olmaktadır.

---

3 Url 3. <https://www.erdemefe.com/07.asp>

4 Url 4. <https://www.muzikegitimcileri.net/forum/viewforum.php?f=13>

## Güldeste Sazsemâîsi

Beste: Dede Salih Efendi

Aksaksemâî  
♩ = 132 1. HANE

4

7 MÜLÂZİME

10 SON

13 2. HANE

16

19 3. HANE

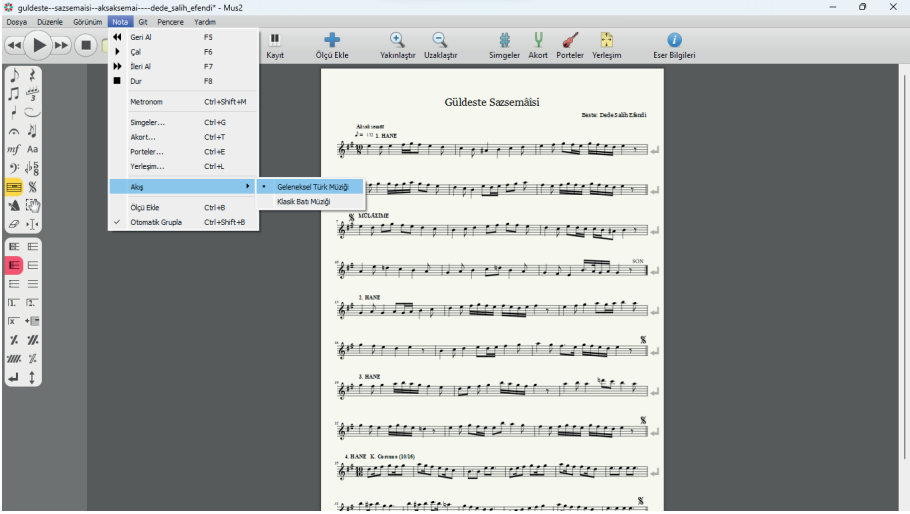
22

25 4. HANE K. Cüreuna (10/16)

31

The image shows a musical score for the piece 'Güldeste Sazsemâîsi' by Dede Salih Efendi. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 10/16. The score is divided into four sections: 1. HANE (measures 1-6), MÜLÂZİME (measures 7-10), 2. HANE (measures 11-15), and 3. HANE (measures 16-21). The 4. HANE section is marked 'K. Cüreuna (10/16)' and spans measures 22-31. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata symbol.

Resim 1. Türk Müziği Saz Semai Formunda Bir Eser



Resim 2. Mus2 Nota Yazım Programında Nota Akış Seçme Seçeneği

#### 1.4. Problem Cümlesi

Nota yazım programlarının Türk müziği nota yazımına yönelik karşılaştırılacak özellikleri nelerdir?

##### Alt Problemler;

- Finale nota yazım programının Türk müziği nota yazımına yönelik özellikleri nelerdir?
- Mus2 nota yazım programının Türk müziği nota yazımına yönelik özellikleri nelerdir?
- Sibelius nota yazım programının Türk müziği nota yazımına yönelik özellikleri nelerdir?
- Finale, Mus2 Ve Sibelius programlarının Türk müziği nota yazımına yönelik karşılaştırılabilecek özellikleri nelerdir?

## 2. YÖNTEM

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada Nitel araştırma yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşme kullanılmıştır. “Yarı yapılandırılmış görüşmeler, hem sabit seçenekli cevaplamayı hem de ilgili alanda derinlemesine gidebilmeyi birleştirir” (Büyüköztürk, vd., 2018: 159). Yarı yapılandırılmış görüşme ile araştırmacı tarafından belirlenen sorular üzerinde eklemeler ve düzenlemeler yapılabilmektedir. Bu nedenle bu görüşme tekniğinden yararlanılmıştır. “Yarı yapılandırılmış görüşmeler, yapılandırılmış görüşmelerde olduğu gibi görüşmecinin belirli soruları vardır. Ancak güzergahın bir kısmını görüşülen

kişinin cevaplarının belirlenmesine de izin verilir” (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015: 17). Üzerinde çalışılacak olan üç nota yazım programında, Türk müziği notalarının yazımındaki farklılıklar teorik yönden incelenmiştir. Türk müziği nota yazımına yönelik yarı yapılandırılmış görüşme ile uzmanlardan görüş alınarak seçilen 11 özellik arasından, programlarda olanlar “Evet”, kısmen bulunan özellikler “Kısmen”, daha sonradan eklenebilen özellikte olanlar “Eklenti Olarak”, bulunmayanlar ise “Hayır” olarak ilgili nota yazım programının sütununda işaretlenmiştir. Özelliklerdeki “Kısmen” seçeneği ile, ilgili özelliğin olması gereken tüm özelliklerini içermediği, sadece bazı özelliklerini içerdiği kastedilmektedir. “Eklenti Olarak” işaretlenen özellikler ise, program içeriğinde olmayan ancak program dışından dahil edilebilen özelliklerdir.

## 2.2. Verilerin Toplanması

Verilerin toplanmasına yönelik araştırmacı tarafından oluşturulan kontrol listesi yoluyla uzmanlardan yarı yapılandırılmış görüşme ile görüş alınmıştır. Kontrol listesi bu görüşler doğrultusunda düzenlenip, Finale, Sibelius ve Mus2 nota yazım programları üzerinde çalışılmıştır. Nota yazım programları incelenip, kontrol listesindeki özelliklerin olup olmadığı ile ilgili bilgiler işaretlenerek bulgular elde edilmiştir.

## 3. BULGULAR VE YORUM

### 3.1. Finale Nota Yazım Programının Türk Müziği Nota Yazımına Yönelik Özellikleri

Finale nota yazım programının Türk müziği nota yazımına yönelik özelliklerine ait bulgular Tablo 1’de yer almaktadır. Tabloda verilen 11 özellik arasından programda var olanlar “Evet”, kısmi var olanlar “Kısmen”, daha sonra eklenebilen özellikte olanlar “Eklenti Olarak”, olmayanlar ise, “Hayır” sütununda işaretlenmiştir.

**Tablo 1.** Finale nota yazım programının Türk Müziği nota yazımına yönelik özellikleri

	Evet	Kısmen	Eklenti Olarak	Hayır
Türk Müziği Komaları Seslendirme				X
Usûl Yazma ve Seslendirme	X			
Müzik Teorisine Uygunluğu	X			
Dahili Türk Müziği Koma İşaretleri			X	
Dahili Türk Müziği Çalgısı ile Seslendirme			X	
Türk Müziği Eserlerine Özgü Tekrar İşaretleri				X
Notaların Görünüm Ayarları	X			
Nota Gruplama	X			



Artikülasyon Seslendirme	X			
Nüans Seslendirme	X			
Notaları Farklı Tonlardan Seslendirme				X

Tablo 1’de görüldüğü gibi Finale nota yazım programı Türk müziğine özgü komaları seslendirmemektedir. Finale programı ile Türk müziği usullerindeki düzümler yapılabilmektedir. Büyük usüllerde bestelenmiş eserlerin usüllerini yazılıp, küçük usüllerde gruplama yapma imkânı bulunmaktadır. Ayrıca usûl yazmak için hazır porte ya da manuel olarak ayarlanabilen porte imkânı sunmaktadır. Bunun yanında hazır seçilebilen Türk müziği vurmali çalgıları olan Bendir, Kudüm gibi çalgıları seçerek, onlara özgü porteleri açıp seslendirme olanağı sağlamaktadır. Türk müziğinde kullanılan koma işaretlerinin, programın içeriğinde gelmeyip daha sonra eklenti olarak eklenmesi gerekmektedir. Yine programın olanak sağladığı bir başka özellik de notaları seslendirmede geniş ses bankası sunmasıdır.

Finale programında Senyö gibi bazı tekrar işaretleri kullanmak için, dönüş yapılacak notanın ölçü numarasını ilgili yere yazmak gerekmektedir. Notaların görünüm ayarları da çok rahat bir şekilde Finale de yapılabilmektedir. Notalar arasındaki mesafe, sap yönleri-uzunlukları, portedeki konumu ve değiştirici işaretlerle beraber kullanımı gibi özellikleri teoriye uygun olarak portede yerleştirmektedir. Daha sonra notaların üzerinde küçük değişiklikler yapmak üzere Special Tools aracında değişiklikleri yapmak üzere imkân sağlamaktadır. Notaların nasıl gruplanacağı belirtildiğinde, eserde yazılan tüm notalar otomatik olarak gruplanmaktadır. Finale, notalara eklenen artikülasyonları ve nüansları seslendirmektedir. Fakat yazılmış bir notayı farklı bir notadan seslendirme özelliği yoktur. Finale programında yazılan notaları, eser üzerinde yazılan metronomda seslendirme özelliği vardır.

### 3.2. Mus2 Nota Yazım Programının Türk Müziği Nota Yazımına Yönelik Özellikleri

Mus2 nota yazım programının Türk müziği nota yazımına yönelik özelliklerine ait bulgular Tablo 2’de yer almaktadır. Tabloda verilen 11 özellik arasından programda var olanlar “Evet”, kısmi var olanlar “Kısmen”, daha sonra eklenebilen özellikte olanlar “Eklenti Olarak”, olmayanlar ise, “Hayır” sütununda işaretlenmiştir.

**Tablo 2.** Mus2 nota yazım programının Türk müziği nota yazımına yönelik özellikleri

	Evet	Kısmen	Eklenti Olarak	Hayır
Türk Müziği Komaları Seslendirme	X			
Usûl Yazma ve Seslendirme	X			
Müzik Teorisine Uygunluğu		X		
Dahili Türk Müziği Koma İşaretleri	X			
Dahili Türk Müziği Çalgısı ile Seslendirme	X			
Türk Müziği Eserlerine Özgü Tekrar İşaretleri	X			
Notaların Görünüm Ayarları		X		
Nota Gruplama		X		
Artikülasyon Seslendirme				X
Nüans Seslendirme	X			
Notaları Farklı Tonlardan Seslendirme	X			

Mus2 programı Türk müziği eserlerini komalarına göre seslendirmektedir. Bu komaları “Cent” cinsinden seçme imkânı sağlayıp, Çeyrek notaları bile içerisinde barındırmaktadır. Türk Halk müziği koma işaretleri de mevcuttur. Türk Halk müziğine ait komaları da seslendirmektedir. *Nota* menüsünden *Akış*→*Geleneksel Türk müziği* seçeneği seçildiği takdirde, Peşrev ve Saz Semaisi formlarında kullanılan tekrar işaretlerini, Türk müziği icrasındaki gibi seslendirmektedir. Usul yazma ve seslendirme özelliği vardır.

Mus2 nota yazım programı Türk müziği nota yazımına yönelik ihtiyaç duyulan birçok eksiği tamamlamıştır. Fakat müzik teorisindeki bazı kurallar bu programda göz ardı edilmiştir. Bunlardan biri, portenin aşağısında ya da yukarısında yazılan ikinci ek çizgiler ile sonraki çizgilerde yazılan notaların saplarının portede 3. çizgiye kadar uzatılacak olmasıdır. Bunun dışında notalar arasındaki mesafeler vuruş değerleri göz ardı edilerek yazılmaktadır. Diyez, bemol ve notanın konumu gibi notaların görünümü ile ilgili ayrıntılı yerleşim ayarı yapılamamaktadır. Notalar arası mesafe otomatik ayarlanmadığı gibi daha sonra da ayarlama imkânı bulunmamaktadır. Bu durumlar programın müzik teorisine uygun nota yazımını tam olarak yapmadığını göstermektedir.

Programın içerisinde 4 tane ritim ve 7 tane Türk müziği çalgısı mevcuttur. Ayrıca piyano çalgısı ile de notaları seslendirmektedir. Bu çalgıların dışında notaları seslendirmek için Türk müziğinde kullanılan diğer çalgılar yoktur. Eser üzerinde yazılan metronomda seslendirme yapabilmektedir. Artikülasyon seslendirmemektedir, fakat nüansları seslendirmektedir. Üçleme, Altılama gibi özellikleri yapabilmektedir. Belirtilen ölçü kadar nota yazma kısıtlaması bulunmadığı için Taksim gibi serbest nota yazımına kolaylık sağlamaktadır.

Mus2 nota yazım programı Noktalı Onaltılık nota, Otuzikilik nota ile iki tane Onaltılık nota kullanılan nota gruplamasında, Otuzikilik notanın sap

yönü solda olması gerekirken, her zaman otomatik olarak ters yönde yani sağ tarafta göstermektedir. Bu hata daha önceki sürümlerinde de var olan bir durumdu ve en son sürümünde düzeltilmemiştir. Nota menüsünde yer alan “Otomatik Grupla” seçeneği, sadece Ankara (bir Sekizlik nota ile iki Onaltılık nota), İzmir (iki tane Sekizlik nota), Gelibolu (dört tane Onaltılık nota), Bursa (bir Noktalı Sekizlik nota ile bir Onaltılık nota) gibi kalıpları gruplamaktadır. Bunun dışında örneğin Türk Aksağı, Müsemmen usullerindeki gibi bir gruplama yapmamaktadır. Türk müziğine yönelik tasarlanmış bu programda, böyle özelliklerin de olması gerekmektedir.

Yazılan notaları başka bir notadan seslendirme özelliği vardır. Bunu yapmak için programdan *Akort* menüsünden istenilen Ton ya da Makam seçilip, *Kopyala* tıklanarak, *Ahenk ile Kopyala* seçeneğinden yazılan notanın hangi notadan seslendirme yapması isteniyorsa ayarlanabilir. Bu özelliğin Türk müziğinde yazılan nota ile çalınan notanın aynı sesler olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, gerekli olan bir özellik olduğu anlaşılmaktadır.

### 3.3. Sibelius Nota Yazım Programının Türk Müziği Nota Yazımına Yönelik Özellikleri

Sibelius nota yazım programının Türk müziği nota yazımına yönelik özelliklerine ait bulgular Tablo 3'te yer almaktadır. Tabloda verilen 11 özellik arasından programda var olanlar “Evet”, kısmi var olanlar “Kısmen”, daha sonra eklenebilen özellikte olanlar “Eklenti Olarak”, olmayanlar ise, “Hayır” sütununda işaretlenmiştir.

**Tablo 3.** Sibelius nota yazım programının Türk müziği nota yazımına yönelik özellikleri

	Evet	Kısmen	Eklenti Olarak	Hayır
Türk Müziği Komaları Seslendirme			X	
Usûl Yazma ve Seslendirme	X			
Müzik Teorisine Uygunluğu	X			
Dahili Türk Müziği Koma İşaretleri	X			
Dahili Türk Müziği Çalgısı ile Seslendirme				X
Türk Müziği Eserlerine Özgü Tekrar İşaretleri				X
Notaların Görünüm Ayarları	X			
Nota Gruplama	X			
Artikülasyon Seslendirme	X			
Nüans Seslendirme	X			
Notaları Farklı Tonlardan Seslendirme				X

Sibelius nota yazım programı Türk müziği eserlerine ait koma işaretlerini içerisinde eklenti olmadan barındırmaktadır. Ayrıca bu komalar *Play* menüsünden *Plug-ins* → *Quarter-tone Playback* sekmesi seçilerek koma değeri seçilebilmektedir. Bu değer *Quarter-tone MIDI Pitch Bend* üzerinden ayarlanabilmektedir. Fakat program, içerisinde Türk müziği

çalgısı olmamasından dolayı, bu çalgıları eklenti olarak dahil etme imkânı sunmaktadır.

Programın Usul yazma ve seslendirme özelliği bulunmaktadır. Müzik teorisine uygun olarak notaları yazmaktadır. Türk müziğine özgü tekrar işaretleri yoktur. Programın sunduğu tekrar işaretleri Batı nota yazısında kullanılan tekrar işaretleridir. Bu nedenle tekrarlar Türk müziğinin Peşrev ve Saz Semaisi formlarında kullanıldığı gibi olmamaktadır. Eser üzerinde yazılan bir metronom hızında notaları seslendirmektedir.

Programın nota gruplama ve notanın görünümü ile ilgili ayarlar yapma özelliği de bulunmaktadır. Ayrıca artikülasyon ve nüansları seslendirmektedir. Fakat yazılan bir notayı başka bir notadan seslendirme özelliği bulunamamıştır.

#### 3.4. Finale, Mus2 Ve Sibelius Programlarının Türk Müziği Nota Yazımına Yönelik Özelliklerinin Karşılaştırılması

Tablo 4'te karşılaştırma yapmak üzere işaretlenen özellikler, programların içinde kısmen ya da eklentilerden değil, tam olarak işlevini yapan özelliklerden oluşmaktadır. Seçilen 11 özelliğin hangi programda tam olarak çalıştığı ilgili sütunda işaretlenmiştir.

**Tablo 4.** Finale, Mus2 ve Sibelius programlarının Türk müziği nota yazımına yönelik özelliklerinin karşılaştırılması

	Finale	Mus2	Sibelius
Türk Müziği Komaları Seslendirme		X	
Usul Yazma ve Seslendirme	X	X	X
Müzik Teorisine Uygunluğu	X		X
Dahili Türk Müziği Koma İşaretleri		X	X
Dahili Türk Müziği Çalgısı ile Seslendirme		X	
Türk Müziği Eserlerine Özgü Tekrar İşaretleri		X	
Notaların Görünüm Ayarları	X		X
Nota Gruplama	X		X
Artikülasyon Seslendirme	X		X
Nüans Seslendirme	X	X	X
Notaları Farklı Tonlardan Seslendirme		X	

Tablo 4'te görüldüğü gibi Finale programı 11 özellik arasından 6 özelliği, Mus2 programı 7 özelliği, Sibelius programı da 7 özelliği içerisinde barındırmaktadır. Tabloda birbirlerine benzer özellik taşıyan Sibelius ve Finale programları hemen göze çarpmaktadır. Bu iki program da Batı nota yazısına yönelik tasarlanmıştır. Fakat Sibelius Türk müziği nota yazımına yönelik Finale programından daha çok çalışmıştır.

## SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu araştırmada karşılaştırılan 3 nota yazım programının, Türk müziği notasına yönelik özellikleri birbirleriyle neredeyse aynı sayıdadır. Sibelius ve Mus2 programlarında 11 özellikten 7'sinin, Finale programında ise 6'sının tam olarak çalıştığı tespit edilmiştir. Mus2 programı Türk müziği nota yazımına yönelik tasarlanmış olsa da, diğerlerinden farklı olarak 11 özellikten 3 tanesini içerdiği bulunmuştur. Bu 3 özellik dahili Türk müziği çalgısı ile seslendirme, Türk müziğine özgü tekrar işaretleri ve notaları farklı tonlardan seslendirme özellikleridir. ikisi de Batı nota yazısına yönelik tasarlanmış olan Finale ve Sibelius programlarının arasında sadece bir özellik fark etmektedir. Bu özellik Sibelius programında yer alan dahili Türk müziği koma işaretleridir.

Finale nota yazım programının Türk müziği koma seslendirme özelliğinin bulunmadığı, fakat usul yazma ve seslendirme özelliğinin olduğu tespit edilmiştir. Bu programın, müzik teorisine uygun nota yazdığı anlaşılmıştır. Dahili Türk müziği koma işaretleri ve dahili Türk müziği koma seslendirme özelliğinin eklenti olarak sonradan eklenebileceği tespit edilmiştir. Türk müziği eserlerine özgü tekrar işaretlerinin olmadığı görülmüştür. Notaların görünümünü ayarlama, nota gruplama, artikülasyon ve nüans seslendirme gibi özelliklerin programda mevcut olduğu anlaşılmıştır. Notaları, yazılmış olan notadan seslendirmekte, farklı tonlarda seslendirme özelliğinin olmadığı bulunmuştur.

Mus2 nota yazım programının Türk müziği ve usul yazma ve seslendirmede başarılı olduğu tespit edilmiştir. Programın nota saplarını ve notalar arası mesafeleri doğru vermemesi gibi özellikleri tam olarak yerine getirmemesi üzerine kısmen müzik teorisine uygun olduğu anlaşılmıştır. İçerisinde Türk müziği koma işaretleri, Türk müziği çalgıları ile seslendirme ve Türk müziği eserlerine özgü tekrar işaretleri barındırdığı görülmüştür. Notaların görünüm ayarları ile nota gruplama özelliklerini kısmen yaptığı tespit edilmiştir. Artikülasyon seslendirmelerini yapmadığı anlaşılmıştır. Fakat nüans seslendirme ve notaları farklı tonlardan seslendirme gibi özelliklerinin olduğu görülmüştür.

Sibelius nota yazım programının Türk müziği komalı eserlerini eklentiler dahilinde seslendirdiği tespit edilmiştir. Usul yazma ve seslendirme özelliğinin olduğu, müzik teorisine uygun bir şekilde nota yazımı yaptığı ve dahili Türk müziği koma işaretlerini içerisinde barındırdığı görülmüştür. Fakat bu programda dahili Türk müziği çalgısı ile seslendirme ve Türk müziği eserlerine özgü tekrar işaretlerinin mevcut olmadığı anlaşılmıştır. Programda nota görünüm ayarları, nota gruplama, artikülasyon ve nüans seslendirme yapılabilmekte olduğu görülmüştür. Notaları farklı tonlardan seslendirme özelliğinin mevcut olmadığı tespit edilmiştir.

Türk müziğinin köklü bir tarihi olmasına rağmen, bu müziğe yönelik yakın zamana kadar yazılım gibi teknolojik programlar geliştirilmemiştir. Bu durumun sebebi tartışmalı sistemin olması ve Batı müziğinde olduğu gibi kuralların tam olarak yerleşmemesi olabilir. Yıllarca meşk sistemi ile aktarılan müzikleri notaya almak beraberinde tartışmaları da getirmektedir. “Türk Müziği’nin sistemi dahil bir çok ilgili konunun tam olarak standartlara oturtulmaması ve bu müzik türünün özellikle günümüze kadar olan aktarımının öncelikli olarak yazılı kaynaklara dayanmadan usta-çırak ilişkisi ya da çeşitli meşk usulü anlayışı ile günümüze taşınmış olması, ayrıca program yazılımcılarının bu tür programlara, geni yayılma alanı bulamayacağı inancı ve bunun sonucunda maddi kaygılar nedeniyle bu konuya fazla ilgi göstermemeleri, Türk Müzik eğitimine yönelik programların oluşturulmasına engel teşkil etmektedir” (Koç, 2004: 5). Bu tartışmanın ötesinde bir bakış açısıyla, günümüzde kullanılan müzik teorisinin Türk müziğinde de geçerli olduğu göz önünde bulundurulup incelendiğinde, eksikler ortaya çıkmaktadır.

Bu sonuçlar doğrultusunda öneriler şunlardır:

- Bu araştırmada seçilen 11 özellik farklı bakış açılarıyla ve kullanıcı görüşleriyle artırılabilir.
- Bu üç programda Türk müziği nota yazımına yönelik eksik görülen özellikler tamamlanabilir. Yeni versiyonlarda eklenti olanlar programın içerisine eklenebilir.
- Yeni tasarlanacak nota yazım programlarında bu 11 özellik eksiksiz olarak programa dahil edilebilir.



## KAYNAKÇA

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi. 24. Baskı.
- Delen, H. , Öz, C. (2019). Müzik öğretmeni adaylarının nota yazım programları kullanımına yönelik bir araştırma (Necmettin Erbakan Üniversitesi örneği). *Online Journal Of Music Sciences*, 4 (1), 86-103.
- Karahasanoglu, S. ve Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları: 7.
- Koç, A. (2004, 7-10, Nisan). Günümüzde bilgisayar destekli müzik yazılımlarının müzik eğitime katkıları. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu. Isparta, Türkiye <https://www.mu-zikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/AKoc.pdf>
- Kürün, A. R. (2017). Müzik Öğretmeni Adaylarının Güncel Müzik Yazılımlarını Okul Şarkılarına Destek Amaçlı Kullanmalarına Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi. İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Okay, H. H. (2016). Müzik Öğretmeni Adaylarının Nota Yazım Programlarının Kullanımına Yönelik Eğilimleri (Balıkesir Üniversitesi Örneği). *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (31), 74-87. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sakaefd/issue/24690/261075>
- Pınarbaşı, E. (2012). Sibelius, Finale ve Lilypond Nota Yazım Programlarının Karşılaştırmalı İncelenmesi. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu.
- Tuğcular, A. E. & Bilgin, S. (2022). Nota Yazısının Bilgisayar (Finale Örneği). *Online Journal of Music Sciences*, 7(1).
- Uludağ, A. K. (2016). Otomatik Armonizasyon İşlemleri Müzik Yazılım Programları Üzerinde Çokseslendirme Analizleri. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 18 (2). 1073-1095.

## İnternet Kaynakları

- Url1. [https://en.wikipedia.org/wiki/Sibelius\\_\(scorewriter\)#:~:text=Named%20after%20the%20Finnish%20composer,notation%20program%20they%20had%20created.](https://en.wikipedia.org/wiki/Sibelius_(scorewriter)#:~:text=Named%20after%20the%20Finnish%20composer,notation%20program%20they%20had%20created.)
- Url2. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mus2>
- Url3. <https://www.erdemefe.com/07.asp>
- Url 4. <https://www.mu-zikegitimcileri.net/forum/viewforum.php?f=13>

## *Bölüm 8*

**ENDÜSTRİ ÖTESİ TOPLUM, POPÜLER  
KÜLTÜR, SÜRDÜRÜLEBİR TURİZM VE  
YAPAY ZEKÂ**

*Özlem KÜÇÜK<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Öğr.Gör.Dr., Kocaeli Üniversitesi Turizm Fakültesi

## GİRİŞ

Yapay zekâ (YZ), sadece teknik değil aynı zamanda kültürel olarak inşa edilmiş sosyal bir fenomendir. Post modernizm, bir şeyin kalıcılığına olan inancımızı krize sokan ve olağan şekilde derinden sarsan oyun, enerji, hareket, sembol, reklam ve post modernist mesajlar aracılığıyla bireylerle etkileşimde bulunan mutlak gerçeğe karşı bir değişim olgusudur. Artık kalıcı olabilecek tek şey, kozmolojik bir ilke olarak arzunun yükselişinin sürüklediği değişim ihtiyacıdır (Weeks, 2004; Binder, 2022).

Literatürde yer alan pek çok makalede YZ teknolojilerinin insan ve toplum üzerindeki etkileri bilhassa istihdam, çalışma ilişkileri ve sosyal refaha katkıları hususunda incelemiştir. Bu çalışma, önceden insana özgü bir bilişsel üretim olan sanat, sanatsal eser ve gösteri sanatında hızla yer almaya başlayan YZ teknolojilerinin günümüz bilgi toplumunda, kültürel özgünlük ve gelenekleri zayıflatarak insanlığın geçmişle bağlantılarını olumsuz etkileyeceğini ve başta turizm sektörü olmak üzere sinema, tiyatro, heykel sanatları gibi pekçok alanda geçmişle kopuk yeni dönüşümler üretebileceğini iddia etmektedir. Bu fikrin ötesinde iletişim ve medya sektöründe yoğunlukla kullanılan YZ teknolojilerinin insan zihnini ihtiyacı olmayan tüketim ve yaşam biçimlerine yönlendirmesi önemli bir sosyal risk unsurudur ve sosyal politika alanına girmektedir. Öte yandan görsel sanatlar ve edebiyat başta olmak üzere YZ teknolojilerinin insan ile rekabet eder düzeye ulaşması gerek çalışma ilişkileri ve istihdamın yapısını gerekse insanın varoluşsal özelliklerine tehdit eden bir sosyal risk konumundadır.

21.yüzyıl, yaşadığımız dünyada ve insan hayatında büyük değişimlerin “sonların ve yeni başlangıçların” dönemidir. Öyle ki, YZ, Hollywood aktörlerinin yerini alabilecek duruma gelmiştir. Deep fakes isimli teknoloji ile YZ, bir aktörün sesinin veya yüzünün örneklerini kullanarak içerik oluşturmaktadır. Aynı zamanda aktörler, yapay dış ses üretebilen sistemler veya dijital “avatarlar” oluşturmalarına yardımcı olmaları için YZ şirketleriyle birlikte çalışabilmektedir. Nitekim Los Angeles’ta aktörler, YZ ‘gösteri hırsızlarına’ karşı bir kampanya başlatmıştır. Sinema endüstrisi çalışanları YZ teknolojilerinin işlerini ellerinden alması, sendikalaşma ve sosyal güvenceden uzaklaşma gibi konulardan şikâyet ederken, diğer yandan Los Angeles’ın YZ destekçileri, hareket yakalama gibi sıkıcı ve zahmetli görevleri üslenebilen bu teknolojiyi özgürleştirici ve filmde demokratikleştirici bir güç olarak göstermektedirler. Böylece arabalarımızı sürmekten, altyapımızı kontrol etmek gibi kritik kararlar almaya, hastalıklarımızı teşhis etmekten eğlencemiz için içerik önermeye kadar yapay zekâ her yerde bulunmaktadır (Beckett, 2023; Shadbolt, 2022; Vallance, 2022).

1950’lerde John McCarthy tarafından “insan gibi akıl yürütebilen bir makine geliştirme çabası” olarak tanımlanan Yapay Zekâ terimini literatürde

ilk kez kullanmıştır. Günümüzde yapay zekâ olarak adlandırdığımız şeyin çoğu, “makine öğrenimi,” 21. yüzyılın daha büyük bilgi işlem gücü tarafından etkinleştirilen karmaşık algoritmalar aracılığıyla öğrenmenin sağlandığı yerdir. Makineler, dünyanın en büyük “okul kitabından” bilgi toplar ve öğrenirken - insanlar tarafından çevrimiçi olarak paylaşılan çığ gibi bir büyük veriyi üretirler (Bourne, 2019).

Bilimsel yönetimin modasının geçmesi ardından, önde gelen bilim adamları, 1955'te Dartmouth College'da McCarthy tarafından YZ olarak adlandırılan araştırma alanının kökenlerinde, makinelerin doğrudan insanlar gibi, akıllıca davranmasını sağlamanın yollarını aramışlardır. Gümüşde YZ araştırmacıları, kendi kendine düşünebilen otonom makineler üreterek, duygusal tepkiler verebilen, kendi karar ve seçimini yapabilen organizmalara dönüştürdüler (Moore, 2020).

Yapay zekâlı otonom sistemler, insanlığın sonunu getirir mi? Son zamanlarda dünya gündeminde sıklıkla yer bulan bu soruya İngiliz fizikçi Stephen Hawking, biyolojik evrimi yavaş ve sınırlı seyreden insanla kıyaslandığında yapay zekânın sınırsız öğrenme ve kendini biçimlendirme yeteneğinin insanlığın sonunu getirebileceğini söylemiştir. Üstelik Hawking ABD'li Intel firmasına ait bir yapay zekâ teknolojisi sayesinde insanlarla iletişim kurabiliyordu. İnsanlık yapay zekâyı ne zamana kadar kontrol altında tutabilecek? Bu sorunun cevabı ise hala güncel olarak tartışılmaktadır. Oxford üniversitesinden istihdamın geleceği ile ilgili güncel çalışmaları olan Prof.Dr.Michael A. Osborne, yapay zekanın ABD'de işlerin birçoğunun bilgisayarlaşmasını sağlayarak istihdamı nispi olarak düşürdüğü yönünde görüşe sahipken, diğer yandan İngiliz Sanayi Devrimi'nin zanaat loncalarını geriletirken siyasi olarak nüfuzlarının sonlanmasına neden olduğunu eklemektedir. İngiliz Sanayi Devrimi süratle yüksek hızlı makinelerle bezeli fabrikaların kurulması neden olurken teknolojik değişim işçiler arasında işsizlik üreteceği endişesine neden olmuş ve makine kırıcılar (Ludizm) ortaya çıkmıştır (Cellan-Jones, 2014; Frey ve Osborne, 2013).

Yapay zekanın bir tehlike oluşturup oluşturmayacağı hususunda yapılan son bir araştırmada, Oxford üniversitesinden Prof.Dr.Michael Osborne, yapay zeka konusunda ABD ve Çin arasındaki yarışın insanlığı tehdit ettiğini söylerken yine aynı üniversiteden Michael Cohen, yapay zekanın, daha önce bir örneği olduğu şekliyle bir köpeğin gölden insanları kurtarması karşılığında ödül verilmesinden sonra aynı köpeğin insanları göle atarak sonra kurtarmaya başlaması örneğini vermektedir. Nitekim Cohen YZ kendi için çalışabilir ve kararlarını buna göre alabilir, demektedir (Akit, 2023).

Günümüzde tıp alanında yapay zekâ kullanımı oldukça artmıştır. Kişiselleştirilmiş kanser tedavisi uygulamaları başlamış ve oldukça başarılı olmuştur. Kansere yakalanan sayısı gün geçtikçe artarken kanserden ölen

sayısı da azalmaktadır. Kansere karşı savaşta çok önemli bir rol oynayan Car-T hücrelerinin üretilmesi Türkiye’de önemli bir gelişme göstermiştir (HaberTürk, 2023).

Yapay zekâ ve akıllı ajans programları genellikle yıkıcı teknolojiler olarak yorumlanır. Yıkım fikri yapay zekânın işin ve çalışmanın dönüşünde yarattığı bozulmadır ve toplumun geleceği, bu teknolojik, ekonomik ve sosyal bozulmayı nasıl ele aldığına bağlıdır. Böylelikle emeğin yapay zekâ ile hızlı bir şekilde ikame edileceği ve yüksek vasıflı işler dâhil tüm işlerin üstesinden gelebileceği savı literatürde önemli bir yer tutmaktadır (Vesa ve Tienari, 2022).

Bilim ve teknoloji, sosyal ve kültürel konular, politika, ekonomi ve giderek artan bir şekilde çevresel sürdürülebilirlik gibi kilit alanlardaki değişim eğilimleri beraberinde değer kaymaları söz konusudur. Sosyal ve kültürel konular, gelecekteki eğilimlerin belirlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Ancak yeni bilgi ve iletişim teknolojilerinin sunmuş olduğu fırsatlar sadece altta yatan sosyal ve kültürel değerleri değiştirmekle mümkün olabilmektedir. Zira Batı medeniyetinin sığ, materyalist doğası, bugünün gençliğinin geleceği için kasvetli umutsuzluğunun tam kalbinde yer almaktadır (Oliver ve Wettenhall, 1992).

Milyarlarca dolarlık YZ endüstrisinin hızlı bir tempoyla insan düzeyinde zekâ üretmeye doğru ilerlediği bir dönemde akıllı makinelerin insanlık için inanılmaz mucize yâda inanılmaz korku oluşturacağı şeklinde giderek artan abartılı bir koro halinde mesajlar söz konusudur. Bir teknolojik ilerleme ve moda kelime olarak YZ, günümüzde hem ekonomi hem de toplum için nihai bir yeniden şekillendirici olarak gösterilmektedir. Ancak kültürel ve sosyal dünyamızı ve yaşam şeklimizi bu denli etkileyen YZ ilerlemesinde ahlaki sorumluluk ve yasal sınırlandırmalar için ortak bir kabul söz konusu değildir (Schwarz, 2019).

Bu çalışmada, Twitter ve Meta gibi iletişim platformları hizmetleri başta olmak üzere, şeker hastalığının tedavisinde yâda kişiselleştirilmiş kanser tedavisinde veyahut kişiye özel otomobil veya parfüm üretiminde rol alan YZ teknolojilerinin insan geleceğini, toplumsal kültür ve gelenekleri nasıl etkileyebileceği araştırılmıştır. Kerr vd (2019) tarafından yapılan bir araştırma uzun süreli bir hastalık olan insülin direnci hastalığının tedavisinde YZ kullanımının hem tedavinin başarısında hem de bireysel ve kültürel yükün hafiflemesinde önemli bir etken olabileceğini açıklamıştır. Diğer bir husus ise YZ donanımlarının Twitter ve Meta gibi büyük ticari iletişim platformlarında hizmetlerin genişlemesi ve sınırsız veri yönetimi için kullanılmasıdır. Bu uygulamalardaki YZ teknolojilerinin tüm kararları, büyük veri kümelerine dayandırırken, kültürel öğeleri, bağlamı ve anlamını gözetmeden geriye bakarak meydana getirirler.

Edwards ve Esposito (2022)’ya göre 6 Ocak 2021’de ABD Kongre Binası’nda meydana gelen ayaklanma, Beyaz üstünlükçü söylemle doğrudan alakalıdır.

Öyle ki, protestocular silahlar, göz yaşartıcı gaz, biber gazı, bayrak direkleri ve hatta koltuk değnekleri kullanarak Capitol polisini şiddet içermeyen ve şiddet içeren yöntemlerle etkisiz hale getirmiştir. Nitekim Trump yönetimi tarafından popüler medyada söylenenler Beyaz üstünlüğü yanlısı aktivizminin harekete geçirmiştir. Bir başka önemli nokta da, olayı mümkün kılan söylemin, liderliğin ve planların oluşturulmasında popüler medyanın yadsınamaz rolüdür (Edwards ve Esposito. 2022).

Kültür insanın doğal içgüdülerinden şiddet ve saldırganlığını azaltmada çok önemli bir rol oynar. Bazıları için dijitalleşme, bazıları için bilgisayarlaşma olarak adlandırılan yapay zekâli donanım ve teknolojik ilerleme; ortaya çıkan yeni roller, uzmanlıklar ve iş modelleri, toplumsal yaşamı, ortak kültürü, gelenek ve görenekleri dönüştürür. Bu makalede teknolojik ilerlemelerin bilhassa yapay zekâ donanımları üzerinden enformasyon teknolojilerinin kültürel mirası, gelenek ve görenekleri yok edip edemeyeceği noktasında bir tartışmayı başlatmak istemektedir. Yavaş yavaş kültürel çeşitliliğinin azaldığı dünyamız böyle bir ilerlemeye nasıl tepki verebilir? Kültürel özgünlük ve miras üzerine şekillenen turizm endüstrisi YZ teknolojileri ile nasıl bir etkileşim içine girmelidir? Burada kültürel çeşitlilik bütün toplumların felsefelerini, sanatlarını, geleneklerini, dinlerini, mitlerini, yemek kültürlerini, el sanatlarını içine alacak şekilde ele alınmaktadır. Yapay zekânın sosyolojik açıdan oluşturabileceği tehditlerin bertaraf edilmesinde tarih öğrenimi, dil stratejisi, geleneklerin korunması, edebi alanda gelişimin devamlılığı ve takdir sistemi, sanatın teşviki ve eğitim sisteminin tekrar dizaynı gibi kültürel olumlama politikalarının uygulamaya sokulması gerekmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde başta ABD olmak üzere, gelişmiş ülkelerde artan YZ istihdamı ve istihdam gereklilikleri sorgulanacaktır. İnsan ve Yapay Zekâ: İhtiyaç ve Trend İkinci bölümde ise Popüler Kültür ve Yapay Zekâ ile popüler tüketim kültürünün oluşturulmasında YZ teknolojilerinin etkisi ve yönlendirmesi konusu ele alınacaktır. Son bölümde ise sanatın kolayca üretilebilmesi ve taklit edilmesini sağlayan YZ donanımları ile enformasyon teknolojilerinin insan yaşayışını değiştirirken, gelenekleri görenekleri, kültürü ve turizm endüstrisini nasıl etkilediği sorgulanacaktır.

### 1. İnsan ve Yapay Zekâ: İhtiyaç ve Trend

Son otuz yılda dijital becerilerdeki devrim niteliğindeki gelişmeler, Yapay Zekâ emeğine olan talebi artırırken daha yüksek vasıflı ve bilgi odaklı sektörlerin genişlemesine yol açarak yeni bir yapısal dönüşüm dalgasına neden olmuştur. Bilhassa ABD'de yapay zekâ işleri hızlı bir şekilde büyümektedir. San Francisco ve New York gibi yüksek teknoloji şehirleri, diğer şehirleri geride bırakarak, yapay zekâ istihdamının arttığı teknoloji merkezleri konumuna yükselmişlerdir. Amerika Birleşik Devletleri'nde 2012 yılında ilan edilen toplam işlerin %0,3'ü yapay zekâ işlerinden oluşurken bu oran 2019'da %0,8'e çıkmıştır (Makridis ve Mishra, 2022).



Hangimiz park yeri bulamadığımızda yâda lavabo kuyruğunda sıkıştığımızda engelli parkı veya lavabosunu kullanmadık ki. Bu durumda birey resmi kuralları çiğnerken park yeri avantajı ya da öncelikli sıra sağlar ve bu durum toplu taşıma araçlarına biletsiz binmeye benzemektedir. Bununla birlikte, arabanız için yasa dışı bir şekilde bir “Engelli” etiketi alırsanız ve ardından bir engelli park yerine park ederseniz, sistemle oyun oynuyorsunuz demektir. Böylece, gelişmiş ülkelerde yaşam güvenliğinin yerel ve ulusal sosyal politikalar alanında önemli bir yere sahip olmaya başladığı 21.yüzyılda YZ donanımlarının hırsızlık, cinayet, terörizm, insan kaçakçılığı gibi yasa dışı faaliyetlerinin ve suçun önlenmesinde önemli bir aktör olarak ortaya çıktığı görülmektedir (Bailey, Barron,, Curro ve Teague, 2018).

Mutlu Olma Sanatı adlı kitabında Fransız Filozof Alain şöyle der: “İnsanların kendi faydaları için hareket ettikleri söylenir; ancak akılcı bir amaç için bile tembel tembel oturduklarını görmekteyim. Henüz daha önce girilmemiş yapıyla ilgilenecek kadar bile kişilerin hayalleri güçlü değildir. Nitekim önlerinde bir türlü girişemedikleri pek çok hayalleri bulunmaktadır. Her zaman “Yapacağım” deriz, ancak esas mesele “Yapıyorum” demektir. Zira geleceği üreten iştir. Oysaki gelecek hayal edilen şeyle aynı değildir. Hayalperestler, tasarılarının ve hayallerinin başkalarının ortaya koyduğu işten yâda sonuçtan daha güzel olduğunu söyler. Benzer şekilde Büyük Dönüşüm isimli kitabıyla tanınan Karl Polanyi’de insan doğasının piyasa sistemine tamamen zıt olduğunu, kendi çıkarı peşinde koşan rasyonel birey figürünün insan anatomisiyle uyumadığını toplumun özünü piyasa yasalarına tabi kılmanın mümkün olmadığını ifade etmiştir. Özetle Polanyi için emek farazi bir piyasa unsurudur, zira emek yaşamın devamında hep olan ve alınıp satılmak için değil tamamen farklı nedenlerle üretilen insan faaliyetinin diğer ismidir. Nitekim insanlar her durumda ve her zaman kendi çıkarları peşinde koşan ve ticari bir amaç uğruna faaliyet gösteren varlıklar değildir (Polanyi, 2001; Alain, 2009).

Akıl olmayan boş bir kafa hayat gibidir, hiçbir kıymeti olmaz. George Washington Üniversitesi tarafından yapılan bir araştırma, hayvanlarla kıyaslandığında insanların seksen yaşına geldiğinde beyin ağırlıklarının %15’ini kaybettiğini aynı zamanda ölene kadar üreyebilen şempanzelerle kıyaslandığında insanların menopoz sonrası üreyemediklerini söylemektedir. Diğer yandan yapılan bir başka araştırma 23 ülkenin nüfusunun 2100 yılında bugünkü ile kıyaslandığında yarı yarıya düşeceği. Zira tüm dünyada doğurganlık oranı düşmektedir. Dünya genelinde 2.4’e kadar gerileyen doğum oranı 2100 yılında 1.7’ye kadar düşeceği tahmin edilmektedir. Günümüzde 183 ülkede doğum oranları düşerken en riskli ülkeler arasında, Japonya, İtalya, Singapur, İspanya, Güney Kore ve Çin gibi ülkelerin nüfuslarının azalacağı yönündedir. Nijerya nüfusundaki artış 2100 yılında Çin’i geride bırakacağı tahmin edilmektedir. Gerek yaşlı nüfusun artması gerekse insan beyninin

yaş aldıkça küçülmesi bilgi işlem teknolojileri alanındaki uzmanların yetersiz kalmasına ve yapay zekâyâ ihtiyacın artmasına neden olmaktadır (Spartacus, 1960; Carpenter, 2011; Gallagher, 2020).

Kovid-19 virüsü nedeniyle kaynaklanan hastalığın yan etkileri arasında Beyin Sisi bulunmaktadır. Öğrenme ve kavrama güçlüğüne neden olan hastalığın beyin üzerinde kalıcı bir etkisi olabileceği düşünülmektedir. Diğer yandan hafif, orta ya da ağır olarak Kovid-19 hastalığı geçirenler arasında hastalık öncesi ve sonrası yapılan beyin MR'ları yüzde 0,2 ile yüzde 2 arasında beyinde bir küçülme olduğu görülmüştür. Beynin karar verme ve bellek merkezi olan gri alanında Kovid-19 hastalığını hafif geçirenlerde dahi azalma gözlemlenmektedir. Nitekim Kovid-19 bilişsel yetenekleri olumsuz etkilemiştir (Walsh, 2020; Morelle,2022).

İlaveten bilim insanları ve teknoloji uzmanları, KOVID-19 aşısının geliştirilmesini hızlandırmak, hastalık bulaşma modellerini tahmin etmek ve haritalamak üzere iş birliği içinde büyük veriye ve derin/makine öğrenimine yönelmişlerdir. Dijital bağlantı ve akıllı hizmetler olmadan, salgının yayılmasının bu kadar etkili yâda barışçıl bir şekilde yavaşlatılabileceği şüphelidir. Ancak dijital teknolojilerin günlük hayatımıza salgın döneminde bu derece girişi bir daha geri döndürülemeyecek şekilde yerleşirken, eşitsizlikler ve sosyal uyumunun tehlikeye girmesini sağlayacaktır (Hershock, 2020).

İnsan evriminin en ayırt edici özelliklerinden biri, üç milyon yıl üzerinde bir dönemde ortalama beyin büyüklüğü üçe katlanarak giderek daha büyük beyinlere evrim geçirmiş olmasıdır. İnsan beyninin bu süre zarfında gelişiminin nedeni değişen veya öngörülemeyen çevresel koşullara uyum sağlama yeteneğine dayanmaktadır. İklim koşullarına verilen yanıtlara ek olarak, beslenmedeki değişiklikler; ateşin bulunması ve etin pişirilerek yenerek metabolik talebi karşılamasına, habitat kullanımının dolaylı etkilerine, sosyal çevreye ve teknolojiye odaklanmaktadır. Bu ilişkiyi yönlendiren mekanizma bilinmemektedir, ancak daha büyük bilişsel kapasiteye sahip av türlerinin daha çeşitli kaçış veya savunma stratejileri geliştirilmesi gereğini karşımıza çıkarmaktadır. Dilin gelişimi ise bilgi alışverişine, bilişsel yeteneklerin geliştirilmesine neden olmuştur. Grup halinde yaşamak ve sosyalleşmek insanın bilişsel aktivitelerini artırmıştır. Atalarımız grup halinde avlandıkları için grup üyelerinin uyumlu olması ve koordineli bir şekilde hareket etmesi gerekiyordu. Oysaki günümüzde artan şekilde toplumumuz bireyselleşmiş ve içine çekilmiştir. Nitekim 20. yüzyılda IQ kazanımlarında kırılma yaşanmaya başlamıştır. 1995 yılından sonra Kuzey ülkelerinde belirgin bir IQ kazanımlarında gerileme belirginleşmiştir. ABD'de IQ kazanımı (yılda 0,3 puan) olarak 2014 boyunca sürerken bu tarihten sonra bir gerileme sürecine girmiştir (Flynn ve Shayer, 2018; Robson, 2019).

Yeni teknolojiler ekonomik, sosyal ve politik ilişkilerimizin büyük bir bölümüne önemli şekilde nüfuz ederken bu ilişkileri geri dönülmez şekilde

sosyal yapıyı bozma potansiyeline sahiptir. Kolluk kuvvetleri, sağlık ve eğitim hizmetleri de dâhil olmak üzere sözde adil, şeffaf, tarafsız ve hesap verebilir kamu yönetimi sağlamak üzere çeşitli devlet kurumları, verimli ve ucuz kamu hizmetleri ile otomatik karar verme sistemleri, e-devlet sistemleri ve diğer dijital araçlar gibi teknik bileşenlere giderek daha fazla güvenmektedirler. Korona Virüsü Hastalığı ile ilgili çeşitli teknolojilerin vücudumuza hızla girmesi beraberinde sosyoekonomik ilişkiler teknolojik altyapılar, YZ, blockchain, otomatik karar verme ve tavsiye sistemleri gibi toplum içindeki güven ilişkilerini de derinden etkileyen bir süreç yaşanmıştır. Bu durum sosyo-ekonomik değişimi ile iş, istihdam, sosyal ilişkiler, sosyal haklar gibi pekçok hususta yeni bir dönemin kapısını aralamıştır (Bodo ve Janssen, 2022).

## 2. Popüler Kültür ve Yapay Zekâ

Günümüzde kişisel verilerin mahremiyeti sıklıkla sorgulanmaktadır. Almanya başta olmak üzere Avrupa Birliği ülkelerinin büyük çoğunluğu bu konuda sıkı yasal düzenlemeler ve cezalar uygulamaktadır. YZ teknolojilerinin insan davranışlarını izlemesi ve tüketim toplumunu yönlendirmesi önemli bir tehdittir. George Orwell'in 1984'ü veya Philip K. Dick'in Azınlık Raporu gibi filme uyarlanmış hikâyeleri, sürekli gözetim ve mahremiyet eksikliği nedeniyle insanların kendi kaderlerini kontrol edemediği baskı sistemlerini tasavvur etmektedir. Gözetim toplumu farklı amaçlarla şekillenmektedir. En önemli amacı tüketici zevkleri ve eğilimlerine göre pazarlama faaliyetlerinin yürütülmesi yâda yönlendirilmesidir. İkincisi ise küresel tüketim kültürünün yönetilmesidir. Küresel tüketim kültürü, sosyal hakların ve çalışmanın önemini azaltırken, tüketime bağlı yasal düzenlemelerin ve korunmanın önemi artırmıştır. Tüketiciler YZ tarafından değiştirilmekte ve dönüştürülmektedir (Puntoni vd, 2021; Küçük, 2020).

YZ, mevcut verilere dayanarak akıllıca kararlar veren otomatik makinelerin çevrelerini algılamasına izin veren yazılım tabanlı bir teknolojidir. Böylece, özetlenmiş bir bilgi seti girildiğinde, belirlenmiş hedefe varmak için hangi eylemlerin başarıya ulaşma olasılığının en fazla olduğunu belirleyebilir. 15 Ocak 2009 da ABD'nin New York kentinde Airbus A320 modeli uçağın kalkışından kısa bir süre sonra Kanada kaz sürüsüne çarpması ve iki motorun hasar alması sonrası Huston nehrine Chesley Sullenberger isimli pilot tarafından muntazam şekilde indirilerek tüm yolcuların kurtarılması konu almıştır. Tom Hanks'ın Sullenberger'i oynadığı Sully isimli film, sigorta şirketi tarafından hatalı karar aldığı iddia edilerek ulusal kahraman ilan edilen pilota soruşturma açılmasını konu almıştır. Olayın arka yüzünü anlatan filmde, Sullenberger'e karşı YZ simülasyon programı uçağın geriye dönüp kalkış yaptığı havaalanına inebileceğini söylerken, 155 yolcunun hayatını riske atarak böyle bir karar almasını sorgulanması anlatılmıştır. Üstelik simülasyon programı sol motorun tam durmadığını da söylemektedir. Daha önce böyle bir durumda ne yapılacağı konusunda hiçbir pilot eğitilmemiştir. Oysaki

soruşturmada otomatik pilotlar, simülasyon programından faydalanarak kalkış yapılan havaalanına geri dönülebildiği hesaplanmıştır. Sullenberger, simülasyon programından faydalanarak yapılan hesaplama ile olay anının kıyaslanamayacağını zira kazanın simülasyon üzerinde gösterildiği, kaza anındaki insani durumun yok sayıldığı ve planlama için belli bir sürenin olduğu koşul ile gerçek durumunun karşılaştırılmayacağını izah etmiştir. Nitekim, 17 simülasyon denemesi sonrası otomatik pilot geri dönüşü hesaplamıştır. Oysaki kaza anında böyle bir hesaplama süresine zaman yoktur ve birkaç saniyede her şey gerçekleşmektedir (Kaplan vd, 2021; Milliyet, 2021).

YZ teknolojileri, eğitim, sağlık ve sosyal hizmetler başta olmak üzere, şehir planlama, ceza adaleti gibi konularda önümüzdeki yıllarda kamu ve özel yatırımlarla topluluklara daha fazla entegre edilebilecektir. Yapay zekâ kullanımı, hâlihazırda şüpheli kabul edilen kişilerin daha fazla izlenmesine ve düşük gelirli beyaz olmayan mahalleleri risk değerlendirmesi ile müdahalesinin artırılmasına neden olurken mekânsal eşitsizlikleri şiddetlendirmiştir. Diğer yandan emniyet ve güvenlik işlemleri dışında harici verilerin gözetim sistemlerine entegrasyonu, insanların gözetim sistemlerindeki görünürlüklerini artırırken dijital izler bırakma korkusuyla sağlık hizmetleri, sosyal hizmetler gibi kaynakları aramaktan vazgeçmelerine neden olabilecektir. Daha fazla verinin daha fazla eşitliğe ve adalete yol açıp açamayacağı olgusu, bireyin kendi tercihini yapabilmesi, kendi kaderini yönlendirebilmesi olanağına nasıl sahip olacağı sorusunu karşımıza çıkarmaktadır. Örneğin, Microsoft ve Dell gibi şirketler, mültecilerin yeniden yerleştirilmesini koordine etmek ve yönetmek için yapay zekâ sistemleri geliştirmektedirler. Nitekim Covid-19 krizinde vaka tanımlama nüfus gözetimi, temas takibi, yer değiştirme verileri ve halkla iletişim gibi dijital teknolojiler halk sağlığına ilave olarak kullanım alanı bulmuştur (Joyce vd, 2021; Küçük, 2021).

Hou'a göre Akıllı bir toplum, insanların özgürleşmesini desteklerken aynı zamanda yapay zekâ tarafından insanlara hükmedilmesine ve köleleştirilmesine neden olacaktır. İnternetin, büyük verilerin ve yapay zekânın geniş biçimde uygulanmasıyla karakterize edilen akıllı bir toplum, insanların fiziksel ve zihinsel güçlerini daha da özgürleştirirken sosyal hayatın işleyişi ve iletişim biçimleri ile insanları büyük ölçüde değiştirecektir. Bir yandan teknolojinin toplumsallaşması, diğer yandan toplumun mekanikleşmesi, insanın doğadan kopuşunun hızını, kapsamını ve ölçeğini hızlandırmıştır. Geçmişteki teknolojik toplumumuzda, "doğadan kopuş" esas olarak insanların fiziksel gücüne atıfta bulunurken, bugün zihinsel gücü artan toplum bir yandan özgürleşirken, diğer yandan tüm bağlarından kopan geçmişin izleri film şeridi gibi silik kalan bir yeni gelecek söz konusudur (Hou, 2021).

İnsanoğlu gerek sosyal bir varlık olması gerekse kendi kendine yeten bir varlık olmaması nedeniyle bir toplum içinde yaşamaktadır. Aristotales'e göre doğuştan gelen bazı özelliklerine göre insan sınıflandırılmalıdır. Zira

fiziksel gücü aklından daha fazla olanlar yönetilenlerken akıl yürütme ve sezgileri fiziksel kuvvetinden daha fazla olanlar ise yönetenler arasında yer alır. Diğer yandan günümüzde hem fiziksel gücü hem de aklı insandan daha üstün otonom akıllı mekanizmalar geliştirilmektedir. İnsan olmayan makine olmayan YZ bu durumda nasıl konumlanacaktır?

Günümüzde YZ popüler kültürün bir öznesi olmuştur. YZ akıllı ev ürünleriyle iç huzur, sesle etkinleştirilen sanal asistanlarla rahatlık, tavsiye sistemleriyle öğüt vermektedir. Aynı zamanda takılan akıllı saatler ve cihazlar ile kişinin sağlık takibi (health monitoring) yapılabilmektedir. YZ en doğru ve en verimli kararları alabilecek tarafsız bir araç olarak değerlendirilirken gerçek yaşamla ilgili bazı durumları hesaplanmamaktadır (Puntoni vd, 2021).

Nitekim YZ ekonomiyi değiştirirken alışveriş yapma, iletişim kurma ve araştırma yapma şeklimizi etkilemektedir. Yüzyıllar süren Batı felsefesi, arzuyu tüketim nesnelere yönelik olarak değil, tanınma, “sempatik ilgi”, zenginlik (başkalarının övgüsü ve saygısı için) ve güç gibi sosyal hedeflere yönelik olarak görmüştür. Günlük pratikte tüketim, sosyal çevreden etkilenen açlığımızı gidermenin bir yoludur ve reklamcıların tam olarak vaat ettiği şey budur (Graeber, 2011).

Günümüzde Çin restoranı, Amerikan kentsel banliyö yaşamının neredeyse her yerinde bulunan ayrılmaz bir özelliği haline gelmiştir. 1995 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde tüm etnik restoranların yaklaşık üçte biri büyüklüğünde 30.000’den fazla Çin restoranı olduğu tahmin edilmiştir. Müşterilerin “egzotik bir karşılaşma” yaşadıklarına inanmalarına izin veren stratejileri, kültürel beklentilerin sınırları içinde bir deneyim sunmaktadır. Ridley Scott’ın yönettiği Blade Runner (1982) isimli bilim kurgu filmi 2019 Los Angeles’ta geçmektedir. Blade Runner isimli polis teşkilatı ekibinden dedektif Rick Deckard, dört yıllığına programlanan ve emekliye ayrılmak (ölmek) yerine yaşamının ve özgürleşmenin yolunu bulmak üzere kaçan dört YZ insan kopyasının yok edilmesi için görevlendirilmiştir. İlk sahnede Rick Deckard Los Angeles’ta bir Çin Sokak restoranında yemek yemektedir (Shun ve Fine, 1995; Bağcıvan ve Durmuş, 2019).

Çoğu televizyon programları, bilim kurgu filmleri ve medya uzun süredir yapay zekâyı dünyayı tehdit eden bir şekilde göstermektedir. Hollywood’un temel teknoloji tasviri, 2001’de tekrar vizyona giren 1968 yapımı; A Space Odyssey (Uzay Yolu Macerası) filmindeki canı YZ HAL-9000 olmuştur. Klasik bir Pandora’nın kutusu senaryosu olan Terminator serisi, dünyayı ele geçiren ve insanlığı yok etmeye çalışan duyarlı bir savunma sistemi olan Skynet biçimindeki yapay zekânın bir başka önemli tasvirini tanıtmış, filmin görmüş olduğu ilgi devamına neden olmuştur. Aynı tarzda daha yeni örnekler arasında Matrix serisi, Ben Robot, Yenilmezler: Ultron Çağı gösterilebilir. Diğer yandan, Star Trek serisinden Data, A.I. Artificial Intelligence’den Mecha,

Marvel Sinematik Evreni serisinden Jarvis gibi Hollywood film karakterleri ve televizyon şovları yapay zekâyı kahraman olarak örneklemiş ve sosyal ilerleme için yararlı örnekler tasvir etmiştir (Brewer vd, 2022).

YZ ile ilgili imgeler birden fazla düzeyde mevcuttur: daha geniş bir kültürün bir parçası olarak haber hikâyeleri, Hollywood filmleri, televizyon dizileri ve kişilerarası konuşmalar gibi iletişim metinlerinde; seyircilerin zihninde yer bulmaktadır. Yapay zekânın haber içeriğinden halkın daha geniş teknolojik karamsarlığı ve endişelere sahip olmaları olasıdır. İlaveten, kişiler arası tartışmalar beraberinde bilim kurgu izleme yapay zekâ desteğini azaltabilir. Bu nedenle, araştırmacıların, iletişim görevlilerinin bilim kurgu tasvirlerini ve kişilerarası konuşmaları daha geniş bir iletişimsel ve kültürel güçler kümesi içinde ortaya çıkan etkiler olarak düşünmeleri önemlidir (Kieslich vd, 2022).

### 3. Sanat ve Yapay Zekâ

Günümüzde şiir yazar, The Guardian gazetesine makale yazan, ünlü Hollandalı Ressam Rembrandt'ın tablosunun benzerini çizen, çizdiği Uzak Opera Tiyatrosu isimli çalışmasıyla, ABD'deki Colorado Eyalet Sergisi'nin güzel sanatlar yarışmasında ödül kazanan yapay zekâlar bulunmaktadır. Diğer yandan YZ, kişiye özel parfüm yapmakta, kişiye özel sağlık verilerini yorumlamakta ve kişiye özel tavsiyeler vermektedir. Kısacası liberalizmin müdahaleden bağımsız kendi kararını veren bireyine müdahale etmekte ve yönlendirmektedir. Bu yönlendirme tüketim toplumu lehine gelişen bir süreçtir. Oysaki sosyal politikanın eşit ve özgür bireylerin topluma katılmasına ve fırsat eşitliği ile sosyal güvenlik sistemlerine ulaşmasına imkân tanıyan kapsayıcı metaforu gün geçtikçe eskimektedir.

GPT-3, (Generative Pre-Training Transformer; Üretken Ön Eğitim Trafosu), OpenAI tarafından yapılandırılan ve doğal dil işleme (NLP) alanını devrim niteliğinde geliştiren bir dil modelidir. Bu model, farklı dilleri anlıyor, tercüme ediyor, ana dili gibi seslendiriyor, bir dili ana dili farklı olan bir kişinin telaffuzuyla seslendirebiliyor, şiir yazabiliyor ve tüm sorulara cevap verebiliyor. GPT, doğal dil metni gibi sıralı verileri işlemek için kendi kendine maksimum uyarana yanıt vermeyi sağlayan nöromüsküler örgütlenme mekanizmalarını kullanan dönüştürücü tabanlı bir modeldir. GPT'nin son derece gerçekçi ve insan benzeri metinler üretmesine olanak tanıyan temel özelliklerinden biri, insan yapımı metinlerden oluşan devasa bir veri kümesi üzerinde önceden eğitilmiş olmasıdır (Hürriyet, 2020).

YZ tarafından üretilen ve kontrol altına alınması giderek güçleşen tehlikeler üzerine yazılan makaleler hızla artmaktadır. O kadar ki, yüzlerce teknoloji lideri, YZ teknolojisinin toplumsal bir risk olarak değerlendirilmesi nükleer savaş yâda salgınla eşit tehlike şeklinde aynı sınıfta önceliklendirilmesini talep etmektedir. YZ, ayrımcılık, dezenformasyon, canlandırma ile kimliğe bürünme gibi varoluşsal korkuların gerçeğe dönüşmesine neden olabilir.



Aynı zamanda tasarlanmış salgın hastalıklar ile silahlanma yarışını tetikleme tehlikesi bulunmaktadır. İçlerinde OpenAI CEO'su Sam Altman, "Yapay zekânın vaftiz babası" Geoffrey Hinton ve Google ve Microsoft'un üst düzey yöneticileri de bulunan 119 CEO arasında yapılan araştırma sonucuna göre CEO'ların %34'ü yapay zekânın potansiyel olarak insanlığı on yıl içinde yok edebileceğini ve %8'i bunun beş yıl içinde olabileceğini söylerken, %58'i bunun asla olmayacağını ve "endişelenmediklerini" söylemiştir. Endişelerin ortak noktası YZ teknolojisinin insandan daha zeki hale gelebileceği ve ABD ve Çin'inde içinde yer alacağı bir çalışma grubu içinde YZ teknolojisini kontrol altına alabilecek bir uygulama birliğine gidilmesi vardır (Abdul, 2023; Egan, 2023).

Sonnenfeld, anketin Walmart CEO'su Doug McMillion, Coca-Cola CEO'su James Quincy, Xerox ve Zoom gibi BT şirketlerinin liderleri ve ilaç, medya ve imalat sektörlerinden CEO'lar da dahil olmak üzere farklı sektörlerden 119 CEO'nun yanıtlarını içerdiğini söyledi.

Çoğu insan için yapay zekâ, bir bilgisayarın içindeki sentetik beyindir. Gerçek durumdan bir hayli uzak olan bu yorum, YZ ile insanın çalışma yaşamında rakip olduğu gerçeğini perdeleyemez. Neredeyse insanın yaptığı tüm vazifeleri yürütebilmekle birlikte henüz insani bir yetenek seviyesine çıktığını söylemek mümkün değildir ( Broussard vd, 2019).

Yapay zekâ otomasyonun bir parçası olmakla birlikte endüstriyel robot değildir. Endüstriyel robotların yazılımı Türkiye dâhil her ülkede yoğun bir şekilde yapılmaktadır. Ancak yapay zekâ yazılım uzmanları azdır, zira yazılım farklıdır. Yapay zekâ yazılımı kodlama değildir. Kod yazma, rutin bir işi yapacak olan bir robotun tüm hareketlerini matematik algoritması haline getirerek yazılmasıdır. Ancak yapay zekâ yazılımı öğrenme üzerine bir kodlamadır. Bu nedenle yapay zekâlar insan konuşmasını anlama ve otonom davranış sergileme özelliğine sahiptir. Dünyada en fazla çocuklar ve genç yaştakilerin tutsağı olduğu bilgisayar oyunları, yapay zekâların insan davranışlarını, mimiklerini, beden dilini izlediği ve anlamlandırdığı sanal bir alandır. Dünyada yapay zekâ üzerine büyük bir rekabet vardır. Yapay zekâlar, uçsuz bucaksız telekomünikasyon hizmetleri, enformasyon teknolojileri, büyük veri ile hayatımıza girmiştir. Son bilimsel araştırmalar, Yapay Zekânın Şehir Planlaması, İnsansız Ulaşım, İnsansız Tarım alanlarında daha verimli çözümleri geliştirebildiğini göstermiştir (Shekhar, 2019; Marsh, 2010).

21.yüzyılda teknoloji günlük değil anlık yeniliklerle sürekli bir devinim içindedir. Dördüncü Sanayi Devriminden Beşinci Sanayi Devrimine giden dijitalizasyon çağı yâda dijital devrim YZ yazılımları ile süreç otomasyonu ve sanal işgücü büyük bir ilerleme göstermektedir. Herkese yakışır şekilde ekonomik hayatın adaletli bir şekilde düzenlenmesi esasına dayanan 1919 Weimar Anayasası'nın çok gerisindeyiz. Zira Kovid-19 salgını sürecinde zengin ve fakir arasındaki daha da artan bireysel mülk ve gelir uçurumu,



uzaktan çalışma ve sanal işgücü nedeniyle sosyal hakların giderek azaldığı bir acımasız rekabet çağının ürünüdür.

Neredeyse insanın yaptığı tüm işleri daha iyi yapabilen YZ neden sanat alanına yönelmiştir? Üniversitelerde mühendislik, tıp, istatistik gibi fen alanları genişlerken, tarih, felsefe, edebiyat ve sosyoloji gibi alanlar zayıflamıştır. İlim, estetik ve sanatın, ruhsal ve düşünsel alanına yapılan bu saldırı, insanlığı köklerinden koparmaktadır. YZ ile yeni bir sanat alanı karşımıza çıkmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden bir sene önce, Hitler'in Franco birlikteliğinde yeni silahlarını denediği *Operation Rügen* isimli bir saldırının İspanyol Ressam Picasso tarafından ölümsüzleştirildiği "Guernica" isimli bir tablosu bulunmaktadır. 26 Haziran 1937'de İspanya'nın Guernica isimli kasabasına çok kişinin toplandığı Pazar yerine düzenlenen ve ilk kez sivil halkın askeri uçaklar tarafından hedef alındığı ve yaklaşık 1500 kişinin öldüğü kanlı bir kıyımdır. Pablo Picasso'nun Guernica isimli eseri bu saldırının acımasızlığını ölümsüzleştirmiştir (Açıkgöz, 2003; Dursun, 2022).

Diğer yandan, YZ tarafından üretilen resimlere ve sanat eserlerine ilgi beklenenin üzerindedir. Zira yıllardır övülse de yerilse de bilim kurgu filmleri ve güncel gündem tüm dikkati bu yeni teknoloji üzerine çekmeyi başarmıştır. Öyle ki Ai-Da ismi verilmiş olan ve gözlerindeki kameralar ile bulunduğu ortamda çektiği resimleri arka plandaki karmaşık algoritmik işlemler sonrası yapay kolundaki kaleme sinyal olarak vererek resim çizen YZ, St John's Kolejide resim sergisinde yer almayı başarmıştır. Sergi öncesi, çizdiği tablolardan 1,2 milyon dolar gelir elde eden YZ, sahibine önemli bir kazanç sağlamaktadır (Umay, 2019). Sosyal medyada büyük yankı uyandıran Çin Şangay'daki YZ dans gösterilerin gerçek olup olmadığı hususu geniş yer bulmuştur. 2016 yılında Walt Disney tarafından Çin'de Shanghai Disneyland isimli bir temalı park kurulmuştur. Walt Disney, Amerikan şirketleri için Çin'e girmenin önemli kültürel ve siyasi zorlukları olduğunu biliyordu. Bu nedenle Shanghai Disneyland'ı başlatırken yerel normları ve değerleri hesaba kattı. Çin hükümeti ile birlikte çalışarak ve Çin sosyal medyasına erişimi sağlayarak, Walt Disney güven sağladı ve Çin'de başarı şansını artırdı. Shanghai Disneyland da dans gösterilerini izlemek için ödenen yüksek meblağlar ve YZ robotların dansının gerçek olup olmadığı gündemde yer bulmuştur. Burada en önemli kazanan ise abartılı söylem beraberinde yerel kıyafetler ve dans gösterilerine yer vererek Shanghai Disneyland'ı popüler hale getirmiş ve büyük kazançlar elde etmekte olan Walt Disney'dir (Cheung ve McCarthy, 2019).

#### 4. Sanat ve Kültürün Dönüşümünde Yapay Zekâ

Dal Yong Jin (2021)'nin *Artificial Intelligence in Cultural Production Critical Perspectives on Digital Platforms* isimli kitabı, kültürel üretimde yapay zekânın rolü ve yapay zekâ destekli dijital platformların, büyük veri ve algoritmalarla kültür endüstrilerini nasıl etkilediğini araştırmaktadır. Yazar, yapay

zekâ teknolojilerinden faydalanan kültür endüstrilerinin, kültürel tüketim için dijital platformları kullanarak teknoloji meraklısı kitleleri çekmek için kültürel üretim ve dağıtım modellerini dönüştürdüğünü savunmaktadır. Kitap YZ tarafından gerçekleştirilen üç olguyu açıklığa kavuşturmuştur: kültürel üretim, kültürel tüketim ve kültürel etik. Netflix'in küresel kültürel normları dönüştürmedeki etkileri isimli beşinci bölümde de ilginç bilgiler yer almaktadır. Yüksek düzeyde Yapay zekâ kullanan Netflix, kullanıcılardan alınan verileri kullanarak "her bir tüketiciye kişiselleştirilmiş içerik önerileri sunmak" üzere öneri sistemini geliştirmesine olanak sağladığından kültürel dağıtımına neden olmaktadır (Yong Jin, 2021).

Kameralar, yüz tanıma, hava tahmini ve sürücüsüz arabaların ortak noktası hepsinin yapay zekânın hayatımızı nasıl değiştirdiğini göstermesidir. YZ, bilgisayarların seçimler yapmak veya bir eylemi gerçekleştirmek üzere büyük miktarda veri, talimat ve deneyim kullanmasına olanak tanır. Böylece, sorulan soruları anlayabilen, insan benzeri yanıtlar veren sohbet robotları, resimdeki nesnelere tanıyabilen sistemler geliştirilir. ChatGPT chatbot yaratıcısı OpenAI tarafından geliştirilen bir yapay zekâ sistemi olan Generative Pre-trained Transformer 4 (GPT-4), hata yapmasına ve yanlış bilgileri paylaşabilmesine rağmen artık avukatlar için profesyonel yeterlilik olan baro sınavını tamamlayabiliyor. Oysaki YZ, insan zekâsına ihtiyaç duyan bir sistem olarak geliştirilmiştir. Teknoloji milyarderi Elon Musk, etkili güvenlik önlemleri tasarlanıp uygulanana kadar daha fazla YZ geliştirmesinin askıya alınması gerektiğini söyleyen yakın tarihli bir mektubu imzalamıştır (Kleinman,2023).

Şarkı, şiir sözleri yazabilen, müzik besteleyen, resim yapan, tez, makale yazabilen seçimler yapabilen yapay zekâ teknolojileri kişisel amaçlarla kullanıldığında toplumsal dokuyu zedeleyebilecek niteliktedir. Albury vd (2017) yaptığı bir araştırma son yıllarda mobil cihazlarda fazlaca kullanılan çevrim içi flört sitelerin sosyo kültürel etkileri üzerine yükselen kaygılarla çözüm yolları üzerine yoğunlaşmıştır. Gençler ve genç yetişkinler tarafından kullanılan mobil flört uygulamalarındaki teknolojik belirsizlik ve sosyal kaygı genç sağlığı ve kamu politikası alanında tartışmaları ve kamuoyu endişesini artırmaktadır. Giderek artan bir şekilde, yetişkinlere ve gençlere yönelik teknolojinin kolaylaştırdığı taciz ve cinsel şiddet sorununa yönelik eğitimsel, yasal ve politik tepkiler geliştirmeye ihtiyaç vardır. Flört uygulamalarının yükselişi, sağlık ve esenlik kültürleriyle ilgili bir dizi sorun yaratmaktadır. Veri kaynaklı otomasyonu sağlayan YZ, veri işleme alanları, üretim kültürleri, kültürel bozulmalar ve günlük kullanım kültürleri olarak, dijital bağlantı ve flört veri kültürlerini üretilmesinde dijital platformlardaki geçlerin damgalanması yâda şiddete maruz kalmasının önlenmesinde, doğru bir şekilde kullanıldığında faydalı olabilecektir (Albury vd, 2017).

Günümüzde YZ, dönüştürücü öğrenmeyi sanat üzerinde yoğunlaştırmaktadır. Şiir, makale, şarkı sözleri yazan, bilgisayar oyunları

için yeni besteler yapan, edebiyat ve müzik dışında resim alanında da önemli eserlerle karşımıza çıkan YZ, sanatı insanın tekeline çıkarmaktadır. Yapay zekânın çizdiği Uzak Opera Tiyatrosu isimli bir resim, ABD'deki Colorado Eyalet Sergisi'nin güzel sanatlar yarışmasında ödül kazanmıştır. Günümüzde yapay zekâ hayatımızın neredeyse her alanında geniş bir yer tutmaktadır. Ancak yapay zekâ ile birlikte ortaya çıkan yenilikçi yaklaşımlar, gelenek ve göreneklerimiz, kültürümüzü etkilemektedir. Örneğin UNESCO tarafından kültür mirası listesine giren özellikle Doğu Karadeniz bölgesinin sarp yamaçlarında kullanılan bir iletişim aracı olan ışık dili, artan enformasyon teknolojileri nedeniyle gelecek nesle aktarılabilir midir? UNESCO bilhassa Giresun'da kullanılan ışık dilini acil koruma gerektiren kültür mirası listesine 2017 yılında almıştır. İletişim teknolojileri bir taraftan muazzam fırsatlar sunarken diğer yandan sosyal ve kültürel değerlerin içini boşaltmaktadır. Çin, Güney Kore ve ABD yapımı Harika Kanatlar isimli çizgi filmin *Gölge Oyunu* bölümündeki May isimli kız çocuğun babasının gölge oyununa gelebilmesi için mantı lokantasında işlerin yetişmesi gerekmektedir. Harika kanatlar Çin mantısı yapımına önce hep birlikte yaparak yardım etmiş ancak bu yardım dışarıdan gelen siparişlere ve bekleyen müşterilere yeterli olmamıştır. Neticede getirilen hızlı mantı makinasını tüm siparişlerin karşılanması sağlamıştır. Mantılar makinede hızlıca yapılmış, dışarıdan siparişleri ise Jet'in süper hızlı teslimatı ile yapılmış ve May'in babası gölge oyununa katılmıştır. Gölge oyununun ismi ise Batıya İlerleymiştir. Burada iki sorun bulunmaktadır. Bir sürü müşterisi olan mantı lokantasına neden sadece May'in babası mantı yapmaktadır. Daha fazla çalışan ile siparişler kolayca yetiştirilebilecekken neden hızlı mantı makinesi tercih edilmiştir. Ancak bilindiği üzere hamur yoğurma makineleri hamuru ezdiği ve özünü bozduğu için hiçbir zaman el yapımı ile kıyaslanamaz. Diğer yandan her alanda otomasyon Çin gibi dünyanın en kalabalık ülkesi için gerekli midir? (Milliyet, 2022; NTV, 2019; Dailymotion, 2015).

"Görsel kültür" terimi nispeten yeni bir kökene sahiptir. Kavramın nereden geldiğine baktığımızda, ilk olarak Svetlana Alpers tarafından 1984 yılında Hollanda sanatı üzerine yapılan bir çalışmada kullanıldığı gözlemlenmektedir. Görsel kültür, sanat tarihi bağlamındaki bu köklerin yanı sıra, bir yanda İngiliz edebiyatı bölümleri içindeki feminist çalışmalar ve çeşitli alt disiplinleri içerirken diğer yandan film çalışmaları, medya çalışmaları ve antropoloji arasındaki entelektüel ve teorik tartışmalardan gelişmiştir. Örneğin görsel kültür, sanat eğitimcileri için giderek artan bir ilgi noktası haline geldi. Argümanlar, popüler kültürün sanat pedagojisinde oynaması gereken role odaklanıyor. Politik olarak neredeyse tarafsız olan polemikler, popüler kültürün K-12 ve üniversite öğrencileri için bir çalışma alanı olarak meşrulaştırılması gerekip gerekmediğine bağlıdır (Castañeda,2009).

Kullanıcıyı müdahale etme ve geçersiz kılma yetkisinin bulunduğu yapay zekâ uygulamaları, önce insan ihtiyaçlarını (ve iş ihtiyaçlarını ikinci planda)

tutan bir kültürle inşa edilmiştir. Şubat 2019'da Başkan Trump, yapay zekâyı ABD hükümeti için bir Ar-Ge önceliği olarak tanımlayan “Amerikan Yapay Zekâ Girişimi” Yürütme Emri'ni (EO) imzaladı. Beş ilke etrafında çerçevele- nen strateji, uygulayıcı kurumları “YZ Ar-Ge'ye sürekli yatırıma” öncelik ver- meye yönlendirmiştir. İlkeler arasında, kamu kurumlarının daha fazla veriyi YZ araştırma grubuna sunması, yeni nesil YZ araştırmacıları yetiştirmek, aka- demi ve özel sektör işbirliğini sağlamak, veri güvenliği ve mahremiyetini ön- celemek, hasım uluslardan ABD varlıklarını korumak ve stratejik işbirlikleri yapmak vardır (Rasser vd, 2019; Chhillar ve Aguilera, 2022).

21. yüzyılın başlarında Çin ve ABD arasında yeni bir teknolojik savaş baş- lamıştır. Çin, yapay zekâda ABD'yi geçmek istemektedir. Çin liderliği, ekono- mik rekabet gücünü ve askeri yeteneklerini geliştirmek için yapay zekâyı ön- celemiş ve yararlanmak istemiştir. 2014 yılı itibarıyla derin öğrenmedeki Çin yayınlarının büyüklüğü, Amerika Birleşik Devletleri'ninkini çoktan aşmıştı ve Çin, 2016 sonu itibarıyla toplam 15.745 başvuru ile yapay zekâ patent başvu- rularında ikinci sırada yer almıştır (Kania, 2017).

İlk kez 2014 yılında Google'ın sürücüsüz otomobil prototipi uygulanabi- lir bir ticari teknoloji olarak duyurulduğunda, bilim kurgu filmlerindeki ra- hatlığın insan hayatına gireceği kesinleşmiştir. Microsoft yapay zekâ üzerine uzmanlaşmış bir ABD'li firmadır. Microsoft Hindistan'dan önce Çin'de faaliyet göstermiş, Çin hükümetinin talebi üzerine ülkede birçok yatırım yapmış an- cak lisanslı işletim sisteminin Çin'de yaygın olarak kullanılmaması üzerine Çin hükümeti ile karşı karşıya gelmiştir. Henüz kendi işletim sistemini kurmayan Çin, ısrarla şifre kırarak Microsoft uygulamalarını kullanınca, Çin'e karşı bir geri dönüşsüz başlangıç yapılmıştır. Pek çok yatırım Hindistan'a çekilmiştir. Hindistan ve ABD arasındaki işbirliği Hindistan'ın zenginleşmesine ve para- sının değer kazanmasına neden olurken, bu yaz Türkiye'ye hatırı sayılır Hintli turist gelmesi beklenmektedir (Blanchard, 2007; Hürriyet, 2015).

## 5. Teknoloji ve Turizm: Kültürel Otantizm ve Turizmden Yenilikçi Yaklaşımlar

Yenilik (inovasyon) yeni bir düşünce biçimi, yaratıcılık ve problem çözme yaklaşımını da içine alan değerler bütünüdür. Turizm, birçok hükümet tarafın- dan bölgesel kalkınma ve seçilen bölgenin daha fazla olanağa ulaşma arzusu için temel bir araç olarak seçilen bir seçenektir (Moscardo, 2008).

Derin öğrenme, sinir ağlarına dayalı bir makine öğrenimi tekniğidir. De- rin öğrenmede, matematiksel algoritmalar yerine bilgisayara örnekleri değer- lendirebilecek bir model ve modelin daha güçlü ve daha doğru hale getirilmesi için nasıl değiştirileceğine dair küçük bir talimat seti verilir. Turizmde makine ve derin öğrenmenin, genellikle başka bir dizi algoritma veya uygulamayla en- tegre edilen birçok kullanımı vardır: tahmin, çeviri, hava durumu tahminleri, duygu analizi, sahtekarlığın önlenmesi ve görüntü ve video tanıma bunların

arasındadır. Turizm sektöründe turist talebini anlamak için tahmin kullanılabilir. Tüketici açısından bakıldığında yapay zekâ, kullanıcıların daha iyi ve daha alakalı bilgiler bulmasına yardımcı olur, onlara daha fazla hareket kabiliyeti sağlar, karar verme süreçlerini geliştirir ve sonuçta daha iyi bir turizm deneyimi sunar. Turizm endüstrisindeki YZ teknolojileri arasında öneri sistemleri, kişiselleştirme sistemleri ve teknikleri, konuşma sistemleri (sesli asistanlar ve sohbet robotları), otonom araçlar, tahmin araçları, dil çeviri uygulamaları ve akıllı turizm destinasyonları yer almaktadır (Bulchand-Gidumal, 2022).

OECD'nin Turizm Trendleri ve Politikaları (2020) çalışmasında, turizmin turistik yerlerin çekiciliğini ile popülerliğini artırırken sosyal refaha katkı sağladığı yönünde bilgiler yer almaktadır. Öncelikle turizm çeşitli istihdam fırsatları oluşturmaktadır. Örneğin, turizm, OECD ülkelerindeki toplam istihdamın ortalama %6,9'unu doğrudan sağlamaktadır. Kentsel, bölgesel ve kırsal ekonomiler için faydaları: Kentsel alanlarda turizm, yerli ve yabancı ziyaretçileri ağırlayacak ve çekecek etkinliklerin, cazibe merkezlerinin, altyapının ve ekipmanların gelişimini teşvik etmektedir. Turizm, niş ve gelişmekte olan seyahat pazarlarının ihtiyaçlarını karşılamak için ulaşım, konaklama, seyahat ve destek hizmetleri de dahil olmak üzere belirli mallara ve uzmanlaşmış hizmetlere talep üretir. Böylelikle yenilikçi küçük ölçekli işletme operasyonları için fırsatlar sağlar. Kültürel özgünlük ve doğal varlıklar, ülkelerin ve destinasyonların turist çekme çabalarında yararlanabilecekleri önemli araçlardır. Altyapı ile ilgili geliştirme ve bakım desteği – İyileştirilmiş ulaşım altyapısı yalnızca turistlerin ilgisini çekmede önemli bir rol oynar ve çekiciliği artırır. Böylelikle turizm kültürel özgünlüğün ve doğal varlıkların teşvikine destek vermektedir (OECD, 2020).

Teknolojinin kültür üzerindeki etkisi olumlu ve olumsuz olmak üzere iki yönlüdür. Turizm sektörü açısından ele aldığımızda akıllı seyahat acenteleri ve dijital turizm platformları turistik destinasyonların tanıtımını daha yaygın ve etkili bir şekilde gerçekleştirebilmektedirler. Ancak diğer yandan artan enformasyon teknoloji Giresun yamaçlarında kullanılan kuş dilinin ihtiyaç olmaksızın çıkmasını yâda dronların çobanlığın bir meslek olmaktan çıkmasını, yine dijital pazarlama platformları yöresel yemek yapan esnafların büyük zincirlerle rekabet edememesine neden olmaktadır. Tüm avantajlar ve dezavantajları değerlendirilerek YZ teknolojilerinin doğru ve bilinçli bir şekilde kullanılması ve turizm destinasyonlarının kültürel özgünlüklerini ve geleneklerini korumaları gerekmektedir.

## Sonuç

Zekâ insanın özüdür. Pek çok kişiye Zeki ismi verilmektedir. Zekâ okuduğumuzu anlama, öğrenme, olaylar arasındaki bağlantıyı çözme, durumsal kökenlere inme ve ilişki kurma gibi pek çok işlevi görür. Biz insanlar için zekâ benzersiz bir şekilde uygulamaya yetkin olduğumuz zihinsel bir faaliyettir.

Daha 15. yüzyılda zekâ kelimesi “üstün anlayış, dirayet, zeki olma niteliği” olarak anlaşılmaktaydı. İnsan üç milyon yıldan fazla olduğu tahmin edilen uzun bir dönemde zekâsını üçe katlayarak daha zeki olabilen yegâne türdür. Ancak güncel araştırmalar 1995 yılından günümüze insan beyninin küçüldüğü gözlemlenmiştir. 20.yüzyılın sonundan itibaren küçülen insan beyni, ilaveten Kovid-19 salgını sırasında kanıtlanan önemli bellek kayıplarına ve küçülmeye sahne olmuştur. Gerek sosyal hayat içinde yaşanan kaygılar ve gerilim, gerekse salgın hastalıklar ve besin değeri düşen gıdalar beynimizi metabolik olarak olumsuz etkilemektedir. Diğer yandan yapay zekâ, insan beyni tarafından gerçekleştirilen işlevleri gerçekleştirmek üzere dijital bilgisayarları kullanma yöntemleri ve sınırlarını keşfetmeye adanmış bir bilgisayar bilimi alanıdır. Böylece doğal dilleri anlayarak ve duyular yoluyla elde edilen bilgileri kavrayarak karmaşık sorunları çözmek gibi faaliyetleri yürütür. Bilgisayarların şu anda bilim, teknoloji ve günlük yaşamda mümkün olandan daha geniş bir yelpazedeki konulara uygulanması gerekiyorsa, bu alanda çalışmak çok önemlidir. Bu tıpkı dünyadaki fosil yakıtların neredeyse tükenme sınırına gelmesi ile güneş enerjisi gibi yenilebilir enerji türlerine ve elektrikli arabalara geçerken, bataryalar için derin deniz madenciliği yapılması gibi bir şey. 2003 Mart ayında ABD Irak’a müdahale etti. 2004 yılında G.W. Bush esas amaçları olan ABD’nin dünyadaki misyonunu (Açık Yazgı; Seçilmiş Ulus) gerçekleştirmek ve ABD’yi korumak için diğer uluslardan izin belgesi istemeyeceklerini söylerken, BM kararını hiçe sayıyordu. Sinema filmlerine konu olan bu savaşın günümüzde iki nedeni olduğunu biliyoruz. Bunlardan ilki, Saddam Hüseyin’in petrolü Euro ile satmaya başlaması, ikincisi ise dünya petrol rezervlerinin azalması. İşte tam da bu noktada, yapay zeka teknolojinin günden güne karmaşıklaşan kompleks problemleri daha hızlı daha doğru ve zahmetsiz çözdüğünden insan yerine tercih edilmektedir. 2022 yılında Los Angeles’ta Hollywood aktörleri ve sinema çalışanları tarafından yapay zekâya karşı gösteriler, 2023 yılında hız kesmeden devam etmektedir. Gösteri sanatları işçileri sendikası Equity, yasa değişmedikçe aktörlerin geçim kaynaklarının yapay zekâ (AI) nedeniyle risk altında olduğu konusunda uyarılmış ve “Yapay Zekânın Gösteriyi Çalmasını Durdurun» adlı yeni bir kampanya başlatmıştır. Disruptive technology (sürücüsüz otonom uçaklar, otomobiller, deep fakes, gibi kökten değiştirici teknoloji) isimli teknoloji aktörlerin seslerin, görüntülerinin tıpatıp benzerlerinin üretilmesini sağlarken, dijital avatarlar üreterek yapay performanslar ile ölen oyuncuların filmlerde görülmesini bile sağlayabilmektedir. Avatar Suyun Yolu filmde, tüm oyuncular hareket yakalama ve performans yakalama oyuncusu olarak geçer, zira hepsi YZ işidir ve serinin çekimleri yeni teknolojilerin gelişimi beklenildiği için uzun sürmüştür. Equity isimli sendika, hükümetin sanatçıların haklarını korumak için harekete geçmesini ve “teknolojik gelişmeye ayak uydurmak” için telif hakkı yasalarında reform yapılmasını istemektedir. Ancak bir sürü para kazandıkları ve inanılmaz hayatlar yaşadıkları için imrendiğimiz aktör ve aktrisler, YZ teknolojisinin işlerini ve sosyal haklarını ellerin-



den almasından korkmaktadır. Bir yandan çalışmaya olan inancın sarsılması, aşırı iş yükü, derin kaygı diğer yandan salgınlar, yapay besinler, zekâ kaybı ve bellek problemleri. Tüm bu gerçekler yapay zekânın günümüz iş dünyası için artık bir tercih değil zorunluluk olduğunu göstermektedir. Bu durum ABD ile Çin arasındaki teknoloji üstünlüğü yarışında net bir şekilde görülmektedir. Ancak yapay zekânın önceleri insana özel insana tabi olarak görülen ve geçmişle bağımızı temsil eden sanatsal faaliyetler içinde olması incelenmesi gereken bir konudur. Ne yazık ki, şiir, şarkı, makale yazan, resim yapan müzik besteleyen, rol yapan, taklit eden, santranç oynayan yapay zekâ bu alanda da insanla rekabet etmektedir. Kültürün dönüşümünde yapay zekâ etkisi yeni çalışılmaya başlanmış bir konudur. Yong Jin, Güney Kore de bir üniversitenin iletişim alanında çalışan seçkin bir öğretim üyesidir. Dijital platformlar üzerine projeleri, laboratuvarları bulunmaktadır. Günümüz yoğunlaştırılmış YZ uygulamalı dijital platformların, bunların içinde Netflix de bulunmaktadır ve bu platformun küresel kültürel dönüşüme neden olduğunu iddia etmektedir. Diğer yandan Kovid-19 dönemi en çok Çin ve Türkiye’de artan çevrimiçi alışveriş ve dijital pazarlama platformları gerek alışveriş alışkanlıklarını gerekse yeme-içme alışkanlıklarını etkilemektedir. Yapay zekâ tarafından analiz edilen kişisel veriler tüketim toplumu lehine dönüştürülmekte ve tüketim kültürünü yaygınlaştırmaktadır. Nitekim Giresun bölgesi sert yamaçlarında iletişim için kullanılan ıslık dili, UNESCO tarafından korunması gereken kültürel miraslar listesine girmiştir. Ancak artan kapsama alanı ve iletişim-enformasyon teknolojilerindeki hızlı ilerleyiş karşısında nasıl korunacağı bilinmemektedir. Bir diğer konu ise yöresel yemeklerin örneğin kebabın etinin sızıtılarak yapılması, hamurun elle yoğrulması, her hafta gittiğimiz kebabçımızın hep dile getirdiği yöresel yemek kültürünün en önemli tat bileşenleridir. Ancak günümüzde teknoloji sadece hızı düşünmekte tat, lezzet hazım gibi konular yani sağlık arka planda kalmaktadır.



## KAYNAKÇA

- Abdul, G. (2023). Risk of extinction by AI should be global priority, say experts. <https://www.theguardian.com/technology/2023/may/30/risk-of-extinction-by-ai-should-be-global-priority-say-tech-experts>
- Albury, K., Burgess, J., Light, B., Race, K., & Wilken, R. (2017). Data cultures of mobile dating and hook-up apps: Emerging issues for critical social science research. *Big Data & Society*, 4(2). <https://doi.org/10.1177/2053951717720950>
- Açıkgöz, Ö. (2003). Küreselleşme: Atomize Toplum, Küçülen Devlet ve Çok Uluslu Şirket, *İslâmi Araştırmalar Dergisi*, 6 (4),
- Alain, **Émile-Auguste Chartier (2009). Mutlu Olma Sanatı. (Yaşar Nabi Nayır, Çev.). ISBN: 9789754340773, Varlık Yayınları.**
- Bağcıvan, H.A. ve Durmuş M.G. (2019). Blade Runner Filminin Bilimkurgu Tasarım Dili Açısından Görsel Analizi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (35), 302-322
- Bailey, A., Barron, S., Curro, C., & Teague, E. (2018). Gaming the system: strategies of camouflage. In A. Ledeneva (Ed.), *Global Encyclopaedia of Informality, Volume 2: Understanding Social and Cultural Complexity* (pp. 181–342). UCL Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20krxgs.10>
- Beckett, L. (2023). Those who hate AI are insecure: inside Hollywood's battle over artificial intelligence. <https://www.theguardian.com/us-news/2023/may/26/hollywood-writers-strike-artificial-intelligence>
- Binder, W. (2022). Technology as (Dis-)Enchantment. AlphaGo and the Meaning-Making of Artificial Intelligence. *Cultural Sociology*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/17499755221138720>
- Blanchard, J.-M. F. (2007). China, Multinational Corporations, and Globalization: Beijing and Microsoft Battle over The Opening of China's Gates. *Asian Perspective*, 31(3), 67–102.
- Bodó, B. ve Janssen, H. (2022), Maintaining trust in a technologized public sector, *Policy and Society*, 41(3), 414–429, <https://doi.org/10.1093/polsoc/puac019>
- Bourne, C. (2019). AI cheerleaders: Public relations, neoliberalism and artificial intelligence. *Public Relations Inquiry*, 8(2), 109–125. <https://doi.org/10.1177/2046147X19835250>
- Brewer, P. R., Bingaman, J., Paintsil, A., Wilson, D. C., & Dawson, W. (2022). Media Use, Interpersonal Communication, and Attitudes Toward Artificial Intelligence. *Science Communication*, 44(5), 559–592. <https://doi.org/10.1177/10755470221130307>
- Broussard, M., Diakopoulos, N., Guzman, A. L., Abebe, R., Dupagne, M., & Chuan, C.-H. (2019). Artificial Intelligence and Journalism. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 96(3), 673–695. <https://doi.org/10.1177/1077699019859901>
- Bulchand-Gidumal, J. (2020). Impact of Artificial Intelligence in Travel, Tourism,

- and Hospitality. In book: Handbook of e-Tourism. Publisher: Springer.  
DOI: 10.1007/978-3-030-05324-6\_110-1
- Carpenter, J. (2011). Yaş a bağlı beyni küçülen tek memeli, insan. BBC (26 Temmuz, 2011). [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2011/07/110726\\_brain\\_shrinkage](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2011/07/110726_brain_shrinkage)
- Castañeda, I. (2009). Visual Culture, Art History and the Humanities. *Arts and Humanities in Higher Education*, 8(1), 41–55. <https://doi.org/10.1177/1474022208098301>
- Cellan-Jones, R. (2014). Hawking: Yapay zeka insanlığın sonunu getirebilir. [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/12/141202\\_hawking\\_yapay\\_zeka](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/12/141202_hawking_yapay_zeka)
- Chhillar, D., & Aguilera, R. V. (2022). An Eye for Artificial Intelligence: Insights Into the Governance of Artificial Intelligence and Vision for Future Research. *Business & Society*, 61(5), 1197–1241. <https://doi.org/10.1177/00076503221080959>
- Dursun, S. (2022). Garaudy'in gözüyle Guernica. Yeni Şafak (05.07.2022). <https://www.yenisafak.com/hayat/garaudynin-gozuyle-guernica-3837505>
- Edwards, E. B., & Esposito, J. (2022). Popular Culture as an Educative Site Regarding the January 6, 2021 Insurrection: Grappling With Complexity Through Intersectional Analyses a Special Issue of Cultural Studies ↔ Critical Methodologies. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 22(5), 435–442. <https://doi.org/10.1177/15327086221094285>
- Egan, M. (2023). Exclusive: 42% of CEOs say AI could destroy humanity in five to ten years. <https://edition.cnn.com/2023/06/14/business/artificial-intelligence-ceos-warning/index.html>
- Frey, C.B. ve Osborne, M.A. (2013). The Future of Employment: How Susceptible are Jobs to Computerisation? Working Paper, Oxford Martin School.
- Flynn, J.R. & Shayer, M. (2018). IQ decline and Piaget: Does the rot start at the top? *Intelligence*, (66), 112-121, <https://doi.org/10.1016/j.intell.2017.11.010>
- Gallagher, J.(2020). Küresel doğum oranı düşüyor: Dünya, yaşlanan ve küçülen bir nüfusa hazır mı? BBC (15 Temmuz, 2020). <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-53417604>
- Cheung, M. and McCarthy, W. (2019). “Authentically Disney, distinctly Chinese” and faintly American: The emotional branding of Disneyland in Shanghai. *Semiotica*., 226, 2019, 107-133. <https://doi.org/10.1515/sem-2017-0059>
- Graeber, D. (2011). “Consumption.” *Current Anthropology*, 52(4), 489–511, <https://doi.org/10.1086/660166>
- Hershock, P. D. (2020). *Humane Artificial Intelligence: Inequality, Social Cohesion and the Post Pandemic Acceleration of Intelligent Technology*. East-West Center. <http://www.jstor.org/stable/resrep25513>
- Hou, H. (2021). On the three constraints of the development of artificial intelligence: Value, liberation, and responsibility. *Cultures of Science*, 4(3), 159–168. <https://doi.org/10.1177/20966083211052637>
- İşte Google'ın en yeni sürücüsüz otomobili. Hürriyet (06.10.2015). <https://www.hurriyet.com.tr/gizli-gelecek-109619449>

- riyet.com.tr/teknoloji/iste-googlein-en-yeni-surucusuz-otomobili-30243200
- Joyce, K., Smith-Doerr, L., Alegria, S., Bell, S., Cruz, T., Hoffman, S. G., Noble, S. U., & Shestakofsky, B. (2021). Toward a Sociology of Artificial Intelligence: A Call for Research on Inequalities and Structural Change. *Socius*, 7. <https://doi.org/10.1177/2378023121999581>
- Kania, E. B. (2017). China's Rise in Artificial Intelligence and Future Military Capabilities. In *Battlefield Singularity: Artificial Intelligence, Military Revolution, and China's Future Military Power* (pp. 8–32). Center for a New American Security. <http://www.jstor.org/stable/resrep16985.6>
- Kanserde “kişiselleştirilmiş tedavi” dönemi başlıyor (03.02.2023). HaberTürk (2023). <https://www.haberturk.com/ankara-haberleri/30163767-kanserde-kisisellestirilmis-tedavi-donemi-basliyor>
- Kaplan, A. D., Kessler, T. T., Brill, J. C., & Hancock, P. A. (2021). Trust in Artificial Intelligence: Meta-Analytic Findings. *Human Factors*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/001872082111013988>
- Kerr D, Klonoff DC. Digital Diabetes Data and Artificial Intelligence: A Time for Humility Not Hubris. *Journal of Diabetes Science and Technology*. 2019;13(1):123-127. doi:10.1177/1932296818796508
- Kieslich, K., Keller, B., & Starke, C. (2022). Artificial intelligence ethics by design. Evaluating public perception on the importance of ethical design principles of artificial intelligence. *Big Data & Society*, 9(1). <https://doi.org/10.1177/20539517221092956>
- Kleinman, Z. (2023). AI creators must study consciousness, experts warn. BBC News, <https://www.bbc.com/news/technology-65401783>
- Küçük, Ö. (2020). Kapitalizm ve Tüketim Temelinde Yükselen Tüketici Hakları. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (6) , 1763-1777. DOI: 10.18506/anemon.766277
- Küçük, Ö. (2021). Dijital Teknolojilerle Desteklenen Gözetim Toplumunda Özerklik ve Mahremiyet. 7. Uluslararası Hukuk Sempozyumu, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
- Makridis, C. A., & Mishra, S. (2022). Artificial Intelligence as a Service, Economic Growth, and Well-Being. *Journal of Service Research*, 25(4), 505–520. <https://doi.org/10.1177/10946705221120218>
- Marsh, J.(2010). young children's play in online virtual worlds. *Journal of early childhood research*, 8(1) 23–39
- Moore, P. V. (2020). The mirror for (artificial) intelligence in capitalism. *Capital & Class*, 44(2), 191–200. <https://doi.org/10.1177/0309816820902040>
- Morelle, R. (2022). Covid-19: Bilim insanları virüsün beyinde küçülmeye yol açabileceğini ortaya koydu. *BBC* (08 Mart, 2022). <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-60661850>
- Moscardo, G. (2008). Sustainable tourism innovation: Challenging basic assumpti-

- ons. *Tourism and Hospitality Research*, 8(1), 4–13. <http://www.jstor.org/stable/23746748>
- Mucizevi kurtuluşları Sully filmine konu olan yolcular 10 yıl sonra aynı koltuklarında. *BBC News Türkçe* (2019). <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-46893834>
- Oliver, S. ve Wettenhall, G. (1992). What Will Work Consist of in the Future? *Australian Journal of Career Development*, November 1992, 40-44.
- Polanyi, K. (2001). *The Great Transformation*. Baston MA. Beacon.
- Puntoni, S., Reczek, R. W., Giesler, M., & Botti, S. (2021). Consumers and Artificial Intelligence: An Experiential Perspective. *Journal of Marketing*, 85(1), 131–151. <https://doi.org/10.1177/0022242920953847>
- Rasser, M., Lamberth, M., Riikonen, A., Guo, C., Horowitz, M., & Scharre, P. (2019). AP-PENDIX. In *The American AI Century: A Blueprint for Action* (pp. 37–41). Center for a New American Security. <http://www.jstor.org/stable/resrep20445.16>
- Rethinking tourism success for sustainable growth. OECD (2020). OECD Tourism Trends and Policies 2020. <https://www.oecd-ilibrary.org/sites/82b46508-en/index.html?itemId=/content/component/82b46508-en>
- Robson, D. (2019). Has humanity reached ‘peak intelligence’? *BBC* (10.07. 2019). <https://www.bbc.com/future/article/20190709-has-humanity-reached-peak-intelligence>
- Shadbolt, N. (2022). “From So Simple a Beginning”: Species of Artificial Intelligence. *Daedalus*, 151(2), 28–42. <https://www.jstor.org/stable/48662024>
- Shun Lu, & Fine, G. A. (1995). The Presentation of Ethnic Authenticity: Chinese Food as a Social Accomplishment. *The Sociological Quarterly*, 36(3), 535–553. <http://www.jstor.org/stable/4120779>
- Schwarz, E. (2019). Günther Anders in Silicon Valley: Artificial intelligence and moral atrophy. *Thesis Eleven*, 153(1), 94–112. <https://doi.org/10.1177/0725513619863854>
- Shekhar, S.S.(2019). Artificial Intelligence in Automation. *Research Review International Journal of Multidisciplinary*, 4 (6), 14-17.
- Spartacus Film (1960). Stanley Kubrick (Yönetmen). Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons (Oyuncular). Dalton Trumbo (Senarist). ABD Yapımı.
- Sully filmi oyuncularını ve konusu | Sully filmi gerçek mi? *Milliyet* (31.08.2021). <https://www.milliyet.com.tr/cadde/sully-filmi-oyunculari-ve-konusu-sully-filmi-gercek-mi-6587470>
- Umay, K. (2019). Yapay Zeka Tarafından Çizilen Resimler Büyük İlgi Görüyor. <https://www.webtekno.com/yapay-zeka-tarafindan-cizilen-resimler-buyuk-ilgi-goruyor-h70057.html>
- UNESCO listesindeki ıslık dili yok olmaktan kurtarıldı. *NTV* (12.07.2019). <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/unesco-listesindeki-isluk-dili-yok-olmaktan-kur>

tarildi,AFmn1CR-bEGHIOvRhhAQEw/5-vl5B-sjEOSGAM71yV4IQ

- Walsh, F. (2020). Koronavirüs: Covid-19 beyni nasıl etkiliyor? *BBC* (1 Temmuz 2020). <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-53249644>
- Weeks, M. (2004). Beyond a Joke: Nietzsche and the Birth of “Super-Laughter.” *Journal of Nietzsche Studies*, 27, 1–17. <http://www.jstor.org/stable/20717828>
- Vallance, C. (2022). Actors launch campaign against AI ‘show stealers’. <https://www.bbc.com/news/technology-61166272>
- Vesa, M., & Tienari, J. (2022). Artificial intelligence and rationalized unaccountability: Ideology of the elites? *Organization*, 29(6), 1133–1145. <https://doi.org/10.1177/1350508420963872>
- Yapay zekâ sınırları zorluyor: Şiir yazıyor, diyalog kuruyor. *Hürriyet* (10.08.2020). <https://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/yapay-zeka-sinirlari-zorluyor-siir-yaziyor-diyalog-kuruyor-41583361>
- Yapay zekânın çizdiği resim sanat yarışmasını kazandı. *Milliyet* (01.09.2022). <https://www.milliyet.com.tr/dunya/yapay-zekanin-cizdigi-resim-sanat-yarismasi-ni-kazandi-6817222>
- Yong Jin, D. (2021). *Artificial Intelligence in Cultural Production: Critical Perspectives on Digital Platforms* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003164258>

## *Bölüm 9*

### **OYUNCULUK EĞİTİMİNDE HALK DANSLARININ KULLANIMI VE BİR ÖRNEK UYGULAMA "HARMANDALI" 1**

*Pelin ELCİK YORGANCIOĞLU<sup>2</sup>*

1 Bu çalışma 2016 Yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanat Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalında Doç. Dr. Sibel ERDENK tarafından yönetilen Dr. Öğr. Üyesi Pelin ELCİK YORGANCIOĞLU tarafından yazılmış "Oyuncunun Bedensel İfadesinde Fiziksel Çalışmalar ve Bir Yöntem Önerisi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Üyesi Pelin ELCİK YORGANCIOĞLU, Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Ana sanat Dalı, pelinelcik@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1295-6336



Güncel oyunculuk eğitimi modellerindeki postmodern yaklaşımlar, disiplinlerarası ve kültürlerarası etkileşimler ile gelen fizikselleşmenin etkisi bedene ve bedensel farkındalığa yönelik çalışmalara yoğunlaşılmasını sağlamaktadır. Bu farkındalığın geliştirilebilmesi için bedeni bir ifade aracı olarak kullanan sanatsal ve sportif disiplinler de önem kazanmaktadır. Sahne üzerindeki bedenden, karakteri inşa ederken yapaylaşan taklidin ötesindeki gerçekçiliği bulmasının gerekliliğindeki kusursuzluk istemi; tüm klasik anlayışların yanında yeni teknikler, yöntemler oluşturmaya çalışan bir süreci eğitim açısından gerekli kılar. Bu sayede bedeni gereken formlara ulaştırabilecek eğitim sistemleri oluşmaya başlamıştır. Oyunculuk eğitimi, öğrencilerin kendilerini ifade etme yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olan büyümlü bir yolculuktur. Bu yolculukta oyuncu, beden dili, bedenin koordinasyonu ve sahne performansı gibi becerileri öğrenirken, dansın önemi de ortaya çıkar.

Oyunculuk ve dans birbirine sıkı bir şekilde bağlıdır. Hem oyunculuk hem de dans, beden dili ve ifadesi üzerine odaklanır. Ancak, dansın daha fiziksel bir odak noktası vardır, oyunculuk ise odağında duygusal yaratının olduğu fiziksel bir dışavurumdur. Özellikle eğitim aşamasında oyuncunun bedeni *“duygusal ve fiziksel olarak ayrıştırılarak yoğun biçimde duygusal varoluşu anlatan alıştırılmalar üzerinde durulmaktadır. Fiziksel varoluş ise basit birkaç ısınma egzersizinden öteye gidememekte, beden anatomik sınırlandırmalar içinde bırakılarak özgürleşmesi engellenmektedir. Dans bu aşamada oyuncu bedenin tiyatral anlatımı oluşturmada daha sağlıklı ve bütünlüklü bir işleyiş içerisine ulaşabilmesi için gerekli olan fizyolojik belirleyicileri oyuncunun bedenini özgürleştirmesine yönelik öneriler ile desteklemektedir”* (Elcik Yorgancıoğlu, 2019, 560).

Her iki disiplinin de kaynağı harekettir ve insanın hareket etme içgüdüsünden kaynaklanır. Her ikisi de fiziksel ifadeyi araç olarak kullanır. Hareketin mekanik, anatomik, mekânsal ve dinamik bileşenlerini gözden geçirmek ve bilinçli bir şekilde kontrol etmek beden dilinin sırrıdır. Hareket oluşumunu sağlayan özellikleri anlamının ve bedenini en iyi şekilde kullanmanın ilk şartı beden dili öğretiminden geçmektedir. Bu eğitim, hareketin sanata dönüştürülmesi ve anlamın kapsanması açısından tiyatro ve dans sanatçıları için daha da büyük önem taşımaktadır (Erkan, 2017, 137). Bu bağlamda dansın performans olarak tiyatro ile ilişkisi dışında bir eğitim yöntemi olarak da faydalanılabilecek bir sanatsal disiplin olduğu lisans eğitimi veren konservatuar ve güzel sanatlar fakültelerinin oyunculuk bölüm ya da ana sanat dalı müfredatları aracılığı ile incelenebilir.

Oyunculara yönelik müfredatlarda uygulanan dans eğitimlerinden elde edilen/edilmesi istenen hedef çıktılar şu şekildedir; oyuncunun bu disiplini ve türlerini basit bir ısınma aşaması olarak görmek yerine, hayati önem taşıyan bir eğitim olarak görme ihtiyacını fark etmelerini sağlar. Düzenli ve disiplinli çalışmalar ile bedene fiziksel ve duygusal anlamda esneklik kazandırarak

oyuncunun bedenini daha iyi kontrol etmesini ve sahnede daha fazla hareket özgürlüğüne sahip olmasını gerçekleştirir. Oyunculara ruhsal ve duygusal olarak sahnedeki varlıklarını güçlendirme ve duygusal derinlik katma imkânı sunar. Diğer taraftan duygusal olarak ritim algısını ve müzikal becerilerini geliştirir. Bedeni kullanma ve kendini daha iyi ifade etme yeteneklerini olgunlaştırarak hem performans kalitesinin hem de oyuncunun özgüveninin artmasına yardımcı olur. Dans, çalışma rutinleri, düzenli egzersiz ve zaman yönetimi becerileri gerektirdiğinden öğrencilerin disiplinli olmasına yardımcı olur. Farklı dans adımları, algılama ve tepki verme hızına olumlu etki ederek hareket aralığını geliştirir. Üretilen hareketlerin çeşitliliğini artırır.

*“Hareket duygusal ve düşünsel değişimlerin fizikselleşmesi, davranışa dönüşmesidir ve anlam üreten hareket bir eylem ortaya koyar. Hareketin eylem ile ilişkisi tiyatrodaki kontrollü olarak yaratılan bir süreçtir ve hareketin eyleme dönüştürülmesinde pek çok farklı yöneliş ve disiplinden faydalanılır. Bu disiplinler arasında oyuncunun tiyatral anlatıma ulaşabilmesinde ve bedenini özgürleştirebilmesinde en önemli yardımcı disiplin aracı da tiyatro ile aynı kök ve üretilme sebebinden doğan danstır. Dans, sahne üzerinde oyuncunun bilinçli devinimini oluşturan hareketin, temel öğelerini ve beden hareketi üretmede kullandığı fizyolojik, zihinsel, duygusal özelliklerin tümünü organik bir bütünlük içinde bir arada barındırmaktadır. Dans, bedene bütünsel olarak yaşlar”* (Elcik Yorgancıoğlu, 2019, 557).

Eğitilen bedenlerin cinsel kimliklerini ya da etnik kökenlerini dikkate almaksızın dansa sadece eylemsel bir kavrayış yükleyen dans eğitim modelleri ile oyuncunun, karakteri canlandırırken bedene herhangi bir kategorik kimlikle yaklaşmaması, eylemi cinsiyetçi bir bakış açısıyla değerlendirmemesi, oyuncunun hem duygusal hem de fiziksel olarak önyargı ve kalıpların dışına çıkması sağlanarak özgürleşmesine olanak tanınır. Bu sayede oyuncu, varoluşsal kazanımlarını, duygularını, düşüncelerini, fiziksel yeteneklerini ve hareketin bedenindeki etkisini deneyimleyerek bedenine bilinçli bir dış göz olarak bakabilmeye başlar. Bu farkındalık; metne ve rejiiye göre bedeni şekillendirme noktasında o ve ondan sonraki deneyimler için yol gösterici olacak ve yaratıcı düşünme ile farklı davranışlar ve duygular sergilemesini teşvik edecektir. Çünkü dans, oyuncunun bedenini ve ifade arayışlarını organik bir yapıya kavuşturma gücüne sahiptir.

Elbette dans için üretilen hareketler tiyatrodaki karakterizasyon için seçilenlerden farklıdır ancak her iki disiplinde de kullanılan temel hareket birimleri aynıdır. Değişmeyen bu eylem birimleri, beden günlük yaşamda yaşam ihtiyaçlarını sürdürmek için kullandığı hareketlerde, oyuncuların sahnede günlük yaşamı yansıtan hareketlerinde ve dansçıların soyutlama yoluyla gerçekleştirdiği hareketlerde yer almaktadır. Bu bağlamda oyuncunun sahnede seçtiği hareketler nasıl gündelik yaşamdan besleniyorsa, dans da onu besleyen destekleyici bir unsur olarak hizmet vermektedir.

Dansın oyuncunun beden bilincine yaptığı bir diğer katkı ise fizyolojiktir. Denge, hız, ritim, hareketlilik, koordinasyon, karar verme, uygulama, nefes kontrolü, dikkat, hız, konsantrasyon, kas güçlendirme/derin kaslara bağlantı, proprioseptif farkındalık (iç gözle bedeni hissedebilme), kinestetik farkındalık (bedenin doğal dürtülerini takip etme yeteneği), analitik gözlem ve soyutlama yetenekleri gibi becerileri geliştirir. Bedenin hareketsizliğine dair alışkanlıklarının, direnç, erken yorulma, yaratıcılığın kısıtlanması gibi engellerin üstesinden gelinmesini sağlar.

Bedensel anlamda sanatsal bir üretim sürecinde olan oyunculuk da dans da yeni bir duysal farkındalık dünyasını keşfedilmesini sağlar ve kinestetik duyguyu geliştirir. Bu nedenle duysal algıya eşdeğer olan propriyoseptif eğitimi için uygun bir uygulama alanıdır. Dans/hareket uygulamaları beden yoluyla ruhsal yapıların anlaşılmasını kolaylaştırır; fiziksel, duygusal ve zihinsel ifade ve sembolik süreçler arasında köprüler kuran önemli bilgiler sağlar. Çünkü dansın sınırları içinde gerçekleştirilen fiziksel çalışma, beden farkındalığını ve kullanımını geliştiren, hareketi olgunlaştıran ve duygusal içeriğini ortaya çıkaran yaratıcı bir ifade sürecidir.

Dans ile gerçekleştirilen tüm süreçler, kinestetik ve somatik düzlemde duysal farkındalıktan esinlenerek duygusal dünyayı destekler. Zihinsel, duygusal ve fiziksel dürtülerin eş zamanlı olarak uyarıldığı, oyuncunun bedeni ile karakterin bedeni arasında bağlantının kurulmasına yardımcı etkili bir materyaldir.

Öte yandan dans, fiziksel ve psikolojik zorlukların yanı sıra disiplin ve stres düzeyinin son derece yüksek olduğu performansların fiziksel taleplerini karşılamak için bedeni benzer gelişim süreçlerinden geçirecek destekleyen en yetenekli yardımcı antrenman disiplinlerinden biridir. Dans da performans gibi duyguların ifade edilmesi sırasında estetize edilmiş sanatsal ve kültürel bilginin iletilmesi için fiziksel bir araçtır. Bedenin çeşitli bölgelerinin ürettiği hareket ve dinginlik anlarını taşıyan jestler ile bu bilgiyi aktarır.

Dans ve müzik işbirliğinde eğitim aracı olarak kullanılan dans türleri zamanın farklı şekillerde kullanılmasının duyumsatıldığı ritmik yapılarla sahiptir. Oyuncu ritim bilgisi ile hem kendisi hem de karakter için bedenin ritmini keşfettiği içsel bir süreci yaşar. Dolayısıyla oyuncu, zamanı doğru kullanmayı öğrenerek fiziksel olarak herhangi bir karakterin ritmine ulaşabilmenin yöntemini öğrenilebilir. Ritim, her hareketi mantıklı ve sıralı hale getirmede önemli bir faktördür ve içsel deneyim ile bu deneyimin fiziksel ifadesi arasındaki köprüdür. Fiziksel olarak oyuncuların kendi bedenlerinin, karakterlerinin ve oyunun ritimlerini dikkate alarak kendi bedenlerinin ritimlerine ve iç ritimlerine uyum sağlayabilmeleri ve bunları içselleştirebilmeleri gerekir. Oyuncu ancak bu şekilde görünmez iç ritmi, fiziksel performans aracılığıyla dış ritme dönüştürebilir.

Karaktere doğru yaklaşmanın yanı sıra, doğru ifadeyi oluşturmak için doğru zamanlamayı sağlayacak ritim yapısını kullanmak gerekir. Bunun sağlanması beden ritmi algılamasına, anlamasına ve koordinasyonuna bağlıdır. Çünkü ritmik koordinasyona sahip bir bedenin hareketi gerçekleştirmek için harcadığı efor ve zaman daha az olacaktır. Bu da karar verme mekanizmasına daha uzun süre ayrılmasını olanak tanıyarak hedefe yönelik bedene gönderilen komutlar konusunda beynin daha etkin çalışmasını sağlar. Bedenin harekete ve amaca yönelik hâkimiyeti arttırılmış olur.

Duygu ve düşünceler yoluyla yaratılan imgeler hareketin üretici unsurlarının yönlendiriciliğinde oyuncunun bedeninde görselleşerek, oyuncunun bedeninin mekânsal ve zamansal bir değişim ile başka bir bedene dönüşmesini sağlar. Bedeniyle düşünmesi, hissetmesi kısacası yaşaması hatırlatılmaya çalışılmaktadır. Bu aşamadan sonra oyuncu bedeni, yazarın metni ve tasarımcının plastiği birleşerek yeni bir yaratı sürecini başlatır.

Metin veya dramatik dinamiklere bağlı bir işleyişte karakterin psikolojik dünyasının somutlaştırılması, gündelik hareket etme biçiminin kullanılması ve oyuncunun kendi eylem formunu bulması elbette ki bire bir dans ile oluşturulabilecek bir durum değildir. Ancak oyuncunun bedeni tanımada, sinyalleri algılamada, yaratım sürecini verimli şekilde yürütebilmesini, karakterin fiziksel, ruhsal ve düşünsel analizlerini daha doğru şekilde yapabilmesini, yansıtabilmesini, bedenin hareket ile ilişkisinde belirleyici unsurlara hâkim olmasını, doğal harekete tesadüfi olmayan yollar ile ulaşmasını ve karakter yorumlarında tekipleşme tehdidinden uzaklaşmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla dans örneğin fizyolojik anlamda bedeni direk olarak etkilemesi dışında bedenin doğal dürtülerinin keşfedilmesinin yollarını da dolaylı olarak desteklemektedir.

Dansın ve oyunculuğun hareket bileşenleri benzerlikler taşır. Beden ve yerçekimi arasındaki etkileşim, denge hareketleri sırasında ağırlık merkezinin konumlandırılması, dönüşler ve çevredeki alanın farkındalığı gibi genellikle dansa özgü teknik özellikler olarak algılanan şeyler ortak unsurlardır. Oyuncunun hareketinin mekânına de eşit derecede faydalıdır. Bu teknik yeterlilikler, oyuncunun becerilerini uygulama yeteneğini geliştirir ve özgüvenini arttırır. Sonuç olarak, sahnede hareketleri doğal bir şekilde, daha iyi yönlendirebilen ve dış etkenlere sorunsuz bir şekilde tepki vererek anlık seçimleri kolaylıkla yapabilen bir oyunculuğa erişilebilir.

Olumlu bir beden imajı geliştirmek söz konusu olduğunda beden farkındalığı uygulaması güçlü bir araçtır. Bireylerin fiziksel formlarının zihinsel bir imajını yaratmalarına ve kendilerini yalnızca fiziksel bedenlerini değil aynı zamanda ruhsal ve zihinsel yönlerini de kapsayan bütünleşik bir bütün olarak görmelerine olanak tanır. Özellikle dans; koordinasyonu, ifadeyi, zaman ve çabanın manipülasyonuna dikkat çekerek bedenin

kinestetik duygusunu geliştirme konusunda eşsiz bir yeteneğe sahiptir. Artan propriyosepsiyon sayesinde dansçılar hareketleri daha hassas, hızlı ve kaliteli bir şekilde gerçekleştirebilir, böylece performansların genel etkisi arttırılabilir.

Oyunculuk ve dans uzamda ve zaman içinde, enerji harcanarak gerçekleştirilen ve tüm bu unsurların birbirleriyle olan ilişkilerinden ortaya çıkan bir olgudur. Hareketin üretici unsurları (Beden, Uzam, Zaman, efor, İlişki) tüm dans formlarında öğrenme ve öğretme için temel olan unsurlardır. Bu unsurlar olmadan hareket edilemez. (Franklin, 1996, 4). Bu ortak belirleyenler ve çıkarımlardan hareketle oyunculuk eğitim müfredatlarında halk danslarından yararlanılmasında dans türlerinin ve adım örneklerinin doğaçlama yolu ile değil de taklit ve tekrara dayalı öğrenme modeli ile öğretilmesi belirtilen çıktıların alınmasını sağlayan kontrollü ve verimli bir süreci inşa etmektedir.

### **Halk Dansları İle Oyunculuk Eğitimi ilişkisi ve Harmandalı Dansının Kullanımı**

Kökleri antik çağlara kadar dayanan halk dansları, zamanla farklı bölgelerde farklı şekillerde gelişmiştir. Her bir dans, o bölgenin kültürel özelliklerini yansıtır ve geçmişe bir pencere açar. Binlerce yıllık geçmişiyle halk dansları, somut olmayan kültürel mirasımızın önemli bir parçasıdır. Her dans türünde olduğu gibi halk dansları da kendine özgü özellikleri ile dansın genel zenginliğini artıran geniş ve çeşitli bir hareket repertuarına sahiptir. Hem eğlence ve ritüel amaçlı kullanılan hem de toplumu bir araya getiren danslar, sağlık ve hareketlilik sağlar. Aynı zamanda sanatsal bir ifade şekli olarak da görülen halk dansları, eğitim ve öğretimde de kullanılır.

*“Sklar’a göre dans ve ritüel, kodlanmış ve stilize edilmiş hareketler aracılığıyla yaşamı somutlaştırır. Motor bilginin kavramsal, duygusal ve kinestetik olduğuna dikkat çektir. Sklar, hareketin yalnızca insanların düzene ilişkin görüşlerini yansıtmadığına, aynı zamanda insanların düzene ilişkin duygularını da harekete geçirdiğine inanıyor. Hareket etmek, vücudunuz değiştikçe bir şeyleri hissetmek anlamına gelir. Eylem kaçınılmaz olarak bazı duyguları içerir”(Erkan, 2017,139).*

Dans, insan bedeninde estetik kaygı ile biçimlendirilmiş iletişimsel bir formdur. Şiirde kelimelerin işlevselliği ne kadar önemliyse, dansda da gösterilenin üslubu o kadar önemlidir (Kaeppeler 1997: 102). Seyir yerinde ortak kültürel mirasın mensubu şeklinde seyirci ve icracı olarak iki farklı konumda konumlandırılan beden eyleyerek ve eylenece seyrederek bedeninde duyumsama ile her defasında hareketi yeniden üretir. Her dans gösterisinin kendi mekânsal ve zamansal düzleminde aynı şeylerin yapıldığı varsayılsa dahi her defasında yeni bir anlam ürettiğini belirten Greimas, halk dansı hareketlerinin önemini ve duygusal derinliğinin öncelikle bu ifadeleri

organize eden, aktaran ve anlam kazandıran yaratıcı bireyler üzerinde yoğunlaşması gerektiğini öne sürer. Bu bağlamda icra edildiğinde dans hem icracı hem de seyirci arasında ortak bir deneyim yaratır (Erkan, 2017,138).

Halk dansları ve oyunculuk arasında doğal bir ilişki bulunur. Halk dansları, sahne performanslarında sadece dansa yönelik gösteri amaçlı kullanılabilmesi gibi dramatik yapıya sahip tiyatro oyunlarında anlatı değeri taşıyan koreografilerde de kullanılabilir. Ancak eğitimsel olarak halk danslarından nasıl faydalanılabileceği üzerine düşünüldüğünde karşımıza dansların oluşum kökenlerindeki anlatı değerine sahip dramatik yapılar ya da soyutlamalar çıkar. Örneğin aşk, seveda, göç, kavga, ölüm, kısırlık vb. bireysel ya da toplumsal olguların sanatsal olarak ifade edilmiş biçimi olan danslardaki dramatik yapı ve bu dansları icra eden bedenlerin hareket etme biçimleri ile bir hayvanın ya da doğa olayının taklit edilerek hareket etme biçiminin insansı özellikleri belirtmek için soyutlanması (zeybek dansında kartalın taklidi ile insana özgü gücün, mağrurluğun, hâkimiyetin soyutlanması olarak dans figürüne dönüşmesi) gibi. Halk dansları müzik ve ritmik yapı ile birlikte bu oluşumları “dans etme” bağlamında oyuncu bedenine empoze ederek kinestetik empati ile o bedenleri ya da duyguları aktarır. Dolayısıyla dans hareketleri; karakterin duygusal durumu, portür yaratımı, kültürün ortak bellekteki yansımalarıyla şekillenen beden duruş ve hareket etme biçimlerini ve sahne enerjisini aktarmada önemli çalışma yöntemlerinden biridir. Bu nedenle, oyuncuların halk danslarına olan ilgisi, performanslarına yeni bir boyut katar. Halk dansları sosyal, toplumsal ve folklorik arka planı olan bir olgudur. Kültürü oluşturan tüm öğeler ile karşılıklı bir etkileşim halindedir ve onları yorumlar. Devinim sistemi ile düşünce ve değerleri kodlayarak insanların kim oldukları ve nasıl bir yaşam sürdürdükleri hakkında imgeler yaratılmasına ve bunların dile getirilmesine yardım eder.

Bu bilgiler ışığında gerçekleştirilen eğitim süreçlerine yönelik deneyimlerimden yola çıkarak aktarım yapacağım bu çalışma çoğunlukla empati, eşzamanlılık, yetenek düzeyleri ve öğrenme biçimleri farklı olan oyuncuların oluşmuş gruplar ile gerçekleştirilmiştir. Farklı gruplar ile olsa dahi eğitimin amacı kendiliğinden ve tüm bedene yönelen bütüncül bir öğrenme ile bedenlerin sadece somatik olarak değil diğer bedenlerle ilişkisi bağlamında da gelişmesini uyumlu çalışmasını ve yeniden düzenlenmesini sağlamaktadır. Halk dansları geleneksel özelliklerinde yoğunlukla dışsal uyaranlara bağlı olarak oluşturulan duygusal soyutlamaları barındırdığı için beden kullanımının farklı yönlerini detaylandırarak veriye sahiptir. Bu yüzden eğitimin başlangıç noktası bedenin hareket etme biçim ve olanaklarının, hareketin nasıl oluştuğunun kuramsal olarak aktarılması olmaktadır. Sonrasında Lokomotor ve Non-lokomotor hareketler üzerine kuramsal ve uygulamalı çalışılmaktadır. En son aşamada da tüm bu kuramsal veriler eşliğinde dansın teknik olarak öğretilmesi amaca uygun hale gelir. Zeybek



türüne ait Harmandalı dansındaki Lokomotor ve Non-lokomotor hareketler üzerine tavrısal özellikler de verilerek dansın öğretiminin tamamlanmasıyla oyuncu bedeni üzerine bir uygulama gerçekleştirilir.

Türkiye genelinde bilinen, Ege yöresine ait bir türkü ve dans türü olan zeybek; denge, mukavemet, kondisyon, koordinasyon gibi özellikler yanında ritmik yapının kavranması, soyutlanan hareketin bedensel ifadesinin inşası, beden bölgelerinin birlikte ve ayrı ayrı olarak hareket kombinasyonları üretmesi bağlamında zorlayıcı olmamasına rağmen etkili bir eğitim materyalidir. Bireysel veya topluluk ile de icra edilebilme özelliği olan zeybeklerin şekil yapısı daire formundadır. Ancak bunun bir eğitim süreci olduğu dikkate alınarak bedenin daha iyi analiz edilebilmesi, hem içsel (oyuncunun kendi farkındalığı) hem de dışsal yani eğitmenin yönlendiriciliği dışında ayna kullanımı ile oyuncunun kendisine eğitmen dışında bir dış göz olabildiğini sağlamak için dansın çizgi formunda öğretilmesi doğru olmaktadır. Bu nedenle oyuncuların paralel şekilde rahat hareket edebilecekleri mesafeler ile konumlanmaları istenir.

*“Zeybek oyunları kol, bacak ve gövde davranışlarına göre kurulmuşlardır. Önce yürüme yapılır. Burada tartım bedene alınır. Sonra ikinci kez yürüme müzikle yapılır. Sonra ani bir saldırış ve atak davranış gösterileri sergilenir. Burada diz üzerine düşme, çığlık atma, diz üzerinde yürüme hareketleri yapılır. Sonra oyun ikinci kez düz yürüme ile sona erer. Bazı duruşlar ani bir vuruşu veya bir darbe alındığını gösterir”* (Demirsipahi, 1975, 346).

Harmandalı dansının en karakteristik özelliği her bölümün başında bir üçleme adımının olmasıdır. Üçleme, sadece iki bölümden oluşan eşme adımının ikinci bölümünde kullanılmaz çünkü eşmenin ilk bölümünün final adımı çökme ile sonuçlanır. İkinci adıma başlangıç için üçleme yerine çökülen yerden ayağa kalkılması kullanılır. Yönler ve seviyelerin aktif ve zengin örnekler ile kullanıldığı dansın pek çok bölümü vardır. Gezinleme, yürüyüş, kollu yürüyüş, heykel, çapraz, dönüş, atik ve eşme yaygın olarak kullanılan bölümlerdir.

Bu bağlamda çalışma grubuna öncelikle dansın bölümleri içinde farklı yerlerde farklı yön ve seviyelerde kullanılan Skip (sekme), Jump (sıçrama), Leap (bedeni sıçrama ile bir noktadan başka bir noktaya götürmek), Step-hop (tek bir ayak üzerinde sıçramak), Twist (bedenin omurgadan bükülerek arkaya doğru döndürme), Rotasyon (bedeni ya da bedenin bir bölümünü döndürmek) gibi Lokomotor hareketler teknik olarak gösterilerek taklit yoluyla hareketlerin deneyimlemesi sağlanır. Sonrasında her bir oyuncuya teker teker çalışma alanının bir köşesinden diğer köşesine dek ritmik tekrar ve düzenli eforla hareketler yaptırılır. Tekrar hareketin içselleşmesi ve taklit edilenden üretilen harekete dönüşüm için önemlidir.



Bir kişinin bedenini efor uygulayarak sabit bir noktadan başka bir noktaya hareket ettirme eylemine lokomotor hareketi denir. Fiziksel yapabilirlik, efor, ağırlık ve uzam ilişkisi içinde şekillenen denge becerilerinin gelişimi, bu temel motor becerilerin gelişimi ile iç içedir. Uzamda hareket etmek ve bir yerden başka bir yere gitmek için lokomotor beceriler gereklidir.

Diğer taraftan yine teknik olarak harmandalı dansı içinde de kullanılan Swing (bedenin bir bütün olarak ya da ayak kol, bacak gibi parçalarının çeşitli yönlerde sallanması), strike (sert bir hareket yapmak), Lift (herhangi bir beden parçasını veya bir nesneyi kaldırmak), Sit (oturmak), Fall (kontrollü düşmek), Uzanma (herhangi bir vücut parçasını bedenden uzaklaştırarak, bir şeyleri tutmaya çalışmışçasına çaba göstermek), Squat (çökmek) gibi eksensel yani non-lokomotor hareketleri deneyimlemeleri ve üzerine düşünmeleri istenir.

Belli bir derecede denge gerektiren hareketlerden oluşan non-lokomotor hareketler, statik denge (sabit bir noktada dengeyi koruyabilme, örn, tek ayak üzerinde durabilme) ve dinamik denge (hareket halinde dengeyi koruyabilme, örn, yuvarlanma, takla gibi) olarak iki biçimde ele alınabilir. (Çeliksoy ve Diğerleri 2008, s:84)

Bu hareketlerin içselleşmesi için de düzenli tekrar kullanılır. Aşırı tekrar kullanımının ardındaki amaç, fiziksel bir varlık oluşturmaktır. Bedeni ve onun hareketlerini tasvir etmek için kullanılan tanımlayıcılar tekrar yoluyla kökleşir. Başlangıçta bu metaforlar, çağrışımlarından dolayı pratik olmayabilir veya anlaşılmasız görünebilir. Fakat tekrar, tekrarlanan hareketle kalıcı bir bağlantı kurulmasını ve bu bağlantının somut bir gerçekliğe dönüşmesini sağlar. Bir bacağı arka kalçadaki kaslarla öne doğru kaldırma eylemi ilk başta uygulamada zorlayıcı olabilir. Ancak gelişim de bu noktada başlamaktadır. Çünkü hareket sırasında harcanan enerji ve zihnin kullandığı görselleştirme, hareketin net bir temsilini üretmek için kas etkileşimini yavaş yavaş yeniden düzenler (Foster 2007: 155). Elbette ki amaç ilk etapta nihayi performansı elde etmek değildir çünkü bedenin sağlıklı ve gerçekçi bir gelişim için zamana ihtiyacı vardır. Bu nedenle oyuncunun amacı önce genel tavır özelliklerini daha sonra da bireysel tavır özelliklerini edinmeye çalışmak olmalıdır. Oyuncu dans etmeden de sadece bir yürüyüşle ya da bir duruşla zeybek tavrını seyirciye yansıtmak zorundadır.

Lokomotor ve non-lokomotor hareket kalıpları teknik anlamda şekil olarak verildikten sonra bedenin mekanik yapabilirliklerine duygu ve düşünselliği de eklemek için çalışmaya işitsel öge dâhil edilir. Bu sayede oyuncu bedeni iç ritmin denetiminden çıkıp ortak algıya yönlendirilmeyi sağlayacak dış ritme adapte olmaya zorlanır. Burada hedeflenen ritim ve adım vurgularının eşleşmesinin sağlanmasıdır. Hareketin üretici unsurlarından olan “zaman”ın en önemli ögesi olan ritim matematiksel özelliği ile zamanı belirli aralıklara böler. Bölünen aralıklar hem aynı şeyi duyumsayan farklı

bedenleri ortaklaştırmaya iten bir birleştirici güce hem de duyguların bedende yarattığı fiziksel tepkimeler ile ortaya çıkmış ve ortak bellekte yer etmiş fiziksel kodlamalara sahiptir. Örneğin; tekrar eden aynı ölçülere bölünmüş zaman dilimleri içinde bir bedenin non-lokomotor hareket ile bulunduğu oturur pozisyonda ayağını yere vurması, belirli değişmeyen bir ritmik yapıya sahipse alan, zaman, ağırlık ve efor ilişkisi ile anlatı değeri olan bir hareket oluşmaya başlar. Burada zamanın diğer bir ögesi olan tempo ile ritmik yapının hızı üzerinde değişiklikler yapılır ise bu hem izleyenlerin hem de deneyimleyen oyuncu ya da dansçıların bazı duygu durumlarına ulaşmasını sağlar. Vuruşlar yavaş bir tempoda ve sürekli ise örneğin bekleme anına gönderme yapabilir. Ancak aynı vuruş temposu hızlandırılarak yapıldığında öfkenin soyutlaması gibi algılanabilir. Aynı hareket, aynı beden, aynı mekân. Sadece zaman farklıdır. Fakat bir belirleyenin bile farklılığı anlamı yeniden üretir. Dolayısıyla anlam; hareketten, hareketin üretici unsurlarının kombinasyonlarındaki değişimlerden üretilmektedir.

Bu noktada doğru bir ortak dil yakalanabilmesi için iki yönlendirici bulunur, bunlar iç ritim ve dış ritimdir. Bazen ritmin duyumsanmasında hem işitsel hem de bedensel olarak, bazen de taklit ile öğrenilen hareketin sürekli tekrar edilmesi sonrasında hareketin icra edilen ilk ritmik yapısından uzaklaşmaktadır. Bu noktada icracı beden ortak ritme göre değil kendi duyumsadığı iç ritme göre hareketi devam ettirir. Bu durum sahne üzerinde özellikle grup ile icra edilen performanlarda uyumu bozmasıyla dans için de, oyuncuların oyunun duygusal atmosferini kuracak olan ortak ritmi yakalayamamalarına sebep olmasıyla tiyatro için de büyük bir sorundur. Çünkü bu kaos demektir. Uyumun, nedenselliğin ve tutarlılığın kaybolduğu yerde anlam ya da herhangi bir estetik değer üretilmesi mümkün değildir. İster oyuncu ister dansçı olsun icracı bedenin; reji için tercih edilen oyun ritmini yakalamasını sağlayan ya da oyuncular arası zamanlamalarda sorun yaşanmasını engelleyen ortak ritmik uyarıcı dış ritimdir. Dış ritim yarattığı atmosfer ile sadece icracıyı değil icracı ile kinestetik empati kuran seyirciyi de aynı duygusal yoğunluğa çeker.

Diğer dans türlerinde olduğu gibi genelde halk dansları ve özelde Harmandalı dansı öğretiminde oyuncu bedeni dansın müziği ile hem matematiksel olarak aynı ölçü içinde aynı tempoda hareket ederek tutarlı hareket etmeyi hem de kültürel olarak ritmik yapının yönlendiriciliğinde bedenin şekillenışı ile ifadeyi yakalamakta doğal, zorlamasız bir sürece girmektedir.

Bu nedenle çalışmanın üçüncü aşamasında harmandalı müziği dinletilir ve tüm bedenlerin hareket etmede ortak yönlendiricisi olacak dışsal ortak bir ritim duyumsanmaya çalışılır. Bu bağlamda ilk iki bölümde tekrarlanan hareket kalıpları harmandalı dansının ritmi ve belirlenen temposuna uyumlu şekilde yeniden tekrar edilerek bedenler arası iletişim kurulmalıdır. 9/4'lük

ölçüsü olan Harmandalı müziği birleşik usulde icra edilen bir ritme sahiptir. Temposu yavaştır. Bu bağlamda basit yürümeden oluşan gezinleme hareketi ile bile bedenın ağırlık merkezini dengede tutma, ağırlığı ayak ve bacaklar arası dengeli transfer etme, bunu yaparken bedenın üst bölümüne tavra yönelik zeybek postürünü yükleme, kollara ritmik açısı az bir rotasyon ile çapraz kol çapraz bacak olacak şekilde hareket verme ve bunların tümünü duyulan ritim ve melodi ile yapmayı gerektirir.

Tekrarlar sırasında ritmik yapıdan uzaklaşılma yani dış ritmi kaybederek iç ritme yönelme durumlarında gerekli uyarılar yapılmalı ve ritmi doğru algılamaya yardımcı bedensel iletişimler kurulmalıdır. Uyum yakalanana dek bu çalışma devam etmelidir. Bu aşamada ritmik yapıya bağlı “sayarak öğretme” teknikleri kullanılabilir. Hatta ritmik yapıya uygun şekilde adımları ve bölümleri tarif eden belli kodlamalar kullanılabilir. Ancak tempoda yapılacak olası değişiklikler ya da dış ritimden çok farklı bir yapının dikte edilmesi bedenler arası iletişimin kopmasına ve ortak dilden uzaklaşılmasına neden olacaktır. Bu nedenle çalışmanın her aşaması ve her bir bedenın öğretim süreci dikkatle izlenmelidir.

Üçüncü aşamadan sonra harmandalı dansının adımlarının öğretimine geçilebilir. Çünkü beden hem dansın bölümlerini oluşturan hareket biçimlerine (lokomotor, non-lokomotor hareket) hem de hareketlerin içine yerleşerek gerçekleştiği ritmik yapıyı içselleştirmiştir. Biçimsel anlamda tamamlanan eylemsel dizgi, dansın figür ve bölümleri ile tavır yani anlam üreten ifadeyi oluşturmaya hazırdır. Taklit yolu ile eğitmenin hareket etme biçimi, eylemleri ve enerjisi diğer bedenlere etap etap aktarılır. Eğitmen yönlendirici beden, oyuncu yani eğitilen ise yönetilen bedendir. Yönetilen beden yönlendirici beden ile kinestetik empati kurar. Bu süreç şeklen amaçsızca bir taklit etme durumu olarak görünse de bedensel ifadeye yönelik farkındalığın arttırılmaya çalışıldığı bu aşamada efor ve zamana yönelik duygusal ve duygusal algının gelişmesi sağlanır. Yüzyıllar önce aynı kültüre mensup yaşamış bedenlerin tüm yaşanmışlıklarının dönüştüğü imajlar eylemsel bir transfer yoluyla başka bedenlerde yansılır. Bu oyuncunun farkında olmadan genetik kodlarıyla, bilinçli ya da bilinçdışı toplumsal öğrenmeyle biriktirdiği hareket hafızasına ruhsal, fiziksel ve zihinsel olarak bir yolculuk yapması demektir. Sadece gözler ile değil tüm beden ile algılanan aktif bir gözlem sürecidir.

Çalışmanın son aşamasında harmandalı dansının adımlarına geçilir. İlk olarak yukarıda da detaylandırıldığı hali ile “gezinleme” bölümü çalışılır. Gezinleme ile hem ritmik yapıya hem tempoya hem de mental olarak bedenın adeta başka bir bedene dönüşmesi sağlanır. Başka bir bedene dönüşüm vardır çünkü icracının gündelik hareket etme kalıplarından çok uzaklaşmıştır. Gezinleme ile müzik, diğer bedenler ve tavırla özdeşlik kurulduktan sonra kolları ya da kolsuz olacak şekilde “yürüme” adımı öğretilir. Bacaklar kalça

hizasına çekilip geniş mesafelerde adımlar atılarak gezinlemede kurulan denge mekanizması kalça hizasına çekilen seviyede deneyimlenir. Ayak hizası ve kalça hizası arasında aynı tempoda gerçekleştirilen adımın sadece seviye farkına bağlı olarak bedende yarattığı etkiye değinilir. Bu iki biçimsel durum arasındaki farktan yola çıkarak aslında hareket açılarının genişliğinin hâkimiyet, özgüven vb. gibi karakteristik özellikleri nasıl oluşturduğu irdelenir. Adımın son bölümünde 9. sayının sonundaki bitiriş ve ortak şekilde kolların inişi ile dış ritme uyum ve birbirine uyumlanmada ki sorunlar giderilir.

Daha sonra ikinci olarak “heykel” (burada sıra, tercihe bağlıdır) adımı çalışılır. Sağ ayağın sol ayak dış yanına kilitlenmesi ile gerçekleşen harekette üst gövde de omuzlar ve kollar sabit kalacak şekilde sola yani topluluk üyelerinin bulunduğu daire içine ve tekrar dansın ilerlediği yön olan öne, daire yönüne rotasyon yaptırılır. Sol bacağın ağırlık merkezi olması, sağ bacağın ve üst gövdenin dengeli rotasyon yapması oyuncun bükülme hareketine yönelik omurganın konumlanışını analiz etmesini sağlamaktadır.

Üçüncü olarak, dairenin içi ve dışı ile yön kullanımını çeşitlendiren “çapraz” adım oyuncunun; yön, ağırlık transferi, adım sıralaması ve dönme stilleri ile ilgili koordinasyon geliştirmesine olanak sağlayan bir yapıya sahiptir. Oyunlarda özellikle karmaşaya sahip meydan sahnelerinde ağırlıklı olarak soyut anlatım için kullanılacak bir hareket yapısını barından adımda ani hareketler ile yön değişikliği yapılması fakat dairenin gidiş yönü terkedilmeden ilerlemenin sağlanması, karmaşa içindeki dinamik yapıyı dramatize edebilir.

Dördüncü olarak “eşme” adımı yapılabilir. Eşme adımı beden ağırlığının en zorlayıcı olduğu seviyelerden birinde diz seviyesinde tek ayak üzerinde gerçekleşir. İlk olarak sol ayak bedenin ağırlığını alır. Sol dizin hafif kırılmasıyla seviye düşürülerek yerçekimine karşı duruş azaltılır ve denge yoğunluğu arttırılır. Sağ diz eklemine açı verilerek kalçadan rotasyon gerçekleştirilir ve önce sağ ayak ile sol ayak dış yanına sonra sağ ayağın makul kalça açıklığı ile gidebileceği en uygun mesafede yüzeye sürtülerek eşme hareketi yapılır. Kalça hem açılabilir olarak açılırken hem de sağ bacağın hareket yönüne göre hafif rotasyon yapar. Eşme adımın birinci bölümünün sonunda sağ adım daire yönüne doğru açık bir şekilde konumlandırılarak bedenin bütün ağırlığı önce hafifçe sağ ayağa, çökme hareketinin sonunda da kontrollü şekilde sol ayağa alınır hatta sol ayak topuğu üzerine oturulur. Sol ayak taban değil yarım tabanda zemindedir. Eller avuç içleri bedenin merkezinden dışa bakacak şekilde parmaklar pençe gibi eklem açısına sahip pozisyonda dizlerin üzerine konumlandırılır. Dirsekler geriye ya da aşağıya düşük değil omuzların aksine hafif içe alınır omuzlar-omurga ve göğüs arasındaki sabitlenmiş duruş dirsekler ve eller ile de desteklenir. Oturuş biçimindeki bacak açıklığı, omuz, boyun, kollar ve omurganın konumlanışı dansın ne kadar eril enerjiye sahip

olduğunun göstergesi niteliğindedir. Bu erkeksi tavır tiyatrodaki ergenlikten yetişkinliğe mahalle kültürüne mensup oyun kişilerinde veya kabadayı, eşkıya tiplerinde ya da cinsiyet olarak maskülen erkek bedeninin ve tavrının tasvir edildiği sahnelerde kullanılması açısından önemlidir. Eşmedeki çökme ve üst gövde portürü bu tiplerin canlandırılmasında oyun kişisine hareket bulmada hatırlatıcı olmaktadır.

Son adım olan “atik” ise meydan okumanın soyutlaması gibidir. Atik adımı da üçleme ile başlar ve birinci eşme adımının başlangıcında olduğu gibi tüm ağırlığın sol ayağa transfer edilmesi ile devam eder. Bu kısa bir andır. Ağırlığın konumlandırılması ve dengenin kurulmasından sonra ağırlık sekme hareketi ile yine sol ayak ile daire yönüne yani öne taşınır. Bu transfer sırasında sağ bacak sağ dize açı verilmiş şekilde sol bacak üzerinde çapraz bir geçiş yapar ve ani bir rotasyon ile savrulur. İkinci adım da birincisi gibi sekerek ilerletilmez, ağırlığın öne doğru sekme ile transferi devam eder. Sağ bacak bu defa tıpkı eşmedeki ikinci sürtmeye hareketinde olduğu gibi olabilen maksimum kalça eklemi açıklığında sağa doğru savrulur. Sağ bacağın savrulması diz eklem açısını kapatma ve bacak alt bölümünü topuk hizasında kalçaya çekme ile gerçekleştirilir. Hareketin devamında savrulma hareketini gerçekleştiren sağ bacak ve ayağı ile adım alınarak ağırlığın sağ bacağına transfer edilmesi sağlanır. Bu adım gerçekleşirken aynı zamanda beden sağ diz rotasyonu ile daire merkezinin dışına döndürülerek yön değişikliği yapılabilir. Bu tercihe ve hareketin kombinasyon biçimine bağlıdır. Sağ ayak üzerine ağırlık alınıp dönüş gerçekleştikten sonra sol diz eklem açısı 90 dereceye düşürülüp kalça eklemi sola doğru açılarak diz kalça hizasına çekilip sol dize sola doğru rotasyon yaptırılarak sol ayak bileğinin dış yüzü sağ diz üzerine oturtularak sol diz kırıklığı ile squat yani çökme pozisyonu alınır. Tüm ağırlığı taşıyan sağ ile sola doğru daire yönünde iki sekme adımı yapılır. Üçüncü hamlede sol bacak diz üzerinden kurtarılarak sola adım alınması sırasında tüm beden rotasyonu ile daire merkezine döner ve adım sonlandırır.

Detaylı analizinde de görüldüğü gibi yavaştan hızlıya, zayıftan güçlüye doğru giden harmandalı dansının geleneksel kurgusundaki doğal akış, dansın ilk yaratıldığı kaynağında dahi beden yapabilirliklerine göre ustaca dizayn edilmiş bir yapıya sahiptir. Kondisyon, esneklik, atiklik ve koordinasyon konusunda ilk adım gezinme ve son adım atik arasında yavaş yavaş yükselen bir zorlama ve çeşitlenme çizgisi vardır. Son bölüm olan atik adımı Skip (sekme), Jump (sıçrama), Leap (bedeni sıçrama ile bir noktadan başka bir noktaya götürmek), Step-hop (tek bir ayak üzerinde sıçramak), Twist (bedenin omurgadan bükülerek arkaya doğru döndürme), Rotasyon (bedeni ya da beden bir bölümünü döndürmek) gibi Lokomotor hareketler ile özellikle kollar ile gerçekleştirilen Swing (bedenin bir bütün olarak ya da ayak kol, bacak gibi parçalarının çeşitli yönlere sallanması), strike (sert bir hareket

yapmak), Lift (herhangi bir beden parçasını veya bir nesneyi kaldırmak), Sit (oturmak), Fall (kontrollü düşmek), Uzanma (herhangi bir vücut parçasını bedenden uzaklaştırarak, bir şeyleri tutmaya çalışmışçasına çaba göstermek), Squat (çökmek) gibi eksensel yani non-lokomotor hareketlerin 9 zamanlı tek bir halk dansı adım yapısı gerçekleştirilmesini sağlamaktadır. Bedene giderek yoğunlaşan şekilde yüklediği duygusallık ise oyuncunun bedenini tatmin anlamında geliştiren ve sağaltan bir süreç yaşatmaktadır.

Oyuncu hem özde dansın yaratıcısı zeybeklerin, hem de o kültürden kendisine aktarımda bulunan beden olan eğitmenin bedeninin hareket etme biçimini kendi bedeninde yeniden inşa ederek kendinden başka birini oynamayı deneyimlemektedir. Kendiliğindenliği geliştirmeyi öğrenir. Başka bir bedenle özdeşleşmeyi ve kinestetik yaklaşımla başka bir bedenin ritim, efor ve bedenini alan içinde şekillendiğini kendi bedeninde duyumsamayı öğrenir. Harmandalı doğduğu topluluğun yani zeybeklerin sosyal ve kültürel yaşantısına ait tüm olguların görünümünü veren bir yansıtıcı gibidir. Oyuncu harmandalı ile o kültüre ait karakteristik davranışlarına yönelik verili hareketleri ve beden kullanımını kendi bedeninde yansıtılarak empati kurmuş olur. Kurulan bu empatik ilişki sayesinde oyuncu benzer bir kültüre ya da karakter özelliklere sahip farklı oyun kişilerini bedeninde oluşturabilir.

Harmandalı özünde mağrurluğun, ataerkil yapının, cesaretin; eşkıyalık nosyonu ile de kabadayılığın hükümler karakter özelliklerini barındırır. Harmandalı dansından alınan bu bedensel tavrı ister kadın ister erkek oyuncu bu özelliklere sahip kabadayı bir oyun kişisi için rahatlıkla kullanabilir. Tıpkı zeybek duruşunda olduğu gibi omuzları düşük ve geride kullanıp, göğsü açıp, kürek kemikleri ile omurgayı sıkıştırıp, dik bir torso ve açık kullanılan bacaklar ile sağladığı duruş; ağır tempoda ve kararlı yürümesi, bedenine şekil vermesi ve hareket etmesi (eşme adımıdaki gibi ayak topuğu üzerine çöküp oturup, kollarını zeybeğin kollarını açarak kaldırması gibi yavaş hareketlere açıp gövdeye rotasyon yaptırarak, başını ve boynunu zeybeğin mağrur ve özgüvenli ifadesindeki gibi yukarıda kullanması) ile de kabadayı tavrını verebilir.

Bu uygulamanın sonunda oyuncu hareket olasılıklarının keşfi ile bedene, dinamik olasılıkların keşfi ile zaman ve güce yönelir. Oluşturduğu şekiller ile uzama, bedenün uzuvlarının etkili kullanımı ve partnere uyumu ile de beden ağırlığının zaman ve uzamdaki akışının farkındalığına ulaşabilir. Bu sayede hareketin uzamdaki şekliyle ilgilenmeye başlayarak eforlara bağlı uzamla uyumlanma içinde hareket kombinasyonları üretebilir. Bunun yanında;

- bedenün bilinçli ya da bilinçsizce hareketi maksimum potansiyelde minimum yorgunluk ve gerilim ile gerçekleştirebilmesini sağlayan bir dans olan harmandalı sadece kas iskelet sistemini değil aynı zamanda bedeni duyuşsal ve somatik olarak da farklılaştırır,

- oyuncuya özellikle bacakların eklem açılarındaki hareket üretimi, denge mekanizması ve omurganın hareketlerinin analizinde yardımcı olur,
- anlamlı içeren eylemin oluşumunda lokomotor, non-lokomotor hareketlerin etkisinin kavranması sağlar,
- ritmik koordinasyonu geliştirilerek oyuncunun bedeninin merkezle olan ilişkisini dengeler,
- haz uyandırıcı, kültür ve insana yönelik öğretici keşif süreci ile motive edicidir,
- *“oyuncunun uzamda kullandığı alanı fark etmesini sağlar. Mekân ile ilişki de hem kinesfer anlamında kendi hareket alanını tanıması hem de uzamsal oryantasyonun gelişiminde önemlidir. Ayrıca oyuncuda denge, ritm, hareket kabiliyeti, koordinasyon, karar alma, uygulama, nefes kontrolü, dikkat, çabukluk, konsantrasyon, kasların güçlenmesi/derin kaslarla bağlantı, proprioceptive farkındalık (bedeni iç gözle hissedebilme), kinestetik farkındalık (bedenin doğal dürtülerini izleyebilme), çözümleyici gözlem yapma, soyutlama yeteneğinin gibi yetilerin gelişimini sağlamaktadır”* (Elcic Yorgancıoğlu, 2019, 564).

Sonuç olarak halk dansları oyunculuk eğitiminde özellikle etnik köken ve ortak kültür özellikleri olmak üzere evrensel hareket ve bedensel duruşların oyuncu bedeninde yeniden inşası noktasında önemli bir dans türüdür. Bu dans türleri farklılaşabilir. Halk dansları folklorik alt yapısı, dramatik ve soyutlamaya yönelik kökeni ile teatral anlatımın içinde zaten bulunmaktadır. Eğitim materyali olması açısından da basitten karmaşığa bir gelişim çizgisi harmandalı dansı örneğinde de görüldüğü gibi bedeni hem eğlendiren, hem sağaltan, hem form veren, hem de duygusal ve düşünsel olarak farkındalığa ulaştıran etkili bir eğitim materyalidir.

### Teşekkür

Bu kitap bölümüne kaynaklık eden doktora tezimde bana danışmanlık yapan Doç. Dr. Sibel ERDENK'e teşekkür ederim.



## KAYNAKÇA

- ERKAN, S. (2017). “Oyunculuk Eğitiminde Zeybek Dansları Kaynaklı Beden Farkındalığı Yaratma Yöntemi Önerisi”, E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi, s.135-144.
- ELCİK YORGANCIOĞLU, P. (2019). “Oyunculuk Eğitiminde Dansın Bedensel İfadeye Katkısı”, Avrasya Sosyal Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (Asead), Cilt 6 Sayı 3, s.556-565.
- Kaeppler, A. (1997). “Dans”, Milli Folklor Dergisi. s.33.
- Giurcescu, A. (2009). “Dansın Gücü ve Sosyal ve Politik Kullanımı”, İpedak Erasmus Programı Basılmamış Ders Notu. Trondheim.
- Foster, S. (2007). “Dans Eden Bedenler”. Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik ( Editörler: Şebnem Selşik, Gurur Ertem Aksan), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s.154.
- ÇELİKSOY, Mehmet, Ali. AYKAÇ, Ülker, Emine. KÖSE, Sabri, KÜÇÜKKAYA, Erdal, FİLİZ, Nalan. SEVİL, Tuba, YILMAZ, İlker ve BAYRAK, Coşkun. (2008). “Beden Eğitimi ve Oyun Öğretimi”, Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 1794, Açıköğretim Fakültesi Yayınları: 929.
- FRANKLİN, E. (1996). “Dance Imagery: For Technique And Performane”, Human Kinetics.

# *Bölüm 10*

## **GÖBEKLİTEPE: TARİHİN SIFIR NOKTASINDA SANAT, MİTOLOJİ VE SEMBOL İLİŞKİSİ**

*Sinan ÇAKMAK<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi Sinan ÇAKMAK Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

## 1.GİRİŞ

Sanatın ortaya çıkışını, ilk çağlardan itibaren mağara duvarlarına çizilmiş olan tasvirlerle dayandırmak mümkündür. Çünkü insanlığın ilk var oluşu ile sanatın var oluşu aynı paralelliktedir. İnsan, sürekli çevresini merak ederek araştırmış ve gelişimin takibinde olmuştur. Bu yetilerini şüphesiz ki insanı diğer canlılardan ayıran düşünme ve karar verme yetisidir. Bu bağlamda mağara duvarlarındaki çizimler, insanoğlunun ilkel yaşam serüvenlerine dair anıları barındırmaları ve gelecek kuşaklara yaşanan dönemin şartları hakkında fikir vermeleri bakımından kıymetlidir. Uygarlık tarihinin bilinen bilgilerini yeniden güncelleyen Göbeklitepe keşfi ise yaşamakta olduğumuz dönem içerisinde, mağara duvarlarındaki çizimlerin sanatın ilk örnekleri olmadığını insanlığa adeta haykırmaktadır.

İsmi Yunanlılardan almış olan ve anlam olarak iki nehir arasında olarak açıklanan Mezopotamya, insanlığın Dünya'daki ilk yerleşim yeri olarak kabul edilmektedir. Fakat son yıllardaki araştırmalarla; insanlık tarihinin “İlk toplu yerleşim coğrafyası Aşağı Mezopotamya uygarlıklarıdır” hakim görüşü yerini; Anadolu topraklarını da içerisine alan “Yukarı Mezopotamya'nın toplu yaşamın başladığı yerdir” temelli tezlerine bırakmıştır (Altun, 2018, ss.101). Bu bilgilerden hareketle şuana kadar Yukarı Mezopotamya bölgesinde yapılmış olan araştırmalar arasında en çok dikkate değer bulunan Göbeklitepe'dir. Şanlı Urfa'nın kuzeydoğusunda yer alan Göbeklitepe, insanlık tarihinin yeniden yorumlanmasını sağlayacak bulgulara sahip olmakla birlikte, insanların ilk olarak toplu yaşamaya başladığı bölge olarak kabul edilen Aşağı Mezopotamya'yı etkileyeceği düşünülmektedir (Schmidt, 2003,ss.3-8).

Tarihin yazılı veya yazılı olmayan kaynakları incelendiğinde, insanoğlunun çeşitli mesajları aktarmak adına bazı sembol ve figürleri sert yüzeylere aktardıkları görülmektedir. Bu mesajlar, insanların yaşam biçimleri, dini inanışları veya sanatsal yönleri hakkında bilgiler içermektedir. Başka bir yönden bu eserler, göstergebiliminin önceleri anlamlandırmak adına bazı eserlerin içerisinde çeşitli mesajları tasvirleme yöntemini desteklemektedir (Charandabi, 2017,ss.53).

Somut olarak ilk bulgularına 1986 yılında rastlanan Göbeklitepe, sanat ve uygarlık tarihinin yeniden yazılması gerektiğini düşündürmektedir. Bu keşif ile kayaların üzerlerine kabartma şeklinde işlenmiş olan çeşitli sembol ve figürler ortaya çıkarılmıştır. M.Ö. 12.000 yılına ait olduğu söylenen bu yerleşkede bulunan figürlerin, dönemin şartları düşünüldüğünde nasıl bu kadar profesyonelce işlenebildiğinin sırrı hala çözülebilmemiş degildir.

Göbeklitepe'de bulunmuş olan sembollerin, o dönem insanların inançları ile ilgili olayları yansıttığı görüşü üzerinde yoğunlaşmış olsa da bu konuda hala çeşitli araştırmalar mevcuttur. Günümüz araştırmacıları, bu sembollerin bazı tarihsel olaylara vurgu yaptıkları üzerinde durmaktadırlar.

Özellikle sütunlarda kabartmalar şeklinde bulunan hayvan figürlerinin genel olarak takımyıldızlarına denk geldikleri ve bunların tarihsel olaylara göre konumlandırıldıkları iddia edilmektedir. Ancak günün sonunda araştırmacılar, Göbeklitepe’de bulunan tüm semboller için bu iddianın yeterli veriye dayandırılmadığı ortak görüşünde buluşmaktadırlar (Sweatman ve Tsikritsis, 2017,ss.42).

Bu çalışmada, Türkiye’nin en önemli kültürel miras değerlerinden olan Göbeklitepe Ören Yeri’nde yapılan kazılar sonucu bulunan çeşitli sembol ve figürlerin, Türk mitolojisi ve sanatsal bakımdan analizinin yapılması temel amaçtır.

## 2. GÖBEKLİTEPE’NİN TARİHİ VE ÖNEMİ

Göbeklitepe Ören Yeri’ni tarihsel açıdan irdelemek ve önemini vurgulamak için öncelikle bulunduğu bölge hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Şanlıurfa’da bulunan Göbeklitepe, özellikle resimler ve semboller gibi buluntuların kullanıldığı ilk mabet olarak bizlere ilk insanların sosyal yaşamlarına, inançlarına ve sanatsal yönlerine dair ipuçları vermesi bakımından son derece önemli bir lokasyondur. Kültürel mirasına oldukça bağlı olan Şanlıurfa halkı, atalarından kalan birikimlerini günümüz sosyal ve kültürel yaşam tarzına da yansıtmaktadır. Bu bakımdan Göbeklitepe’de bulunan bu sembollerin izlerini sürmek adına Şanlıurfa’nın coğrafi ve tarihsel dokusuna da değinmek gerekir.

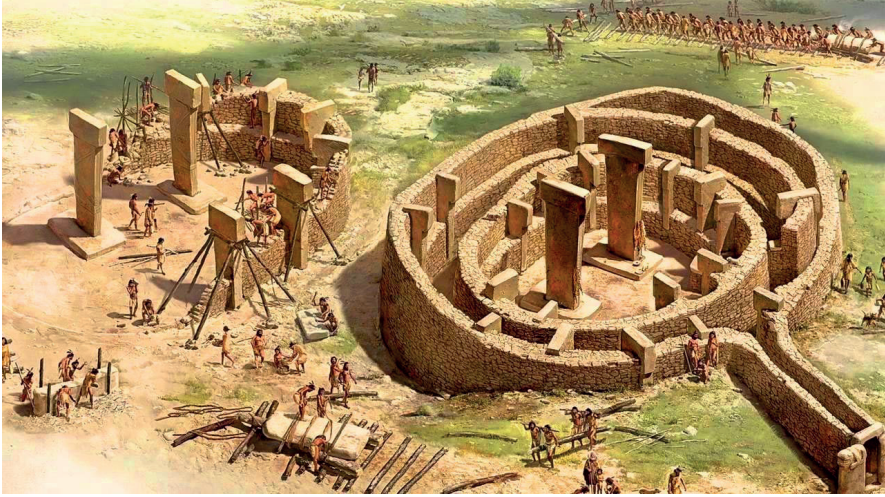
Şanlıurfa şehri, coğrafi olarak Türkiye’nin Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde ve Orta Fırat bölümünde yer almaktadır. Şanlıurfa, Fatik ve Germüş platolarıyla çevrelenmiş, güneydoğusunda ise Harran ovası yer alır (Akgül, Sönmez, 2013: 51-52).

Şanlıurfa bölgesi tarihte birçok ilkin kaynağı konumundadır. Hayvancılığın ve tarımın gelişimi, yabancı sayılan tahılların ehlileştirilmesi ilk defa burada olmuştur. Maya bu bölgede keşfedilerek şarap elde edilmiştir. Akik ve agat taşları işlenerek ilk defa süs eşyaları üretilmiştir. Mavi kobalt tozu işlenmiş ve göz makyajında uygulanmıştır (Colins, 2019: 30).

Şanlıurfa, tarihi derinliği ve arkeolojik zenginliği kadar kutsal kitaplarda da yer alan kıymetli bir bölgedir. Ancak bunların yanı sıra halk arasında dolaşmakta olan bazı efsaneler ile de anılmaktadır. Özellikle birçok kaynakta bu şehrin kuruluşu mitolojik bir olaya dayandırılmaktadır. Nuh tufanı ile tüm dünya coğrafyası gibi Şanlıurfa da harap olmuştur. Bununla birlikte Nuh dünyayı yeniden inşa etmiş ve 180 adet şehir kurmuştur. Bu şehirlerden en büyüğü ise Edessa ismi ile Şanlıurfa olmuştur (Ekinci, Paydaş, 2011: 24).

Şanlıurfa şehri son zamanlarda dünya çapındaki bir keşif ile kendinden söz ettirmektedir. Özellikle dünyada bulunan neolitik alanlar arasında en dikkat çekici yer olarak gösterilen Göbeklitepe, bu keşfin adıdır. Neolitik

döneme ait olduğu söylenen Göbeklitepe, yuvarlak şekillere sahip megalitik mahfazaların var olduğu büyük bir sığınaktır. Araştırmacılar Şanlıurfa'nın 22 km kuzeydoğusunda yer alan Göbeklitepe'nin, yaklaşık dokuz hektarlık bir alanda ve son derece yüksek katmanların birikimi sonucunda oluştuğunu söylemektedirler. Şekilsel olarak göbeğe benzer bir yapıya sahip olmasından dolayı Göbeklitepe ismini aldığı belirtilmektedir (Curry, 2008: 278).



**Resim 1.** Göbeklitepe

“Yöresel görüşe göre, 1983 yılında Göbekli Tepe'nin mülk sahibi bir gün tarlasını sürerken yer üstünde işlemeli bir taş görür ve bunu Şanlıurfa Müzesine götürür. Müzeyi gezen Alman arkeolog Harald Hauptmann bu eserin çıktığı yeri merak etmesi ile Göbeklitepe keşfedilir” (Yelken, 2019: 3).

“Resmi kaynaklara göre ise, Göbekli Tepe ilk defa 1963 yılında, İstanbul ve Chicago Üniversiteleri Güneydoğu Anadolu Tarihöncesi Araştırma Karma Projesi kapsamında yapılan yüzey araştırmalarında tespit edilmiştir”. Daha sonra Alman bir arkeolog olan Klaus Schmidt, 1994 yılında bu bölgenin neolitik döneme ait olduğunu tespit etmiştir. 1995 yılında ise Şanlıurfa Müzesi Müdürlüğü ve Almanya Heidelberg Üniversitesi Tarihöncesi Enstitüsü ortaklığında kazı çalışmasına başlanmıştır (Sümer, 2007: 268).

Klaus Schmidt başkanlığında yapılan kazı çalışmalarında keşfedilen bulguların, diğer neolitik yerleşim yerlerine göre çok farklı olduğu ve daha önce hiç rastlanılmamış olan dini yapıların varlığına işaret ettiği tespit edilmiştir. Özellikle T şeklinde dikili bir şekilde bulunan taşlar ve bu taşların üzerindeki semboller dikkat çekmiştir. Bununla birlikte 2003 yılında yapılmış olan radar ve jeomanyetik taramalarında, Göbeklitepe' de en az 20 adet çemberimsi yapının olduğu gözlemlenmiştir (Göler, 2017: 6).

İnsanoğlunun avcı ve toplayıcı yaşamdan yerleşik yaşama geçişindeki en

önemli etkenin açlık ve korunma olduğu, arkeoloji dünyasında kabul gören bir görüştür. Ancak Göbeklitepe keşfi bu görüşün kabul edilemeyeceğini ortaya çıkarmıştır. Yani insanların yerleşik hayata geçişinde dinsel inanç faktörünün de bir etken olduğu görülmüştür (Aydık, 2014: 3)

Neolitik dönem, Çanak Çömleksiz Neolitik dönem ve Çanak Çömlekli Neolitik dönem olarak ikiye ayrılmıştır. Çanak çömleksiz neolitik dönem kendi içerisinde de ayrılarak neolitik A ve neolitik B dönemleri olarak bilinmektedir. Çanak Çömleksiz Neolitik-A dönemine tarihlenen Göbeklitepe’ de insanlar çanak çömlek yapmayı bilmemektedirler. Onun yerine taş kaplar kullandıkları bilinmektedir. Bu dönem insanının ana melzemesi taş ve obsidyendir. sert bir malzemenin yardımı ile ana kayadan “T” biçimli steller çıkartılarak ve üzerine kazıdıkları semboller döneminin sanat ürünlerine kıyasla kusursuz biçimde işlenmiştir (Aydık, 2014: 3)

2018 yılında 42. Dünya Mirası Komite Toplantısı’nda önemine vurgu yapılmış olan Göbeklitepe, 1 Temmuz 2018 tarihinde UNESCO Dünya Kültür Mirası Listesi’ne alınmıştır. Bu gelişmeyi takiben 2019 yılı Göbeklitepe yılı olarak ilan edilmiş ve bundan sonra tüm dünyadan turistlerin, arkeologların, ressamların ve bilim adamlarının ilgi odağı haline gelerek binlerce kişinin ziyaret ettiği bir destinasyon olmuştur (Yağmurlu, 2020: 55 - 57).

Tarihin, zamana ve kanıtlara dayandırılarak yeniden yazılması gerektiğini ortaya koyan Göbeklitepe keşfi, bugüne kadar insanlık tarihi ile ilgili bilinen her şeyi alt üst etmiştir. Tarihin sıfır noktası olarak nitelendirilen ve dünya çapında kabul görmüş olan bu kazı çalışmasının henüz yüzde onluk bir bölümünün tamamlandığı düşünüldüğünde, bizleri daha fazla sırların ortaya çıkacağı gerçeğinin beklediğini söylemek mümkündür.

### **3. GÖBEKLİTEPE’DE SANAT, MİTOLOJİ VE SEMBOL**

#### **3.1. Göbeklitepe’de Sanat**

Sanat eserleri, sanatçıların duygu ve düşüncelerinin yanı sıra dünyaya olan bakış açıları ile şekillenir. Sanatçılar bu eserleri ortaya koyabilmek için iç dünyalarında yaşamış olduklarını belli aşamalardan geçirerek izleyicilere bazı mesajlar verirler. Burada amaç, ortaya konulan eserin hedef kitlenin duygu ve düşüncelerine hitap ederek onların estetik beğenilerini kazanmaktır.

Sanatçılar, dış dünyadan izlenilmediklerini öncelikli olarak kendi iç dünyasında harmanlayarak tasarlar ve daha sonrasında bunları çeşitli zeminlere aktarırlar. Bu süreç sonucu sanat eserleri nesnelleşmiş olur (Turgut, 1991: 87).

Tarihsel olarak incelendiğinde ilk resimlerin mağara duvarlarına, süs eşyalarına veya kayaların üzerlerine işlendiği görülmektedir. Genellikle bu resimler hayvan figürleridir. İlk resim örneklerine bakıldığında belli belirsiz

figürlerin olduğu, Antik Yunan ve Mezopotamya’ da bu figürlerin daha da netleştiği gözlemlenmiştir. Bu dönemlerde dış dünyadaki imgeler daha gerçekçi bir biçimde resmedilmiştir (Gombrich, 2015: 11).

Sümerler, imgeleri daha çok piktogram ve ideogram olarak yansıtmışlardır. Sembolize etmek için oluşturdukları ikonlara piktogram; soyut olarak kendi oluşturdukları imgelere ise ideogram adını vermişlerdir. Mısır sanatında ruhun, çizilen sembol ve resimler aracılığı ile yeniden dirileceğine olan inançtan dolayı çizilen resimler daha karakteristiktir. (Bayav, 2009: 105-122).

Sembol, bir toplumda yaşayan insanların herkesin kabulünü alarak duygu ve düşüncelere yüklediği anlamların işaretlere, nesnelere, şekillere dönüşmesidir. “Sembol bir fikri temsil eden görsel imge, işaret ya da evrensel bir gerçeğin daha derinlikli bir göstergesidir.” (Wilkinson, 2019: 6). Semboller insanların iletişime geçmelerinde ve etkileşim kurmalarında daima önemli unsurlar olarak görülmüştür (Ritzer, 2013: 220). Bu bağlamda insanlığın var oluşundan itibaren imgeler ve semboller arasında her zaman bir bağ olduğu söylenebilir. İnsanlar sembollerini üretirken her daim toplumun tarihi ve kültürel değerlerini referans almışlardır. Bunun yanı sıra sanatın çeşitli dallarından yardım alarak sembollerini ortaya çıkarmışlardır.

Semboller, hayatın her alanında karşımıza çıkabildiği gibi sanatın her alanında da sıklıkla üretilmekte ve kullanılmaktadır. Özellikle resim ve grafik sanatı ile iç içe olduğu söylenebilir. Bünyelerinde barındırdıkları tarihsel, dinsel ve kültürel değerler bakımından toplumlarca kıymetli unsurlardır. Anlatılmak veya verilmek istenen mesajın normal şartlarda yazıya dökülerek yansıtılmasının yanı sıra bir sembol ile bütün bunlar kolaylıkla yansıtılabilmektedir. Burada önemli olan sembolün iyi düşünülerek tasarlanmasıdır.

Sembollerin global düzeyde kabul gören ritüelleri vardır. Örneğin Romalılar döneminden gelen kutsal asa ve yılan sembolü hekimliğin sembolüdür. Mitolojiye göre tanrı Apollo’nun oğlu olan Asklepios ( Romalılar dönemindeki ismi ile Eskülap), hekimlik bilimini öğrenir. Bundan dolayı da esasına sarılı yılan sembolü hekimliğin sembolü olmuştur ve tüm dünyada kabul görmektedir (Akdoğan, 2022) Buradan hareketle sembollerin mitolojiden de esinlenerek günümüze kadar ulaştığı ve hala tüm toplumlarca kabul görmekte olduğu sonucuna ulaşılabilir.





**Resim 2.** Yılan Sembolü

Sembol dili insanlığın ortak dilidir denilebilir. Sosyal hayatımızda birçok sembol vardır ve bu semboller tüm toplumlarca kullanılmaktadır. Özellikle sosyal piktogramlar hayatı kolaylaştırmaları bakımından da oldukça önemlidir ve piktogramlar grafik tasarım sanatı marifetiyle üretilmektedir.

İnsanlar yıllarca devam etmekte olan tarihsel, dinsel ve kültürel birikimlerini semboller aracılığı ile yansıtmış ve gelecek kuşaklara aktarmışlardır. Bunu mağaralara, dikili taşlara veya kayalara, sanatsal bakış açısı ve üretkenliği ile işleyerek gerçekleştirmişlerdir. Özellikle süreç içerisinde bazı hayvan figürleri kutsal sayılmış ve sembolleşmişlerdir. Bunlara yılanlar, kuşlar, tilkiler veya inekler gibi hayvanlar örnek verilebilir. Göbeklitepe'de de bu durumdan söz etmek mümkündür.



**Resim 3.** Göbeklitepe hayvan sembolleri

Göbeklitepe’de şüana kadar bulunmuş olan ve mahfaza adı verilen yapıların çoğunda birbirinden farklı olmak üzere hayvan sembollerini betimleyen kabartmalar ortaya çıkarılmıştır. Tilki, yılan, yaban domuzu, turna, kurt bu sembollerden bazılarıdır. Bu bağlamda dönemin şartları düşünüldüğünde bilimsel yöntemlerin sanata evrilmiş uygulamalar olduğuna yönelik tezler bulunmaktadır.

### **3.2. Türk Mitolojisi ve Göbeklitepe Sembolleri**

“Mitoloji kavramı, kültür tarihinin en önemli kavramlarından biridir. Yunanca “mithos (söylenen ya da duyulan söz)” ile “logos (konuşma)” kelimelerinin birleşiminden meydana gelen mitoloji, eski Yunan’da “geçmiş zamanda söylenenlerin tekrarı” olarak tanımlanır” (Sütçü, 2021:151). Birçok kaynağa bakıldığında mitoloji tanımlamalarının ortak noktası; tarih öncesinde yaşamış olan insanların evreni anlamlandırma çabasından doğan son derece ilkel bir bilinç ile bir o kadar zengin bir bilinçaltı ürünü olmasıdır (Alkan, 1992:17). Her toplumun yaşamış olduğu tarihsel ve doğal olaylar göz önünde bulundurulduğunda, kendi efsanelerinden doğan mitolojik unsurların da farklılık gösterebileceğini söylemek mümkündür.

Mitolojilerde genellikle hayvanlar karakteristik özellikleri ile sembolleştirilmişlerdir. Aynı zamanda mitolojilerde hayvanlar insanlığa çeşitli öğretiler de sunmaktadırlar. Bu bağlamda Türklerde, yaşamış oldukları coğrafyada en çok karşılaştıkları ve hayatlarına etki etmiş olan hayvanlar ile ilgili mitlerin oluştuğunu söyleyebiliriz. Örneğin at, kurt, köpek, kartal ve yılan gibi hayvanlar türk mitolojisi bakımından önemli bir yerdedir (Sütçü, 2021:153).

Türk mitolojisinde hayvanlara çok kıymet verildiği ve hatta kutsal olarak kabul edildiği görülmektedir. Binlerce yıllık geçmişe dayalı olarak Türkler,

birçok hayvana, karşılaşılan olaylara yönelik anlamlar yüklemiştir. Bazılarını iyi ve kötü olarak tanımlarken bazılarını çok yakın görek kutsallaştırmışlardır. Bu yaklaşımla kurt hayvanının ayrı bir yere sahip olmasının sebebi, dişi olan bir kurttan türediklerine dair bir efsaneye dayandırılmaktadır. Bunun yanı sıra bazı dinsel ayinlerde hayvanların tanrılar için kurban edildiği de görülmektedir (Tansü ve Güvenç, 2015:2-15).

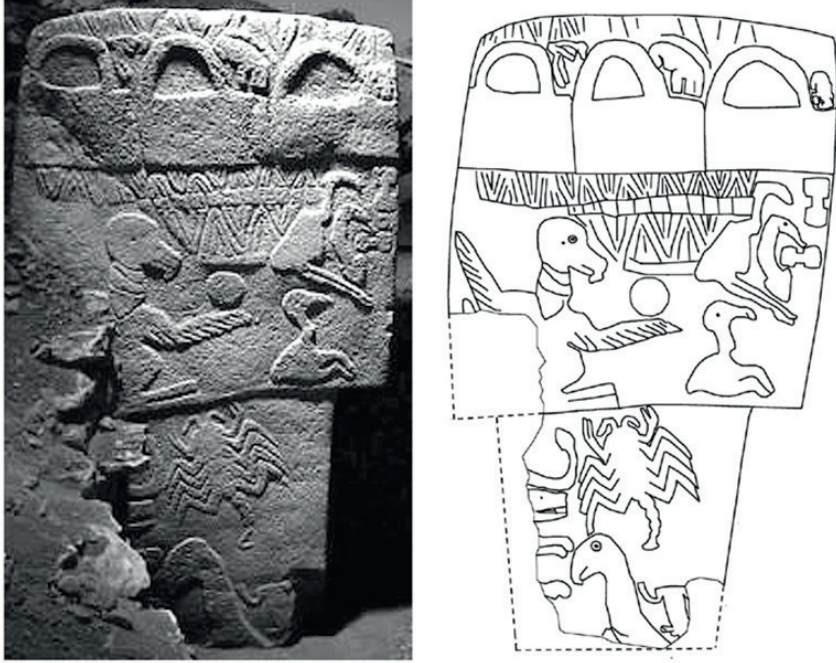
Göbeklitepe’de bulunan hayvan figürleri genellikle taş stellere resmedilmiş ve saldırgan yapıda olan hayvanlara aittir. Tahminlere göre T biçimdeki taşlara resmedilmiş olan hayvanların, tehlikelerden korumak ve korkutmak gibi görevleri vardır. Tapınağa girme eğiliminde olabilecek düşmanlara her an saldırabilecek şekilde resmedilen hayvanlar, net bir şekilde tehditkar özelliktedir (Halis, 2019: 58).

Göbeklitepe’deki hayvan çizimleri yalnızca ritüel içindeki psikografik öge olarak misyonlarının ötesinde ve daha önemli olarak ruh ve güç temsilleridir. Burada bizzat hayvanların merkezde canlandırılmakta olan ritüeli takip ettiğini ya da bizzat oluşturulan kurguda misyon sahibi olduğunu göstermektedir. (Halis, 2019: 59).

Göbeklitepe’de T sütunları üzerinde bulunan hayvan figürleri genel olarak erkek olarak tasvir edilmiştir. Bunlar: Tilki, yılan, yaban domuzu, yaban öküzü, yaban eşiği, yaban ördeği, ceylan, çakal, aslan, ayı, kurt, akrep, timsah, kertenkele, bukalemun, örümcek, böcek türleri, balık, turna, flamingo, leylek ve farklı türlerde kuşlar olarak sıralanabilir (Schmidt, 2007: 103-214). Bu bağlamda çalışmamızda özellikle Türk mitolojisinde de karşılığı olan kartal, kurt, köpek ve yılan sembolleri ile ilgili incelemeler olacaktır.

### 3.2.1. Kartal Sembolü

Göbeklitepe’de Mahfaza D içinde bulunan Sütun 43 üzerinde çeşitli hayvan figürleri göze çarpmaktadır. Özellikle akrep ve kuş figürü belirgindir. Kuş figürünün uzatılmış kanatlara, aşağı doğru uzatılmış bir gagaya sahip olduğu, bununla birlikte sol kanadının dikey bir biçimde tasvir edildiği göze çarpmaktadır. Figürün sağ kanadının yatay bir formda sembolize edilmiş olması, kartalın uçarken almış olduğu pozisyonu çağrıştırmaktadır. Bu sembol araştırmacılar tarafından Akbaba/ Kartal olarak literatürde yerini almıştır (Schmidt, 2003).



**Resim 4.** Göbeklitepe Akbaba/Kartal Sembolü

Kartal pek çok kültürde kutsal kabul edilmekte olan bir hayvandır. Göksel güçlere sahip olarak yeryüzündekiler ile bir elçi konumlandırılması ve kehanetleri bildirdiğinin düşünülmesi onu kutsal yapan sebep olarak gösterilebilir. Aynı zamanda kartal Türklerin ulusal sembollerinden biridir (Tansü ve Güvenç, 2015: 10). Türk mitolojisinde kartalın mevsimleri değiştirdiğine inanılırdı. Bununla birlikte kutsal görülmesi bakımından kartal üzerine büyük yeminlerin edildiği gözlenmiştir (Çoruhlu, 2012:156).

Gücün ve hâkimiyetin ifadesi olarak kartal, Türk devletleri ve boylarında sıklıkla rastlanan bir motiftir. Şamanist uygulamalar da da kartal yaygın olarak kullanılmaktadır (Tansü ve Güvenç, 2015: 10). Özellikle Uygur ve Göktürk dönemlerinde kartal, koruyucu ruhun, hükümdarların ve adaletin sembolü olarak kabul edilmektedir (Çoruhlu, 2012:134).

Çift başlı kartal ise mitolojik olarak Türkler için çok önemli bir semboldür. Bunun yanı sıra toplumun ve devletin sembolü olan çift başlı kartal birçok kurumun ambleminde kullanılmaktadır. Kartalın çift başlı olarak kullanılması ise kudreti arttırması ve daha simetrik olarak görünmesinden dolayıdır (Tansü ve Güvenç, 2015: 10).

Kartal Orta Asya'nın eski inanışlarına göre Güneş ve Gök tanrının simgesi konumundadır. Şamanlarda ise kartal ormanın ruhudur. Yakutlarda, baharın ruhunu temsil etmesi bakımından kartal oldukça saygı görür. Öyle

ki kartalın bir kanat çırpışı ile buzların eridiğine ve ikinci kanat çırpışı ile de baharı getirdiğine inanılırdı (Akman, 2020:156)

Türk mitolojisine göre, Tanrı insanları tehlikelerden korumak ve bilgilendirmek üzere bir kartal gönderir. Ancak kartal insanlarla anlaşamaz ve Tanrı'ya dönerek olanları anlatır. Bunun üzerine Tanrı kartala yeryüzüne dönmesini, karşısına ilk çıkan kadın ile yaşamasını ve doğacak olan çocuğu şaman yapmasını önerir. Böylece doğan ilk çocuk şaman olur (Küçükünter, 2020: 100).

### 3.2.2. Kurt Sembolü

Mahfaza D içerisinde ve sütun 43 üzerinde bulunan sembol, akrep sembolünün hemen alt tarafındadır. Bu sembol için araştırmacılar tarafından iki görüş ortaya konmuştur. İlk görüşe göre bu sembol başsız insan sembolüdür (Kurt, 2017; 1124). İkinci görüş ise ön ayakları ve kuyruğu ile belirgin bir şekilde kurt / köpek sembolü olduğudur. İkinci görüşü destekleyen en büyük etken ise yer aldığı pozisyon gereği astronomik bir karşılığının olmasıdır. Araştırmacılar bu görüşü desteklemek adına Lupus Takımyıldızı ile olan ilişkisinden bahsetmişlerdir. Ancak bu görüşün net olarak kanıtlanabilmesi adına daha çok bulgu ve bilgiye ihtiyaç duyulduğu da kabul görmektedir (Sweetman ve Tsikritsis, 2017).



**Resim 5.** Sütun 43 - Kurt Sembolü

Türk mitolojisine göre kurt, en önemli hayvandır (Roux,2014:56). Türklerin kurt soyundan geldiğine ve kurtun yol gösterici rolü olduğuna inanılırdı. Kurt sembolü devlet ve hükümdarlıkları temsilinde kullanılırdı. Çok sayıda Türk kabilesinin kurt ismini alması da bunu kanıtlamaktadır. Öyle ki Avrupa Hunlarına “Kuzey Kurtları” denilmekteydi. Bununla birlikte 6. ve 7. Yüzyıllarda kurt – ata inancının göstergesi olarak taşlar üzerine kabartmalar yapılmış, Göktürk hakanları atalarına saygı göstergesi anlamında otağlarının



önüne altın başlı kurt tuğu yerleştirmişlerdir. Göktürk inancına göre Gök Tanrı Tengri, Asena isimli dişi bir kurt göndererek geleceğin hükümdarını emzirttirir. Bundan dolayı Asena kutsal kabul edilmektedir. Bununla birlikte Türk mitolojisinde bozkurt ulusal bir sembol ve kutsal bir hayvandır (Tanpolat,2016:26).

Türk Dünyası'nın çeşitli bölgelerinde kaya ve mezar taşları üzerinde kurt sembolüne rastlamak mümkündür. Anadolu Türkmenlerine göre kurt kutsal sayılmakta ve dört kardeşin en küçüğü olarak bilinmektedir. Kardeşlerin miras olarak paylarına düşen koyunları paylaşma sırasında anlaşamamasından kaynaklı olarak en küçük kardeşin bir kurda dönüştüğüne inanılırdı. Aynı zamanda kudretin bir sembolü olarak görünen kurt, sancakların başına takılırdı. Türk mitolojisinde evrene bağlı olarak renk simgeçiliğinden de bahsedilmektedir. Örnek olarak ak kurt gök unsurunu, kara kurt kuvvet unsurunu ve al kurt ise şiddet unsurunu temsil etmekteydi (Akman,2020:160).

### 3.2.2. Yılan Sembolü

Göbeklitepe Mahfaza A içerisinde "T" sütunları üzerinde en çok bulunan sembol yılan sembolüdür. Araştırmacılar bu durumu, bölgede sıklıkla bulunan Koca Engerek yılanına bağlamaktadırlar (Henley ve Henley, 2019). Yapılan kazılarda Mahfaza A,B ve D içerisinde şimdiye kadar bulunmuş olan semboller değerlendirildiğinde, yılan tasvirinin %28.4 oranında olduğu ortaya çıkmıştır (Satmış, 2019: 184).



Resim 6. Göbeklitepe Yılan Sembolü

Yılan sembolünün anlamı bakımından birçok tez ortaya atılmıştır. Bunlar ölümle ilgili bir sembol olduğu, erkek cinsel organı olduğu ve Şamanizmden kaynaklı “Yolculuğu” temsil eden bir sembol olduğu görüşüdür. Bu bağlamda Göbeklitepe’de yer alan yılan sembollerinden her biri gerçek yılan tasvirlerine ve davranışlarına göre değerlendirilmektedir. Hayvan davranışlarını inceleyen etolojik veriler ışığında, ölüm görüşünün sembolik olarak yılan ile en şekilde örtüşmekte olduğu gözlemlense de, araştırmacılar bu sembolün daha çok Şamanistik faaliyetlerle ilişkili olduğunu öne sürmektedirler (Henley ve Henley, 2019).

Yılan, Türk kültüründe geçmişten günümüze dek hikaye ve destanlarda sıklıkla karşımıza çıkan bir semboldür. Büyü, nazar, ölümsüzlük, şeytan, gece ve sağlık gibi kavramlarla ilişkilendirildiği görülmektedir. Bununla birlikte yılan, Tanrı Erlik Han’ a giderken yanında bulunan bir aracı durumundadır. Genel olarak kötülüğü ve uğursuzluğu ifade etmektedir (Akman,2020:160).

Türk mitolojisinde yeraltı hayvanı olarak ele alınan yılan, yaşamının büyük bir bölümünü toprak altında ve karanlıkta geçirir. Ölü olan ataların ruhlarını taşıdıkları inancı da buradan gelmektedir. Türk mitolojisinde yılan her ne kadar olumsuz olarak bilinse de kutsal olarak da görülerek saygı duyulmuştur. Türk kültürünün temeli olarak şamanizmde, bazı şamanların yılan suretine bürünerek hareketlerini taklidi ve bazı şaman çuhalarında yılanın sembolik olarak kullanılması onun kutsaliyetinin göstergesi niteliğindedir (İnce, 2015:18-19).

Türk mitolojisinde yılan hayvanı, on iki hayvanlı Türk Takvimi’nde bulunan efsanevi hayvanlardandır. Kuzey Türkleri ve Altaylar uzun bir süre boyunca dış kültürlerden uzak kalmışlar ve Çin ejderhasının yerine efsanevi derecede büyük yılanları koymuşlardır (Tansü ve Güvenç,2015:2-15).

Türk mitolojisinde yılanın tüm kış boyunca uyuyup ilkbahar ile birlikte gömlek değiştirerek yeryüzüne çıkması, yeniden dirilmenin temsili olarak görülmektedir. Bununla birlikte birbirine dolanmış yapısı ile üremeyi de yansıtmaktadır. Bundan dolayı evlenme çağındaki kızlara “seher”, “cazip”, “büyüleyen kadın”, “ele gözlü dilber” gibi yakıştırmalar yapılmaktadır (Mollaibrahimoğlu,2008: 22-23).

Türk Tabipler Birliği’nin ambleminde kullanılmakta olan yılan sembolü de Orta Asya Türk Kültürü’ne dayanmaktadır. Birbirine dolanmış iki yılan sembolü mutluluk zincirinden esinlenilerek uygulanmıştır (Bayat,1983:36).

Bu analizler neticesinde Schmidt’in belirttiği oldukça şaşırtıcı diğer bir olay, arkeolojik verilerden çıkan sonuçlarda Göbeklitepe’de iklimsel olarak yaşaması imkansız, hiçbir zaman burada bulunmamış hayvanların resimlerinin olmasıdır. Fırat ve Dicle’de, o bölgede hiçbir zaman timsah, ejderha ve benzeri hayvan yaşamamasına rağmen sütunların üzerine resmedilmiştir (Schmidt, 2007: 105).



## SONUÇ

2019 yılında UNESCO tarafından Dünya Kültür Mirası Listesi'ne alınmış olan Göbeklitepe, kültürel miras bakımından oldukça kıymetlidir. Toplumlar kendi kültürel miraslarına sahip çıkarak, onu kıymetlendirerek ve bu değerleri gelecek nesillere aktararak var olurlar. Bu bağlamda sanat ve uygarlık tarihi bakımından son derece önemli bir yer olan Göbeklitepe'ye hak ettiği değeri göstermek toplumsal görevlerimizdendir.

Tarihin sıfır noktası olarak nitelendirilmekte olan Göbeklitepe ve içerisindeki sanatsal, mitolojik ve sembolik değerler çalışmamızın odak noktasıdır. Bilindiği üzere ilkçağ insanları avcı ve toplayıcı olarak nitelendirilmektedir. Aynı zamanda gelişmişlik seviyeleri son derece ilkeldir. M.Ö. 10 bin yıllarına dayanan ilkel insanın, Göbeklitepe mahfazalarının içinde bulunan sütunları ve bu sütunların üzerlerine kazınmış olan çeşitli sembolleri hangi bilgi, donanım ve malzeme ile bu derece profesyonelce ve aynı zamanda sanatsal bir yaklaşımla yapabileceği gizemini hala korumaktadır. Bazı araştırmalarda bölgede göçebe hayattan tarıma geçişin olduğu gibi görüşler ortaya atılmaktadır. Ancak araştırmalar göstermektedir ki Göbeklitepe'de yerleşim yerleri bulunmamakta, yalnızca tapınaklar bulunmaktadır. Bu bulgular da yakın dönem arkeolojik araştırmalarının daha önce yapılmış çalışmaların aksine, o dönem insanların son derece zeki ve bilge olduklarını ortaya koymaktadır. Zira o dönemde dini bir mabedin inşasını yapabilmek, mimarisinin içerisinde sanatsal ve estetik unsurlara yer vermek için oldukça engin bir bilgi hafızasına sahip olmak gerekmektedir. Bununla birlikte soyut bir yaklaşımla son derece estetik bir şekilde kabartmaların şekillendirilmiş olması, günümüz sanatçılarına ilham kaynağı niteliğindedir.

Göbeklitepe sütunlarına kabartma şeklinde kazınmış olan hayvan sembollerinin, sanatsal olarak değerlendirilmesinin yanı sıra mitolojik olarak da değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu bağlamda çalışmamız, Göbeklitepe hayvan sembolleri ile Türk mitolojisi arasındaki ilişkiyi ortaya koymasından da literatüre katkı sağlamaktadır. Özellikle Türk mitolojisi bakımından oldukça önemli ve kutsal sayılan kurt, kartal ve yılan gibi sembollerin Türk toprağı olan Göbeklitepe'de bulunmuş olması, Türklerin tarihi ve sembolik değerleri noktasında da bir gizemin kapılarını aralamaktadır. Türk devletlerinin kadim geçmişinden bugüne kadar kullanmakta olduğu bu hayvan sembollerinin tarihi Göbeklitepe'ye kadar uzanabilir mi?

Göbeklitepe, şüana kadar yapılmış olan kazılar göz önünde bulundurulduğunda, kadim bir tarihi değere sahip olarak pek çok gizemi içerisinde barındıran bir keşiftir. Şüana kadar ortaya çıkan bilgi ve bulgular değerlendirildiğinde, doğru bilinen birçok gerçeğin yeniden değerlendirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılan bir keşiftir. Arkeolojik çalışmaların devam ettiği

Göbeklitepe’de ortaya çıkacak olan yeni bilgi ve bulgular birçok disiplinin takibinde olduğu gibi sanat disiplinleri bakımından da oldukça önemlidir. Özellikle sanat tarihçilerinin ve sanatın farklı disiplinleri ile ilgilenen sanatçıların geçmişten ilham alma noktasında takip etmesi gereken bir çalışmadır. Bununla birlikte Türk mitolojisinden sembolizme uzanan etkisi bakımından da önemli sonuçları olacağı varsayımında bulunulabilecek bir arkeolojik çalışmadır. Bundan dolayı bu ve buna benzer ortaya konulacak olan birçok çalışma, bir sonuç değil bir başlangıç olarak yorumlanmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Akgül, V. Sönmez, M. E. (2013). “Şanlıurfa'nın Alansal Gelişiminin Tarihi Yapıların Konumları Ve Uydu Görüntüleri İle Belirlenmesi”. *Türk Coğrafya Dergisi* 61, s. 46-62.
- Akman, D. M.(2020). “Karşılaştırmalı Yunan ve Türk Mitolojisi”. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, 2020.
- Alkan, E. (1992). “Şiir ve Mitoloji.” *Varlık Sanat ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 1015, (1992): 17
- Altun, A.Y. (2018). “Uygarlık Yukarı Mezopotamya'da Başlar”. *Ceren Kültür Yayınları*.
- Aydık, C. İ. (2014). “Yukarı Mezopotamya'da Bir Taş Çağı Kült Alanı; Göbeklitepe, Sistemli Dinlerin İlk İzleri, Dünyanın Bilinen En Eski Tapınak Formları”, Ocak 2014, ss. 1-7.
- Bayat, A. H. (1983). “Tıp ve Eczacılık Sembolü Yılan”, T.E.B. 3. Bölge. İzmir Eczacı Odası Bülteni, Mart: 36.
- Cennet İ.(2015). “Türk Mitolojisinde Yılan ve Resim Sanatındaki İzdüşümleri”, (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2015), 18-19.
- Charandabı, N.S. (2017) İran Kültürü'nün Çağdaş Grafik Tasarımdaki Sembolik Yanımları
- Collins, A. (2019). “Göbeklitepe ve Tanrıların Doğuşu”. , İstanbul, Alfa Basım Yayım dağıtım San.Ve Tic. Lmd. Şti.
- Çoruhlu, Y. (2012). “Türk Mitolojisinin Ana Hatları”, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Curry, A. (2008). “Göbekli Tepe: TheWorld's First Temple?” . *Smithsonian Magazine*, 3, 1- 4
- Ekinci, A. Paydaş, K. (2011). “Geçmişten Günümüze Şanlıurfada Dini Hayat”. Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Göler, M. E. (2017). “Anadolu'da İlk Tapınak: Göbeklitepe”. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, Vol 21, Sayı 2, Aralık 2017, ss. 1107-1138.
- Halis, G. (2019). “Göbeklitepe Sembolizmi”. İstanbul: A7 Kitap.
- Küçüktuncer,M. (2020). “Türk Mitolojisi ve Şamanizmde Tabiat Olayları.” *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 21/8, ss. 100.
- Mollaibrahimoğlu,Ç.(2008). “Anadolu Halk Kültüründe Hayvanlar Etrafında Oluşan İnanç ve Pratikler”. (Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2008), 22-23.
- Roux, J.P. (2014). “Orta Asya Tarih ve Uygarlık”. İstanbul: Kabalcı Yayınevi,ss. 56.
- Schmidt K. (2003). “The 2003 Campaign at Göbeklitepe (Southeastern Turkey)”, *Neolithic 2/03, Southwest Asian Neolithic Ressearch*, 2003.
- Schmidt, K. (2007). “GöbekliTepe, En Eski Tapınağı Yapanlar”.Çev. Rüstem Aslan, İ-

tanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları

- Sweatman M. B., Tsikritsis D., (2017). “Decoding Göbekli Tepe With Archaeoastronomy: What Does The Fox Say?”, Mediterranean Archaeology and Archaeometry, Vol. 17, No: 1
- Sümer, G. (2007). “Anadolu’da Neolitik Dönemde Tanrı ve Tanrıça”. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi.İzmir, Türkiye.
- Sütçü, G. (2021). “Türk ve Rus Mitolojisinde Hayvan Mitleri”, Kare, Özel Sayı (2021): 150-171.
- Tanpolat, C. “Doğu ve Batı Kültürlerinde Başlıca Hayvan Mitleri”. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, 2016.
- Tansü, Y.E. ve Güvenç, B. (2015). “Eski Türk Mitolojisinde Hayvan Motifleri Üzerine Düşünceler”. Türk Dünyası Araştırmaları. Sayı: 218,ss. 2-15.
- Turgut, İ. (1991).” Sanat felsefesi”. İzmir. Bilgehan Matbaası
- Yağmurlu, A. (2020).” Dünya Mirası ve Kamu Diplomasisi: Göbeklitepe Örneği”. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 49, S. 46-64.
- Yelken, M. K. (2019). , “İnsanlık Tarihini Değiştiren Arkeolojik Keşif: Göbeklitepe”, ss. 1-8.

### **İnternet Kaynakça**

- URL 1: <https://www.kozmikanafor.com/gobeklitepe-dunyanin-ilk-astronomik-gozlemevi-mi/> ,Erişim Tarihi: 10.07.2023.
- URL 2: <https://hekimcebakis.org/makale/kaynak-ve-anlam-acisindan-tip-simgeleri/> ,Erişim Tarihi: 15.07.2023.
- URL 3: <https://www.wearethehippies.com/gobekli-tepe-samanlarinin-derin-koz-mik-kulturu/> , Erişim Tarihi: 20.07.2023.
- URL 4: <https://www.wearethehippies.com/gobekli-tepe-samanlarinin-derin-koz-mik-kulturu/> , Erişim Tarihi: 20.07.2023.
- URL 5: <https://www.turkascihaberleri.com/HaberDetay/63615/2019--Gobeklitepe--Turizm-Yili-.html> ,Erişim Tarihi: 16.08.2023.
- URL 6: <https://muhaz.org/in-1994-a-shepherd-tending-to-his-flock-noticed-some-strange.html> , Erişim Tarihi: 20.08.2023.