



**ERASMUS
INTERNATIONAL ACADEMIC RESEARCH
SYMPOSIUM IN EDUCATIONAL AND
SOCIAL SCIENCES**

April 5-6, 2019, Izmir, Turkey

PROCEEDING BOOK
(Fine Arts)

EDITORS
PROF. DR. MEHMET YILMAZ



ERASMUS International Academic Research Symposium in Educational
and Social Sciences
(April 5-6, 2019 Izmir, Turkey)
PROCEEDING BOOK
(Fine Arts)

ERASMUS Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Uluslararası Akademik Çalışmalar
Sempozyumu
(5-6 Nisan 2019, İzmir, Türkiye)

TAM METİN BİLDİRİ KİTABI
(Güzel Sanatlar)

ISBN: 978-605-7602-71-8

Publishing Director / Yayın Yönetmeni: Muhammet ÖZCAN

Editor / Editör: Prof. Dr. Mehmet YILMAZ

ASOS YAYINEVİ

1st Edition / 1.baskı: July/Temmuz 2019

Address / Adres: Çaydaçıra Mah. Hacı Ömer Bilginoğlu Cad. No: 67/2-
4/MERKEZ/ELAZIĞ

Mail: asos@asosyayinlari.com

Web: www.asosyayinlari.com

Instagram: <https://www.instagram.com/asosyayinevi/>

Facebook: <https://www.facebook.com/asosyayinevi/>

Twitter: <https://twitter.com/Asosyayinevi>



BOARDS

Chairman of the Organizing Committee

Prof. Dr. Hasan BABACAN / Burdur Mehmet Akif Ersoy University, Turkey

Organizing Committee

Prof. Dr. Fatma Ebru İKİZ / Dokuz Eylül University, Turkey

Prof. Dr. Münir YILDIRIM / Çukurova University, Turkey

Prof. Dr. Nailya VELIYEVA / Azerbaijan State University of Economics,
Azerbaijan

Prof. Dr. Redzep ŠKRIJELJ / Novi Pazar State University, Serbia

Prof. Dr. Ridvan KARAPINAR / Burdur Mehmet Akif Ersoy University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. İbrahim SERBESTOĞLU / Amasya University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Hanna ROG / Taurida Mill V.I. Vernadsky University, Ukraine

Science and Referee Board

Prof. Dr. A. Ahmet BAŞARAN / Hacettepe University, Turkey

Prof. Dr. Abdildacan AKMATALIEV / Kyrgyz National Academy, Kyrgyzstan

Prof. Dr. Akmaral İBRAYEVA / M. Kozybayev Northern Kazakhstan State
University, Kazakhstan

Prof. Dr. Aleksandar KADIJEVIĆ / Belgrade University, Serbia

Prof. Dr. Alena ĆATOVIĆ / Saraybosna University, Bosnia and Herzegovina

Prof. Dr. Ali BİLGİLİ / Ankara University, Turkey

Prof. Dr. Anisoara POPA / Dunarea De Jos University, Romania

Prof. Dr. Burhan ATEŞ / İnönü University, Turkey

Prof. Dr. Cevza CANDAN / İstanbul Teknik University, Turkey

Prof. Dr. Damla DEMİRÖZÜ / İstanbul University, Turkey

Prof. Dr. Dana BABAU / Medicine and Pharmacy of Targu Mures University,
Romania

Prof. Dr. Danny WYFFELS / Katho University, Belgium

Prof. Dr. David BRIDGES / Cambridge University, UK

Prof. Dr. Ema MILKOVIĆ / Belgrad University, Serbia

Prof. Dr. Fatma Ebru İKİZ / Dokuz Eylül University, Turkey

Prof. Dr. Gencay ZAVOTÇU / Kocaeli University, Turkey

Prof. Dr. Georgi GAGANİDZE / Ivane Javakhishvili Tbilisi State University,
Georgia

Prof. Gian Paolo LUPPI- Conservatorio "G.B.Martini, Italy

Prof. Dr. Gülay ÖZKAN / Ankara University, Turkey

Prof. Dr. Hacer SERT / Akdeniz University, Turkey

Prof. Dr. Hakan HARPUTLUOĞLU / İnönü University, Turkey

Prof. Dr. Haluk BODUR / Gazi University, Turkey

Prof. Dr. Hicran ÇAVUŞOĞLU / Hacettepe University, Turkey

Prof. Dr. Hakan ERKUŞ / İnönü University, Turkey

Prof. Dr. İbrahim İKİZCELİ / İstanbul University-Cerrahpaşa, Turkey

Prof. Dr. İbrahim KELEŞ / İstanbul University-Cerrahpaşa, Turkey

Prof. Dr. İkbâl ÇAVDAR / İstanbul University-Cerrahpaşa, Turkey

Prof. Dr. Kamal ABDULLAYEV / Azerbaijan Academy of Languages,
Azerbaijan

Prof. Dr. Levent SON / Mersin University, Turkey

Prof. Dr. Lolita NIKOLOVA - Open Global Research Academy / Utah - USA
Prof. Dr. Marian TUTUI, Hyperion University, Romania
Prof. Dr. Mine YAZICI / İstanbul University, Turkey
Prof. Dr. Namik ÇAĞATAY / İstanbul Technical University, Turkey
Prof. Dr. Olga Nosova VALENTYNOVNA / Khrakov University, Ukraine
Prof. Dr. Özgür EMİNAGAOĞLU/ Artvin Çoruh University, Turkey
Prof. Dr. Redzep ŠKRIJELJ / Novi Pazar State University, Serbia
Prof. Dr. Sabina BAKŠIĆ / Saraybosna University, Bosnia and Herzegovina
Prof. Dr. Sayfulina FLERA / Kazan Federal University, Russia
Prof. Dr. Svetlana KUZMİNA / Tavriya National V.I. Vernadskiy University, Ukraine
Prof. Dr. Šerbo RASTODER / Montenegro University, Montenegro
Assoc. Prof. Dr. Alemdar Bayramov / Baku State University, Azerbaijan
Assoc. Prof. Dr. Aysun FIRAT KOP / Ege University, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Burcu BALCI KEMANECİ / Ege University, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Cırgalbek İSMANOV / Kyrgyzstan University of Economics and Entrepreneurship, Kyrgyzstan
Assoc. Prof. Dr. Davran YOLDAŞEV / Kyrgyzstan University of Economics and Entrepreneurship, Kyrgyzstan
Assoc. Prof. Dr. Emina BERBIĆ KOLAR / Osijek Josip Juraj Strossmayer University, Croatia
Assoc. Prof. Dr. Ercüment YILDIRIM - Kahramanmaraş Sütçü İmam University, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Firudin Agayev / Institute of Technology Sciences, Azerbaijan
Assoc. Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ / Near East University, TRNC
Assoc. Prof. Dr. Hacer MUTLU DANACI / Akdeniz University, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Hanna ROG / Tavriya National V.I. Vernadskiy University, Ukraine
Assoc. Prof. Dr. Mana SEZDİ / İstanbul University-Cerrahpaşa, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Naime Filiz ÖZDİL / Adana Science and Technology University, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Nesrin DEMİR / İzmir Katip Çelebi University, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Nihada DELİBEGOVIĆ DŽANIĆ / Tuzla University, Bosnia and Herzegovina
Assoc. Prof. Dr. Tamila SEİTYAGYAYEVA / Tavriya National University, Ukraine
Assoc. Prof. Dr. Tanja SOLDATOVIĆ /Novi Pazar State University, Serbia
Assoc. Prof. Dr. Tønnes BEKKER-NIELSEN - University of Southern Denmark / Denmark
Assoc. Prof. Dr. Yasin TOPALOĞLU - Atatürk University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Abdullah TORUN / İnönü University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Adam Bednarek, Spoleczna Akademia Nauk, Poland
Asst. Prof. Dr. Aditya Kumar Shukla, Amity University, India
Asst. Prof. Dr. Ahmet BALCI / Akdeniz University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Akif ABDULLAH / Afyon Kocatepe University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Dilan ÇİFTÇİ / Near East University, TRNC
Asst. Prof. Dr. Davut AYDIN / Ahi Evran University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Deniz GÜNER, Kırklareli University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Elif Ayşe ŞAHİN İPEK / İzmir Kâtip Çelebi University, Turkey

Asst. Prof. Dr. Eman Abd EL-RAHMAN HAYAJNEH / Jordan University, Jordan
Asst. Prof. Dr. Eray YAĞANAK / Mersin University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Faizah IDRUS / International Islamic University, Malaysia
Asst. Prof. Dr. Funda IRMAK YILMAZ / Ordu University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Lorena Carbonara, Bari Aldo Moro University, İtalya
Asst. Prof. Dr. Marijan PREMOVIC / Montenegro University, Montenegro
Asst. Prof. Dr. Nazan KOÇAK / Mersin University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Nazmiye Özlem ŞANLI / İstanbul University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Okay PEKŞEN - Ondokuz Mayıs University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Özen ÖZER / Kırıkkale University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Özlem ARDA / İstanbul University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Rahim HASANOV / Azerbaijan National Academy of Sciences, Azerbaijan
Dr. Burcu HATİBOĞLU / Hacettepe University, Turkey
Dr. Gulnar Nurbetova / Akhmet Yassawi University- Kazakhstan
Dr. Gunay ABDİYEVA-ALİYEVA / Azerbaijan Ministry of Emergency Situations, Azerbaijan
Dr. Hasan BELLO / Albanian Historical Society, Albania
Dr. Kadriye Özlem HAMALOĞLU / Hacettepe University, Turkey
Dr. Kujtim NURO / Toronto, Kanada
Dr. Lotfi BENSANLA TALET / Oran University, Algeria
Dr. Oqtay QULİYEV / Azerbaijan State University of Economics (UNEC), Azerbaijan
Dr. Roxana COMAN / Bucharest Municipality Museum, Romania

(2nd International Cinematic Film Festival Organizing Board)

Prof. Gian Paolo Luppi- Conservatorio "G.B.Martini, İtalya
Prof. Dr. Marian Tutui, Hyperion University, Romania
Assoc. Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu University, Turkey (Chair)
Assoc. Prof. Dr. Liudmilla Arcimavičienė, Vilnius University, Lithuania
Assoc. Prof. Dr. Şermin Tağ Kalafatoğlu, Ordu University, Turkey
Asst. Prof. Dr. Adam Bednarek, Spoleczna Akademia Nauk, Poland
Asst. Prof. Dr. Lorena Carbonara, Bari Aldo Moro University, İtalya
Asst. Prof. Dr. Aditya Kumar Shukla, Amity University, India
Asst. Prof. Dr. Ufuk Uğur, Ordu University, Turkey

İÇİNDEKİLER

Contemporary Supportive Health Care Approaches of Environmental Design on Psychological Effects of Patients' Perception / <i>Meryem Yalçın - Fatoş Çakıcıoğlu</i>	3
Sanatsal Motivasyonda Gerçeklik ve Gölgesi / <i>C. Arzu Aytekin</i>	19
Arnold Böcklin ve Keman Çalan Ölüm İsimli Otoportresi Üzerinden Resim Sanatında Simgesel Anlatım / <i>Ceyhan Topçu</i>	33
Osmanlı Dönemi Padişahlarından Bestekar I.Mahmut'un Türk Müziği Üzerindeki Etkileri ve Günümüze Yansımaları / <i>Pınar Somakcı</i>	41
2000 Sonrası Türk Güldürü Sinemasında Devam Filmleri / <i>Ece Pınar Kapıcı - Ufuk Uğur</i>	59
Yeni Türk Sinemasında Yazar Yönetmen ve Nuri Bilge Ceylan Sineması / <i>Ufuk Uğur</i>	71
Türk Süsleme Sanatlarında “Bahar Dalları” ve Yeni Tasarımlar / <i>Tülin Adanır</i>	83
Ortaokulda Görev Yapan Müzik Öğretmenlerin Müzik Dersine Bakış Açıları İle Derste Karşılaştıkları Zorluklara İlişkin Çözüm Önerileri / <i>Deniz Beste Çevik Kılıç</i>	99
Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Dersi Kavramına İlişkin Metaforik Algıları / <i>Deniz Beste Çevik Kılıç - Beste Kademli</i>	109
Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Öğretmenine İlişkin Algılarının Metaforik Analizi / <i>Deniz Beste Çevik Kılıç</i>	119
İzmir Devlet Tiyatrosu Binası Özelinde Tarihi Çini Panoların Belgelemesi ve Koruma Önerisi / <i>Serap Işıkkhan</i>	129
Bazı Kur'anı Kerim Nüshalarının Tezyinat Açısından Değerlendirilmesi / <i>Gül Güney - Hatice Sevde Şimşek</i>	145
Müzik Öğretme Sanatında Feynman Metodu Yeni Bir Teknik Olarak Kullanılabilir Mi? / <i>Dilek Özçelik Herdem</i>	165
Domuz Ahır Oyununun “Militarizmin Gölgesinde Erkeklik ve Kadınlık” Bağlamında İncelenmesi / <i>Kenan Önsever</i>	169
Dijital Etkileşim Teknolojilerinin Belgesel Filmlerde Oluşturduğu Dönüşümler: Etkileşimli Belgeseller / <i>Şermin Tağ Kalafatoğlu</i>	179
Mimari ve Fonksiyonel Tasarımların Belgesel Filmlerindeki Kesişme Noktası Olan Yapımlar: Gökdelen Senfonisi ve Köprü Belgeselleri / <i>Şermin Tağ Kalafatoğlu</i>	203

Bir Akademik Disiplin Olarak Müzik Yöneticiliği / <i>Esin De Thorpe Millard</i>	219
Ağrı Dağı Efsanesi Oyununda Koro'nun Kullanımı: Aristotelyen Tiyatrodan Epik Tiyatroya Koro / <i>Kenan Önsever</i>	227
Belgesel Sinema Akımları Olarak “Direct Cinema” ve “Cinema Vérité” Hareketlerinin Temel Çıkış Noktaları ve Birbirlerinden Ayrıldıkları Yönler / <i>Özkan Öz</i>	235
Belgesel Sinema Akımlarından Bir Cinema Vérité Örneği Olarak “Chronique D'un E'te” Filminin İncelenmesi / <i>Özkan Öz</i>	249
Sinemada Marka Ürün Yerleştirme Biçimleri Üzerine Bir Değerlendirme: Mustang - John Wick I-II Örneği / <i>Mehmet Yılmaz - Oğuzhan Bayrak</i>	257

CONTEMPORARY SUPPORTIVE HEALTH CARE APPROACHES OF ENVIRONMENTAL DESIGN ON PSYCHOLOGICAL EFFECTS OF PATIENTS' PERCEPTION /

Meryem YALÇIN - Fatoş ÇAKICIOĞLU

(Asst. Prof., TOBB University of Economics and Technology- MS, TOBB University of Economics and Technology)

Introduction

The supportive design approach in healing environment have long been debated in the literature in terms of patients' wellbeing. Relatively, 'experience design' in healing environment emphasizes the importance of its supportive approach in accordance improving conditions as patient-oriented and/or centered concepts. It has been shown that in a well-designed physical environment, patients' healing process is accelerated and useful in adapting to certain acute or chronic conditions. In this study, effects of design in healing environments on patients' perception and psychology are discussed. Within this framework of study, most recent researches on this subject have been examined. Dominant and effective concepts and theories in this field of supportive design in health care environments have been discussed. In this context, experience design, criteria of experience design and their effects on patient perception are identified. These design criteria in healing environment which are prominently selected are explained and their relations to patients' psychological wellbeing are expressed in detail.

1. Background/ Objectives and Goals

The healing environments have a substantial role in the enrichment of patient and staff health, which connect with their users as behavioral settings (Yıldırım & Yalçın, 2016; La Vela, Etingen, Hill, & Miskevics, 2016; Bartley, Olmsted, & Haas, 2010; Pati, Harvey, & Cason, 2008; Douglas & Douglas, 2004; Butler, 2001). Healing environments are designed to provide physical well-being through science and technology, and since there exists an incontrovertible relationship between these two discipline, it also fosters psychological well-being by presenting innumerable emblematic signals (Andrade, Lima, Pereira, Fornara, & Bonaiuto, 2013; Connellan, Gaardboe, Damien Riggs, Due, Reinschmidt, & Mustillo, 2013; Glanz, Rimer, & Viswanath, 2008; Milburn, 2001; Fottler et al., 2000; Malkin, 1992). Thus, when designing healing environments, not only the physical requirements but also the mental and psychological demands should be taken into account to create a positively-stimulating effects (Ulrich, 2003; Parker & Coiera, 2000). Accordingly, to achieve hospitals' positive effects, such as contentment, peace, gratification, creativity, etc., on recipients (patients, staff, and visitors), supportive design should be applied that aims to

establish mentally satisfactory spaces that the physical environment is strongly linked (Daft, 2001)

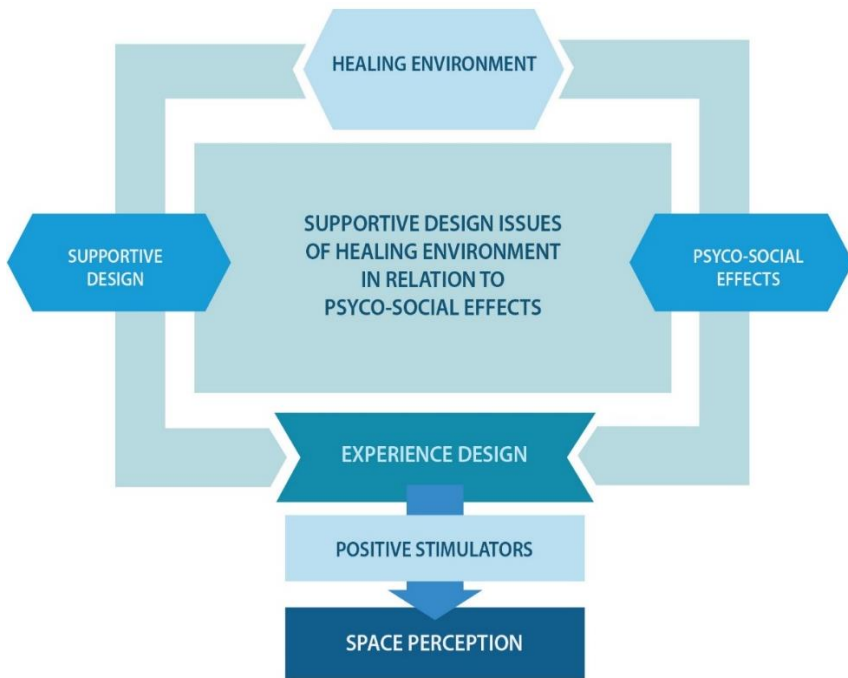


Fig. 1. Relations of Supportif Healing Environmental Design and Psycho-Social Effects.

In this regard, the method of utilizing the “experience design” in the healing environment provides contrubutions of wellness, essentially, is a holistic concept including the physical, environmental, social, psychological, and mental aspects of humans’ life (Butler, 2001). In order to solve the design problems in the healing environment and to create suitable conditions started with the supportive design theory which is adopted and development by prominent researchers. Constructing this approach, the major theories that the healing environments have a substantial role in the enrichment of patients’ wellbeing and also becomes necessary to assess because of its positive stimulation on patients’ psychological state. These concepts and theories are assessed in the letter part.

2. Contemporary Supportive Design Approaches in Healing Environments

Along with the medical improvements, some transformational affects the set-up of healing environment. Substantial approaches of healing environments come to the fore and reflecting (Sungur and Aytuğ, 2007) imp-

rovenmet patients' psychological state and focus of the healing environment. Many studies addresses many dimensions and determiners on this issue. Most comprehensive and contemporary ones are as follows;

The "Supportive Health Care Approach" by Ulrich states that the healing environment provides patients' positive stimulation to cope with stress and solve problems (Ulrich, 1991, 1997, 1999). In such a way that supportive design should cover calming, stress-relieving and health-enhancing properties (Ulrich, 1991, 1997, 1999, Sloan, 2015). Supporting this approach, there are major theories that the healing environments have a substantial role in the enrichment of patient. Such as; the theory of Salutogenesis which is based on psychosocial situations in which the physical environment is a factor (Antonovsky, 1996; Dilani 2000, 2001). According to this theory, emotion and experience are directly related to the psychosocial status of the individual. The environmental stimuli affects the well-being of individuals. This model, called Antonovsky's salutogenesis, focuses on the capacity of environmental factors to strengthen individuals' wellbeing (Antonovsky 1991, 1997). The sense of competence, which is directly influenced by environmental factors, is presented as a determiner that improves the well-being, regardless of any patient. Unlike Antonovsky, Dilani's theory concentrates more on the ability of environmental designers to cope with stress (Dilani 2000, 2001, 2005). On the other hand, the study of 'Therapeutic architecture' describes the built environment as the patient-centered, evidence-based discipline which support ways of spatial elements that interact with individuals physically and psychologically by the environmental design (Chrysikou, 2014; Shepley, 2006; 2005).

The starting point of the methodology that Ulrich and Dilani used in their studies examining the effects of the physical environment on human psychology in healing environment is the experience design process derived by the user (Dilani 2000, 2005; Ulrich 1984, 1991, 2003, 2004). According to McCulloch, experience design is a scientific analysis methodology based on the assumption that healing environments can have significant physical and psychological effects on users. It is emphasized that user experience influences design process in healing environment (McCulloch, 2010; Hamilton, 2003). According to Hamilton, in the simplest terms, experience design is defined as a process that directs environmental settings by combining theoretical and practical experiences (Hamilton 2003, 2005).

The Bio-Psycho-Social model of Engel (1980), diseases are the result of psychological, sociological and biological factors interacting with each other. In such a way that; illnesses and health are affected not only by physical, but also by social and psychological changes. The address Antonovsky's (1991) theory of integrality, it can be said that both of these mo-

dels present the psychological and social status of the individual as the primary factor of disease outbreak. Accordingly, the basis of the patient-centered approach that comes to the forefront in healing environmental design is the necessity of meeting patients' social and psychological. These parameters also includes the environmental design of the hospitals.

In healing environmental designs, the patient-centered approach offers the option to choose during the treatment process of illnesses which is the primary reason for the antagonism and also providing a sense of control. According to Raybeck, individuals who feel that they have control over their conditions are developing sense of relaxation and belonging(Raybeck, 1991). According to Chrysikou and Shepley, who emphasize the same issue, the patients are able to express their point of view during the treatment process to improve patient wellbeing physically and psychologically (Chrysikou, 2014; Shepley, 2006, 2005). In addition, the patient-centered approach, which is also acknowledged in environmental psychology, supports the "feeling of control" (Birdsong and Leibrock, 1990; Sherer, 1993; Ulrich, 1992; In this context, one of the requirements of Ulrich's "Supportive Design Theory" is to provide individual feeling of control.

NHS (National Health System), patient-centered health care facilities should be designed to meet the healing requirements and to adapt innovations (NHS Estates, 1995). Another important factor in this context is the criteria of "orientation" in patient-centered healthcare environmental design. In such a way that; the typographic images should be readable, clarity of Signage systems and their hierarchical leveling which are the main conditions of orientation design in healthcare spaces. In addition, different colors and visual applications in the spaces that should be easily perceived and differentiated in terms of medical branches in the healthcare environment (Carpman and Grant, 2001, Morag, Heylighen and Pintelon, 2016, Peponis and Wineman, 2002) (Image 1).



Image 1. Typographic images in the hospitals' wayfinding design. (<https://www.siloagency.com/en/case/hospital-wayfinding/>)

Another important expectation is both indoor and outdoor of the healing environments that should be aesthetically pleasing and user friendly.

So as to shorten the duration of treatment of patients; it is necessary to create a positive stimulating and to provide attention to the use of color, texture and light, which creates the effect of refreshment and relaxation in the environmental design (Ulrich 1993, 1995). Moreover, factors such as feelings of warmth, attachment or familiarity, cultural context and informal feeling are among the prominent features of patient-centered design (Sungur and Aytuğ, 2007).

3. Experience Design in Healing Environments

Healing Environments is a concept that deals with both dimensions; physically and conceptually. Conceptual design create a sensual experience between the user and the healing environment (Hillier, 1996) where many people meets their psycho-socially and physically requirements that plays a prominent role in the assessment of spatial perceptions (Image 2).



Image 2. An example of conceptual design application in a healing environment (<https://www.siloagency.com/en/case/creating-a-healing-environment/>).

Such as Ulrich's theory of supportive design, it is examined that the necessity for the physical environment in the healthcare facilities is to have the physical content that reduces psychological stress (Ulrich 1991, 1993, 1995). According to Ulrich and many other researchers, the use of art works in health spaces have positive stimulating effects. (Ulrich 1984, 1993, 2003, Daykin et al., 2008, Suter and Baylin, 2007).

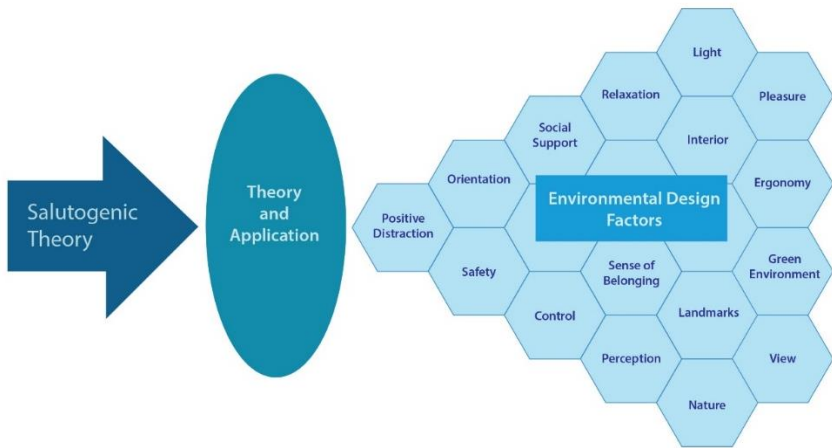


Fig. 2. Dilani's (2000) Salutogenic 'Environmental Design' Theory

Main purpose of Salutogenic theory environmental design is to improve the quality of patients' wellbeing, not only physical but also psychological factors are covered. In other words, environmental design must support individuals in both directions (Güç, Gencil and Karadayı, 2013).

Figure 2 shows the environmental design factors in Dilani's Salutogen theory which expresses psychosocial supportive design under the heading of perception, orientation, landmarks, aesthetic elements, nature, positive stimulators, social support and more factors. Another Environmental design contribution is the social interaction between patients whom main problem is the loneliness (Dilani, 2000). Studies show that, this interaction have positive effects on patients' health status (Lepore, Mata, Evans, 1993; Komarck, Manuck and Jennings, 1990).

Another factor of wellbeing in healing environment is the accesibility of nature. Providing access to gardens, windows, art works, photographs and illustrations of nature in the healing environments are positive stimulators by reducing patients' stress (Ulrich 1993; Dijkstra et al., 2008). In addition, photographic and illustrative design applications can also be used in the environments where natural accessibility is limited (Dilani, A. 2000, 2005) (Image 3).



Image 3. Design solutions for hospital interior spaces which provide access to nature. (<http://www.healthcaredesignmagazine.com/architecture/childrens-hospital-design-grows/>).

So, It is expected that the physical environment in health care spaces will have the potential to meet social and psychological needs such as aesthetic appearance, access to nature, as well as responding to the functional user needs. These criterias must be taken into consideration in the set-up of healing environmental design as a supportive manner of patient perception.

Effect of Therapeutic Environmental Design on Spatial Perception

It is inevitable that the individuals are influenced by the social and physical environment. Resulting effects on humans life cycle expresses the importance of users' space perception (Hillier, 1996) as above mentioned before. In this context design considerations are even more prominent when the interaction between space and the user is so sensitive, such as health care environment (Power, 2015).

Considering the dynamic and complex structure of therapeutic environmental design for the preservation of health in contemporary conditions, an adequate and clear healthcare venues should be covered to be *accessible* and readable spaces for everyone. It is necessary for individuals to have access to the interior (accessibility from outside) and to move freely within these spaces (interior accessibility) in order to use the hospital space effectively (Power, 2015).

On the other hand, the environmental syntax is an important determinant of how people think, feel and move in the physical space. Positive stimulators in this environment affect the users' spatial perception (Babin, Hardesty and Suter, 2003), their mood (Leather, Beale, Santos, Watts and Lee, 2003) and their behavior (Mattila and Wirtz, 2001). According to Lawton and Simon (1968) 'Environmental Docility' hypothesis, where individuals is less competent, the influences of environmental factors are more sensitive than regular once. Feeling more nervous and anxious, patients in the challenging conditions in hospitals will therefore be easier to suffer from adverse environmental stimuli. This suggests that patients may also benefit from sedative, relaxing and other positive effects of positive physical environmental stimulators (Dijkstra and Karin 2009). From this same point of view Lawton and Nahemow's competence hypothesis also suggests that the environmental effects become more pronounced as the functional capacity (Lawton and Nahemow, 1973).

Harris et al. (2002) considered the physical environment in three dimensions like structural, interior spatial and atmospheric features. Structural

features are relatively permanent features such as a hospital's spatial location, room size, and window placement. Interior spatial features are defined as less permanent or variable items such as furniture, colors and artwork. Atmosphere features include lighting, noise level, smell and temperature. Rice et al. (1980) defines; physical environment features are divided into subdivisions as purely stimulating or interacting objects. This distinction can be explained by the following example: when the works of art serve as stimulant objects and the patients are passively exposed (ie by sight), the patients become actively interested in.

4.1 Supportive Design Criteria's' in Relation to the Healing Environment

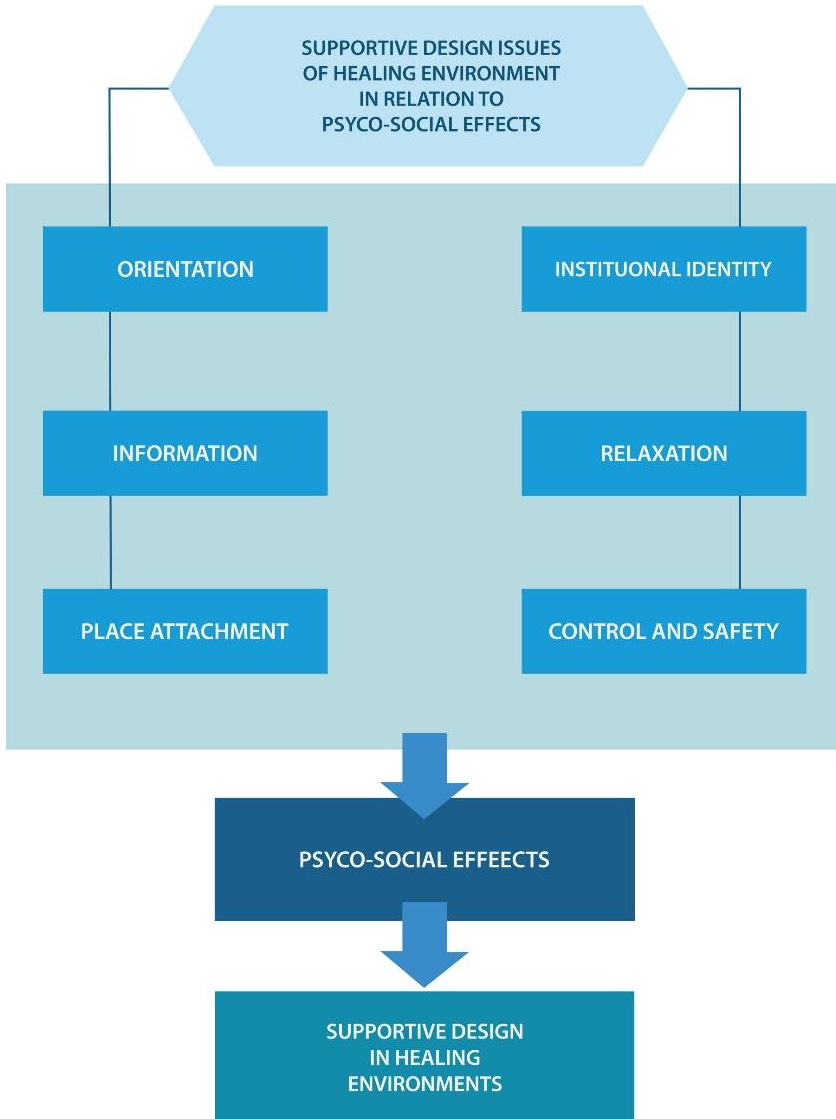


Fig. 3. Design Criteria's' of Supportive Healing Environments in Relation to Psycho-Social Effects.

Arthur and Passini (1992) mentions that, navigation have no directing effect. But spatial *orientation/wayfinding* have a psychologically supportive role for users. Generally, in hospitals with a very large and complex spatial structure, access to the target point on time becomes one of the most important functions by increasing patients' concerns, while designing the wrong orientation can lead to negative results on space experiences. For

this reason, the referral effect of the hospital's environmental design is one of its prominent functions for improving the spatial experience.

The criteria of accessibility to *information* in the healing environmental design is vital part for the users to read and perceive the space correctly (Alpagut, 2005). Informative sources in the healing environment design maintain feeling of relief. In such a way as to the images in hospitals are readable; human scale, angle of view, information hierarchy should be considered. As well as their area and visual harmony are also important criterias in this visual communication (Image 4).



Image 4. Environmental graphic design elements used for information in health places (<http://envision.design/services/wayfinding-signage/>).

Sense of place belonging/attachment is also a requirement for individuals who are constantly or temporarily experiencing Health Care Spaces. Sense belonging/place attachment is necessary to have a definition of place, positive perception and relaxation (Cross, 2001). According to Giuliani, Atmospheric requirements for place attachment depends on factors such as spatial experience, size, time duration, and users satisfaction. These connection with the users' surroundings enables them to feel familiar and regarded. Hence, place belonging in healing environment is a positive stimulator on patients' psychosocial state.

Many studies show that people who have more opportunity of feeling of *control* in their environment and are more likely to cope with stress. These individuals are less anxious and healthier than those who lack controls (Evans and Cohen, 1987; Ulrich, 1999). According to Sandier (1960), the sense of security is the feeling of domination and control. This emotion is the source of the ego that tries to manipulate non-regular senses. Safety has been studied both in terms of sense of control regarding physical and psychological aspects (Schweitzer, Gilpin and Framptons, 2004). So as to be observed that the safety measure mostly concerned with psychological effects in healing environment of space perception. (Andrade and Devlin, 2015).

4. Conclusion

The relationship between patient care and healing environment lead the study to view a deep inside within the perspective of supportive design theories and approaches. The contribution of the healing environment on patients psycho-social wellbeing is emphasized at many contemporary theories and models such as; ‘Supportive Health Care Approach’, ‘Therapeutic architecture’, ‘Patient-Centered Healthcare Design’, ‘Bio-Psycho-Social’ etc... regarding the relationship between patients’ behavioral patterns, expectations and the way they utilize the space which atmosphere positively stimulates patients’ experience and treatment.

Factors affecting healing environmental design where the patient-centered approach, improving environments, and therapeutic architecture concepts are prominent, needs of users to design environments that support the psycho-social wellbeing. For this purpose, user experience in healing environment is an important determinant directing patient space perception. User experience of spatial requirements should be examined in the most accurate way in healing environmental design process.

Investigations show that criterias’ of *information, orientation, relaxation, and aesthetic sense of control and belonging* are mainly environmental effects interacting with each other which constitute the behaviour setting in healing environment. It is assessed that these supportive design criterias’ are important for patients’ calming, stress-relieving and health-enhancing properties.

References

- Alpagut, Z. (2005). “*Kamu Mekanlarında Kent Mobilyalarından Bilgilendirme, Yönlendirme ve İşaretlendirme Elemanlarının İrdelenmesi: Taksim Örneği*”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İTÜ.
- Andrade, C., Lima, M. L., Pereira, C. R., Fornara, F., & Bonaiuto, M. (2013). *Inpatients’ and outpatients’ satisfaction: The mediating role of perceived quality of physical and social environment*. *Health and Place*, 21, 122–132.
- Antonovsky A., (1996) *The salutogenetic model as a theory to guide health promotion*. *Health promotion international*, vol. 11, no 1, pp. 11-18.
- Antonovsky A (1997) *Salutogenese: Zur Entmystifizierung der Gesundheit*. Tübingen, DGVT.
- Antonovsky A., (1991) *Meine odyssee als stressforscher*. In *Rationierung der Medizin*. Hamburg, Argument-Sonderband.
- Arthur, P. and Passini, R. (1992). *Wayfinding: People, Signs, and Architecture*, Ontario: McGraw- Hill Ryerson Ltd. Reissued as a collector’s edition in 2002 by Focus Strategic Communications, Inc.

- Babin, B.J., Hardesty, D.M., & Suter, T.A. (2003). *Color and shopping intentions: The intervening effect of price fairness and perceived affect*. *Journal of Business Research*, 56, 541-551.
- Bartley, J. M., Olmsted, R. N., & Haas, J. (2010). *Current views of health care design and construction: Practical implications for safer, cleaner environments*. *American Journal of Infection Control*, 38(5), 1-12.
- Birdsong, C., & Leibrock, C. (1990). *Patient-centered design*. *The Healthcare Forum Journal*, 33, 40-45.
- Butler, P. (2001). *Prince Calls For "Holistic" Hospital Design*. *The Guardian* 16 November.
- Carpman JR and Grant MA. (2001) *Design that cares: planning health facilities for patients and visitors*, 2nd ed. Chicago: American Hospital Publishing Inc. □
- Carpman, J. R. & Grant, M. A. (1993). *Design That Cares*, 2nd Ed. American Hospital Association.
- Chrysikou, E. (2014). *Architecture for psychiatric environments: Environments and therapeutic spaces*. Amsterdam: IOS Press.
- Connellan, K., Gaardboe, M., Damien Riggs, D., Due, C., Reinschmidt, A., & Mustillo, L. (2013). *Stressed spaces: Mental health and architecture*. *Journal of Health Environments Research & Design*, 6(4), 127–168.
- Cross, J. E. (2001). *What is Sense of Place?* 12th Headwaters Conference Western State College, November 2-4, (3).
- Daft, R. (2001). *Organization Theory and Design* (7th ed.). Cincinnati, OH: South Western Publishing Co.
- Daykin, Norma & Byrne, Ellie & Soteriou, Tony & O'Connor, Susan. (2008). *Review: The Impact of Art, Design and Environment in Mental Healthcare: a systematic review of the literature*. *The journal of the Royal Society for the Promotion of Health*. 128. 85-94. 10.1177/1466424007087806.
- Dijkstra, K., Pieterse, M., & Pruyn, A. (2006). *Physical environmental stimuli that turn healthcare facilities into healing environments through psychologically mediated effects: systematic review*. *Journal of Advanced Nursing*, 56(2), 166–181.
- Dilani A. (2000) *Healthcare buildings as supportive environments World hospitals and health services: the official journal of the International Hospital Federation* 36(1):20-6
- Dilani, A. (2001) *Design and Health- The Therapeutic Benefits of design*, p. 31- 38.

- Dilani, A. (2008). *Psychosocially Supportive Design: A Salutogenic Approach to the Design of the Physical Environment*. SHB- 1st International Conference on Sustainable Healthy Buildings; Seoul, Korea.
- Douglas, C. H., & Douglas, M. R. (2004). *Patient friendly hospital environments: Exploring the patients' perspective*. *Journal of Health Expectations*, 7(1), 61-73.
- Engel GL. (1980), *The clinical application of the biopsychosocial model*. *Am J Psychiatry* 137(5):535-44.
- Fottler, M. D., Ford, R. C., Roberts, V., Ford, E., & Spears, J. D. (2000). *Creating a healing environment: The Importance of the Service Setting in the New Consumer-Oriented Healthcare System*. *Journal of Healthcare Management*, 45(2), 91-107.
- Glanz, K., Rimer, B. K. & Viswanath, K. (eds) (2008). *Health Behaviour and Health Education: Theory, Research, and Practice*. 4th edn. San Francisco: Jossey-Bass.
- Güç, B., Gençel, Z., & Karadayı, A. (2013). *Mekân, Algı ve Biliş Bağlamında Hastane Tasarım Dilini Anlamak: SDÜ Hastanesi Örneği*. 17(1), 133- 146. Isparta.
- Hamilton, D. (2008). *The Challenge of Sustainable Hospital Building*. *Frontiers of health services management*. 25. 33-6. 10.1097/01974520-200807000-00005.
- Hamilton, D. K. (2003), *The four levels of evidence-based design practice*. *Healthcare Design*, 3, 18-29.
- Harris P.B., McBride G., Ross C. & Curtis L. (2002). *A place to heal: environmental sources of satisfaction among hospital patients*. *Journal of Applied Social Psychology* 32, 1276-1299.
- Hillier, B. (1996). *Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Komarck T., Manuck S., Jennings J.R. (1990). *Social support reduces cardiovascular reactivity to psychological challenge: A lab- oratory model*. *Psychosomatic Med*;52: 42-58.
- La Vela S. L., Etingen, B., Hill, J. N and Miskevics, S. (2016) *'Patient Perceptions of the Environment of Care in Which Their Healthcare is delivered'* *Health Environments Research & Design Journal*. Vol. 9(3) 31-46.
- Lawton, M.P., & Nahemow, L. (1973). *Ecology and the aging process*. In Eisdorfer, C., & Lawton, M.P. (Eds.). *The psychology of adult development and aging* (pp. 619-675). Washington: American Psychological Association.

- Leather, P., Beale, D., Santos, A., Watts, J., & Lee, L. (2003). Outcomes of environmental appraisal of different hospital waiting areas. *Environment and Behavior*, 35, 842-869.
- Lepore S, Mata AK, Evans G. (1993). Social support lowers cardiovascular reactivity in an acute stressor. *Psychosomatic Med*;55: 518-524.
- Malkin, J. (1992). *Hospital Interior Architecture: Creating Healing Environments for Special Populations*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Mattila, A.S., & Wirtz, J. (2001). *Congruency of scent and music as a driver of in-store evaluations and behavior*. *Journal of Retailing*, 77, 273-289.
- McCullough, C. S., & Sigma Theta Tau International. (2010). *Evidence-based design for healthcare facilities*. Indianapolis, IN: Sigma Theta Tau International.
- Milburn, A., (2001). *Speech at the Building a Better Patient Environment*, NHS/Prince's Foundation Conference, 16 November.
- Morag, I., Heylighen, A., & Pintelon, L. (2016). *Evaluating the inclusivity of hospital wayfinding systems for people with diverse needs and abilities*. *Journal of Health Services Research & Policy*, 21(4), 243-248.
- NHS Estates (1995), *'Health Building Note 36, Local Healthcare Facilities'*, London.
- Parker, J., & Coiera, E., W. (2000). *Improving clinical communication: A view from psychology*. *Journal of American Medical Informatics Association*, 7(5), 453-461.
- Pati, D., Harvey, T., & Cason, C. (2008). *Inpatient unit flexibility design characteristics of a successful flexible unit*. *Journal of Environment and Behavior*, 40(2), 205-232.
- Peponis, J., ve Wineman, J. (2002), *Spatial Structure of Environment and Behavior*, pp. 271-291 in Bechtel, R. and A. Churchman, eds., 2002, *Handbook of Environmental Psychology*, New York: John Wiley & Sons.
- Pitts, Francis & Hamilton, D. (2005), *Therapeutic environments. The increasingly documented connection between design and care*. *Health facilities management*. 18. 39-42.
- Raybeck, D. (1991). *Proxemics and privacy: Managing the problems of life in confined environments*. In A. A. Harrison, Y. A. Clearwater, & C. P. McKay (Eds.), *From Antarctica to outer space: Life in confined environments* (pp. 317-330). New York: Springer-Verlag.

- Şahin, G. ve Igde, F. (2014), *Hasta Merkezli Bakım-Ortak Karar Alma Süreci ve Kalite*. Türkiye Klinikleri J Fam Med-Special Topics, 5, 38-43.
- Sandier, J. (1960). *The background of safety*. International Journal of Psychoanalysis, 41, 191-198.
- Schweitzer, M., Gilpin L. ve Framptons A. (2004). *Healing Spaces: Elements of Environmental Design That Make an Impact on Health*. The Journal Of Alternative And Complementary Medicine Volume 10, Supplement 1, S-71–S-83
- Shepley, M. (2005). *The healthcare environment*. In: J. Rollins, R. Bolig, & C. Mahan, Meeting children's psychosocial needs across the healthcare continuum. 313-349. Austin, TX: ProEd.
- Shepley, M. (2006), *Evidence Based Design and Architecture*. In: Wageenaar, C. (Ed.), The architecture of hospitals. Rotterdam: NAI publ.265-267.
- Sherer, J. L. (1993), *Putting patients first: Hospitals work to define patient-centered care*. Hospitals, 67, 14-18.
- Sloan, A. (2015). *Stress reduction in the hospital room: Applying Ulrich's theory of supportive design*, 41.
- Sungur, A. ve Aytuğ, A. (2007), *Sağlık kurumlarında değişen paradigmlar ve iyileştiren hastane kavramının mimari tasarım açısından irdelenmesi*. YTÜ Mim. Fak. E-Dergisi Cilt 2, Sayı 1, 44-63.
- Ulrich, R & Zimring, C & Quan, Xiaobo & Joseph, Anjali & Choudhary, R. (2004), *The role of the physical environment in the hospital of the 21st century*. The Center for Health Design.
- Ulrich, R. S. (1984), *View through a window may influence recovery from surgery*. Science, 224(4647), 420-421.
- Ulrich, R. S. (1991), *Effects of interior design on wellness: Theory and recent scientific research*. Journal of Health Care Interior Design, 3(1), 97-109.
- Ulrich, R. S. (1992), *How design impacts wellness*. The Healthcare Forum Journal, 35, 20–25.
- Ulrich, R. S. (1993), *Biophilia, biophobia, and natural landscapes*. In S. R. Kellert & E. O. Wilson (Eds.) The Biophilia Hypothesis (pp.74-137). Washington, DC: Island Press/Shearwater.
- Ulrich, R. S. (1999), *Effects of gardens on health outcomes: Theory and research*. In C. Cooper Marcus & M. Barnes (Eds.), Healing Gardens (pp. 27-86). New York: Wiley.
- Ulrich, R. S. (2003). *Creating healing environment with evidence-based*

design. Paper presented at the American Institute of Architects, Academy of Architecture for Health Virtual Semin-Healing Environments, Denver, CO.

Yıldırım, K., & Yalcin, M., (2016) *An Exploratory and Comparative Evaluation on the Spatial Perception of two Densities of Multi-Occupancy Hospital Rooms*, Health Environments Research & Design Journal, 9 (2), 212-227.

SANATSAL MOTİVASYONDA GERÇEKLİK VE GÖLGESİ / C. Arzu AYTEKİN

(Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi)

Giriş

Gölge; gerçeğin ve ışığın bir uzantısıdır, ancak gerçeğin ve ışığın kendisi asla değildir. Ancak ışığın yani gerçeğin olduğu yerde hep gölge gibi bir bilinmeyen de vardır. Rasyonel bilginin ışığı ve gerçeği ile mecazi anlamda aydınlanırız. Aslında bu bilginin ışığı ya da gerçeği kadar gölgesi ile de aydınlanabiliriz. Çünkü günümüzde de, eskiden olduğu gibi, gerçek bilgelikte bile sınırlar net değildir ve çizilemez. “Birçok şeyi asla ve asla bilmek istemiyorum. Bilgelik bilgiye de sınırlar çizer...” (Yücel, 2016,s.4).

Bilebildiğimiz kadarı ile nesnel olarak görülen dünya ve görülenin arındaki ‘ben’in ilişkisi sonucu oluşan ve nesnel dünyanın öznel bir yansıması olarak imge, sanatın en önemli oluşumudur. “İmge; bir başka şeyden yola çıkılarak bir şeye dönüştürülmüş biçimdir” (A.g.e, 2016,s. 114). Nihayetinde artık bu, ben ve nesne ötesi- soyutlama iç tepisine bağlı sınırlıda sınırsız bir gölge biçimdir. Taklit olan değil, iyi kurulmuş, dönüştürülmüş, tasarlanmış ve özneye bağlı bir şeydir. Bu eski sanatsal yaratımlarda da, günümüz yaratımlarında da ortak olan noktadır.

Araştırmada temel amaç; kendi sanatsal motivasyonum ve yaratma sürecimde, düşlem tasarımlarımda- metaforik içsel yolculuklarımda da sorgulamalara dayalı üretimlerle ortaya çıkarmaya çalıştığım gibi, aslında gerçek güzel ya da estetik ve ritimsel, bütünlüklü yani özgün biçimli olanın yaratım sürecinde, güdüleyici iç faktör olarak sanatsal motivasyonda, algıya dayalı gerçekliğin bizi içinde bulunduğumuz ve biçimsel neden ile ilişkili gerçeğe (Verum) yani yaşam dünyasına; gölgenin ya da gölge biçimin -imgenin ise bizi düşün hayali, kendi için güzel olanın (Pulchrum), aşkınlığa dayalı, gizemli, yaratıcı dünyasına sokup sokmadığının ilgili literatür üzerinden tekrar yazınsal bir sorgulamasını yapmaktır. Bunun için imge fenomenolojisinden yararlanılmakta ve aşkınlık, ben-ötesi sanat, gerçek ve gölge gibi kavramlar öne çıkarılmaktadır.

Yöntem

Çalışmada sanatsal motivasyon ya da sanatsal güdülenmede, eylem ve deneyim, zamana ve mekana bağlı biçim dilinden çok, zamansız ya da eşzamanlı, nesne-ötesi ve ben- ötesi, bilincin ve bilinçsizliğin dışında konumlanmış olan karanlık, gölgeler alanına ait bir duyumsama; ritmin ve

imgesel olanın soyutlamacı, sembolik, gizemli görsel kod dili iki farklı zamana (Arkaik Çağ ve Dijital Çağ) ve kültüre (İlkel ve görsel/dijital kültür) ait sanatsal yaratmalarda incelenmektedir.

Nitel düşünceye dayalı araştırma türündeki çalışmada, ayrıca görsel incelemelerde etnografik araştırma yöntemi ve karşılaştırmalı, çoğul estetik anlayış kullanılmaktadır. Kültürel bir betimleme olarak, iki farklı zaman diliminde yaşamış yaratıcı bireylerin kültürel değerler, toplumsal yapı ve teknoloji ile belirlenen gerçeklik ve gölgesel biçimlendirme yaklaşımlarını yansıtan resimsel/görsel imge düzenleri-kültürel kodları ilgili görseller üzerinden incelenmekte ve karşılaştırılmaktadır.

Problem

Sanatsal motivasyon (artistik güdülenme) ve yaratma sürecinde imgesel biçimlendirme ile gerçeklik ve gölgesi ilişkisi. Ana problem kapsamında araştırmada alt problemler ya da alt başlıklar:

- Sanatsal (artistik) motivasyon
- Gerçek Biçim ,Duyumsal Algı (içinde bulunduğumuz yaşam dünyasına götüren)
- Gölge Biçim -İmge ('düş'ün, bilinemez hayali dünyasına götüren)
- Duyusal Gerçek, Gölge Biçim ve Ötesi- Aşkınısal olan
- Sanatsal motivasyonda Ben'in Aşkınılığı ve Öznesel 'Yok-Oluş'
- Tarihöncesi ve Günümüz İmge Düzenlerinin Sanatsal Motivasyonunda Etnografik (Kültürel) ve Karşılaştırmalı, Çoğul Estetik Anlayışta Gerçeklik ve Gölgesine Dair Görsel/Kültürel Kod Karşılaştırması

Bulgular

▪ *Sanatsal (artistik) motivasyon*: Sanatsal motivasyon; , insanın estetik ve görsel algı bakımından motive-lenmesi, itici güç yani sanatsal bir motive ile meydana gelen belli bir estetik, görsel, işitsel *davranışı-etkinliği yapma için güdülenmedir. Sanatsal dil ve formun mutasyonu sanatsal motivasyonda - yaratma sürecinde içsel ve dışsal faktörlerle ilintilidir. Her zaman eyleme dönük olan bedeninin temel işlevi, eylem amacıyla tinin yaşamını sınırlamaktır. Hayvanlar maddi ihtiyacın esiri olduklarından bu paydan pek yararlanamazlar da, tersine, insan ruhu, belleğinin bütünü ile birlikte, bedeninin ona araladığı kapıya baskı yapar ve fantezinin oyunları ve imgelem çalışması buradan kaynaklanır. İnsan tininin (ruhunun) doğayla birlikte sahip olduğu özgürlükleri içerir. Bilincimizin eyleme doğru yönelimi sezgi kuramında olduğu gibi sanatsal motivasyonda da öne çıkar.*

Sanatın temel amacı; doğaya katılan, sınırlı-biçimli, dil oluşturmaktır. Bu sınırlı-biçimli dil oluşumu ise ancak ruh ve beden ikiliğinin, psişenin doğru işlemi ile mümkün olmaktadır.

İnsanın tüm eylemlerinin kaynağı , ilk temel faktör= ‘Psike’dir. Psike ; insanın ruhsal özelliklerinin bütünü olarak tanımlanmaktadır. Ruh ve zihin ile bağlantılı –can, bedene can veren yaşama gücü (yaşam soluğu) = psike dir. Psike insanı insan yapan, benlik (self) ve kişilik kavramları ile bağlantılı görülen doğuştan gelen bu nedenle de bilinç öncesi ve bilinç dışı olan ,bireysel yapıdır (Bkn. Jung).

▪ *Gerçek Biçim -Duyumsal Algı (içinde bulunduğumuz yaşam dünyasına götüren): Eco ’da varlığın dört koşulu;- Unum yani bir (etkileyici nedenle ilişkili), -Verum yani gerçek (biçimsel nedenle ilişkili), Bonum yani iyi (ereksel nedenle ilişkili) –Pulcrum yani güzel (nedeni kapsayan ve hep-sinde ortak olan) olarak sıralanmaktadır.*

▪ *Gölge Biçim -İmge (‘düş’ün, bilinemezsin hayali dünyasına götüren):* Burada s-imge gölge biçim, efsanenin, imgenin, manevi hayatın özüne aittir. Eliade’nin belirttiği gibi, “Bugün anlaşılmaya başlanan, simge ve imgeyi gizlemenin, sakatlamamanın, geriletmenin mümkün olduğu, ancak asla yokedilemeyecekleridir” (Eliade, M.1992 ,: XVIII).Gölge biçim ya da imge özellikle de gerçeğin sadece taklidi olmaya çalışmayan yaratıcı –örjin sanatta ve mitolojide görülen yükselme s-imgeciliği “ gerçek olmayandan gerçekliğe” geçişin sembolüdür.

▪ *Duyusal Gerçek, Gölge Biçim ve Ötesi- Aşkınsal olan:* “Kant’a göre insan bilincinin, bilgisinin, yapabileceği bütün deneylerin ötesinde olan kendinde şey (numen) aşkın’dır. Aşkın belli bir anlamda fiziği aşan, eşdeyişle metafizik demektir” (Hançerlioğlu, 1994:21). Meta-fizik, fizik değildir. Aristoteles’in felsefesinden türeyen metafizik teriminde meta; sonra, öte, üst demektir. Türkçeye fizik ötesi şeklinde geçmiştir. Nedir? Sorusu sorulduğunda, metafiziğe ve doğrusu mantığa giriş yapmış oluruz. Yeni-çağ’da duyularla kavranılanın dışındaki varlık, doğa-ötesi varlık ve görüşlerin ardındaki kendilik olarak ele alınmaktadır.

▪ *Sanatsal motivasyonda Ben’in Aşkınılığı ve Öznesel ‘Yok-Oluş’:* Aytekin (2018) Resim Sanatında Ben’in Aşkınılığı başlıklı araştırmada , yaratıcı süreçte, Ben’in Aşkınılığı Kavramına Yaklaşımında İki Farklı Yön ya da Kategorileri 1- Formun anlamını yitirmesi–(Bilincin özgürleşmesi, formun ötesine gidiş. Varlığı aşma, aşkın -kendinde şey, Benliğinin yitirilişi ya da yok oluşu, bedenın bağlarından kurtulma. Işığa dönüşme)ve 2- Eserde kişisel hiçbir unsur bulunmaması- (Ben ötesi, Doğa ile bütünleşme ve Doğa’dan ayrı düşünülen, soyut ben’in bilincinin varlığı- (hiçliğinin sembolü) oluşumu, ele alınan iki sanatçı ve eserlerinde (R. Magritte, Soula-ges) bulgulandığı gibi, sonuç olarak, başlıca yaşam geçişleri ve sanatsal motivasyonu- içsel gücün keşfine ve kişinin kendi ölümlülüğü hakkındaki

farkındalığına kişinin odaklanması ile dünyasal kaygılardansa, daha büyük şeylerin şemalarına, soyut, anlamsal ve aşkınsal alana kaymasının mümkün olabileceği de görülmüştür (2018, s. 257).

Tarihöncesi ve Günümüz İmge Düzenlerinin Sanatsal Motivasyonunda, Etnografik (Kültürel) ve Karşılaştırmalı, Çoğul Estetik Anlayışta Gerçeklik ve Gölgesine Dair Görsel/Kültürel Kod Karşılaştırması

Etnografik çalışma; bütün evreleri nitel düşünceye dayalı olarak yürütülen, araştırdığı birey, grup ya da kültürü gündelik yaşamı içinde, kendi bağlamında, geçmiş ve mevcut ilişkileri ile tek tek veya hepsini bütün olarak anlamaya çalışan bir araştırma türüdür.

“Etnografi, bir insan grubunu ya da bir grubun kültürünü anlama ve betimleme için gösterilen bilimsel çabaların bütünüdür. Nitel düşünceye dayalı bu çabalar, araştırılan grup ya da kültürün bütünü, bileşenlerini, onların arasındaki ilişkileri, kültürün mensuplarının gözünden görüp, onların kültür kodlarıyla açarak anlamayı içerir. Bir grubu anlamanın anahtarı o grubun kullandığı iletişim kodlarıdır. Kültür ve iletişim arasındaki temel bağlantı bu noktadadır. İnsan iletişiminde kullanılan kodlar kültürel kodlardır.” (Kartari, A., 2017, s.217)

Çoğul estetik anlayış ve karşılaştırmalı estetik ise, Doğu ve Batı olarak ayrılan estetik yapı bütünlerinin ve imge düzenlerinin, antik çağlardan günümüze bütün bir sanat tarihi boyunca çoğulcu bir yaklaşımla ele alınmasıdır. Tarih boyunca ortaya çıkmış belli başlı kültürler ve estetik varlık ve imgeleri arasındaki ilişkiyi, sanat ve hakikat ilişkisini, varlığı sanat yoluyla temsil etmenin sorunlarını, farklı toplumlardaki farklı estetik yaklaşımların kültürle ve zaman-mekân algısıyla ilişkisini incelemektir. Bu anlamda Erzen’in (2011) Batılı ve Batı-dışı kültürler arasındaki temel farklılıkları irdelemesi, tarih içinde tamamen ters yönleri tercih etmiş görünen farklı eğilimlerin aslında nasıl birbirlerini etkilemiş olduklarını ve sonuçta "kavuşan zıtlıklar" oluşturduklarını göstermektedir.

Erzen, belki tam da bu nedenle, sanata çok farklı açılardan yaklaşılabilirliğini ve bunların hepsinin belli bir hakikat payı taşıyabileceğini savunmaktadır. Sanata dair ayırt edici niteliğin, zaman ve mekan yaratım koşulları farklı olsa da ve yaratım teknolojileri çok değişse de sanatsal yaratımdaki heyecan ve tutkunun da, ancak bu "çoğulluk" ile anlam kazanabildiğine işaret etmektedir. Araştırmada bir anlamda bu da vurgulanmaktadır.

Tarihöncesi ve Günümüz İmge Düzenlerinin Sanatsal Motivasyonunda, Etnografik (Kültürel) ve Karşılaştırmalı, Çoğul Estetik Anlayışta Gerçeklik ve Gölgesine Dair Görsel/Kültürel Kod Karşılaştırmasında ele alınan;

▪ *Birinci gölge biçim, imge düzeni ya da sanatsal yaratı:* Latmos Karadere kaya resmidir. Antik Çağ’da Latmos olarak adlandırılan ve Ege’de

Bafa Gölü'nü çevreleyen Beşparmak Dağlarında yapılan kazılar sonucu 1994 yılında keşfedilmiş ve petroglif –kaya resmidir. Tarihöncesi dönemin resim sanatının ve kadın- erkek ilişkileri, inanç sistemlerini, sosyal hayata dair iletişim kodları ya da kültürel kodları içeren bu resimler çok önemli imge düzenleri, gölge biçimlerdir. Gerçeklik ve gölgesine ilişkin olarak kültürel kodlar, gerçek dünyanın taklidi ve dünyasal kaygılardansa, daha büyük şeylerin şemalarına, soyut, anlamsal ve aşkınsal alanı yansıtırlar. Latmos kaya resimlerinin çoğunda aile sahneleri imge düzenleri olmasına karşın, bu resim diğerlerinden belirgin bir biçimde ayrılmaktadır.

Latmos Karadere kaya resmi-gölge figürler, stilize üslupta-kazıma yöntemi ile kaya üzerine yapılmış -Erken Neolitik Dönem ilkel avcı toplayıcı toplumun inanç dünyasının düşlem tasarımları-Batı Anadolu Antikçağ yerleşik düzene geçmiş erken dönem topluluklarının dini düşün dünyalarının betim dili.



Resim 1: *Latmos Karadere kaya resmi-gölge figürler*

Anneliese Peschlow-Bindokat tarafından Latmos'ta bulunan kaya resimleri döneminin kültür dünyasını yansıtmaktadır. Neolitik ve Kalkolitik dönemlerde Anadolu'da geçerli olan dini inanç dünyasını yansıtan imge düzenlerinde belirgin bir ikonografi, gizemli bir yapı söz konusudur.

Tarihöncesi İnsan Resimleri- Latmos Dağlarındaki Prehistorik Kaya resimleri başlıklı araştırmada ve sergisi önsözünde yer aldığı gibi,

“...Güneybatı Anadolu’daki Hacılar kültürü için karakteristik olan bazı bezeme motiflerinin Latmos kaya resimlerinde de karşımıza çıkması, bu resimlerin söz konusu kültürle yakın ilişkisinin belirgin bir göstergesidir. Böylece kutsal Latmos Dağı çevresindeki bu benzersiz betim dünyası, şimdiden Ege ve Orta Anadolu’daki kültür gelişiminin birbiri ile olan ilişkisi açısından önem kazanmıştır. Buna karşın başları T biçimli şematik figürlerin betimlendiği Karadere kaya resminde ise cinlerden ve ruhlardan oluşan, bambaşka bir dünya sergilenmektedir. Ancak burada, Suudi Arabistan’ın kuzeyindeki Jebel Barnaus kaya resimlerinde olduğu gibi, başka bölgelerde benzer tasvirlerinin bilindiği şamanlar da betimlenmiş olabilir” (Hauptmann, Gerber, 2006:64).

Kaya resmi Karadere’nin kuzey yamacında, yaklaşık 430 m yüksekliğindeki düzlükte yeralan çevresi kayalıklarla çevrili bir mağarada bulunur. Mağaraya giriş doğudaki bir açıklıktandır. Taşın içerisindeki demirden dolayı yüzeyinde sarı bir renk bulunmaktadır. Bu mağaraya sadece rahipler vb. belirli önemli kişilerin girebildiği, sıradan olanların sadece avluda kabul edildikleri belirtilmektedir (Hauptmann, Gerber, 2006:64)



Resim 2: Kaya resmi ve Karadere’nin kuzey yamacında, yaklaşık 430 m yüksekliğindeki düzlükte yeralan çevresi kayalıklarla çevrili mağara girişinin ön yüzü.

▪ *İkinci gölge biçim-imge düzeni ya da sanatsal yaratı: 21. Yüzyıl, dijital çağ, yeni medya sanatı- etkileşimli sanat projesi-2012, Sanatçı: Chris*

Milk, “The Treachery of Sanctuary” (Sığınmanın Hali ya da anlaşması)üç ekrandan-parçadan- oluşan dijital sanat eseri ve imge düzeni.

Türü ve sergilenme: Dijital sanat, Digital Revolution, İstanbul Zorlu Center.



Resim 3: etkileşimli sanat projesi-2012,Sanatçı: *Chris Milk*, “The Treachery of Sanctuary” (Sığınmanın Hali ya da anlaşması)



Resim 4: Kültürel Kod-Yükselme S-imesi Kızılderili kadın görseli



Resim 5: *Chris Milk*, “The Treachery of Sanctuary” (Sığınmanın Hali ya da anlaşması)den ayrıntı.

Yukarıda yeralan ve etkileşimli dijital çalışma görseli, günümüz 21. Yüzyıl bilgi çağı- dijital görsel kültürde, çağının teknolojisi ile oluşturulmuş, dijital- etkileşimli sanat-insan ve makine ilişkisinde insanlaştırılmaya çalışılan elektronik yapı içerisinde kurgu- oyunlaştırma-ses ve görsellikğin gerçek zamanlı (real time)medya yapısı-sanatın teknoloji ile teknolojinin sanatla olan bağının yeni hayat dolu görsel ve kültürel kodlarını içeren görsel/işitsel betim dilini yansıtır.

Gerçekliğin (sanal gerçeklikler) ve gerçek varlık (insan) gölgesinin bir arayüzü olarak sanatsal projenin sembolik içeriğinde de, eski Amerikan yerlileri -Kızılderili mitolojisinde göğe yükselen Peyote kültü vb. söylenceler, kutsal törenlere uzanan büyülü törenlerden arta kalan bellek düzenlerinin kültürel kodlarını içerir.



Resim 6: Latmos Kaya Resminden ayrıntı ve T biçimli heykel form(Göbeklitepe)

Yukarıda birinci gölge biçim- imge düzeni ya da sanatsal yaratı olarak ele alınan görselde ise –geleneksel kültürde çağının teknolojisi ile oluşturulmuş çizim, resim- boyama ve Göbeklitepe -heykel formu- kutsal sanatı arasındaki görsel benzerlik -Latmos Kaya resminde de yine hayat dolu kültürel kodlar içeren soyutlamacı betim dili ve eşzamanlı, ben-ötesi, aşkınsal, sembolik içeriğinde de çok farklı ve uzak coğrafyadan kaynaklı, eski Anadolu'nun Dağ tanrısının çok eski söylencelerle dolu kutsal dağın kökleri çok eskilere uzanan büyü türenleri, Menderes nehrine bereket duaları ve kültürel bellek imgeleri- yeni arkeolojik keşifler bağlantıları söz konusudur.



Resim 7: Chris Milk, 2012, Dijital –Etkileşimli Sanat

Çağdaş yeni medya- dijital sanatı içinde yeralan ve Tarihöncesi sanatsal motivasyon ve yaratma süreci sonucu oluşturulan gölge biçimlerden-Latmos petroglif kaya resimlerinden - teknoloji ve kutsal sanat bağlamında, görsel kültür ve yaşanan çağ açısından da oldukça uzak olan ve artık tamamen sanal gerçeklik ortamlarında hazırlanan ancak yine de mitolojik alandan esinle, eski kültür kodlarının izlerini bu sefer bir sanatsal çağdaş gösteri –izleyici ile etkileşim- adı altında günümüze taşıyan Amerikalı sanatçı Milk'in sanatsal motivasyonunun ürünlerini görmekteyiz. Bunları incelemek üzere tek tek ele aldığımızda, multi disiplinli bir yapı ve yeni, değişken, parçalanmış gerçeklik, algı ve postmodern dünyanın imge düzenleri ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı, müzik videolarında ve fotoğrafçılıkla kariyerine başlamıştır. Amerika'lı sanatçı Chris Milk'in eserleri gelenekselin ötesine geçmiş: sa-

nati, deneysel türleri ve yabancı ortamları, yeni teknolojileri, web tarayıcılarını, geçici olayları ve hatta fiziksel jestleri ile eserleri gerçekliğin ötesinde-yeni dijital kanvaslara dönüşmektedir. Çağdaş sanatçının uluslararası yeni medya çalışmaları, sanal gerçeklik medya şirketi ve sanal gerçeklik üretim şirketi, Here Be Dragons Kurucusu ve CEO'su olarak interaktif teknoloji ve sanatın sınırlarını da test etmektedir .

Chris Milk'in sanatsal motivasyonunda gerçeklik ve gölgesine dair düşünsel yapıya ilişkin izleri bulabileceğimiz ve sanat projesi ile ilgili sanatçı bildirisinden doğrudan kendisinin bazı ifadeleri özetle aşağıda sunulmaktadır .

“Sığınmanın Hali, Lascaux mağaralarının duvarlarındaki tarih öncesi resimlerle manevi bir niyet paylaşan etkileşimli bir triptiktir. Ateş vasıtasıyla çığırın, kıvrımlı silüetleri ile atalarımız kökenlerini ve ölümlerini dans vasıtasıyla, insan formunun dağılmasını ve aşkınlığını gördüler”.

“Parça, 40.000 yıl önce mağaralarda dans etmeyi bıraktığımız yerden başlar ve yeni teknoloji ile ilk insan deneyimlerini geliştirir. Taş duvarlar, bitki kaynaklı boyalar veya titreyen alevler yoktur. Bunun yerine, hareket etme, dans etme, kendimizi fiziksel olarak ifade etme - ruhlarımızın görülüp hissedilmesi ve anlaşılması için duyduğumuz özlem, teknolojik yenilikle cevaplanır. Vücudumuz insan dilinin en güçlü ve evrensel olanıdır ve bu çalışmada katılımcılar hem insan hem de kuşların kendi biçimleriyle ürkütücü ve güçlendirici bir şey yaratırlar”.

“Parçadaki her panel bir yolculuğa çıkan adımı temsil eder. Panoptik anlatı yorumu evrensel insan deneyimine dayanıyor: doğum, ölüm ve rejenerasyon. Fakat aynı zamanda sanatçının yaratıcı süreçte yolculuk ederken yaşadığı paralel tecrübeyi yansıtmak da benim niyetim”.

“Bu paralel yolculuk dini bir konsepte dayanıyor. Sanat yaratmak için, bizi Tanrı'ya daha da yaklaştıran güvenlik açığı gibi bir açıklık, bir ruh kırılmalılığı gerekir. Ancak daha yüksek ve daha saf olan - Sanctuary'e ne kadar yaklaşmaya çalışırsak, daha karanlık bir şeyle yüzleşmek zorunda olma riskimiz de artar - Vaaz verme. Şeytanın ihanetine tüm biçimlerde av düşmek, sanatsal süreçte kaçınılmazdır, çünkü inançta kaçınılmazdır. Bununla birlikte, bu yıkıcı güç, bir fikrin yeniden doğuşuna izin veren ve böylelikle yaratıcı yapılanışı tamamlayan ve üçüncü ve son aşamada yükselişe izin veren şeydir” (<http://milk.co/tos-statement>, er.tar. 03.04.2019).



Resim 8:Chris Milk, “The Treachery of Sanctuary” (Sığınmanın Hali ya da anlaşması)üçlü panel –img düzenleri.

Chris Milk, üçlü panellerden oluşan gölge biçimler- imgesel düzenlerinde, gerçeğin yeniden kurgulanması olarak, her panelin içerik olarak postmodern sanatsal motivasyon kaynaklarını; sembolik-kültür kodlarını kendi ifadelerinde ortaya koymaktadır;

“İlk panelin içinde vücudunuz hem insan hem de sanatsal ilham için gebe kalma anını temsil eden yükselen kuşlara dönüşür. Saf ve önemli ve eksiksiz: bir doğum”.

“İkinci panele geçtiğinizde, gebe kalmanın saflığını temsil eden kuşlar acımasız hale gelir ve size binlerce kanlı gaga ile saldırırlar. Tıpkı insanlık yolculuklarımızda olduğu gibi, kendimizi kötüye kullanma, başkaları tarafından kötü muamele görmesi veya tükenme haliyle karşı karşıyayız, bu nedenle sanatçı eleştirel yaratıcı yanıtla karşı karşıya. Bu panel, kendinden şüphe duyma, dışlayıcı güçlerin dışlanması ya da yaratıcı çabanın imkansızlıkları tezahürüdür; sanatsal kavramı canlandırmak ve boğmak için iç içe geçmiş: ölümdür.”

“Üçüncü panelde, formunuz insan anlatısında aşkınlığı temsil eden devasa kanatlar oluşturur. Tıpkı ölüm, manevi yolculukta bir soyutlama süreci olduğu gibi, yaratıcı yolculukta da fikir, süreç mücadeleleriyle orijinalinden daha büyük ve daha derin bir şeye dönüşür. Sanatsal ölüm, başkalaşımdır: yaşam” (<http://milk.co/tos-statement>, er.tar. 03.04.2019).

Sonuç

Sonuç olarak; artık tarih öncesinde ve de günümüzde ortaya konulan ve araştırmada incelenen farklı örnekler üzerinden tartışılan, düşünsel unsurlar bakımından ortaya konan böyle bir sanatsal yolculukta ve ‘oluş’ta-derin anlamda manevi süreçte, yaratıcı özne yine eskiden olduğu gibi, kendi temsiline sahibi, uygulayıcısı değil, bir parçası, kurgulayıcısı haline gelir.

Gölge; gerçeğin bir uzantısıdır, ancak gerçeğin kendisi asla değildir. Buradaki sanatsal ya da estetik tecrübe de kişisel bir tecrübe değildir, onda ben yoktur. Doğadan ayrı düşünülen- soyut ben'in bilincinin varlığı- hiçliğinin sembolü, görsel /kültürel kodların iletişim dilinin sanatsal motivasyonunu oluşturan soyutlama içtepisine bağlı gölge biçimlerde de kendiliğinden anonimliğe doğru bir geçiş söz konusu olmaktadır. İnsanoğlunun değişmeyen ve korkularından kaynaklı, huzursuz değişmeyen yapısı (Tanrısal hoşnutsuzlukla bağıntılı) farklı zamanlarda tekrar kültürel kodlar-şifreler yolu ile kültürel bellek izleri, farklı teknolojilerle ve tekniklerle yeniden ortaya çıkmaktadır.

Burada sunulan her iki sanatsal yaratıda da ortak yön ya da vurgu; geçmişle ruhsal dalmaya geçme, evrensel bir estetik ifade, kutsal yükseliş, gölge alana giriş, başkalaşım ve aşkınlık yolculuğudur. Bu aslında manevi deneyim, yeni bir danstır. Tıpkı insanların bazen kendi sanatsal motivasyonu -itici güç ve yaratma süreci sonucu oluşturduğu ürünlerdeki sanatsal ifadelerinde bir özgürlük bularak yaşamaya, doğaçlama müziğe,ritüele,ritme yer vermeleri ve izleyicilerine yanıt vermelerinde-etkileşimli, çoğul anlayıştaki yeni estetikte de, her seferinde ve her birimiz tarafından yeniden tanımlanan ve de dijitalleşen dünyada bile, her seferinde parçalanan, duygusal varoluşu, duygunun gücünü yeni bir dille kutlayan sonsuz bir yolculuktur.

Kaynakça

- Aytekin,C. (2018)Resim Sanatında Ben'in Aşkınlığı, 5. *Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı*,Editör: Prof. Dr. Turan Sağer,Asos Yayınevi, Elazığ, sayfa 242-259.
- Eco, U. (1998) *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, sayfa 45.
- Eliade, M. (1992) *İmgeler, Simgeler*, Gece Kitaplığı yayını, Ankara.
- Erzen, J. (2011) *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O.(1994)*Felsefe Sözlüğü*,Remzi Kitabevi,İstanbul :21.
- Hauptmann, H. ve Gerber, C. (2006) *Tarihöncesi İnsan Resimleri, Latmos Dağlarındaki Prehistorik Kaya Resimleri*, Sadberk Hanım Müzesi Yayını-Genişletilmiş Sergi Kataloğu Kitabı.
- İnternet Kaynakçası;
- Kartari, A. (2017) Nitel Düşünce ve Etnografi: Etnografik Yönteme Düşünsel Bir Yaklaşım, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 4(1):207-220.
- Milk, C., Artist Statement, <http://milk.co/tos-statement> er.tar.03.04.2019

Özer A., <http://www.mistikalem.com/xfiles/latmos-ve-gobeklitepedeki-t-sekilleri> er.tr.03.04.2019

Tuğal, S. (2018) *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Yücel, G.(2016) *Ars/Sanat İlkelden Moderne Sanatın Tasarımı*, Mavi-ğaç Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, sayfa 4.

ARNOLD BÖCKLIN VE KEMAN ÇALAN ÖLÜM İSİMLİ OTOPORTRESİ ÜZERİNDEN RESİM SANATINDA SİMGESEL ANLATIM /

Ceyhun TOPÇU

(Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi)

Giriş

Orta Avrupa'nın belki de en tanınmış ressamı olan Arnold Böcklin sembolist bir ressam olarak çağdaşı birçok sanatçıyı etkilemiş ve halen etkilemeye devam etmektedir. Sanat tarihine bakıldığında etki alanı bu derecede geniş bir ressam ile karşılaşmak çok kolay değildir. Bir rivayete göre dönemin Almanya'sında çoğu evde "Die Toteninsel" yani "Ölümler Adası" resminin asılı olduğu iddia edilmektedir. Sanat tarihinin en etkili otoportrelerinden biri sayılan Arnold Böcklin 1872'de yaptığı otoportresi, ilk defa kendini tam olarak bir sembolist bir ressam olarak ifade ettiği resmi olarak ta ayrıca bir önem taşır. Bu otoportrede ressamın sol omzunda ölümü simgeleyen iskelet keman çalarak ressamı izlemekte ya da kulağına bir şeyler fısıldamaktadır . O sırada kemandan gelen sese doğru kulak kabartan ve bir yandan yaptığı otoportreye devam eder bir pozda kendini resmeden Böcklin, ayna olarak kullandığı tuvalden biz izleyiciyi de resme dahil eder. Bir nevi biz de onunla beraber iskeletin çaldığı keman sesini duyarız, orada Böcklin ve iskelet ile birlikte kendimizin de olduğunu hissederiz. Bu yönüyle bu otoportre diğer alışılmış sıradan otoportrelerden çok farklı bir yerde ve önemlidir. Farkedildiği üzere Böcklin bu otoportrede ne kendinin ne de keman çalan iskeletin resmini yapmıştır. Burada resmedilen öğe kemandan gelen sesin simgelediği ölümdür. İskeletin keman ile ne çaldığını veya ne tür bir ses çıkardığını bilemiyoruz ama bunun ölümün sesi olduğunu anlayabiliyoruz. Çünkü kemanın tek telinini olması, kemani çalan figürün bir iskelet olması gibi simgesel öğeler bizde bu algının oluşmasına neden oluyor. Gustave Mahler'in 4. Senfonisinin ikinci bölümünün (ölüm kemani alır) ilham kaynağı olan bu resimdir. Böcklin'in 100. Ölüm yıldönümü anısına İsviçre'de üzerinde bu resim bulunan pullar basılmıştır. Aslında ölüm üzerine böyle etkili bir otoportre yapan Böcklin belki de bu şekilde ölüme bir nevi meydan okumaktadır.

Sembol-Simg

Sembol terimi duyu organları ile algılanamayan şeyleri, algılanabilir bir hale getiren, somutlaştıran işaretler olarak tanımlanabilir. Latince "Symbolum" sözcüğünden türetilen bir terim olan sembol, insan beyninde veya hissiyatında oluşan duygu ve düşünceleri anlaşılabilir ve görülebilir bir şekilde tasvir edebilmeye yarar. Bir diğer deyişle sembol, imgenin forma bürünmüş hali olarak ta tanımlanabilir. Sembol terimi ses, dil, yazı, rakam gibi çok genel bir alanda karşılık bulabilen bir ifadedir. Yazı vasıtasıyla

somut veya soyut bir kavramı işaret ederken veya fonetik olarak bu kavramları aktarılırken harf ve ses gibi semboller ile bu aktarım sağlanır.

19. Yüzyıl Avrupa Sanatında Sembolizmi Hazırlayan Etkenler

1871’de Prusya’ya karşı kaybedilen savaş sonrasında Fransa’da, daha önceden hakim olan pozivist ve determinist anlayışın getirdiği katı gerçekçi düşünce yapısı Fransız edebiyatçılarının Alman, Rus, İngiliz ve İskandinav edebiyatından yaptıkları çeviriler ile yavaş yavaş değişmeye başlar. Alman idealizminin önemli filozofu Arthur Schopenhauer’ın “Dünya bir tasavvurdur, bir hayalden ibarettir.” temeline dayanan idealist felsefi yaygınlık kazanır. Bu yıllarda Fransa’da şair ve ressamlar arasındaki ilişki oldukça sıkı olduğundan şiir ve resim sanatı daha önce hiç olmadığı kadar kuvvetli bir birlik kurar. Aslında Sembolizme özgü olan simgesel anlatım bütün sanat tarihi boyunca gerek Rönesans gerekse Barok dönemlerde görülen bir durumdur. Örneğin Rönesans ustalarından Tiziano ve Giorgione gibi ressamlar bu simgeci ifade biçimini resimlerinde sıklıkla kullanmışlardır. Bu yönüyle Sembolizm, diğer akımlardan biraz daha farklı olarak bir üslup olarak değil bir tür sanatsal yaklaşım olarak ele alınmalıdır.

Resim sanatı tarihine bakıldığında 18. yüzyılda tinsellik ve mistizme öncelik veren bir resim anlayışını öne çıkaran sanatçılar olan Francisco Goya, William Blake, Johann Heinrich Füssli, William Turner, Gustave Dore, Caspar David Friedrich’in sembolist resmin öncülüğünü yaptıkları görülür. Goya “Kara Resimler” serisi ile birlikte sanrılarını, karabasanlarını, canavarlarını aktarırken, Blake bilinçaltından doğan olağanüstü hayallerini anlattığı fantastik ve doğaüstü bir dünya kurmuştu. Füssli ise Goya ve Blake gibi düşlerin ve doğaüstü bir dünyanın hakim olduğu resimler yaptı. Korkunç kabuslardaki karabasanların kurbanı uyuyan kadınlar, pencereden uçan şeytanın korkuttuğu çıplak ve şehvetli kadınlar Füssli’nin konularını oluşturuyordu. İngiliz romantiklerinden William Turner doğayı çarpıtıp değiştirirken düşsel ve fantastik unsurların hakim olduğu, gerçeklikten uzaklaşan bir dünya kuruyor, Gustave Dore ise yuvarlak masa şövalyeleri resimleri ve ilahi komedy gravürleri ile sembolizmin gelişmesine katkıda bulunuyordu. Caspar David Friedrich romantik mizacının içine sembolist esintiler karıştırarak dinsel ve ruhani bir sembolizm yakalamıştı. Dingin ve sessiz resimlerinde hüznün ve melankoli yüklü peyzajlar, figürler, megalitler resmediyordu.

Pre-Raphaelite

İngiltere’de Britanya İmparatorluğunun zirvesi olarak kabul edilen Krallık Victoria Dönemi İngiliz tarihinde köklü değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak bilinir. Bu yıllarda İngiltere dünyanın en büyük imparatorluğunu yönetirken diğer taraftan Sanayi Devrimi’nin getirdiği ekonomik değişim ve hızlı sanayileşme ile birlikte sosyal ve toplumsal değişimlerle

karşı karşıya kalır. Köyden kente hızlı göç ile şehirlerin aniden kalabalıklaşması, işsizlik ve genç ölümler sanayileşmenin getirdiği sorunlar olarak ortaya çıkar. Ekonomik olarak olumlu ve olumsuz gelişmelerin meydana geldiği bu dönemde Kraliçe Victoria'nın etkisiyle kültürel açıdan da gelişmeler yaşanır. Kraliyet ailesi tarafından kurulan Kraliyet Akademisi Okulları, İngiliz portreciliğini geliştirmek amaçlı genç sanatçılar yetiştirerek İngiliz resim sanatına katkı sağlaması amacıyla kurulur. Fakat Kraliyet Akademisi'nin giderek dönemin gerçekliğinden uzaklaşması ve Rönesans resim anlayışı üzerine kurulu bir eğitim yapısına bürünmesi ile birlikte öğrenciler tarafından tepki görmeye başlar. Pre-Raphaelite Birliği bir öğrenci grubu olarak bu şekilde kurulur ve kendilerine dönemin sanatsal anlayışını kabul etmeyen bir görüş edinirler. O yıllarda Kraliyet Akademisi öğrencileri olan William Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rossetti tarafından 1848 yılında kurulan bu birliğe İtalyan Rönesansı ressamlarına gönderme yapmak amaçlı "The Pre-Raphaelite Brotherhood" adını verilir. Islak beyaz zemin üzerine çalışma tekniği ile daha parlak ve aydınlık resimler yapan Pre-Raphaelitler en küçük ayrıntılara bile oldukça özenli yaklaşırken konu olarak Kral Arthur mitleri, ünlü dizeler, doğa, tarih, İncil'deki hikayeler gibi konuları seçtiler ve bu konulara yazınsal amaçlar ya da gizemli anlamlar yüklediler. Bu temaların simgeciliği üstüne kurdukları üslupları hem çarpıcı renklere sahip hem de süsleyici ve devrimci nitelikteydi. Pre-Raphaelite Kardeşliği'ni çağdaşlarından farklı kılan ve bugün "bir sanat hareketi" olarak tanımlamamıza neden olan tek şey, akademi karşısı gerçekçi tasvirleri değildir. Kardeşlik üyeleri, İngiltere'de gerçek dünyaya bakıp onu resmetmeye dayalı bir sanat anlayışını yaygınlaştırmak istemiş, Ruskin'in doğaya yönelen bakış idealini alarak seçtikleri konuları, "fizyolojik" ve "psikolojik" gerçekliğe uygun biçimde tasvir etmişlerdir. Böylece genç sanatçıların resimlerindeki her detay, sembolik bir anlam kazanmıştır. (Yaşdağ, 2013:472)

Post Empresyonistler

İngiltere'de Pre-Raphaelitlerin öncülüğünde ortaya çıkan Sembolist hareket, Fransa'da ise düşsel bir dünya kurarak betimlediği Orpheus, Sphinx, Salome ve Pieta gibi mitolojik ve dini konulu resimleri ile bilinen Gustave Moreau, doğayı mistik bir şekilde aktaran Odilon Redon ve daha çok akademik geleneğe bağlı kalarak oluşturduğu melankolik ve hüznü resimler yapan Pierre Puvis de Chavannes gibi ressamların öncülük etmesi ile ortaya çıkar.

Post-Empresyonizmin ortaya çıkış sürecine bakılırsa Empresyonizmde zamanla fotoğraf gerçekliğine yaklaşan resimler yapılmaya başlanması ile kısa zamanda sıradanlaşması, Empresyonizm'in bireyi anlatan ifadeci bir yanının olmayışı ve yüzeysel bir görsellik üzerine yoğunlaşması gibi etkenler resimde Post-Empresyonist ve Sembolist hareketlerin belirmesine

yol açmıştır. Bu simbolist hareket, önceleri Paul Gauguin öncülüğünde resimsel bir ifade biçimi oluşturan bir grup sanatçı tarafından benimsenmiştir. Bu sanatçı grubu Gauguin'in yanı sıra Emile Bernard, Paul Serusier gibi ressamlardan oluşuyor ve bu grup üyeleri natüralist tavrından uzak renkler, düz ve sadeleştirilmiş formlar kullanarak oluşturdukları düşsel imgelerle resimler yapıyorlardı. Gauguin sanatın, doğanın algılanış şeklinin sanatçı ile sentezinden ortaya çıkan bir tür soyutlama olduğunu savunuyordu. Resim yaparken duygular, doğal formlardan daha anlamlı olmalı ve hayalgücüne daha çok başvurulması gerekli idi. Gauguin arkadaşı Emile Schuffenecker'e yazdığı mektubunda şöyle diyordu:

“Bir tavsiye: doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkarak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değil, yaratının kendisine odaklanmalısın. İlahi Ustamız gibi yaratmaya çalışmak, ona doğru yükselebilmemizin tek yoludur.” (Antmen, 2008:30)

Gauguin'in en önemli resimlerinden biri kabul edilen ve insanoğlunun yaşam serüvenini sorguladığı “Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?” resminde figürler başlı başına birer simge olarak ele alınır. Bu resimde sağ tarafta bulunan bebek figürü ile başlayan ve sol tarafta başını ellerinin arasına almış yaşlı bir kadın figürü ile biten figür grubu, insanın doğumundan ölümüne kadar olan süreçleri anlatmada simge rolü oynamaktadır. İnsan yaşamının doğum, çocukluk, gençlik, yaşlılık gibi dönemleri bu figürler ile anlatılırken insanın din ile olan ilişkisi de kompozisyona dahil edilen dini bir heykel figürü ile simgelenir.

Post-empresyonistlerin yanı sıra simbolizme dahil edilebilecek bir diğer grup olan “Nabiler” ise, Paul Serusier öncülüğünde Maurice Denis, Edouard Vuillard, Felix Vallotton, Pierre Bonnard gibi ressamlar çevresinde kurulmuştur. Gauguin'in öğretileri üzerinden hareket eden bu ressamlar da genellikle kontürlerle sınırlandırılmış geniş ve düz renk alanları ile formları basitleştirerek kullanıyor ve mukavvalar, kadife kumaşlar gibi yüzeylere deneysel çalışmalar yapıyorlardı. Maurice Denis resimlerinde şiirsel melankolik bir dil oluştururken, Pierre Bonnard çarpıcı renk harmonilerini ve pentürü öne çıkaran resimler yapıyordu. Paul Serusier ortaçağ düşüncesini kendisine yakın buluyor ve sanatın temellerini İtalyan Primitiflerine dayandırıyor.

Symbolist sanatçılar resimlerinde konu olarak genellikle efsaneler, tarih, mitoloji, melankoli, ölüm gibi konuları ele alırken edebiyatçılar ile aralarında kurdukları sıkı dostluk ile beraber bazı edebi eserlerin belli bölümlerini de resimlerine esin kaynağı olarak kullanmışlardır. Millais “Ophelia” resminde Shakespeare'in Hamlet oyunundan yararlanırken, Belçikalı simbolist şair Verhaeren'in şiirleri, Fernand Khnopff ve Leon Spilliaert gibi resamlara ilham kaynağı olmuştur.

Arnold Böcklin (1827-1901)

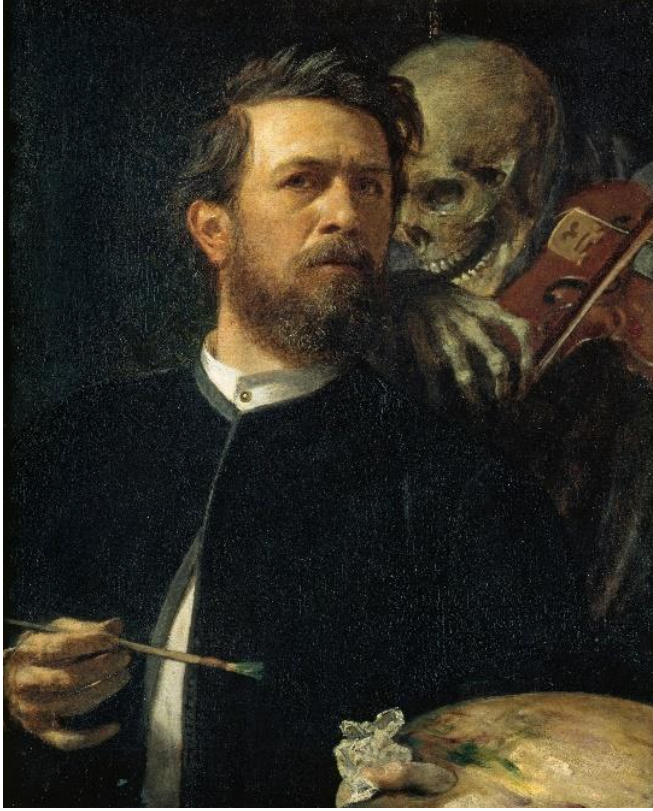
Kuzey İsviçre'nin Almanya sınırında bir şehir olan Schaffhausen'den Basel'e gelen ve ipek tüccarlığı yapan bir ailenin çocuğu olan Arnold Böcklin 16 Ekim 1827'de Basel'de dünyaya gelmiştir. 14 yaşına geldiğinde öğrencilere teknik ve sanatsal eğitim veren bir çizim okulunda ressam Ludwig Adam Kelterborn'dan eğitim görmüş, 18 yaşına geldiğinde ise Almanya'ya giderek Düsseldorf Sanat Akademisi'nde Alman peyzaj ressamı Johann Wilhelm Schirmer'in öğrencisi olmuştur. 1845-1847 yılları arasında Düsseldorf'ta eğitim gördükten sonra 1848'de Paris'e giderek burada Barbizon Ekolü ile tanışmıştır. 1849'da askerlik görevi için orduya alınır ve aynı yıl sevgilisi Luise Schmidt ile nişanlanır fakat 1 yıl geçmeden nişanlısı ölür. Bu kederin üstesinden gelebilmek için her zaman çok etkilendiği İtalya'ya giderek Roma'ya yerleşir ve orada Alman ressamlar grubuna katılır. Roma'ya gelişinden 3 yıl sonra bir papalık muhafızının kızı olan Angela Rosa Lorenza Pasucci adında genç bir İtalyan kadınla evlenir. Roma alegorik ve mitolojik konulu resimlerine ilham kaynağı olur. 1857'de Basel'e geri döndüğünde Hannover Konsül'ü Wedekind'in yemek salonuna resimler yapması istenir. Bu işi tamamladıktan sonra Münih'e giden Böcklin bu yılları sağlık sorunları yaşayarak ve geçim sıkıntısı çekerek geçiriyordu. Münih'te tanıştığı Alman şair ve sanat koleksiyoneri Kont Adolf Friedrich von Schack Böcklin'in 14 resmini satın alarak yeni açılacak olan Weimar Akademisinde peyzaj resimleri öğretmesi için profesörlük teklifinde bulunca maddi olarak daha rahat bir dönem geçirmeye başlar. Finansal durumunu düzelttiğinde 1862'de Roma'ya geri döner. Yine bir süre burada yaşadıkten sonra 1866'da Basel'e, 1871'de ise tekrar Münih'e gider. 1874-1885 yılları arasında Floransa'ya yerleşir. 1880'li Böcklin'in Avrupa çapında tanınmaya başladığı yıllardır. 1884'te Berlin Akademisi'nin bir üyesi olarak kabul edilir. 1885-1892 yılları arasında Zürih yakınlarındaki Hottingen'de yaşar ve 1889'da Zürih Üniversitesi kendisine fahri doktora ünvanı verir. 1893'te tekrar İtalya'ya giderek Floransa yakınlarındaki San Domenico yerleşir. 1897'de Böcklin'in 70. doğumgünü anısına Basel, Berlin ve Hamburg'ta retrospektif sergiler düzenlenir. 1900'lü yıllarda Böcklin'in resimleri Almanya'nın en pahalı resimleri arasında gösterilmektedir. Böcklin 1901'de San Domenico'da tüberkülozdan ölür.

Arnold Böcklin'in Sanat Anlayışı

Münih Okulu ile birlikte Almanya'nın en önemli ve eski sanat okulu olan Düsseldorf Okulu, eğitim yapısı itibariyle neo-klasisist ve romantik sayılabilen, dramatik ışık ve renkler kullanılarak detayların net olarak tasvir edildiği hayali peyzajlar ile alegorik ve dini hikayelerin işlendiği peyzajlar üzerine eğilen bir anlayışta idi. Öyle ki Düsseldorf Okulu bu yapısı

ile Amerika’da kurulan Hudson Nehri Okulu sanatçıları oldukça etkilemiş ve hatta bazı Amerikalı ressamlar eğitim görmek için Düsseldorf’a gelmişlerdir.

Basel’de aldığı çizim eğitimi sonrası Düsseldorf Sanat Akademisine giden Böcklin, burada peyzaj resimleri ile bilinen Johann Wilhelm Schirmer ve romantik ressam Carl Friedrich Lessing’in öğrencisi olarak sanatsal anlayışını şekillendirir. Düsseldorf Okulu’nun yapısı itibariyle erken dönem işlerinde peyzaj resimlerine ağırlık vermesi muhtemelen bu yüzden. Düsseldorf’ta öğrenci iken 1847 yılında yaptığı ve şu an Berlin’de Nationalgalerie’de sergilenen “Ruined Castle/ Yıkık Kale” resmi bu etkinin açıkça görüldüğü bir resimdir.



Resim 1: Arnold Böcklin (Keman Çalan Ölüm (75 x 61) Tuval Üzerine Yağlıboya, 1872)

Böcklin 1872’de Hans Thoma ile arkadaş oldukları Münih’e tekrar gittiğinde burada yaptığı otoportresi ile ilk defa kendini tam olarak bir simbolist bir ressam olarak ifade ettiğini görürüz. “Keman Çalan Ölüm” olarak bilinen bu otoportrede ressamın sol omzunda ölümü simgeleyen iskelet, keman çalarak ressamı izlemekte ya da kulağına bir şeyler fısıldamaktadır. O sırada kemandan gelen sese doğru kulak kabartan ve bir yandan yaptığı otoportreye devam eder bir pozda kendini resmeden Böcklin, ayna olarak

kullandığı tuvalden biz izleyiciyi de resme dahil eder. Bir nevi biz de onunla beraber iskeletin çaldığı keman sesini duyarız, orada Böcklin ve iskelet ile birlikte kendimizin de olduğunu hissederiz. Bu yönüyle bu otoportre diğer alışlagelmiş sıradan otoportrelerden çok farklı bir yerde ve önemlidir. Farkedildiği üzere Böcklin bu otoportrede ne kendinin ne de keman çalan iskeletin resmini yapmıştır. Burada resmedilen öge kemandan gelen sesin simgelediği ölümdür. İskeletin keman ile ne çaldığını veya ne tür bir ses çıkardığını bilinemez ama bunun ölümün sesi olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Kemanın tek telini olması, kemanı çalan figürün bir iskelet olması gibi simgesel öğeler izleyicide bu algının oluşmasına neden olmaktadır. Yakın arkadaşı Hans Thoma'nın Self-Portrait with Death (1875) ve Lovis Corinth'in Self-Portrait with Skeleton (1896) resimleri ile benzerlikleri bulunan bu otoportrede Böcklin yer yer açık alanlar ile bölünmüş koyu renklerin hakim olduğu bir harmoni tercih etmiştir. Resim tarihinin en bilindik ve en etkili otoportreleri arasında bulunan bu resim geç-romantizm ile modernizm arasındaki dönemin en büyük bestecisi kabul edilen Gustave Mahler'e de esin kaynağı olmuş, 4. Senfonisinin ikinci bölümünü (ölüm kmanı alır) bu resimden ilham alarak bestelemiştir. Ayrıca Böcklin'in 100. Ölüm yıldönümü anısına İsviçre'de üzerinde bu resim bulunan pullar basılmıştır. Aslında ölüm üzerine böyle etkili bir otoportre yapan Böcklin belki de böyle çeşitli şekillerde anılarak ölüme bir nevi meydan okumaktadır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). 20.yy Batı Sanatında Akımlar
- Bruckmann (1975). Arnold Böcklin
- Cassirer, E. (2011). Sembol Kavramının Doğası
- Cassou, J. (1994). Sembolizm sanat ansiklopedisi, Remzi Kitabevi
- Schiff, G. & Waetzoldt S. (1981). German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany
- Yaşdağ, M. (2013). "Pre-Rafelit Dönemi resimlerinde sembolizm" (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sanat Tarihi Anabilim Dalı

OSMANLI DÖNEMİ PADİŞAHLARINDAN BESTEKAR I.MAHMUT'UN TÜRK MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ VE GÜNÜMÜZE YANSIMALARI /

Pınar SOMAKCI

(Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi)

Giriş

Tarihte yer etmiş sayılı medeniyetlerden biri olan Osmanlı imparatorluğundan günümüze, “Türk Musikisi” zengin bir miras olarak kalmıştır. Osmanlıda 15. yüzyıldan itibaren özellikle müzik teorisi ve 16. yüzyıldan itibaren ise müzik icrasına yönelik çalışmalar büyük ivme kazanmıştır.

Tarihi bakış içerisinde VI asırlık bir dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun Padişahları, zor şartlarda düşmanlarla mücadele ederken, ruhlarını sanatla dinlendirerek huzura kavuşmaya çalıştıkları gözlenmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan yıkılışına kadar geçen süreç içerisinde padişahların büyük çoğunluğunun, sanatın bir kolu olan müziğe önem verdiği, desteklemiş, hatta besteci kimlikleriyle de hizmet ederek müziğin gelişimine katkıda bulunmuş oldukları anlaşılmaktadır

Genellikle Mevlevi olan dini müzikle birlikte, din dışı müzikle de ilgilenen padişahların ilgi ve desteği, Türk Müziğini aslen devletin en üst katmanlarından beslenen bir kimliğe büründürmüştür (Çolakoğlu,Sarı,:53)

Osmanlı İmparatorluğunda toplamda 36 Padişah tahta geçmiştir. Araştırmalardan elde edilen sonuçlara göre; bunlardan 18 Padişahın, yani yarısının musikişinas olduğu anlaşılmaktadır. Musikişinaslık bizzat fiili olarak musikiyle iç içe olmuş padişahlar (bestekar, icracı olarak), ve musikiyle fiili olarak iç içe olmamış ama bir dinleyici olarak, bir musiki sever olarak gelişiminde önemli destekler vermiş padişahlar olmak üzere 2 anlamda ele alınabilir.

Araştırmalardan II.Beyazıt, IV.Murat, I.Mahmut, III.Selim, II.Mahmut, Abdülaziz, V.Murat ve VI.Mehmet/Vahdettin olmak üzere 8 Padişahın bestekar, müzisyen olduğu günümüze kadar gelen eserinden anlaşılmaktadır. I.Mahmut ise, Osmanlının gerileme döneminde bestekar padişahlar arasında olması, araştırmaya yönlendiren sebeplerden birini teşkil etmektedir. Ancak, II.Murat, I.Abdülhamit, II.Abdülhamit olmak üzere 3 padişahın da besteleri olduğu kaynaklarda belirtilse de günümüze ulaşamamıştır.

Çalışmada belirtilen toplam 18 musikişinas padişahтан diğer kalan 7 padişah ise; (II.Mehmet, IV.Mehmet, II.Ahmet, II.Mustafa, III.Ahmet,I.Abdülmecit, V.Reşat) musikiyi hem maddi hem manevi olarak desteklemiş, kitaplar besteler yaptırmış musikinin hem teorik hem de icra yönünün gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Aşağıda Osmanlı İmparatorluğu'nun Müzisyen Padişahları, kronolojik olarak dönemlerine göre kısaca şu şekilde sınıflandırılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğunun Dönemleri

Osmanlı tarihinin kolay anlaşılabilmesi için çoğu araştırmacılar, İmparatorluğun 623 yıllık uzun tarihini genellikle; kuruluş, yükseliş, duraklama, gerileme, çöküş/yıkılış dönemi olmak üzere beş ana başlık altında inceler. *Buna göre;*

1-Kuruluş Dönemindeki Musikişinas Padişahlar (1299-1453)

Bu dönem padişahları sırasıyla; I.Osman, II.Orhan, I.Murat, Yıldırım Beyazıt, I.Mehmet (Çelebi) ve II.Murat olarak yer alır. Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş dönemindeki tek musikişinas Padişahı **II. Murat** olarak bilinir. II.Murat'ın günümüze ulaşan bir bestesi yoktur. Ancak musikiyi desteklemiş, bu alanda önemli kaynaklar kazandırmış bir Padişah olarak önemlidir.

2-Yükseliş Dönemindeki Musikişinas Padişahlar (1453-1579)

Bu dönem padişahları sırasıyla; II.Mehmet (Fatih), II. Beyazıt, I.Selim (Yavuz), I.Süleyman (Kanuni), II.Selim, III.Murat'tır. Bu dönemde musikiyi desteklemiş bir padişah olarak **II.Mehmet**, bestekarlığı yönüyle de **II.Beyazıt** Musikişinas Padişah olarak karşımıza çıkmaktadır.

3-Duraklama Dönemindeki Musikişinas Padişahlar (1579-1699)

Bu dönem padişahları sırasıyla; III.Mehmet, I.Ahmet, I.Mustafa, II.Osman, IV. Murat, İbrahim (Deli), IV. Mehmet, II.Süleyman, II. Ahmet'tir.

Bu yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Duraklama dönemi olmasına rağmen, Osmanlı Medeniyeti için hele bazı sanat kollarında tam bir olgunluk ve mükemmellik dönemi olmuştur. Bu dönemde, hem bestekar hem de musikişinas olarak **IV.Murat**, musikişinas Padişah olarak ise; IV.Mehmet, II.Ahmet ve II.Mustafa çıkmaktadır.

4-Gerileme Dönemindeki Müzisyen Padişahlar (1699-1909)

Bu dönem padişahları sırasıyla; II.Mustafa, III.Ahmet, I.Mahmut, III.Osman, III.Mustafa, I.Abdülhamit, III.Selim,, IV.Mustafa, ,II.Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat, II.Abdülhamit'tir.

Bu dönemde hem musikişinas hem de bestekar olarak, **I.Mahmut**, **III.Selim**, **II.Mahmut**, **Abdülaziz**, Musikişinas padişah olarak ise, III.Ahmet, I.Abdülhamit, I.Abdülmecit ve II.Abdülhamit karşımıza çıkmaktadır.

5-Çöküş/Yıkılış Dönemindeki Müzisyen Padişahlar (1909-1922)

Bu dönem padişahları sırasıyla; V.Mehmet Reşat, VI.Mehmet/Vahdettin'dir. Her ikisi de müzisyen olarak karşımıza çıkmaktadır. **Vahdettin**'in besteleri de mevcuttur.

Dönem	Yönetimdeki Padişahlar	Musikişinas Padişahlar	Bestekar ve Musikişinas Padişahlar
Kuruluş	I.Osman, II.Orhan, I.Murat, Yıldırım Beyazıt, I.Mehmet (Çelebi), II.Murat	II.Murat	—
Yükseliş	II.Mehmet (Fatih), II. Beyazıt, I.Selim (Yavuz), I.Süleyman (Kanuni), II.Selim, III.Murat	II.Mehmet (Fatih)	II.Beyazıt
Duraklama	III.Mehmet, I.Ahmet, I.Mustafa, II.Osman, IV. Murat, İbrahim (Deli), IV. Mehmet, II.Süleyman, II. Ahmet	IV. Mehmet II.Ahmet II.Mustafa	IV.Murat
Gerileme	II.Mustafa, III.Ahmet, I.Mahmut, III.Osman, III.Mustafa, I.Abdülhamit, III.Selim, IV.Mustafa, II.Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz, V.Murat, II.Abdülhamit	III.Ahmet, I.Abdülhamit, I.Abdülmecit II.Abdülhamit	I.Mahmut, III.Selim, II.Mahmut, Abdülaziz, V.Murat
Yıkılış	V.Mehmet Reşat, VI. Mehmet/Vahdettin	V. Mehmet Reşat	VI. Mehmet (Vahdettin)

Tablo 1: Dönemlerine göre Musikişinas Padişahlar

Bu çalışmanın asıl konusu olan bestekar musikişinas hükümdar olarak gerileme döneminin ilk ve önemli Padişahlarından I.Mahmut'u inceleyelim;

I. Mahmut'un Hayatı ve Dönemindeki Siyasi Gelişmeler

I. Mahmut (1696-1754), 1730-1754 yılları arasında tahta çıkmıştır. 24. Osmanlı Padişahı olup, 34 yaşında padişah olmuş, 24 yıl devleti yönetmiştir. II.Mustafa ile Saliha Sebkatî Sultanın oğludur. I.Mahmut, babası II.Mustafa tahtan indirilince (1703) Topkapı Sarayına getirilmiş, 1730 da

tahta geçene kadar 27 sene kafes hayatı yaşatılmıştır. Amcası III.Ahmet'in Patrona Halil isyanı sonucu tahtan indirilmesiyle tahta geçmiştir. I.Mahmut, ikidarı ancak iki ay sonra ayaklanmaları bastırınca ele alabilmiştir İstanbulda asayişi sağladıktan sonra Lale devrinde yapılan ilim, kültür, sanat eserlerinin korunmasını sağlamıştır. (Büyük İslam Tarihi,1789).



Resim 1: I.Mahmut

Ülkede iç huzuru sağladıktan sonra doğuda sınırları ihlal eden İran Safevi devleti ile batıda Avusturya ve Rusya'ya karşı tedbirler almıştır. I.Mahmut, İranlılarla savaşmış ve onları yenilgiye uğratmıştır. Daha sonra Ruslarla ve Almanlarla da savaşmak zorunda kalmış ve onları da yenilgiye uğratarak imzalanan "Pasarofça Antlaşması" ile kaybedilen toprakları Almanlar'dan geri almış, Ruslara da Karadenizin bir Türk gölü olduğu ve bu denizde sadece Türk bayrağı taşıyan gemilerin bulunacağını kabul ettirmiştir. Yine döneminde batıda Belgrat'ı geri alması haberi, Osmanlıda sevinç yaratmış, Avusturya ve Rusya ile "Belgrat Antlaşmaları"nın imzalanması yeni bir barış dönemini getirmiştir. Bu başarıları sonucunda Osmanlı imparatorluğunun gerileme döneminde olmasına rağmen hala dünyanın

en güçlü devleti olduğunu tüm dünyaya duyurmuş ve böylelikle saltanatı süresince Osmanlı Devleti'ne en parlak dönemlerinden birini yaşatmıştır.

Saltanatı boyunca Osmanlının çöküşünü bir ölçüde frenlediği kabul edilir. I. Mahmut'un "Humbaracı Ocağı"nı açması, yeni bir top fabrikası inşa etmesi ve Tophane bölgesini denize doğru kazıklar çaktırarak genişletmesi ordunun modernleşmesine verdiği önemi gösterir (Çalışkan, 2017:124).

I. Mahmut Yeni Hamam'ın (Cağaloğlu Hamamı) yapımını 1740 ilkbaharında başlatmış, İstanbul'a tesis ettiği üç kütüphaneden ilki olan Aya-sofya Cami avlusundaki törenle hizmete açıp, buraya 4000 cilt değerli eseri vakfetmiştir (Ekinci, 2010:89).

I. Mahmut 1754 yılında Cuma Selamlığı için saraya yakın "Ağa camii"ne gidip dönüşünde atının üstünde kalp krizinden ölmüştür.

Sanat Alanında Yaşanmış Önemli Gelişmeler

I.Mahmut Devri Osmanlı tarihinin son parlak çağı sayılabilir. Büyük bir hükümdar olan I.Mahmut, Lale Devri'ni kendi saltanatı boyunca devam ettirmiştir(Öztuna,1990:6). Arapça Türkçe şiirler yazmış, "Sebkati" mahlasını kullanılmıştır. Döneminde kesilen yirmilik altınlara "Mahmudiye" denmiştir.

İstanbul'un Beşiktaş semtine özel ilgi gösteren I.Mahmut buradaki sarayı, 1747'de yeni köşkler ve bahçelerle genişletmiştir. Haremiyle birlikte ilk kez Beşiktaş Sarayına taşınmıştır. (Beşiktaş Sarayı, İstanbul Padişahları tarafından yaptırılmış, köşk ve kasırlarla süslenmiştir. Kentin önemli saray yerleşimlerinde biri Beşiktaş ve civarıydı. Ahşap saray, kullanışsız olduğu gerekçesiyle Sultan Abdülmecit tarafından 1843 yılında yıkılarak yerine Dolmabahçe Sarayı ile bağlı binalarının temelleri atılmıştır.www.sky-life.com)



Resim 2: Beşiktaş sahil sarayı (gravür:d'ohsson)

Müziyenliği, Besteciliği ve Eserleri

Babası Sultan II. Mustafa'nın tahttan indirilişinden sonra (1695) 8 yaşında kafes hayatına giren I.Mahmut, 1730 yılında hükümdar oluncaya kadar vaktini şiir, musiki, hat gibi güzel sanatların dört koluna ayırmıştır. Özellikle musiki sanatında mükemmel bir seviyeye ulaşmıştır. İyi bir bestekar ve usta bir Keman ve Tanbur icracısı olduğu söylenir. Aynı zamanda sarayda cariyelere musiki hocalığı yapmıştır (Özalp,1986:159)

Sultan I. Mahmut zamanında Türk Musikisi, tarihinin en başarılı dönemlerinden birini yaşatmıştır. Bu dönemde değerli bestecilerin yetiştiği, saray ve çevresinde çok canlı bir musiki hayatı olduğu bilinmektedir (Bardakçı, 1999:31). Onun zamanında sarayın musikiye olan ilgisi resmi bir ilgiyi aşmıştır. Padişah dışında şehzadeler, hanım sultanlar, diğer hanedan mensupları arasında sayısız musikişinas ve musiki heveslileri çıkmıştır (Pekin,1999:15). Bu konuda Şamdanizade Süleyman Efendi, "Mir'atü't Tevarih-i Takvimü't-Tevarih Zeyli" adlı eserinde I.Mahmut'un birkaç şiirinin Saraydaki bestekar cariyeler tarafından bestelendiğini yazmıştır. Yine aynı eserde, Şeyhülislam Esad Efendi, zaman zaman Padişahın huzuruna çıkararak yapmış olduğu bestelerini ve diğer eserlerini Padişaha okuduğundan, Padişahın eserleri dikkatle dinledikten sonra bu eserler hakkında fikir beyan ederek bazı makamların benzerliklerini ve inceliklerini görüp hatalarını söylediğinden bahsetmiştir.

Sultan I.Mahmut zamanında mükemmel bir gelişme gösteren Enderrunda ve sarayda değerli sanatkarlardan oluşan bir kadro bulunmuştur.

Bunlar Enderundaki gençlerle, saraydaki cariyelerin yetişmelerinde büyük etken olmuşlardır.

I. Mahmut musiki işe uğraşanları korumuş, onları teşvik etmiş ve bu sanatın ilerlemesi için elinden geleni yapmıştır. Kemani Hızır Ağa “Tefhimi’l Makamat fi-Tevlid’in Negamat” adlı eserinde “Sultanın Paris elçisi Çelebizade Mehmet Sait Efendi, Padişahın musikiye düşkünlüğünü bildiği için, kendisine Fransa’dan piyanonun ilkel şekli sayılan “klavsen” getirmiş” olduğundan bahsetmiştir (Özalp,1986:159). Onun döneminde, 1748 yıllarında Avusturya İmparatoriçesi Maria Teressa’ya yolladığı elçisi aracılığıyla operayla ilgili bilgiler edinmiştir (Kaygısız,2000:163).

I. Mahmut’u musikiye ne denli önem verdiği devrinde yetişen aşağıdaki isimlerden anlaşılmaktadır; Musikişinas ve şair Nazım Yahya Çelebi, bestekar ve tanburi Enfi Hasan Ağa, kadın bestekar Dilhayat Kalfa, Rum asıllı bestekar ve hanende Mir Cemil Zaharya, bestekar Tanburi Mustafa Çavuş, Ebubekir Ağa, Tab’i Mustafa Efendi, “Tefhimi’l Makamat fi-Tevlid’in Negamat” adlı eseriyle bilinen Kemani Hızır Ağa, musikişinas Abdülhalim Ağa, Türk Müziğinin batı Müziğiyle karşılaştırmasını yapmak üzere aldığı notlarla bilinen Charles Fonton, bestekar Hacı Sadullah Ağa, Vardakosta Seyyid Ahmet Ağa, Küçük Mehmet Ağa, Hafız Şeyda Abdürrahim Dede I.Mahmut devrinde yaşamışlardır. (Öztuna,1990:6)

1751 de Türk Müziği üzerine eser yazan dragoman Ch.Fonton, Padişahın üstad müzisyen olduğunu kaynağında yazmıştır(Behar,1987:84). Bu devirde dikkat çeken önemli bir husus, Tekke ve Cami Musikisindeki ilerlemedir. Bu sırada ilahi, na’t, murabba, gazel, rubai, şarkı gibi dini ve dindışı eserler üretilmiştir. Bunda I.Mahmut’un tekelere yapmış olduğu yardımların tesiri büyük olmuştur(Yıldız,2007:59).

Zamanındaki bestekarların I.Mahmut’a eserlerini dinletip görüş almalarından ve Padişahı’nın makamlarla ilgili bestekarlarla bilgi alışverişi içinde olmasından, I.Mahmut’un nazari bilgisi yüksek, iyi bir bestekar olduğu anlaşılmaktadır. I.Mahmut’un günümüze ulaşan beste listesi aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Makam	Form	Usul
1-Hisar-ı Vecih-i Şehnaz	Peşrev	Çenber
2-Hisar-ı Vecih-i Şehnaz	Saz Semaisi	Aksak Semai
3-Şehnaz “Şeh-sûvar”	Peşrev	Devri Kebir
4-Şehnaz	Saz Semaisi	Aksak Semai
5-Muhayyer “Tab-dar”	Saz Semaisi	Aksak Semai
6-Muhayyer “Tab-dar”	Peşrev	
7-Sultani Irak	Peşrev	Devr-i Kebir
8-Feth-i Bağdadi Buselik	Peşrev	Muhammes
9-Meclis Efruz	Peşrev	
10-Uşşak	Peşrev (2 hane)	Darbeyn
11-Muhelif Uşşak	Peşrev	Çenber
12-Dertli Uşşak	Peşrev	Devri Kebir

13- Dertli Uşşak	Saz Semaisi	Aksak Semai
14-Acem Aşiran	Peşrev	Devri kebir
15-Acem Aşiran	Saz Semaisi	Aksak Semai
16-Aram-ı Dil	Peşrev	Berefşan
17-Aram-ı Dil	Saz Semaisi	Aksak Semai
18-Bayati	Peşrev	Havi
19-Buselik (Feth-i Bağdat)	Saz Semaisi	Aksak Semai
20-Dilkeşhaveran	Peşrev	Berefşan
21-Dilkeşhaveran	Saz Semaisi	Aksak Semai
22-Evç	Peşrev	Hafif
23-Evç (Bezm-i Muluk)	Peşrev	Muhammes
24-Evç	Saz Semaisi	Aksak Semai
25-Evç (bezm-i Muluk)	Saz Semaisi	Aksak Semai
26-Hicaz (Şehsuvar)	Peşrev	Devr-i Kebir
27-Hicaz	Saz Semaisi	Aksak Semai
28-Hicaz-ı Irak	Peşrev	Çite Düyek
29-Hicaz-ı Irak	Saz Semaisi	Aksak Semai
30-Karciğar	Peşrev	Devri Kebir
31-Karciğar	Saz Semaisi	Aksak Semai
32-Nev-keş	Peşrev	Çifte Düyek
33-Nev-keş	Saz Semaisi	Aksak Semai
34-Nikriz	Peşrev	Çifte Düyek
35-Nikriz	Saz Semaisi	<u>Aksak Semai</u>
36-Şevkaver	Peşrev	Hafif
37-Şevkaver	Saz Semaisi	Aksak Semai

Tablo 2: I.Mahmut'un bestelerinin listesi (Öztuna,1990:6)

I.Mahmut'un eserlerinin listesine Yılmaz Öztuna'nın Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisinde belirttiği İsmail Hakkı Bey'in özel koleksiyonunda rastlanmaktadır. Ayrıca Nadir eserler kütüphanesinde Hamparsun el yazmalarında da eserlerinin notası görülmektedir. (Öztuna, 1990:6)

Yukarıdaki tablodan da görüldüğü gibi I.Mahmut'un günümüze ulaşan toplam 37 eserinden tamamının peşrev ve saz semaisi formlarında olmak üzere saz eserleridir. Bunlar bir çok makamda olup ağır ve bileşik usullerde eserlerdir.

Sonuç

1299 yılında Bilecik'in Söğüt ilçesinde küçük bir beylikten kurulup, dev bir imparatorluğa dönüşen kurulan Osmanlı İmparatorluğu sadece top- rakların genişlemesi ile değil, ekonomik ve kültürel alanlarda da etkili olmasıyla kendini göstermiştir. Osmanlılar adım adım yayılıp genişledikçe gittikleri her yerde kültürlerini de yayararak izlerini bırakmışlardır. Bu izler mûsikimiz başta olmak üzere, mimarî, bezeme, tezhip, çini, ebrû ve hat gibi bir çok sanat dalında kendini göstermiştir. Bunda Osmanlı İmparator- luğu başındaki padişahların sanata önem vermeleri ve bu sanat dallarıyla şahsen uğraşıyor olmalarının etkisi çok büyüktür.

Osmanlı padişahları ordunun önünde, at sırtında, zaferden zafere koşarak bu eserleri bırakırken imparatorluk yönetiminin bu zor ve yıpratıcı yaşıntısı içinde dünyada kalıcı olan gerçeğe, sanata yönelmişler ve özellikle de mûsikînin etkileyici, coşturucu ortamında ruh yorgunluklarını gidererek rahatlamaya çalışmışlardır. Genelde sanatın her dalı ile uğraşmış olan Osmanlı padişahları, Türk mûsikîsinin üstün bir düzeye ve mükemmelliğe ulaşmasında verdikleri eserlerle olduğu gibi, her biri kendi devrelerinde yetişmiş olan Türk mûsikîsi bestekâr ve sanatkârlarını korumakla da üzerlerine düşen görevleri en iyi şekilde yapmışlardır. Mûsikîye vermiş olduğu önemin ve desteğin yanında kendisi de mûsikîyle yakinen ilgilenen Padişahlar arasında I.Mahmut, bestekar hükümdar kimliğiyle sanat alanında öne çıkmaktadır.

Bestekar ve tanburi Enfi Hasan Ağa, kadın bestekar Dilhayat Kalfa, Rum asıllı bestekar ve hanende Mir Cemil Zaharya, bestekar Tanburi Mustafa Çavuş, Ebubekir Ağa, Tab’i Mustafa Efendi, “Tefhimi’l Makamat fi Tevlid’in Negamat” adlı eseriyle bilinen Kemani Hızır Ağa, musikişinas Abdülhalim Ağa, Türk Müziğinin batı Müziğiyle karşılaştırmasını yapmak üzere aldığı notlarla bilinen Charles Fonton, bestekar Hacı Sadullah Ağa, Vardakosta Seyyid Ahmet Ağa, Küçük Mehmet Ağa, Hafız Şeyda Abdürrahim Dede gibi müzisyenler I.Mahmut’un döneminde yaşamış ve desteklemiştir. Bunlardan bazılarını Enderuna yeni sanatkarlar kazandırmış olması, gittiği her yerden tanınmış sanatkarları İstanbul’a getirtmiş olması sebebiyle musikinin olgunlaşmasına vesile olmuştur. Ayrıca I.Mahmut, pek çok büyük bestekarlara çevresini açmış, onlarla sohbetler etmiş, bilgi ve fikirlerine değer vermiş önemli bir sanat koruyucusudur.

Sultan I.Mahmut zamanında mükemmel bir gelişme gösteren Enderunda ve sarayda değerli sanatkarlardan oluşan bir kadro bulunmuştur. Bunlar Enderundaki gençlerle, saraydaki cariyelerin yetişmelerinde büyük etken olmuşlardır. I. Mahmut’un tekkelere yapmış olduğu yardımların tesiri ile, dini musiki besteleri ve form çeşitliliğinin sayısı artmıştır

Sonuç olarak özetle, I. Mahmut, Türk Musikisi tarihinde özel ve önemli bir yeri olan, zamanının bütün sanatlarını himayesi altına alıp destekleyen, onları her anlamda parlak bir dönem yaşamalarını sağlayan, kendisi de şair ve bestekar olan musikişinas bir padişahdır. Eserleri incelendiğinde, bestelerindeki müzikalitesi, makamları hassasiyetle doğru işleyişi açısından o dönemin müziğinin ciddiyetini ve kalitesinin günümüze yansıtan en önemli örnekleri olduğu söylenebilir. Osmanlı İmparatorluğu’nu yöneten padişahların mûsikî ile iç içe olmaları hatta besteler yaparak katkıda bulunmaları dünyanın başka ülke hükümdarlarında görülmemiş bir anlayıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nu yöneten padişahların siyasal işlerinin yanında, sanata ve mûsikîye vermiş oldukları önemle 600 yıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu’nu dünyanın en güçlü devletlerinden biri olarak zirvede tuttuklarını düşünmekteyiz.

Bu nedenle tarihimizde sanata iz bırakıp, destekleyen önemli kişileri iyi bilip, bestelerini unutmamız, hatta seslendirmemiz sanatımızın kaybolmaması açısından önerilmektedir.

Kaynaklar

Bardakçı, Murat (1999). Bestekar Sultanlar, Sultan Bestekarlar, Cd/Kitap, İstanbul:Kalan Müzik

Behar, Cem (1987). 18. Yüzyılda Türk Müziği Charles Fonton, İstanbul: Pan Yayıncılık

Beşiktaş sarayı www.skylife.com erişim tarihi:25.03.2019

Büyük İslam Tarihi,(1989), İstanbul:Çağ yayınları.

Çalışkan, K. 2017, Kronolojik Muhteşem Osmanlı, İstanbul: Caretta Pro-mat basımevi.

Çolakoğlu Sarı, Gözde., Osmanlı-Türk Müziğinde Padişahların İzleri, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, cilt7, sayı 35, 52-65) Issn 1307-9581.

Ekinci, Tülin.Pelin., 2010, Dönemlerine Göre Musikilşinas Osmanlı Padişahları, Dönemlerinde Musiki Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Bu Dönemlerin Genel Değerlendirmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaygısız, Mehmet, (2000), Türklerde Müzik, İstanbul:Kaynak yayınları.

Özalp, Nazmi, (1986), Türk Musikisi Tarihi, Ankara: TRT Yayınevi

Öztuna, Yılmaz, (1990), Türk Musikisi Ansiklopedisi, Ankara:Kültür Bakanlığı yayınları.

Pekin, Ersu, (1999). Sarayda Musiki, Sultan Bestekarlar, İstanbul:Cd/Kitap Kalan Müzik

Tura, Yalçın, (2000), Kantemiroğlu, 1.cilt, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Yıldız, Kevser Tuğyan, (2007). Bestekar Osmanlı Padişahları ve Dönemlerinin Musiki Anlayışı, İstanbul:İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi

Ekler

KARCIĞAR PEŞREVİ

USÛLÜ : Devr-i Kebir

MÜZİK : İ. MAHMUD "Sultan"

♩ = 96

TESLİM

SON

2. HÂNE

KARCIĞAR PEŞREVİ

- 2 -

3. HÂNE

4. HÂNE

ŞEHNÂZ PEŞREVİ

USÛLÜ : Devr-i Kebir

♩ = 96

MÜZİK : İ.Mahmud" Sultan"

TESLİM

2. HÂNE

SON

ŞEHNÂZ PEŞREVİ

- 2 -

3. HÂNE

4. HÂNE

NEV-KEŞ PEŞREV

USUL: ÇİFTE DÜYEK

BESTE: BİRİNCİ MAHMUD

Birinci Hane

The first hane consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with some chromatic alterations. The third staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various rhythmic values.

Mülazeme §

The mülazeme section consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with some chromatic alterations. The section ends with a double bar line and a fermata symbol.

İkinci Hane

The second hane consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with some chromatic alterations. The third staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various rhythmic values. The section ends with a double bar line and a fermata symbol.

Üçüncü Hane

Musical score for Üçüncü Hane, consisting of six staves of music in G major. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Dördüncü Hane

Musical score for Dördüncü Hane, consisting of five staves of music in G major. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

NEV-KEŞ SAZ SEMÂİSİ

USUL: AKSAK SEMÂİ

BESTE: BİRİNCİ MAHMUD

Birinci Hane



Mülâzeme §



İkinci Hane



Üçüncü Hane



Dördüncü Hane



4.HANE

The image displays a musical score for a piece titled "4.HANE". It consists of six staves of music, all written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) at the end of the sixth staff.

2000 SONRASI TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASINDA DEVAM FİLMLERİ /

Ece Pınar KAPICI - Ufuk Uğur

(YL. Öğr., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü -
Doç., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü)

Giriş

Sinema var olduğu günden bu yana birçok amaca hizmet etmiştir. Tatmin etmek, duygusal boşalım sağlamak, bir fikri kabullendirmek, hoş vakit geçirtmek, vb. bunlar arasında sayılabilir. Fakat varoluş amacı sadece tek bir şeye hizmet eder; ticari bir gelir elde etmek. Bu geliri ve gelirin sürekliliği sağlayan sinemaya en iyi örnek olarak kuşkusuz ki Hollywood sineması verilir. Hollywood sinemasının kendi içinde yarattığı bir anlatı sistemi vardır. Belirli kalıplar içinde yine belirli olay örgüsü ve karakterlere, olaylar dizisine ve nitekim de bir sonuca sahiptir. Bu anlatıya en yaygın kullanımı ile Klasik Dramatik Anlatı denir. Dramatik yapı Aristoteles'in poetika'sına kadar dayanır. Brecht'in estetik anlayışına kadar kabul gören bu yapı Klasik Anlatı Sinemasının yani Hollywood Sinemasının yegâne yapı biçimidir. Bu yapı biçimi sayesinde Hollywood sektörde uzun yıllardır başarı elde etmektedir. Klasik Dramatik Anlatıya sahip filmler hem seyirci hem de yapımcılar için şu açılardan güvenilirdir; seyirci ne izleyeceğini bilerek sinema salonuna gider, iyi ve kötü karakterlerin sonu zaten tahmin edilebilir düzeydedir, iyiler ödüllendirilir, kötüler cezalandırılır, seyirci görmek istediği şeyi perdede görerek salondan ayrılır, film yapımcıları içinse klasik anlatı filmleri güvenli bir yatırımdır, seyircisi ve hitap ettiği kitle çoktan bellidir ve bu nedenle de buna bağlı olarak garantili bir gişe başarısı getirir. Bu garantili gişe başarısına örnek olarak da devam filmleri gösterilebilir. Çünkü devam filmleri seyirci açısından klasik anlatı yapısının içindeki tüm kriterleri sağlamaktan da öte karakter ve olay örgüsü benzerliğine de sahiptir. İşte bu sebeple devam filmlerinin gişe başarısı oldukça yüksektir. Devam filmlerinin başarısı Türk Sinemasında da fark edilmiş ve devam filmleri için büyük yatırımlar yapılmıştır.

1. Klasik Anlatı Yapısı Ve Sinema

Öncelikle Klasik Anlatıyı anlatabilmek için anlatı nedir onun tanımını yapmak gereklidir. Anlatı en basit tanımı ile mantıksal olarak birbirleri ile bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın nakledilmesidir (Mutlu, 2016:41). Anlatılar kurmaca olan ve kurmaca olmayan olarak ikiye ayrılırlar. Kurmaca olmayanlar; mektup, biyografi, tarihsel metinler, gazete yazıları gibi türlerdir. Kurmaca olanlar ise; masal, roman, TV dizileri, sinema filmleri gibi

türleri kapsar. İnsanlık tarihi boyunca kurmaca metinler hep daha ilgi çekici olmuştur. Bunun nedeni onlara gerçekmiş gibi inanmakta saklıdır. İnsanlar anlatının hayali olduğunu bildiği halde ona gerçekmiş gibi yaklaşır ve öyle tepkiler verir. Kurmaca anlatılar birer öykü anlatır. Öykünün genel tanımı ise: bir başlangıç ve son noktası olan, biri tarafından anlatılan, belirli bir süreyi kapsayan ve düzenlenmiş bir olay örgüsüne sahip olan kurmaca anlatı türüdür (Ersümer, 2013:20). Her öykü içinde bir çatışmayı bulundurulur, ders verici yanı vardır, başkahramanın bir arayışı ve bir de engeli vardır. Klasik Anlatı Yapı Aristoteles'in poetika'sına kadar dayanır ve Brecht'in estetik anlayışına kadar kabul görmüştür. Bu durumun sinema alanındaki yansımalarına bakılacak olursa eğer; farklı görüşlerin yıllarca sinema kuramcılarını meşgul ettiği açıkça görülecektir. Özellikle de Movies/Film/Cinema ayrımı oldukça hâkimdir. Movies sinema alanında ekonomik bir işlev görür. Movie'ler tıpkı popcorn gibi tüketilir(Monako,2011:236). Cinema sanatsal bir gaye güder. Film ise sanatsal yönü ile cinema'dan şu özelliği ile ayrılır; cinema sanatın içsel yapısı ve estetiği ile ilgilenirken *film* sanatın çevresi ile olan ilişkisine (sosyoloji, psikoloji, politika vb.) dayanır.

Hollywood açıkça bir Movie sinemasıdır. Bir Hollywood araştırması, tek tek filmlerin nitelikleri üzerine odaklanmaktan çok, oldukça fazla sayıdaki film arasında tipleri, modelleri, gelenekleri ve türleri teşhis etmenin konusudur (Monako,2011:236). Hollywood aynı zamanda bir yıldız sistemi sinemasıdır. Hollywood içinde oyuncular yıldız olurken izleyiciler de karakterlerle doğrudan etkilenir. Karakterin tanımına yapmak gerekirse; karakter, psikolojik açıdan kendine özgü nitelikleri, kendi başına özel davranışları düşünceleri, eğilimleri ve tepkileri olan kişidir (Nutku, 2001:182). Yıldız sinemasında kahramanlar ile izleyici arasında güçlü bir etkileşim ve özdeşleşme oluşur. Klasik Anlatı Sineması özdeşleşme temeline dayalı bir yapı kurar. Özdeşleşme terimi 1899'da Freud tarafından psikoloji alanına kazandırılmıştır. Türk Dil Kurumunun tanımına göre özdeşleşme bir nesne ya da bireyin bir kümenin tüm özelliklerini özümlemesi ya da onunla bütünleşmesi olarak tanımlanır. Sinemada özdeşleşme ise izleyicinin karakterlerle özdeşleşerek filmsel evrenin içine dâhil oluşudur. Denebilir ki başkarakter, izleyiciyi peşinden harikalar diyarına sürükleyen beyaz tavşandır (Ersümer,2013:89). Aristoteles Poetika'sında bir karakterin sahip olması gereken özelliklerini şöyle sıralar; ahlak bakımından iyi olmak, gerçeğe benzer olmak ve tutarlı olmak. Klasik Anlatı Yapısında karakterin biçimlendirilmesinde gözetilmesi gereken en önemli özellik inandırıcılıktır. İnandırıcılık eksikse özdeşleşme gerçekleşmez. Karakter üzerine birçok karakter teorisi çalışması yapılmıştır. Bunlara örnek olarak Vladimir Propp'un sınıflandırması ve J. Greimas'ın eyleyenler Modeli örnek olarak verilebilir.(Bakınız: Masalın Biçimbilimi, Vladimir Propp)

Sinemada özdeşleşme, seyirciyle film arasındaki ilişkiyi oluşturan sinematografik bir süreçtir ve bu süreç izleyici açısından kaçınılmazdır. Özdeşleşme seyirciye duygusal bir tatmin ve boşalım yaşatır. Seyirci karakterle beraber film içine girer, aksiyonu deneyimler, çatışma yaşar, çözüm üretir ve sonuca varır, üstelik bunların hepsini hiçbir tehlike ile karşılaşmadan sadece oturarak yaşar.

1.1. Klasik Anlatı Sineması Ve Küresel Seyircilik İdeolojisi

Küreselleşme, günümüzde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile birlikte dünya üzerinde yaşayan tüm insanların politik ve kültürel olarak iç içe geçmesi, dünyanın bir ucunda gelişen bir olayın öteki ucundaki toplumları etkilemesi olarak tanımlanmaktadır. Küreselleşme süreci ise siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarda yeni anlamların oluşması ile dünyanın tek bir pazara dönüşme sürecidir. Küresel dünya düzeni içerisinde yaşayan insanlar da “küresel vatandaş” olarak tanımlanırlar. Küresel vatandaş, küresel boyutta ihtiyaçları olan, küresel ürünleri kullanan bireydir.

Bir sanat olarak sinema ise küresel dünyada yaşamını sürdüren seyirciler üzerinde etkili bir araçtır. Sinemanın bu etkililiği sayesinde hâkim ideolojinin kitlelere yayılmasında büyük başarı kazanılmıştır. Hollywood dünya sinemasının merkezi, sinema endüstrisinin çok büyük bir bölümünü elinde bulunduran oluşumdur. Hollywood’dan önceleri filmler New York’ta çekilmiştir. Griffith’in bu kasabayı keşfetmesi ile diğer yönetmenler de bu bölgeye gelmeye başlamışlardır. Başlarda Hollywood sadece haritada bir bölgeden ibaret iken 1920’lerde Amerikan Sinemasını simgelemeye başlamıştır. Sinema kendini ilk Avrupa’da var etse de yaşanan sorunlardan dolayı üstünlüğü Amerika’ya kaptırmıştır. 1900 yılından itibaren dünyanın zenginleri Amerika’ya göç etmişler ve bu göç sinema sektörünü de etkilemiştir. Bu zengin kesim ile yapım şirketleri kurulacak potansiyel oluşmuştur. Avrupa iki büyük savaş geçirirken ve Amerika bu sırada sinema bayrağı eline alarak Hollywood sineması dünya pazarlarında üstün bir konum elde etmiştir. Hollywood’un en büyük avantajı ise bu dönemlerde pazarlama konusundaki yüksek başarısıdır.

Amerika’da sinemanın bir endüstriye dönüşmesine katkı sağlayanlar, bilim adamları, tiyatrocular veya sanatçılar değil, sinemanın ticari gelirini fark eden tüccarlar olmuştur. Geçmişten bu yana Hollywood filmleri dünya üzerinde rahatça yayılabilmekte ve bu nedenle de, filmler üretildikleri ülkedeki seyirci sayısında daha fazla sayıda uluslararası seyirciye ulaşabilmektedir. Hollywood dünyaya seslenen dev bir film endüstrisi olduğu için, ürünleri küresel bir düzeyde film izleme kültürü yaratır. Ayrıca Hollywood filmlerinin “Amerikanlaştırıcı” etkisi de göz ardı edilemez. Amerikan tarzı yaşama karşı duyulan sempatinin oluşturulmasında Hollywood’un payı büyüktür. Sinema filmi deyince ilk akla gelen Hollywood yapımlı filmlerdir. Amerika, dünyaya ideolojisini Hollywood ile ihraç etmektedir.

Hollywood filmleri, Amerika halkının yaşam tarzının diğer uluslarınkinden üstünlüğünü, yaşam tarzının ihtişamını ön plan çıkarır Bu bağlamda küresel seyirciye seslenen Hollywood filmleri seyircinin beklentisini yönlendirmede güçlü bir etkiye sahiptir. Küresel ölçekte popüler kültür üzerinde Hollywood'un başka bir deyişle Amerika'nın değişmez bir yeri vardır. Aynı zamanda Hollywood küresel seyircilerine hem bir filmde hem de dünyadan ne beklenmesi gerektiğini "öğreten", kalıplaşmış bir anlatı yapısına sahip olduğu için kültürel etkisi çok önemlidir. Hollywood yapımı filmler, insanların tüketmeye yönelik arzularının artmasında yeni tüketim alışkanlıkları edinmesinden sebeple ekonomik anlamda bir sektör oluşturmaktadır.

2. Türk Sinemasında Klasik Anlatı

Türk sinema tarihine yönelik yapılan araştırmalar neticesinde genel yargı ilk Türk filminin 1914 yılında kayda alınan belge niteliğindeki "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" olduğu yönündedir. Ardından Türk toprakları üzerinde de etkisini gösteren I. Dünya savaşı sebebi ile çekilen filmler yine savaş belgesi niteliği taşıyarak devam etmiştir. 1916 yılında çekimine başlanan ilk konulu Türk filmi denemesi olan "Leblebici Horhor Ağa" başrol oyuncularından birisinin vefatı sebebi ile yarıda kalmıştır. 1917 yılında ise Sedat Simavi'nin yönetmenliğini yaptığı Pençe ve Casus Türk sinemasında yarım kalmadan çekilen ilk öykülü filmler olarak tarihe geçmişlerdir. Türk sinemasında belge geleneğinden çıkılarak bir olay örgüsü ile film çekildiği günden bu yana sinemanın ticari yönü gün geçtikçe hız kazanmıştır. Muhsin Ertuğrul'un 1919 yılında Almanya'dan Türkiye'ye dönmesi ile de 1950'lere kadar Ertuğrul Türk sineması için önemli bir isim olmuştur ve bu yıllar Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmıştır. 1950 yılından itibaren ise Ömer Lütfi Akad imzalı 1949 yapımı Vurun Kahpeye filmi ile Türk sinema anlayışının inşasıyla Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılacak dönem başlamıştır. Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan yıllar 20 yıl sürmüş ve 2000'i aşkın film çekilmiştir. 70'lere gelindiğinde ise Türk sinema sektörü hiç olmadığı kadar büyür. Genç Türk Sineması olarak adlandırılan dönemde Hollywood yıldız sistemi Türk sinema sektöründe de karşılığını göstermeye başlar. Tarık Akan, Kemal Sunal, Adile Naşit, Şener Şen, Ayşen Gruda, Halit Akçatepe Zeki Alasya, Metin Akpınar, Türkan Şoray, Yılmaz Güney gibi yıldızların filmleri ile Türk sineması altın çağını yaşar. Salako(1974), Selvi Boylum Al Yazmalım(1977), Kibar Feyzo(1978), Süt Kardeşler(1976) ve efsanelişen seri Hababam Sınıfı(1975) gibi Türk sinemasının unutulmaz filmleri bu dönem içerisinde çekilir. Ardından 80 darbesinin izlerinin sinemada da kendini var etmesi ile geçmiş on yılın hareketliliği yerini karamsarlığa bırakmıştır. Halit Refiğ'in Leyla ile Mecnun(1982) filmi, arabesk eğilimli sinemanın başyapıtı olarak 80'li yıllara damgasını vurmuştur. Tunç Başaran'ın yönettiği Uçurtmayı Vurmasınlar(1898) isimli film ise bu dönemin

bir diğ er başyapıtı niteliğindedir. 1990'lı yıllara girildiğ inde ise Türk sinema sektörü neredeyse duraksama noktasına gelir. Bunun en temel nedeni ise 1990 yılında Cem Uzan'ın kurucusu olduğu ve Türk televizyon sektörünün ilk özel televizyonu olma özelliğini taşıyan Star Tv'nin yayın hayatına başlaması ile artan özel kanal, program ve dizi olarak gösterilmektedir. Fakat 90'lı yıllar günümüz sinemasına da yön verecek olan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yavuz Turgul ve Derviş Zaim gibi isimlerin Türk sinema sektörüne güçlü başlangıç adımları attıkları yıllardır. Tatar Ramazan(1992), Eşkiya(1996), Tabutta Rövaşata(1996), Masumiyet(1997) gibi kült filimler bu on yıl içerisinde verilmiştir. 2000'li yıllara gelindiğ inde ise Türk sinema sektörü daha önce hiç olmadığı kadar hareketli yıllarını yaşar. Kapitalizmin Türkiye topraklarında kendini geçmiş yıllara kadar daha fazla gösterdiği 2000'li yıllar içerisinde Türk halkı içerisinde satın alma ve mutluluk arasında bir algı geliştirir. Şehirlerde sayısı gün geçtikçe artan Avm'lerin her birinde sinema salonu olmasından kaynaklı, Türk izleyicisi sinemaya hiç olmadığı kadar kolay ulaşarak satılan bilet miktarını da yine hiçbir zaman olmadığı kadar arttırmıştır. Fakat bu yıllarda genellikle gişe başarısı elde eden filmler gişe başarısı ile çekilen komedi filmleri olunca, Türk sinema sektörü içerisinde sanat filmi ve gişe filmi arasındaki ayırım ciddi oranda belirginleşir. Döneme çoğunlukla komedyenler damgasını vurur. Gişede başarı elde eden filmlerin devamları çekilir. Cem Yılmaz'ın G.O.R.A.- A.R.O.G. serisi , Şafak Sezer ve Peker Açıkalin'ın Maskeli Beşler serisi, Ata Demire ve Demat Akbağ'ın Eyvah Eyvah serisi, Şahan Gökbağ'ın Recep İvedik serisi gibi yapımlar büyük başarılarla imza atar. Bu başarı ise 2000 sonrası Türk sinema sektörünü, komedi türünde ve devam filmleri kategorisinde inceleme zorunluluğu sunmaktadır.

3. 2000 Sonrası Türk Sineması ve Türk Sinemasında Güldürü

2000 sonrası devam filmlerinin komedi türünde olması, Türk komedi tarihini kısaca tanımak gerektiğini ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle 2000'lerin sinema anlayışını hazırlayan 90'lı yıllardan başlayarak Türk sinemasının tarihi siyasal, sosyolojik ve ekonomik anlamda incelenmelidir. 1990 sonrası dönemde dünyadaki siyasal olaylar, insanların yaşam standartlarında büyük değışimlere sebep olmuş, teknolojik gelişmeler ise küreselleşmeyi hızlandırmıştır. 1990'lar ve sonrası SSCB'nin yıkılıp ABD'nin güçlü olduğu ve bunun etkisiyle "Amerikanlaşma" olarak tasvir edilen tüketim, eğlence üzerine kurulu hayat tarzının benimsendiği bir dönemdi. Söz konusu dönem özellikle Türkiye'de 1980'li yıllarda oluşan yapının üzerine yerleşmiş ve 1980 sonrası yıllarda doğanları etkilemiştir. Bu kesim ise günümüz Türk Sinemasının büyük bir izleyici kitlesini oluşturmaktadır. 1980 sonrasında sivil toplum örgütlerinin ve sendikaların kaldırıldığı, yazmanın, konuşmanın veya sanatsal yollar ile kendini ifade etme-

nin baskılandığı ve mümkün olmadığı, ifade özgürlüğünün minimum düzeyde olduğu dönem içinde büyümüş bir nesil ise toplumsal sorunları unutmama ve duygusal boşalım için eğlence odaklı güldürü sinemasına ilgi duymuştur, bir filmde bekledikleri yalnızca gülmektir.

Gülme, insanlık tarihinin her döneminde istisnasız temel ihtiyaç olarak kendini var etmiştir. İnsanların neye güldüğü çağdan çağa hatta on yıldan on yıla, değişim halindedir. Türk topraklarındaki ilk komedi filmlerinde tiyatrosu oyuncularını yer almıştır ve dolayısıyla, senaryosuz kaba ve ilkel güldürüye dayalı çekilirmişlerdir. Çekimi yarım kalan Leblebici Hor Hor Ağa, Türk sinemasının ilk güldürü denemesidir. Film kızı kaçırılan Leblebici Hor Hor Ağa'nın kızını kurtarma macerasını konu alır. 40'lı yıllardan 1960'lı yıllara gelene kadar kırsaldan şehre göçün artmasıyla birlikte sinemada gariban, masum, kurnaz ve bir o kadar da sevimli karakterlerin ortaya çıktığını görülür. 1970'li yıllar ise karakter komedilerinin yükseldiği bir tarih aralığıdır. Kemal Sunal'ın Ertem Eğilmez tarafından keşfedilmesi ile başlayan süreç içerisinde yıldızlaştığı Hababam Sınıfı serisi bir yana, Şaban oğlu Şaban, Dokunmayın Şabanıma, Süt Kardeşler, Salako gibi filmler ile yükseldiği dönemdir. Kemal Sunal dışında 70'lerde, İlyas Salman, Ali Poyrazoğlu, Nejat Uygur, Zeki Alasya -Metin Akpınar, gibi tiyatro kökenli güldürü oyuncularını Türk komedi sinemasına değer kazandırmıştır. 90'lara gelindiğinde ise Türk komedi sinemasının duraklama dönemine girdiği görülmektedir. Türkiye'de televizyonun 90'lı yıllarda yaygınlaşmıştır. Özel kanalların çoğalması ile birlikte sinemanın yerini televizyon almıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise kapitalizm ile başlayan avm furyasıyla başlayıp sinema salonları sayısındaki artış ile kendini gösteren ve neticede sektöre yerleşen popcorn sineması anlayışı sayesinde Türk Komedi Sinemasında bir hareketlenme kendini göstermiştir. Filmler genelde kaba komedi olarak tanımlanan mesajı güçsüz, konusu ve karakterleri bakımından yüzeysel komedi filmleri gösterime girmiştir. Bu filmlere örnek verecek olursak; Yeni Hababam Sınıfı serisi, Gora ve Arog, Kutsal Damacana, Recep İvedik serisi, Düğün Dernek serisi, Eyvah Eyvah serisi gibi filmler öne çıkmaktadır. Geriye dönüp Türk Komedi Sineması tarihine şöyle bir bakıldığında, 1920'lerden bu yana bir komedi sineması geleneğinin Türk Sineması içinde oluşturulmadığını görüyoruz. Türkiye'nin siyasi ve sosyal yaşamındaki çalkantılardan dolayı Türk Sineması komedi açısından bir söylem oluşturamamış ve yine bu çalkantılardan dolayı izleyicinin beğenisi, beklentisi ve istekleri de değişmiştir. Toplumsal değişimlerin ülke sinemaları üzerindeki etkisi yadsınmaz bir gerçektir. Bu nedenle Türk Sinema Sektörü bir kurumsallaşma sağlayamamış, süreklilik arz eden bir anlayış yerine karakter üzerine yürütülen bir güldürü sineması oluşturulmuştur.

4. Türk Güldürü Sinemasında 2000 Sonrası Devam Filmleri

Tıpkı Hollywood sineması gibi Türk Sineması da devam filmlerinin yüksek başarısını keşfeden bir endüstridir. Aynı karakterin atıldığı maceralarını konu alan devam filmleri önceki filmin gişedeki başarısına ulaşmak için güvenilir bir yol sunmaktadır Türk Sinema Sektörü içerisinde üretilen devam ve seri filmleri çoğunlukla komedi türündedir. Bunun sebebi ise Türkiye şartlarının insanlar üzerinde gülme ve eğlence amaçlı sinemaya gitme isteğini doğurmasıdır. Güldürü sineması, toplumlar içerisinde bir misyona sahiptir. İnsanlar toplumsal sorunlardan uzaklaşmak için sinemaya giderler. Özellikle güldürü sineması insanları gündelik yaşamdaki sıkıntılarından uzaklaştırarak rahatlatır, sakinleştirir, sinirsel bir boşalım yaşatır. Türk Sinema sektörü de güldürü sinemasının bu yeteneğini keşfetmiştir. Güldürü türünde özellikle devam filmleri üretilmiş ve bu filmler gişede büyük başarı elde etmişlerdir. Bu bağlamda 2000 sonrası devam filmlerine bakacak olursak; Çakallarla Dans, Maskeli Beşler, Eyvah Eyvah, Recep İvedik, Kutsal Damacana, Düğün Dernek, Deliha, Ay Lav Yu gibi filmlerin komedi türünde olduğu görülmektedir. Türk Sinemasında komedi türü devam filmlerinin bu kadar tutmasının sebebi çok açıktır. Türk seyircisi iyi bir dizi izleyicisidir. Bu nedenle devam filmleri Türk Sinema Sektörü içerisinde gişede oldukça başarılıdır. Bu başarı artarak kendini devam etmiştir ve hiçbir devam filmi gişeden mağlup olarak çekilmemiştir. Devam filmlerinin başarısı göz ardı edilemeyecek kadar büyüktür. Tüm zamanların en çok izlenen Türk Yapımı olarak ilk beşe bakacak olursak; 7.437.050 izleyici ile çok sevilen bir devam filmi olan “*Recep İvedik 5*” birinciliği elinde bulundurmaktadır. İkinciliği ise yine aynı serinin bir önceki filmi olan Recep İvedik 4, 7.369.098 toplam izleyici ile elinde bulundurmaktadır. Yine bir devam filmi olan Düğün Dernek 6.980.070 toplam izleyici ile üçüncü, 6.572.618 seyirci ile Fetih 1453, 6.073.364 toplam seyirci ile yine bir devam filmi Düğün Dernek 2: Sünnet beşinci sırada bulunmaktadır. İzleyici sayısını göz önüne alırsak devam filmlerinin Türk izleyicisi açısından kayda değer bir ilgi gördüğünü kolaylıkla anlayabiliriz. Hatta daha da fazlası, Türk Sinemasında devam filmlerini tüm zamanlarda birinciliği elinde bulduran Recep İvedik açısından incelemek gerekir. Recep İvedik 5 seri ile başarısını giderek arttırmıştır.

Tablo 1: 2000 Sonrası En Fazla Bilet Satan Devam Filmleri

Film	Satılan Bilet
Recep İvedik 5	7.437.050
Recep İvedik 4	7.369.098
Düğün Dernek	6.980.070
Düğün Dernek :Sünnet	6.073.364
Recep İvedik 2	4,3330,714
Recep İvedik 1	4,301,693
Kurtlar Vadisi Irak	4,256,567
G.O.R.A.	4,001,711
Eyvah Eyvah 2	3,947,988
A.R.O.G	3,707,086
Eyvah Eyvah 3	3.414.212
Recep İvedik 3	3,325,842
Vizontele	3,308,320
Vizontele Tuuba	2,894,802
Hababam Sınıfı Askerde	2,587,824
Eyvah Eyvah	2.459,815
Hababam Sınıfı Üç Buçuk	2.068.165
Kurtlar Vadisi: Filistin	2,028,057
Hababam Sınıfı Merhaba	1,581,457
Maskeli Beşler I.R.A.K	1,239,902

Kaynak: YAVUZ Deniz, Türk Sinemasının 22 Yılı. İstanbul, 2012, Antrakt Sinema Kitaplığı, sy. 136–137

4.1. Tüm Zamanlarda Rekor Kıran Bir Devam Filmi; Recep İvedik

Türk Sinemasında devam filmlerini, tüm zamanlarda birinciliği elinde bulunduran Recep İvedik açısından incelemek gerekir. İlk filmi 2008 yılında vizyona giren Recep İvedik tiplemesi günümüz Türkiye’inde sinema, televizyon, medya ve reklam sektörü de dâhil olmak üzere birçok alanda rağbet görmüştür. Recep İvedik tiplemesi 2000’li yıllarda yaşayan fakat çağının gerekliliklerine ayak uyduramayan, düşük sosyo-ekonomik statüye sahip, iyi niyetli magandayı temsil etmektedir. Popüler kültür ürünlerine eleştirel bir şekilde yaklaşır, kitlesel tüketime karşı çıkar, halk tarafından bu kadar sevilmesinin temel sebebi de budur. Filmin sanatsal açıdan bir değeri olmamasına rağmen bu kadar başarılı olmasının sebebi, sanatın dışında kalan sosyolojik dinamiklerdir. Halkın gözünde Recep İvedik şahsı, kendisi üzerinde baskı kuran elit zihniyete karşı adeta bir silah niteliğindedir ve bir nevi de işbirliğidir.

Recep İvedik karakterini sıradan bir maganda olarak nitelendirmek büyük bir sosyolojik gerçeği yok saymak anlamına gelir. Tanzimat sonrası batılılaşma çabası ile birlikte batı geleneğine uygun yaşayan “Elit” olarak

nitelendirilir. Özellikle Cumhuriyet sonrası anadoluya düzenlenen kültür seferleri ile birlikte Batı kültürünün daha üstün olduğu fikri yönetimdeki elitler tarafından her fırsata halka yansıtıldı. Karagöz ve Hacivat değil tiyatro, halk oyunları değil bale, Türk halk müziği değil batı klasik müziği desteklendi. Fakat Türk halkı yapı olarak bunları özümseyecek alt yapıya sahip değildi Bu nedenle de bu bilinçleme çabası yüzeysel kaldı. İşte bu sebepten dolayı elitlere karşı tepki gösteremeyen halk bu tepkiyi gösteren, elit zihniyeti reddeden ve hatta alaycı bir tavır takınan İvedik karakterini çok sevdi ve kendisi ile özdeşirdi.

Popüler Kültür ürünü olarak Recep İvedik tiplemesi incelenecek olursa Recep tiplemesi popüler kültür ürünlerini kullanmayı reddeden bir konumdadır. Elitist toplum tarafından genel geçer olarak kabul edilen güzellik anlayışının tamamen dışında kalır. Kilolu yapısı, özensiz saç ve sakal tıraşı, konuşma üslubu ve zevksiz giyim tarzı ile toplumun tamamen ötekileştireceği bir kılıktadır. Bu nedenle de girdiği her ortamda önce dış görünüşü sebebi ile ve özellikle de kilolu yapısı nedeni ile bir münakaşa yaşanır. Kapitalizm güzellik anlayışı çerçevesinde yaratılan vücut ideallğine algıyı korumak adına en önemli silahlardan bir tanesi şişmanlığa yönelik bir tiksintinin oluşturulmasıdır. Bu nedenle de İvedik karakterine karşı toplum tarafından bir tiksinti göz önündedir. Filmde yüksek-sosyo ekonomik konuma, yani "elit" statükoya sahip olan kişiler bakımlı ve fit bedenlere sahipken, düşük sosyo-ekonomik statükoya mensup olan kamyoncular ve işçiler çoğunlukla bakımsız ve şişmandır.

Film yaygın güzellik anlayışı çerçevesinde bulunan kişileri överken bu çerçeveye uymayan kişileri komik ve aşağılık olarak gözler önüne sermiştir. Serinin ilk filminde güzellik sınırlarına uymayan Recep ikinci filmde güzel görünüm zorunluluğundan nasibini almıştır. Pizzacıda kurye olarak çalışırken yediği promosyon pizza fazla kilo ve iradesizlik arasındaki bağa işaret eder. Kadın bedeni üzerindeki baskıya işaret etmek için; İnternette tanıştığı kadınla buluştuğunda ona "Ruh güzelliğin iyidir, onu bilmem. Gel gelelim ruhlar âleminde de yaşamıyoruz. O yüzden dış güzelliğine önem veririm yani ben kadında" der.

Günümüzde yaygın olan Popüler kültür, bireyleri bakımlı olmaya zorlar. Bir bakım ürünü satın alırken aslında o ürünün yarattığı toplumsal sınıfa aitlik de beraberinde satın alınmaktadır. Günümüzde yaşam tarzları ürünü değil, ürünler yaşam tarzlarını imgeler ve temsil eder konumdadır. Bu nedenle popüler kültür içinde yaşayan bir bireyi temsil eden Recep tiplemesi açısından hayat pek de kolay değildir. Zaten Recep karakteri mizaç olarak agresif bir kişiliğe sahiptir. Bu agresifliğini ise özellikle elit kesim ve popüler kültür ürünleri ve hizmetleri üzerinde kullanır.

Sonuç

Sinema insanı ve toplumu içine alan, içinde olduğu toplumun sosyolojik koşullarını yansıtan bir sanattır. Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sineması da toplumu yansıtır ve toplumu yönlendirir. Sinemanın toplumu yansıtan ve yönlendiren sosyolojik alanı dışında ticari bir alanı ve amacı da vardır. Bu bağlamda ticari başarının sinemanın devamlılığı bakımından oldukça büyük bir önemi vardır. Ticari başarı sağlayan filmler genellikle klasik dramatik yapıya sahip filmlerdir. Klasik dramatik yapı tür sineması içerisinde benzer anlatı akışına işaret etmektedir. . Klasik Dramatik Anlatıya sahip devam filmleri hem seyirci hem de yapımcılar yönünden oldukça güvenilirdir, hitap ettiği kitle belli olduğu için beraberinde gişe başarısı getirir. Türk ve dünya sinemasında yüksek gişeye sahip filmler incelendiğinde bu filmlerin devamlarının çekildiği ve yine aynı başarıyı katlayarak sürdürdüğü görülmektedir. Tıpkı dünya sinemasının devam filmlerinde büyük başarılar elde ettiği gibi Türk sineması da devam filmleri ile büyük başarılar elde etmektedir. Devam filmleri seyirci açısından klasik anlatı yapısının içindeki tüm kriterleri sağlamaktan da öte karakter ve olay örgüsü benzerliğine de sahiptir. Türk sinema sektörü içerisinde devam filmi kategorisinde büyük çoğunlukla komedi türünde ürünler verilmiştir. Bunun sebebi komedi filmlerinin Türk halkı üzerinde bir rahatlama mekanizması işlevi görmesidir. Türk izleyicisi sinemaya giderek gündelik yaşamın sıkıntılarından biraz uzaklaştığını hissetmektedir. Türk sinemasında tüm zamanlarda en yüksek gişe başarısını elde eden filmleri devam filmlerinin oluşturuyor olması devam filmlerinin göz ardı edilemeyecek sayıda izleyicisinin ve takipçisinin olduğunu göstermektedir. Tüm zamanlarda izlenme rekoru kıran ilk üç filmde ikisini elinde bulduran Recep İvedik serisi ise Türk sinema izleyicisinin beğenisini ve sosyolojik algısını ortaya çıkarmakta oldukça önemli bir yapıdır. . İlk filmi 2008 yılında vizyona giren Recep İvedik filmi ve bir tipleme olarak İvedik günümüz Türkiye’inde birçok alanda rağbet görmüştür. Recep İvedik tiplemesi 2000’li yıllarda yaşayan, iyi niyetli magandayı temsil etmektedir. Fakat sadece maganda olarak tanımlamak filmin başarısının altında yatan gerçeği görmezden gelmek demektir. İvedik tiplemesi filmin afişinde de yazdığı gibi bir “Halk Kahramanı”dır, gücünü halktan alır. Türk halkının içinde yatan elit ve kapitalist düzene karşı yaklaşımını yansıtır ve Türk sinema seyircisi açısından sevilmesinin en temel sebebi budur.

Kaynakça

- Mutlu Erol,(1998), İletişim Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
Ersümer Ayşen Oluk, (2013), Klasik Anlatı Sineması, İstanbul: Hayal Pe-
rest Yayın Evi
Monaco James, (2011), Bir Film Nasıl Okunur, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
ve Reklamcılık

- Nutku Özdemir, (2001), Dram Sanatı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Uluç Güliz, (2003), Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi
- Ataman Muhittin ve YILDIRIM Cengizhan, (2005), Madalyonun İki Yüzü: Alttan ve Üstten Küreselleşme, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Sklar Robert, (2002), Film: An International History of the Medium 2nd Edition, New York: Prentice Hall.
- Yavuz Deniz, (2012), Türk Sinemasının 22 Yılı. İstanbul. Antrakt Sinema Kitaplığı.
- İnceoğlu Yasemin ve KAR Altan (2010), "Yeni Güzellik ikonları: İnsan Bedeninin Özgürlüğü mü, Mahkumiyeti mi?" Dişilik Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni İstanbul
- Wollen Peter, (2017) Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul: Metis Yayınları
- Aristoteles, (2012), Poetika, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Balcı Ali, (2006), Sosyal Bilimlerde Araştırma: Yöntem, Teknik Ve İlkelere, Ankara: Pagen Yayıncılık.
- Şimşek Hasan ve Yıldırım Ali, (2016), Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

**YENİ TÜRK SİNEMASINDA YAZAR YÖNETMEN ve NURİ
BİLGE CEYLAN SİNEMASI /
Ufuk UĞUR**

(Doç.Dr. Ordu Üniversitesi)

Giriş

Sinema tarihini incelerken film ve yönetmenleri anlatı biçimleri açısından ele almak mümkündür. Bir yönetmenin kendi anlatı yapısını oluştururken hangi akım ya da kuramlardan etkilendiği onun kendi anlatım biçimini oluşturmasında da etkilidir. Sinemanın başlangıcında iki temel yol izlediği görülmektedir. Biri dış gerçekliği olduğu gibi aktaran belgeselci yaklaşım diğeri ise kurgu faktörü ile birlikte gelişen dramatik ya da öyküleme biçimi. Lumiere kardeşlerin ilk defa ürettiği örnekler kameranın sabit kullanımı, tek plan çekimler ve harekete fazla yer verilmemesi dış gerçekliğin olduğu gibi yansıtılması sonucu ile belgesel ya da yarı belgesel tarzında filmlerdir. Daha sonraları kurgu, ses, oyunculuk, dekor kostüm gibi sinemaya ait unsurların anlatı diline uygulanması bir tür öyküleme ve sinemanın kendi dil yetisini oluşturmasına neden olmuştur. Melies'in "Aya Seyahat" filmi sinema tarihinde ilk öyküleme örneği olarak kabul görür. Yanı sıra seyirciyi büyüleyen, eğlendiren ve hoşça vakit geçiren sinema ilk önceleri Aristo'nun tanımladığı klasik anlatı yapısını benimsemiştir. Klasik anlatı yapısı star oyuncu sistemi, aksiyonel kurgu anlayışı, hikayenin akıcılığı ve özdeşleşme gibi kavramlar ile sinema salonlarının kalabalıklar tarafından doldurulmasını sağlamıştır. Sinemanın kendine özgü bir dil yapısının olup olmadığının tartışıldığı yıllar bir sanayi olarak büyüdüğü ve kitleler üzerinde etkili olduğu dönemlerdir. Bu yıllarda özellikle ikinci dünya savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile ortaya çıkana yaklaşım anlatı biçimi olarak kameranın stüdyodan sokağa çıkmasını, doğal ışık ve mekan kullanımı, amatör oyunculuk yaklaşımı ile yeni bir anlatı biçimi benimsenmiştir. Çağdaş ya da modern anlatı olarak da anılan bu anlatı dili yönetmene tam bir özgürlük, kendi stil ve dilini istediği gibi oluşturma ve kendi hikayelerini anlatma özgürlüğü sağlamıştır. Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde temellenen ve kuramsal alt yapısı oluşturulan bu anlatı dili neredeyse bütün dünya ülke sinemalarını da etkilemiştir. Andre Bazin tarafından geliştirilen bu yaklaşım Godard ve çağdaşları tarafından örneklenen film örnekleri ile teknik yeterliliği olan içsel anlatım bütünlüğü ve stil sahibi yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aynı yaklaşım Türk sinemasında da karşılık bularak klasik Yeşilçam anlatı biçimini reddeden ve kendine özgü tarzı olan anlatıların oluşmasına neden olmuştur. Sinema tarihinde auteur ya da yazar yönetmen olarak adlandırılan bu yaklaşım çoğunlukla yabancılaşma efektini kullanarak izleyiciyi filmsel süreçte aktif olarak konumlandırmak ister. Bu anlatı biçimine göre yönetmen filmin tek

sahibidir ve kendi hikayelerini kendine özgü diliyle anlatır. Klasik anlatının bütün unsurlarının reddedildiği bu yaklaşım yeni dalga akımı ile temellenmiştir.

Sinemada Auteur Kuramı

Sinemada Auteur Kuramı yaklaşımı film yapım sürecinde yönetmenin tam bağımsızlığını ifade eder. Bu anlayışa göre yönetmen bir edebiyatçının kalemini kullandığı özgürlükte kamerasını kullanmalıdır. Filmin sahibi (yönetmen) belli bir stili olan ve filmin tek yaratıcısıdır. İlk olarak Andre Bazin öncülüğünde kurulan Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) adlı dergide ortaya atılan kavram Astruc'un bir makalesinde gündeme gelir. Astruc, makalesinde sinemanın kendine özgü bir dili olduğunu ve yönetmenin de kamerasını özgür bir şekilde tıpkı roman yazarının kalemini kullandığı özgürlükte kullanması gerektiğini savunur. "Burada her yönetmenin kendi biçimine çok önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiseliliğin işaretidir" (Kuyucak Esen, 2014:14). 1950'li yıllarda kurulan Sinema Defterleri adlı dergi tam da bu görüşü benimseyen bir grup eleştirmenden kendi ülke sinemasına karşı getirilen eleştirilerden oluşmaktadır. Bu dergi ve o dönemde sinema çalışmalarını izlemek amacıyla kurulan sinematek etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler diğer ülke ve özellikle Hollywood sinemasını yakından izlemişler ve klasik sinema ile ilgili görüşlerini dergide sıklıkla dile getirmişlerdir. Özellikle Andre Bazin'in etkin olduğu bu toplulukta François Truffaut ve Jan Luc Godard yaratıcı yönetmenler yani filmi üreten ve kendi kişiliğini filme yansıtan yönetmenler politikasını geliştirmişlerdir. Truffaut'un temel çıkış noktası yönetmenlerin film çalışmasında kendi senaryolarını yazmaları kendi sinemasal dillerini belirgin bir biçimde ortaya koymalarıdır. O'na göre Auteur yönetmen olmanın temel noktası kişisel bir tarza sahip olmak ve yönetmenin kendi tarzını yansıtması anlamına gelir. Bu dönemde Bazin'in yanı sıra auteur yaklaşımına tanımsal en ciddi katkıyı Andrew Sarris yapmıştır. Sarris 1962'de 'Auteur Kuramı Üzerine Notlar' adlı makalesinde, auteur kuramını bir değer biçme aracı olarak tanımlar. "Sinema tarihini auteurlerin tarihi olarak ele alır. Auteur kuramı hakkında yazılan makaleler incelendiğinde kuramın derli toplu bir manifestosunun olmadığı görülmektedir. Truffaut'nun yaratıcı yönetmenler politikasını kurama dönüştüren kişi olan Amerikalı kuramcı Andrew Sarris'in düşüncelerine eleştirel bir tavırla yaklaşan eleştirmen ve kuramcılar karşılıklı polemiklerle kuramın gelişimine katkı sağlamışlardır. Sarris, kuramın niteliklerini üç öncül çerçevesinde belirlemiştir. Değer ölçütlerini, teknik açıdan belirli bir örülebilir bir kişilik, imza olabilecek biçim özellikleri, üçüncü olarak filmin iç anlamı olarak belirler" (Çelik, 2009:51). Bu bağlamda auteur olan yönetmen klasik üretim

biçimlerinin aksine oyuncu seçiminden montaja, filimin senaryosundan diğer teknik unsurlara kadar filme parmak izini bırakacak kadar damgasını vurmalıdır.



Şekil 1. Sarris'in Auetur Ölçütleri.

Yapısalcı bir yaklaşıma sahip olan Peter Wollen ise 1969 yılında yazdığı “Sinemada Göstergeler ve Anlam” adlı kitabı ile auteur kuramı derinlemesine incelemiş ve kurama yapısalcı bir yaklaşım getirerek katkı sağlamıştır. Wollen’e göre yapıt yönetmenin amaçladığından farklı anlamlar içerebileceği için göz ardı edilmeden değerlendirmelidir. Sarris’in yönetmeni en üst düzeyde tutan yaklaşımına karşı çıkmış, filmin yaratım sürecinde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğuna dikkat çekmiştir.

Romancı, eleştirmen ve yönetmen Alexandre Astruc’un, L’Ecran Français dergisinde 1948 yılında yayınlanan Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Alıcı- Stilo (Naissance d’une Nouvelle Avant- Garde: La Camera- Stylo) başlıklı yazısı auteur kuramının gündeme gelmesinde ilk adımdır (Teksoy, 2005: 483; Gerstner, 2005: 6; Stam, 2000: 83). Astruc, makalesinde ‘yazma’ nın altını çizerek sinemasal yazmanın yazınsal yazma kadar esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiğini ileri sürmektedir. Astruc’a göre, yazar için kalem ne ise, yönetmen için de kamera o olmalıdır (Horton ve Magretta, 1981: 3). Astruc’un alıcı-kalem üzerine yayınladığı makalesi, sinemanın yazılı anlatımından daha yumuşak ve ustaca bir anlatım yolu durumuna gelmesini sağlamış ve böylece film yapımcıları, yazarlar statüsüne girmiştir (Çapan, 1986: 33).

Monaco (2008: 387) Astruc’un sinemadan yalnızca kendi üslubunu değiştirmesini istemediğini, aynı zamanda onun arzusunun en gizli düşünceleri dahi yansıtabilen bir üslup geliştirmek olduğunu ifade etmektedir. Monaco, Yeni Dalga kitabında ise auteur kuramının temelini atan Astruc’un şu sözlerine yer vermektedir: “Sinema tıpkı kendinden önceki sanatlarda, özellikle de resim ve romanda olduğu gibi, tam bir dışavurum aracı haline geliyor. Bir panayır alanının cazibesine sahip, bulvar tiyatrosuna benzeyen bir eğlence ya da bir dönemin imgelerini korumanın aracı olduktan sonra sinema giderek bir dil oluyor. Dil derken, bir sanatçının ne kadar soyut

olursa olsun düşüncelerini ifade edebileceği ya da tutkularını tıpkı bir makalede ya da romanda yaptığı gibi tercüme edebileceği bir biçimi kastediyorum. Bu nedenle sinemanın bu yeni dönemine Kamera-Kalem dönemi demek istiyorum.”(Peter Graham’dan akt. Monaco, 2006: 13). Astruc’un alıcı-kalem makalesini sinemanın kendini öykü anlatımında, ana kaynağı olarak edebiyata dayandırdığı güncel modele karşı bir müdahale olarak görmektedir. Ona göre bu makale yalnızca edebiyat yazarının kalemiyle ilişkili olarak değil, ayrıca sinemayı bütün sanatların yaptığı gibi ifade etmenin aracı olarak kavramak için bir metafor olarak anlaşılmalıdır. Auteur kuramının kökeninde Astruc’un alıcı- kalem makalesi, yönetmenin kamerayı bir roman yazarının kalemini kullandığı gibi kullanması, sinemanın bir ‘dil’ olduğunu aktarması ve filmlerin yönetmenin dünya görüşünü ve hayat felsefesini yansıttığını söylemesi açısından önem teşkil etmektedir. Sinema Defterleri, Paris’in sağ yakasında Champs Elysees’de yayınlandığı için o dönemler bu gruba sağ yaka sinemacıları denmektedir (Gökçe, 1997: 163). Bu eleştirmenler kendilerini film izlemek ve üzerine yazmakla sınırlandırmayıp film endüstrisini birçok açıdan ciddiyetle ele almışlardır. Chabrol 20th Century Fox’ta bir süre reklamcı olarak çalışmış, burada Godard’a basın danışmanı olarak iş bulmuştur. Godard ayrıca İsviçre ulusal televizyon ağında çalışmış, Truffaut da Tarım Bakanlığı’nın film biriminde deneyim kazanmıştır (Wiegand, 2011: 16). Bazin için iki tür film yapma yöntemi vardır. Birinci yöntem anlaşılabilir bir öykü anlatmaktan geçer. Filmin bir yapıntı olduğunun gizlenmeye çalışıldığı bu yöntemde önemli olan filmin kuruluşuyla ilgili araçları ve dille ilgili öğeleri bilmektir. İkinci tür film yapmanın en belirgin özelliklerini ise, gerçeğe gereken önemi vermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı göstermek ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamak oluşturmaktadır. Bu yöntemde de biçem öğesi önemli bir yerdedir. Bazin’e göre gerçeğe saygı, biçemden yoksunluk anlamına gelmeyip sinemanın bir dil olduğu bilincini içermektedir (Çetin, (2001: 150).

Auteur Kuramının Kökeni ve İlk Dönemlerdeki Gelişimi

Savaş sonrası Fransız Sineması’nda Amerikan filmlerinin Fransa’da gösterim yasağının kalkması sinemada yeni bir anlayışın başlangıcına neden olmuştur. Fransız yönetmenler, Henri Langlois tarafından kurulan Sinematek sayesinde savaş yıllarında izleme fırsatı bulamadıkları Amerikan filmlerini izleyebilmiş ve filmler hakkındaki görüşlerini Sinema Defterleri dergisinde yazarak belirtmişlerdir. Fransız Sineması’nda yaşanan bu gelişmeler Yeni Dalga akımına ortam hazırlamış ve auteur kuramı bu akımın önemli yönetmenleri tarafından geliştirilmiştir. Auteur kuramını anlamak açısından Yeni Dalga akımı ve yönetmenlerinin sinema anlayışları önemlidir.

Yeni Dalga'yı Hazırlayan Koşullar

Abisel ve Eryılmaz (2011: 43- 44), Yeni Dalga'nın temsilcilerini üç gruba ayırarak incelemektedir. Sinema Defterleri çevresinde toplananlar (Claude Chabrol, François Truffaut, Jean- Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer), Seine'in Sol Yaka sinemacıları (Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Jean Rouch, Jacques Rozier) ve Alexandre Astruc grubu (Roger Vadim, Louis Maile). Bu sinemacıların ortak özellikleri ise geleneksel sinema anlayışını kırarak, birkaç piyasa filmi yaptıktan sonra değil, hemen ilk filmlerinde kendi kişisel stillerini ortaya koyabilmiş olmalarıdır. Yeni Dalga'nın estetik arayışında, filmlerde kullanılan çekim teknikleri ve kurgu anlayışı önemli yerdedir. Yeni Dalga estetiğinde, geleneksel Fransız kalitesine karşıt olarak zamansal tutarlılıktan ve anlatıda nedensel bağlantıdan kopma söz konusudur. Hollywood sinemasına hâkim olan dramatik yapının, yeni biçimini vurgulamak için kurgu kullanılmıştır. Öykünün devamlılığına karşı çıkmış ve karakterlerin iç dünyasını göstermek için görüntü deformasyonlarına yer verilmiştir. Onlara göre, yaşam uyum içinde süren çok anlaşılır bir öykü değildir. Bu yüzden filmlerin akışında da olay sıralamaları her zaman mantık çerçevesinde ilerlememektedir (Sevgen, 2005: 90). Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol gibi yönetmenler ünlü oyuncular yerine kendine özgü görünümü ve tazelığı olan kişileri oynatmışlardır. Bu yol ile yapım masraflarını azaltarak, pazarlanabilmesi kolay filmler çekmişlerdir. Gerçek mekânlarda, özellikle Paris sokaklarında çekimler yaparak stüdyo anlayışını yıkmışlar ve doğal ışık kullanmaya özen göstermişlerdir. Yeni Dalga yönetmenlerinin düşük maliyetli yapım zorunluluğu, tazelik ve kişisel yaklaşım anlayışı gibi eğilimleri, çekim yöntemlerini de değiştirmiştir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofönlerin kullanımı, bu eğilimlerin sonucudur (Derman, 1994: 51).

Farklı Yaklaşımlar Işığında Auteur Kuramı

Auteur kuramı üzerine yazılan makalelere bakıldığında, kuramın sistematik bir şekilde, derli toplu bir manifestosunun olmadığı görülmüştür. Polemikler, yazılan yazılara verilen yanıtlar, karşılıklı eleştiriler şeklinde kuram geliştirilmiştir. Auteur kuramının farklı biçimlerde yorumlanabilir ve uyarlanabilir yapısı eleştirilenlerin farklı düşünceleriyle bütünleşmiştir (Kablamacı, 2011: 67). Truffaut'nun 1954 yılında yayınlanan Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi yazısıyla belirginlik kazanan yaratıcı yönetmenler politikasının eleştirilenler ve kuramcılar tarafından geçerlilik kazanması Amerikalı eleştirilen Andrew Sarris'in bu görüşü kurama dönüştürmesiyle mümkün olmuştur. Sinema tarihinde, birçok sinema kuramcısı Andrew Sarris'in temel ilkelerini belirlediği kuram hakkında yazılar yazarak kuramın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Auteur kuramının gelişiminde önemli rol oynayan bir diğer kuramcı ise Peter Wollen'dır. Peter

Wollen 1969 yılında yazdığı Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı kitabında kurama yapısalcı yaklaşımla farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Sarris ve Wollen'in auteur kuramı anlayışına pek çok karşı yaklaşım gelişmiş ve bu durum kurama katkı sağlamıştır.

Andrew Sarris: Yaratıcı Yönetmenler Politikası'ndan Auteur Kurama

Andrew Sarris, 1962' de Auteur Kuramı Üzerine Notlar (Notes On The Auteur Theory In 1962) adlı makalesinde auteur kuramını Amerika'ya taşıyarak bir yönetmenin auteur olup olmadığını üç öncül üzerinden değerlendirmektedir. Bu öncüller; yönetmenin teknik yeterliliği, yönetmenin fark edilebilir kişiliği ve yönetmenin içsel anlama sahip olmasıdır. Sarris'in birinci öncülü, bir yönetmenin teknik yeterliliğidir. Eğer bir yönetmen teknik yeterliliğe sahip değilse, bu yönetimde sinema için bir nitelik yok demektir. Ve bu yönetmen doğal bir şekilde yönetmenliğin yaratıcılığından uzaklaşmaktadır. Ona göre büyük bir yönetmen, iyi bir yönetmendir. Bu durum her sanatta geçerlidir. Kötü yönetilmiş bir filmde bir değer ölçütü de yoktur. Ama konuyla ilgili ilginç; bir diyalog, senaryo, oyunculuk, kurgu, renk, müzik, kostüm olabilir. Sarris, bunun, aracın doğası olduğunu da ekler. Sarris'in ikinci öncülü, yönetmenin fark edilebilir kişiliğidir. Bir yönetmen birden fazla filmde yinelenen bir karakteristik stile sahip olmalı ve filme imzasını atabilmelidir. Sarris'in üçüncü öncülü ise, bir yönetmenin içsel anlama sahip olmasıdır. İçsel anlam, yönetmenin kişiliği ve kullandığı materyaller arasındaki gerilimden ortaya çıkar. İçsel anlam kavramı Astruc'un mise en scene olarak tanımladığına yaklaşır fakat tam olarak o da değildir. İçsel anlam belirsiz bir kavramdır (Sarris, 1985: 537-538).

Andrew Sarris: Yaratıcı Yönetmenler Politikası'ndan

Sarris, auteur kuramının üç öncülünün; dış dairede teknik, orta dairede kişisel stil ve iç dairede içsel anlam biçiminde içiçe geçmiş üç daire olarak görselleştirilebileceğini belirtmekte ve yönetmenin birbiriyle ilişkili bu rollerini teknisyen, stilist ve auteur olarak adlandırılabilirliğini ifade etmektedir. Bu tespiti üzerine auteur yönetmenleri de Ophuls, Renoir, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Hawks, Lang, Flaherty ve Vigo şeklinde listelemektedir (1985: 538- 539). Sarris'in görüşüne göre bir yönetmenin auteur olabilmesi için şu üç yeterliliğe sahip olması gereklidir;

Teknik Yeterlilik

Kişisel Stil

İçsel Anlam

Sarris, auteur kuramını bir değer ölçütü olarak ele almakta ve bu ölçüt sayesinde sinema tarihinin olması gereken düzene gireceğine inanmaktadır. Sinema tarihinin aslında auteur'lerin tarihi olduğunu düşünen Sarris'in

temel amacı, filmi onu yaratan yönetmenden bağımsız olarak değerlendirmek ve iyi yönetmeni kötü yönetmenden ayırmak için bir ölçüt sunmaktır (Büker, 2010: 220). Kuyucak Esen (2002: 14) Sarris'in bu makale ile auteur kuramını biraz daha geliştirdiğini ve ölçülerini daha netleştirdiğini belirtmektedir. Sarris, kuramı daha tutarlı hale getirirse de onun bakış açısı yönetmene yöneliktir.

Peter Wollen: Auteur Kurama Yapısalcı Bir Yaklaşım

İngiliz kuramcı Wollen'a göre (2014: 68) "auteur kuramı, Cahiers du Cinema'da yazdıkları yazılarla dergiyi dünyanın önde gelen sinema dergisi yapan, gevşek dokulu bir eleştirmenler grubunca geliştirilmiştir. Wollen, kuramın Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturmuş kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğduğunu" belirtmektedir. Wollen, Andre Bazin gibi düşünerek auteur kuramının polemige açık bir kuram olduğundan bahsetmektedir. Bu durumu da kuramın düzensiz bir şekilde gelişmesine ve niteliklerinin tam olarak belirlenememesine bağlamaktadır. Ancak kuram sistemli bir şekilde gelişmemesine karşın birçok yönetmen ve kuramcının dikkatini çekerek geniş bir şekilde yorumlanabilmiştir. Wollen, auteur kuramı için sıklıkla ifade edilen "yönetmenin yalnızca filmin ana yazarı olduğu" düşüncesinde olmadığını belirtmektedir. Ona göre bu kuramla birlikte bir deşifre operasyonu başlatılarak daha önce görülmemiş yönetmen ve yazar adları ön plana çıkartılabilmektedir. Nitekim bu kuram sayesinde Günah Sokağı (Scarlet Street) ve Baş dönmesi (Vertigo) gibi filmlerin değeri anlaşılabilir ve yapıt oldukları ortaya çıkmaktadır. Wollen için Howard Hawks'un filmleri kuram için iyi bir malzemedir. Çünkü Hawks yıllarca Hollywood sistemi içinde çalışan bir yönetmen olmasına karşın yönetmenlik hayatı boyunca sürekli eleştiriler almıştır. Hawks'un bir tek Sergeant York (Çavuş York) filmi eleştirmenlerce beğenilmiştir. Hawks farklı türlerde filmler çekse de onun bütün filmlerinde aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçim ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır (Wollen, 2014: 69- 70-73). Wollen'ın Hawks'u auteur olarak nitelendirmesi yönetmenin sahip olduğu bu niteliklerden kaynaklanmaktadır. Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı eserinde Wollen, auteur kuramını 'yapı' çerçevesinde ele alarak bu yapı üzerinde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğunu ve bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıktığını söylemektedir. Bu durum da kuramın niçin deşifre etme, 'gizli yazı çözme' demek olduğunu açıklamaktadır. Bir filmde yönetmenin katkısı filmin yaratım sürecindeki etmenlerden sadece biridir. Fakat aynı zamanda en etkili olan etmendir. Yapısalcı yöntemi auteur kuramı ile birleştiren Wollen, yapısalcı yaklaşımın benzerliklerin ve tekrarların algılanışı olarak kalmadığını, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini

de kapsadığını belirtmektedir. Böylelikle bir yönetmenin filmleri sadece filmler arasındaki ortak olan unsurlarla değil, birini ötekenden ayıran benzeşmezliklerle de incelenebilmektedir (2014: 83- 93).

Auteur Kuramı Perspektifinden Türk Sineması'na Genel Bakış

1960'lı yıllarda özellikle Fransız sinemasında ortaya çıkan bu modern sinema yaklaşımı o dönemde Türk sinemasında da benzer biçimde auteur yönetmenler ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde Ulusal Sinema ve Toplumsal Gerçekçilik kuramlarına bağlı olan Metin Erksan, Ömer Lütfü Akad ve Halit Refiğ gibi sinemacılar kendilerine özgü stilleri, teknik yeterlilik ve biçim-içerik bütünlükleri ile yaratıcı yönetmen/auteur olarak kabul edilmektedir. Sonrasında klasik Hollywood anlatısına karşı gelişen modern sinema yaklaşımını benimseyen Türk yönetmenler 80'li ve 90'lı yıllarda da kendini göstermiştir. Ömer Kavur, Atıf Yılmaz ve Erden Kıral gibi yönetmenler kendilerine özgü stil ve tarzlarıyla öne çıkan isimlerdir. Özellikle 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren televizyonun sinemaya bir gösterim alanı sunması, ortak yapımlar, Kültür Bakanlığı desteği, Euroimages, video ve festival gibi olanaklar ile; sinemacıların ticari kaygı taşımadan, kendilerini daha rahat ifade edebildikleri yapımlara imza attıkları görülmektedir. Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi isimler auteur/yaratıcı yönetmen olarak kabul görmektedir. Fransa'da auteur kuramının konuşulmaya başlandığı 1950'li yıllarda, Türk sineması da kendine özgü bir sinema dili arayışı içerisine girmiştir. Bu dönemde Yeşilçam film sektörü içerisinde ticari sinema anlayışıyla filmler üretilmesinin yanı sıra sanat filmlerinin de ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır. Dünya sinemalarında ortaya çıkan sinema akımlar (İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga, İngiliz Özgür Sinema) Metin Erksan, Halit Refiğ, Ömer Lütfü Akad ve Yılmaz Güney gibi sinemacıları etkilemiş, bu durum Yeşilçam'ın yıldız sistemine ve salt bir eğlenceye dayalı sinema anlayışına bir nebze de olsa farklılık getirmiştir. Ancak yaşanan bu gelişmeler Türk sinemasında auteur kuramının gelişiminin önünü açamamış ve kuram üzerinde çok fazla durulmamıştır. Aslında bu dönem Türkiye'de auteur kavramının anlaşılmasında anahtar bir role sahiptir. Çünkü yönetmenler kendi kişisel stillerini yaratarak, bir sanat formu olarak sinema algısının büyümesine çaba göstermişlerdir (Demiray, 2012: 56). Kayalı (1994: 88) Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması adlı kitabında, auteur kuramının sanki Metin Erksan için üretilmiş olduğundan bahsetmektedir. Altınar'ın ifadesi ile (2005: 11-12) Metin Erksan'ın filmlerinde gözlenen sinema dilinin ortaklığı onu sinemamızın az sayıda auteur'lerinden biri haline getirmektedir. Makal ise (2011: 84) Ömer Lütfü Akad üzerine yazdığı bir makalesinde, Akad'ı kendi özgün sinema dilini yaratmış, auteur olarak adlandırılabilir az sayıdaki sinemacılarımızdan biri olarak nitelendirmektedir.

1990'lı Yıllar Türk Sineması'nda Auteur Yönetmenler

1990'lı yılların başı Türk sinemasında bir önceki dönemden kalma sınırların devam ettiği, geleneksel anlatı kalıpları içinde az sayıda filmin çekildiği ve özel kanalların ortaya çıkışıyla sinema salonlarında seyirci sayısının azaldığı bir dönemdir. Ancak devlet desteğinin artması ve gerekli ekipmanların üretiminin yaygınlaşmasıyla yönetmenler düşük bütçeli filmlere sıcak bakmaya başlamışlardır. Bu anlayış genç yönetmenler tarafından sürdürülmüş ve Türk sineması 90'ların ikinci yarısıyla birlikte yenileşme sürecine girmiştir. 90'lı yılların ikinci yarısıyla başlayan bu dönem sinema yazarları, araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından farklı isimlerle adlandırılmaktadır. “Bağımsız Sinemacılar” (Evren, 2004: 14; Onaran ve Vardar, 2005: 7), “Yönetmen Sineması” (Pösteği, 2005), “Yeni Türkiye Sineması” (Atam, 2010; Suner, 2006:) olarak nitelendirilen bu yeni ve farklı sinema anlayışının dört önemli yönetmeninin (Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim) filmleri incelendiğinde auteur kavramı için uygun zemine sahip oldukları görülmektedir. Türk sinemasına bu dönemde sinemacılar; önceki dönemlerde olmayan bir sinema dili anlayışı getirmişler ve bireysel çabalarla nitelikli filmler çekerek uluslararası platformlarda başarı elde etmişlerdir. Yönetmenlerin birtakım özellikleri de aralarında benzerlikler olduğunu da göstermektedir. Kendi düşüncelerini ticari kaygıdan uzak olarak ortaya koymak, aynı dönemlerde sinemaya başlamak, minimalist olmak (bütçe, konu, mekân ve oyuncu kullanımını açısından), TV, reklam vs. sektörlerden kazandıkları ile sinema yapmak, geleneksel sinemanın dışına çıkmak ödül almalarına, yurtdışında tanınmalarına rağmen Türkiye’de tanınmamak. Editörlüğünü Geoffrey Nowell-Smith’in üstlendiği Dünya Sinema Tarihi adlı kitapta Uğur Vardan 1980’lerden Sonra Türk Sineması adlı yazısında Türk sinemasının Fransız Yeni Dalgası ya da İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi kendine özgü bir akım yaratamadığından bahseder. Ancak Vardan’a göre (2003: 745-751) Türk sinemasında 1990’lı yıllarla birlikte bağımsız filmlerin ve yönetmenlerin etkisiyle yeni bir sinema dilinin araştırıldığı bir dönem başlamıştır. 90’lı yılların karmaşasında yönetmenler kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler anlatarak yansıtmışlar ve filmlerinde belli bir düzey tutturmuşlardır Atam ise Yeni Türkiye Sineması üzerine detaylı bir çalışma gerçekleştirmiş ve yukarıda değinilen (Bk. 24) dört önemli yönetmenin Yeşilçam dönemi sinemasının karakteristik “anonim” yapısından “bireysel değiş tarzına” geçtiklerini ileri sürmüştür. Atam’a göre (2010: 251) bu dönemde “kişisel dünyalarını kurma sürecine, özgün filmsel metin üretmelerine, kendilerine özgü temalara sahip olmalarına, sinema ile hayat arasında tutarlı bağlar kurmaları yönünden sanatçı kimliklerine bakıldığında” auteur yönetmenlerden rahatlıkla söz edilebilir. Atam’ın ifadesi ile (2010: 3) Yeni Türkiye Sinemasının ilk meşrulaştırıcı filmini gerçekleştiren auteur yönetmen ise Tabutta Rövaşata filmiyle Derviş Zaim’dir.

Nuri Bilge Ceylan Sineması

Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği bölümünden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nde iki yıl sinema eğitimi gördü. Boğaziçi Üniversitesi'ndeki eğitimi sırasında üniversitenin fotoğrafçılık (BÜFOK), dağcılık ve mağaracılık kulüplerine katılarak, doğa etkinlikleri ile ilgilendi. 1980'lerde kimi portföyleri Gergedan gibi dönemin nitelikli kültür ve sanat dergilerinde yayınlanan Ceylan, yaptığı dört filmin de, yönetmenliğini, senaryo yazarlığını ve yapımcılığını üstlendi. Sinemaya Koza adlı kısa filmiyle adımını atan Ceylan bu filmiyle, Cannes Film Festivali'nin ilgili bölümüne katılma başarısını gösterdi. Ceylan 1997'de ilk uzun metrajlı filmi olan ve başta Berlin Film Festivali olarak pek çok dünya festivalinde gösterilen üç bölümlü, otobiyografik ve pastoral Kasaba filmi, 1999 yılında da bir meta-film olan ve ilk iki filmdeki otobiyografik izleği sürdüren ve büyük başarı kazanan Mayıs Sıkıntısını çekti. Film, Berlin Film Festivali'nin yarışmalı bölümünde gösterilmiştir. 56. Cannes Film Festivali'nde yarışan ve favori filmler arasında gösterilen Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 yapımlı dram filmi Uzak, Altın Palmiye'den sonra festivalin ikinci önemli ödülü olan 'Büyük Jüri Ödülü'nü ('Grand Prix') aldı. Filmde yalnız ve yabancılaşmış iki kuzeni oynayan filmin başrol oyuncularını Muzaffer Özdemir ve film tamamlandıktan hemen sonra bir trafik kazasında ölen Mehmet Emin Toprak da 'En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü paylaşarak Türk sinema tarihinin en parlak başarılarından birine imza attılar. Ceylan'ın dördüncü uzun metrajlı filmi olan İklimler, 2006 Cannes Film Festivali'nin yarışma bölümüne kabul edildi. Ceylan'ın o güne kadar çektiği en büyük bütçeli eser olan film, dijital görüntü teknolojisiyle kotarıldı ve görüntü yönetmenliğini Ceylan'ın kendisinin üstlenmediği ilk filmi olma özelliğini kazandı. Filmin bir diğer önemli özelliği ise, Nuri Bilge Ceylan'ın bu kez kamera önüne de geçerek, eşi Ebru Ceylan'la başrolleri paylaşmış olmasıdır. 2008 Cannes Film Festivali'nde küçük zaafaların büyük yalanları doğurmasıyla parçalanmış bir ailenin, gerçeklerin üzerini örterek bir arada kalma çabasını anlatan Üç Maymun filmiyle "En İyi Yönetmen Ödülü"nü aldı. Ödülü aldıktan sonra yaptığı teşekkür konuşmasında "Bu ödülü birisine adamak istiyorum: Tutkuyla sevdiğim, yalnız ve güzel ülkeme..." dedi.[1] 64. Cannes Film Festivalinde Bir Zamanlar Anadolu'da filmiyle Büyük jüri ödülüne layık görüldü. Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" isimli filmi 2014 yılında 67. Cannes Film Festivali'nde büyük ödül olan Altın Palmiye'ye layık görüldü. Böylece Yılmaz Güney'in Yol filminin ardından ikinci kez bir Türk filmi bu ödülü kazanmış oldu. Nuri Bilge Ceylan kendi yaşamına koşut olarak filmlerinde deneyimlediklerinden etkilenerek öyküler yazmaktadır. Bir kasaba ortamında ve dar bir çevrede yetişen yönetmen günlük yaşamın sıradan öykülerinden beslenmiştir. Anlattığı hikayelerde rutin akışta geçen günlük yaşam, yaşamın bir parçası olan doğa ve hayvanlar filmlerinin temel öğesini oluşturmaktadır (Pösteği, 2005:140).

Oyuncu kadrosunda kendi ailesine de yer veren Ceylanın oluşturduğu karakterler, amaçları, düşünceleri ve kendi yaşamları içerisindeki ahlaki doğrularla karşı karşıyadır. Öyküden çok bunları anlatan yönetmen durağan bir hayatı anlatır. Filmlerinde mesaj kaygısından çok sinemasal anlatım önemlidir. Altını çizmeden anlatmak istediklerini anlatmaktadır. Yalnızlık, doğa ile yaşam, bencillik, sıradanlık, dinginlik, işsizlik, şehre göç, otoriteye karşı gelme, devletle çatışma gibi temalar sessizce filmlerinde yer bulmaktadır. Yerelden evrensel doğru olan yolculuğunda ceylan gerçekçi filmler çevirmektedir. Keskin kamera hareketleri kullanmadığı uzun planlarında matematiksel görüntü düzenlemeleri dikkati çekmektedir. Yapraklar, güneş ışığı, gökyüzü ve bulutlar, doğanın renkleri ve kar filmlerinde yerini almaktadır (Pösteği, 2005:140). Basit hikaye anlatımı, kamera hareketlerindeki ekonomik yaklaşım, doğayı müdahalesiz anlatım ve amatör oyuncu kullanımı ile minimalist sinemanın bütün özelliklerini taşıyan bir yönetmendir. Tüm filmlerinde senaryo yazarı, yönetmeni ve kurgucu kendisidir, uzun planlar kullandığı çekimlerde belgesel yakın bir dili bulunmaktadır, oyuncuların, mekanların ve öykülerin gerçek oluşu filmlerini de gerçekçi yapmıştır, filmlerinin masraflarını kendisinin karşılaması ve genellikle klasik müzik kullanması film ile izleyici arasına bir mesafe koymakta (Pösteği, 2005:142) ve bütün bu genel özellikler onu bir auteur yani yazar yönetmen yapmaktadır.

TÜRK SÜSLEME SANATLARINDA “BAHAR DALLARI” VE YENİ TASARIMLAR /

Tülin ADANIR

*(Öğr.Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları
Bölümü Tezhip Anasanat Dalı)*

Giriş

Birbirinden güzel göz alıcı biçim ve renkleriyle görsel bir şölene dönüştüren bahar mevsiminin habercisi çok çeşitli ağaçların bahar dalları ve çiçekleridir. Çiğdem, kardelen, defne, lavanta, papatya, erguvan, mor salkı, anemon, lale, leylak, gibi baharda açan çiçeklerle birlikte incir, badem, ayva, nar, kayısı, erik, elma, limon, mandalina, portakal, gibi ağaçlarda çok çeşitli renklerde çiçek açmaya başlarlar.



Resim 1. Erik ağacı bahar dalları Narlıdere İzmir Tülin ADANIR



Resim 2. Mandalina ağacı bahar dalları Narlıdere İzmir Tülin ADANIR

Bahar mevsimindeki bu görsel güzellik Türk süsleme sanatları için çiçekler ve bahar dalları doğanın bir parçası olarak, pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.,



Resim 3.Kayısı ağacı **Resim 4.**Leylaklar NarlıdereTülin Adanır Ödemiş -Tülin Adanır

Sanatın pek çok alanlarında çini, halı, kilim, kumaş gibi tekstil sanatlarında, tezhip, cilt, hat, ebru, minyatür gibi kitap sanatkârında dini ve sivil mimaride, mezar taşları vb. mermer, taş, ahşap, metal, çini, seramik, kâğıt, murakka, meşin, parşömen, ipek, kadife, altın, gümüş, pirinç vb. madenlerden oluşturulmuş çeşitli eşyalar üzerinde dönemlere göre farklı üsluplar içinde ağaçlara, bahar dallarına buketlere ve çiçekli bezemelere rastlamak mümkündür.



Resim 4. Mor salkım Narlıdere İzmir



Resim 5.Badem ağacı bahar dalları Buca Tülin ADANIR



Resim 6. Buket Silsilenme-i Osmaniye (1687/88)İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.9366 (Demiriz; 2006:56).



Resim 7. Yazma eser sayfa tezhibi 16.y.y. Muhibbi Divanı Kara Memi (Keskiner; 2011:143).

Türk süsleme sanatlarında yaygın olarak gül, nergis, karanfil, lale, zambak, şebboy, sümbül, menekşe, gibi çiçeklerin yanı sıra, çiçek açmış bahar dalları, detaylı iri yapraklar, selviler, meyve ağaçları, nar, üzüm ve asmalar gibi bitkisel motiflerde doğanın mükemmel çeşitliliği ve sanatçıların olağanüstü hayal güçleri tüm bu doğa öğelerinin süsleme ögesi olarak yer almasına neden olmuştur.



Resim 8. Çini Sanatında Bahar Dalları Mavi Beyaz Halep Çinileri. George Antaki Koleksiyonu. (Atasoy; 2002 :111-101).

XVI.yüzyılın ilk yarısı ile birlikte natüralist üslupta çiçeklerin, ağaçların bahar dallarının yer aldığı görülmektedir.”II.Bayezid döneminde Şeyh Hamdullah’ın Kuran-ı Kerimlerinde çiçekli ot kümelerine rastlanması,daha sonra ortaya çıkacak olan natüralist üsluba işaret etmektedir.” Kara Memi’nin tezhipli eserlerinde kesinlikle cinsi teşhis edilebilecek çiçeklere, bahar açmış ağaç motiflerine rastlanmaktadır.” (Aksu;1999:141). Özellikle Kanuni’nin Muhibbi Divanı’nda (bknz Resim7.) Kara Memi’nin Halkar tekniği ile bezediği tezhipli sayfalarda natüralist üslupta bahar dalları yer almaktadır. Türk süsleme sanatlarının parlak dönemi olan XVI. yüzyılın ikinci yarısı Kanuni Sultan Süleyman döneminde Yavuz Sultan Selim tarafından Tebriz’ den İstanbul’a getirilen Şah Kulu Saray Nakkaşhanesi’nin sernakkaşı olarak ustaca kullandığı fırçası altın ve siyah mürekkeple oluşturulmuş olduğu doğa öğeleri, hatayi grubu motifler, orman hayvanları ve peri, ejder, simurg gibi efsanevi figürlerle kompozisyonlarla “Saz Yolu” üslubu olarak adlandırılan yeni bir üslubun doğması neden olmuştur.(Derman; 1999: 113)



Resim 9.16.y.y.Kaftan detay (Keskiner; 2011:142).

Türk süsleme sanatlarında hurma,selvi,hayat ağacı, meyve ağaçları, baharda çiçek açmış ağaçlar ve çiçek goncaları önem arz edecek kadar çeşitli üsluplarda kullanılmışlar.



Resim 10. İran Minyatürü Mesnevi II 2923 (Abdulla;2000:74)

XVI..yüzyılın 2.yarisında Müzehhip Kara Memi'nin Türk Bezeme Sanatlarına kazandırdığı gül, karanfil, sümbül, lale, bahar dalları gibi yarı stilize çiçekler halkar ve çift tahrir üslubundaki çalışmaları, 18.yüzyıl sanatçısı olan Ali Üsküdarî'nin sanat üslubunun oluşmasında etkili olmuştur. Bezemeci sanat anlayışı yerine 18.yüzyılda çiçek ressamlığına dönüşen sanatsal çalışmalar, izlenimci ve resim bilgisiyle doğa unsurları eserlere gerçekçi bakış açısıyla yansıdığı görülmektedir.(Duran; 1999:127)

Günümüz ve Dünya Örnekleri

Tarihi geçmişimizdeki örneklerde genellikle bulunan bölgeye ait yaygın bitki florasında yer alan ve bahar mevsiminde açan ağaçların çiçeklerinden ve diğer mevsim bitkilerinden esinlenilerek yarı stilize edilmiş rengârenk çiçekleri görmek mümkündür.

Günümüzde ve dünyada bahar dallarının özellikle uzak doğu ülkelerinin sanatçıları tarafından çeşitli tekniklerle demet , buket , meyve ve kuşlar ile birlikte betimlendiği uygulamalara rastlanmaktadır. Ayrıca gerçekçi bir anlayışla ile natüremort olarak tablolara yansıtılan çeşitli çiçeklerle birlikte birkaç dal bahar çiçeklerini de görmek mümkündür.



Resim 11. Rumi ve bahar dallı özgün çini tabak sır altı tekniği çalışması Serap Savaş Işıktan 2019



Resim 12. Tezhip Çalışması Halkar ve Erguvanlar Gül Güney

Özellikle taş işçiliğinde bölgenin taş bezemelerinde nar, asma üzüm, enginar, çam kozalağı gibi bitki ve çiçeklerine rastlanmaktadır. Günümüzde de sanatın pek çok alanında bahar dalları çeşitli malzeme ve tekniklerle farklı tasarımlarda yerini almıştır.



Resim 13. Çiçekli Ebru Özkan Birim 2019



Resim 14. Sayfa tezhibi Tülin Adanır 2008



Resim15.Orhan Bahri Ersoy



Resim 16.Jacques 1926 (Demiriz;2007:183). Linard Çiçek Sepeti 1640 (Demiriz;2007:27).



Resim 17. Pamuklu yorgan üzerine baskı motif uygulama 1782 Amerika (Synges; 2006:219)



Resim18.Kâğıttan ağaç tasarımı Su Blackwell İngiltere (Ünalın:2018:70).

Yeni Tasarımlar



Resim 19. Badem ağacı bahar dalı Tezhip çalışması 22x16 cm Murakka üzerine ezme altın ve guaj boyalar ile sürme tekniği ile çalışılmıştır Hatice Sevde Şimşek 2017

Bahar Dallı El Yapımı Kâğıtlar

Bu çalışmada yaşamımızın her alanında kullanılan kâğıdın, sosyal yaşamımızdaki yerinin dışında bir sanat ürünü olarak doğal malzemelerle “Western kâğıt yapımı” tekniği kullanılarak çeşitli bitki lifleri ve atık kâğıtlarla selüloz elde edilmiştir. (Hiebert; 2006:16). Elde edilen kâğıt hamuru kalıplara alınarak hamuru aktarmak üzere bir tela veya Amerikan bez üzerine aktarımı sağlanmıştır.



Resim 20.Kalıptan aktarma işlemi

Liflerle üretilen doğal kâğıt hamuru üzerinde taze ve kurutulmuş çeşitli çiçek yaprak ve dallar ile dekore edilmiştir.



Resim 21. Metil selüloz ile mulberry kâğıt yapıştırılması işlemi



Resim 22.Bitkilerle dekore edilmiş ve kalıp üzerinde kurutulmuş olan doğal kâğıt

Bazı çalışmalarda kâğıt hamuru üzerine henüz kurumadan mulberry beyaz dutlu kâğıt kaplanmış ve üzerine sağlamlaştırma amacıyla metil selüloz sıvı olarak sürülmüştür. Daha sonra segede kurutulan kâğıtlara sıcak pres ile uygulanarak kâğıtların düzleşmesi sağlanarak bazı uygulamalarda nebat suları ve doğal toprak boyalarla renklendirme yapılarak çeşitli bitki ve çiçek süslemeli özgün çalışmalar elde edilmiştir. Doğal nebatlarla renklendirilen kâğıt hamurları üzerinde çeşitli çiçekler, yapraklar ve bahar dallarıyla, (badem, erik, limon, portakal, şeftali) ağaçlarının yanı sıra doğadaki çeşitli endemik çiçeklerle birlikte kâğıtlar bezenmiştir.



Resim23.Bahar dallı



Resim 24. Dutlu kağıt el yapımı Tülin ADANIR Tülin ADANIR



Resim 26. doğal kağıt - Tülin Adanır



Resim25.Endemik Ananas lifli çiçekli doğal kâğıt Tülin Adanır

Sonuç

Türk Süsleme sanatlarının motifleri oluşturulurken vazgeçilmez bir unsur sayılan tabiat ve çiçek sevgisi her zaman sanatçıya ilham kaynağı ve doğa gözlemciliği ile rengarenk çiçekleri, stilize ederek çok zengin motiflerin oluşturulmasında önemli bir rol oynamışlardır.

Süsleme sanatlarımızda doğa her zaman ön plandadır ve önemlidir. Doğanın güzelliğinden ve tüm detaylarından ihtişamından yararlanılarak sanatın hemen hemen her alanında çalışılarak yeni yorumlamalarla çok çeşitli eserler ortaya konulmuştur.

Dünyada ve ülkemizde yirmibirinci yüzyılda sanatçılar tarafından geliştirilerek çok çeşitli yeni tekniklerle bazen kitap sanatlarında bir bezeme, bazen vazoda sepette bir çiçek buketi, veya bahar dallarında çeşitli kuşların yer aldığı tasarımlarla doğayı sunma biçimini oluşturmuşlardır.

Doğanın çeşitliliği içinde özellikle çiçeklere ve bahar dallarına yer verildiği günümüzde de sanatın pek çok alanında olduğu gibi yeni tasarımlarla kâğıt sanatında enstalasyonlarla çağdaş yorumlamalar şeklinde uygulanmakta ve sanatseverlere sunulmaktadır.

Kaynakça

Abdulla, Raficq; (2006) Words Of Paradise Selected Poems Of Rumi , Barnes & Noble New York, 109 pages

Aksu, Hatice; Osmanlı Sanatlarında Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı, Osmanlı Cilt 11Kültür ve Sanat Yeni Türkiye Yayınları, Ank.1999 Semih Ofset s. 131-145,737.S.

- Atasoy, Nurhan; (2002) Hasbahçe, Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek. Mas matbaacılık, İstanbul
- Derman, Çiçek; (1999) Osmanlı Sanatlarında Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı, Osmanlı Cilt 11Kültür ve Sanat Yeni Türkiye Yayınları, Ank.1999 Semih Ofset s. 108-119,737.S.
- Demiriz, Yıldız; (1986) Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Çiçekler, İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 150.S.
- Demiriz Yıldız; (2007) Yüzyıllar Boyunca Çiçek Ressamlığı , Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, s.171
- Duran, Gülnur ; (2008) Ali Üsküdari; Tezhip ve Rügani Üstadı, Çiçek Ressamı,Kubbealtı Yay., İstanbul, 190.S.
- Duran,Gülnur; (1999) “ 18. Yüzyıl Müzehhip,Çiçek Ressamı ve Lake Üstadı Ali Üsküdari Osmanlı Cilt 11Kültür ve Sanat Yeni Türkiye Yayınları, Ank.1999 Semih Ofset s. 126-130,737.S.
- Hiebert, Helen ;(2006) Papermaking with Garden Plants & Common Weeds (Bahçe Bitkileri ve Yaygın Yabani Otlarla Kağıt Yapımı)1998 USA, pages 47-54, Storey Publising 108.pages, Printed in China by R.R.Donnelley
- Keskiner, Cahide; (2011) Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hattı, İlke Basın Yayın,İstanbul, 144.S.
- Lanto, Syngge ; (2006) Art Of Embroidery, The Royal School Of Needlework, The Antique Collectors ‘ Club Ltd, Chine,352.S.
- Özen, Mine Esiner; (2003) Türk Tezhip Sanatı, Gözen Kitap Yayın Evi, İstanbul,191.S.
- Özen, Mine Esiner; (2007) Türk Tezhip Sanatından Örnekler, Özen Kitap Yayın Evi, İstanbul,128.S.
- Şimşek, Hatice Sevde (2017) “Ege Bölgesi Bazı Ağaç (Badem, Nar, Portakal Çiçeklerinin Türk Tezyinatında Yarı Üsluplaştırma Anlayışıyla Yeniden Yorumlanması” Yayımlanmamış Lisans Tezi, Danışman: Doç. Aynur Maktal D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip Anasanat Dalı, İzmir, 71.S.
- ünalan, Turgay, H ; (2018) El Yapımı Kâğıdın Serüveni, Nobel Bilimsel Eserler No:105, Ankara, , 80.S.

ORTAOKULDA GÖREV YAPAN MÜZİK ÖĞRETMENLERİN MÜZİK DERSİNE BAKIŞ AÇILARI İLE DERSTE KARŞILAŞTIKLARI ZORLUKLARA İLİŞKİN ÇÖZÜM ÖNERİLERİ /

Deniz Beste ÇEVİK KILIÇ

(Doç. Dr.; Balıkesir Üniversitesi)

1. Giriş

Tüm sanat dalları içinde, insan ruhu üzerinde en derin etkiyi bırakan sanatın dallarından biri olan müzik, insan yaşamının bir parçasıdır. Çoban'a (2005) göre müzik, duyguları ve düşünceleri ortaya çıkarmaktır. Dolayısı ile toplumun ayrılmaz bir parçası olan müzik, toplumu oluşturan bireylerin eğitiminde yadsınamaz öneme sahiptir. Bowman'a (2002) göre müzik eğitimi, müzikal amaçlara hizmet etmektedir. Buna ilaveten; müzikal yaratma, müziğe tepki verme ve bireyin tecrübelerini anlamlı hale getirerek müzikal gelişimine yardımcı olmaktadır (s.63). Dolayısı ile müzik eğitimi, zengin bir dil olan müziği anlamamızda önemli rol oynamaktadır. Müzik eğitimi bireyi toplumsallaştırır; yeteneklerinin geliştirilmesine yardımcı olur; insan ilişkilerinde dayanışma ve paylaşma gibi davranışlar kazanmasını sağlar (Uslu, 2010: 675). Böylece, bireyin müzikal duyarlılığı gelişerek kendini müzik yoluyla ifade eder.

Şüphesiz ki, ilköğretim döneminde başlayan müzik eğitimi ikinci kademede ortaöğretim müzik derslerine temel oluşturmaktadır. Daha çok öğrencilerin yaparak-yaşayarak, derslere aktif katılımlarının sağlanmasına odaklıdır. İlköğretimde müzik öğretimi öğeler arasındaki ilişkiler üzerine kurulan dinamik bir bütündür (Uçan, 1999: 10). Bu öğelerden biri müzik öğretim programı diğeri ise programın uygulayıcısı konumunda olan müzik öğretmenleridir.

Ortaokulda verilen müzik dersleri; öğrencinin müziksel dinleme, söyleme, çalma ve üretme yoluyla müziksel kültürlenmesine, müzik beğenisinin oluşmasına, müziğe yönlendirilmesinde önemli rol oynar. Bu bakımdan müzik öğretmenlerinin öğrencilerini iyi tanımaya çalışarak müziğe olana ilgilerini, meraklarını ve yeteneklerini ortaya çıkarmaya yönelik etkili bir müzik dersi hedeflemeleri gerekmektedir (MEB, 2006). Ortaokulda görev yapan müzik öğretmenleri, müzik derslerinde bazı zorluklarla karşılaşabilmektedir. Bu bağlamda, bu çalışma, ortaokulda görev yapan müzik öğretmenlerin müzik dersi hakkındaki görüşleri alınarak, müzik dersinde karşılaştıkları zorluklar ve karşılaştıkları zorluklara ilişkin çözüm önerilerini ortaya çıkarmak bakımından önemlidir. Araştırmanın, alanyazına katkı sağlaması beklentisi ile ele alınarak bu doğrultuda faydalı olabilecek öneriler getirilmeye çalışılmıştır.

2. Yöntem

2. 1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, ortaokulda görev yapan müzik öğretmenlerin müzik dersine bakış açıları ile derste karşılaştıkları zorluklara ilişkin çözüm önerilerini ortaya çıkarmaya yönelik durum belirleme niteliği taşımaktadır. Bu araştırma, betimlemeli araştırma niteliğindedir. Betimleyici araştırma yöntemi ile belirli bir grup ile bu grubun tartışılan bir konu hakkındaki fikirlerinin üzerine odaklanılması ve araştırılan kişilerin deneyimlerinden doğan anlamların sistematik olarak incelenmesi amaçlanılmıştır (Hitchcock ve Hughes, 1995).

2. 2. Çalışma Grubu

Çalışmaya, amaçlı örnekleme yöntemlerinden kolay ulaşılabilir durum örnekleme yoluyla seçilen İzmir ili merkezde çeşitli devlet ortaokullarında görev yapan sekiz müzik öğretmeni katılmıştır. Miles ve Huberman'a (1994) göre "Nitel araştırmalarda, örnekleme derinlemesine araştırabilmek için örneklem küçüktür. Bu nedenle rastgele örneklem seçimi yerine, amaçlı örnekleme tercih edilir" (Paker, 2006). Bu örneklemin seçilme nedeni, araştırmaya öğretmenlerin gönüllü olarak katılmayı kabul etmiş olmasıdır. Araştırmaya katılan öğretmenlerden 4'ü bayan, 4'ü erkektir. Öğretmenlerin tamamı müzik öğretmenliği mezunudur. Ayrıca, müzik öğretmenlerin 3'ü 1-5 yıl, 3'ü 7-11 yıl; 2'si ise 12-16 yıl mesleki kıdem sahibidir. Araştırma kapsamında yer alan öğretmenlerin kişisel özellikleri Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. Müzik Öğretmenlerin Kişisel Özelliklere Göre Dağılımı

Kod Adı	Cinsiyet	Mesleki Kıdem	Yaş
K1	Kadın	2	25
K2	Kadın	8	31
K3	Kadın	10	32
K4	Kadın	15	47
E1	Erkek	14	42
E2	Erkek	4	27
E3	Erkek	9	33
E4	Erkek	3	26

Tablo 1'de, katılımcıların kod isimlerine yer verilmekle birlikte, gerçek isimleri gizli tutulmuştur. Tablo 1 incelendiğinde, araştırmaya katılan öğretmenlerin 4'ünün kadın, 4'ünün erkek; mesleki kıdem yıllarının 2 ile 15 yıl arasında; yaşlarının 25 ile 47 arasında çeşitlilik gösterdiği görülmektedir.

2. 3. Veri Toplama Aracı

Nitel araştırmalar, doğası gereği derinlemesine araştırmayı kapsamaktadır. Bu çalışmadaki veriler, yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak toplanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği derinlemesine bilgi elde etmeye olanak sağlamaktadır. Bu bakımdan çalışma, 8 mzık ğretmeni ile yarı yapılandırılmış anket formu üzerinden derinlemesine görüşmeler şeklinde gerçekleştirilmiştir. Derinlemesine görüşme, nitel araştırmada en sık kullanılan veri toplama aracı olmakla birlikte; kişilerin düşünce, görüş ve deneyimleriyle ilgili bilgi toplanmak istendiğinde kullanılan bir görüşme tekniğidir. Derinlemesine görüşmelerde az sayıda insanla görüşülerek çok detaylı bilgi elde edilmeye çalışılmaktadır (Judd, Smith ve Kidder, 1991:253)

Araştırmacı tarafından hazırlanan veri toplama aracının denenmesi amacı ile üç öğretmene (alışma grubu dışında kalan) sorular yneltirmiş ve soruları cevaplamaları istenmiştir. Pilot çalışmada, soruların mzık öğretmenleri tarafından amaçlanan verilere ulaşmak için yeterli olup/olmadığına ve kolay anlaşılıp/anlaşılmadığına bakılmıştır. Araştırmanın sorularının uzmanlar eşliğinde incelenerek amacına yönelik bilgi toplamayı sağlayacak sorular olduğuna karar verilmiştir. Öğretmenlerle yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Araştırmacı, mzık öğretmenlerine mümkün olduğu kadar eşit muamele ederek, soruları aynı sıra ile sormuştur. Buna ilaveten, öğretmenlerin verdikleri yanıtların yanı sıra, araştırmacı tarafından da gerektiği zamanlarda ek sorular sorularak katılımcıların görüşleri hakkında derinlemesine bilgi toplanılmaya çalışılmıştır. Her bir görüşme, kayıt cihazına kaydedilerek yapılmıştır. Araştırmada ğretmenlere şu sorular sorulmuştur:

- Mzık ğretmenlerinin mzık dersinin önemine ilişkin düşünceleri nelerdir?
- Mzık ğretmenlerinin mzık dersinde karşılaştıkları glklер nelerdir?
- Mzık ğretmenlerinin mzık dersinde karşılaştıkları güçlüklere ilişkin çözüm nerileri nelerdir?

Araştırmanın alışma grubunun amaçlı örnekleme yöntemlerinden kolay ulaşılabilir durum örnekleme yoluyla seçilen İzmir ili merkezde çeşitli devlet ortaokullarında görev yapan sekiz mzık öğretmeninden oluştuğu için, araştırma sonuçlarının genellenebilirliğinin olmaması sınırlılık olarak belirlenmiştir.

2. 4. Verilerin Analizi

Araştırmadan elde edilen nitel verilerin analizi aşamasında kullanılan betimsel analizde veriler önce anlaşılır biçimde betimlenir, yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve bir takım sonuçlara ulaşılır (Altunışık vd., 2001; Yıldırım ve Şimşek, 2011). Betimsel çözümlemede, görüşülen bireylerin düşüncelerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacı ile doğrudan alıntılara sık sık yer verilmektedir. Geçerlik için doğrudan alıntılara yer vermek önem taşımaktadır.

Araştırmaya katılan bayan öğretmenler ise K1, K2... gibi; erkek öğretmenler E1, E2...gibi kodlarıyla isimlendirilmiştir. Araştırma verilerinin analizi, müzik öğretmenlerinin ortaklaşa en çok vurgu yaptıkları hususlar ile tek bir öğretmen tarafından ifade edilmiş olsa bile ilginç bulunan görüşler etrafında dikkate alınarak yapılmıştır. Verilerin analizi sürecinde:

Görüşmelerin dökümü: Soru maddelerin geçerliliği uzman görüşlerine göre belirlendikten sonra, ses kayıt cihazı kullanılarak öğretmenlerle görüşme yapılmıştır. Ses kayıtları, araştırmacı tarafından çözümlenerek görüşmelerin dökümü word dosyasına aktarılmıştır. Görüşmelerin çözümlenmesinden 12 sayfa veri elde edilmiştir.

Görüşme kodlama anahtarlarının hazırlanması: Görüşmenin dökümleri yapıp, her bir öğretmen için ayrı bir word dosyasına görüşme dökümleri kaydedilmiştir. Öğretmenlere sorulan görüşme soruları doğrultusunda bir kodlama anahtarı oluşturulmuştur. Veriler, kodlama anahtarına göre işlendikten sonra görüşme formundaki sorulara dayalı olarak frekanslar biçiminde betimsel olarak analiz edilmiştir. Akabinde elde edilen bulgular, doğrudan alıntılarla desteklenerek araştırmacı tarafından yorumlanmıştır. Öğretmenlerin her bir soruya verdikleri yanıtların frekans dağılımları tablolar halinde gösterilmiştir.

Araştırmanın Güvenirliği: Araştırmanın güvenirliliğini sağlamak için araştırmacı ile nitel araştırma konusunda üç uzman ile ayrı ayrı veriler kodlanmıştır. Güvenirlik için araştırmacı ve uzmanlar tarafından yapılan kodlamalar üzerinde Miles ve Huberman'ın (1994) geliştirdiği güvenirlilik hesaplama formülü kullanılmıştır. Kodlayıcılar arasındaki uyum yüzdesi %84 hesaplanmıştır.

3. Bulgular

3. 1. Müzik öğretmenlerinin müzik dersinin önemine ilişkin düşünceleri

Araştırmaya katılan müzik öğretmenlerine müzik dersinin önemine ilişkin soru sorulmuştur. Bu sorudan elde edilen bulgular Tablo 2'deki gibidir.

Tablo 2. Müzik öğretmenlerinin müzik dersinin önemine ilişkin düşüncelerinin dağılımı

Düşünceler	f	%
Müzik dersi bireysel olarak öğrencinin gelişiminde önemli rol oynar.	6	27.2
Müzik dersinin diğer derslere katkısı oldukça fazladır. Çünkü öğrencilerin müzik dersindeki başarıları diğer derslerine olumlu yansımaktadır.	4	18.1
Müzik dersi öğrencilerin yaratıcılığını geliştirir.	3	13.6
Müzik dersi, öğrencilerin derse aktif olarak katılmalarına olanak sağlar.	5	22.7
Müzik dersi öğrenciye müzik dinleme zevki kazandırır.	2	9.09
Müzik dersinde öğrenciler toplu olarak temiz şarkı söyleme becerisi ile sesini doğru kullanmayı öğrenirler.	2	9.09
Toplam	22	100

Tablo 2’de, öğretmenlerin müzik dersinin önemine ilişkin olarak; 6’sı bireysel olarak öğrencinin gelişiminde önemli rol oynadığını; 5’i öğrencilerin derse aktif olarak katılmalarına olanak sağladığını; 4’ü, öğrencilerin müzik dersindeki başarılarının diğer derslerine olumlu yansıdığını; 3’ü ise, öğrencilerin yaratıcılığını geliştirdiğini belirtmektedir. Öğretmenlerin görüşlerinden bazıları şöyledir:

“Öğrenciler müzik dersinden zevk alıyorlar. Çünkü derse aktif olarak katılmalarına olanak sağlıyorum. Yaparak-yaşayarak öğreniyorlar” (K2).

“Okulumda oluşturduğum korolara katılan öğrenciler sorumluluk duygusu, temiz şarkı söyleme yetisi ve grup içerisinde birbirlerini dinleme alışkanlığı kazanıyorlar. Böylelikle seslerini daha doğru kullanmış oluyorlar” (E4).

“Müzik dersi, öğrencileri rahatlatan bir derstir. Öğrenci, bu derste ruhunu dinlendiriyor. Böylelikle, bu derste başarıları diğer derslerine olumlu yansıyor” (K1).

“Müzik dersimde çeşitli enstrümanlar getiriyorum. Bundan büyük zevk alıyorlar. Böylece, öğrencilerimin bu enstrümanları kullanmalarını sağlayarak yaratıcılıklarının *gelişimine zemin hazırlamış oluyorum*” (E1).

3. 2. Müzik öğretmenlerinin müzik dersinde karşılaştıkları güçlükler

Araştırmaya katılan müzik öğretmenlerine müzik derslerinde karşılaştıkları güçlüklerle yönelik soru sorulmuştur. Öğretmenlerin bu soruya verdikleri yanıtlar Tablo 3’teki gibidir.

Tablo 3. Müzik öğretmenlerinin müzik dersinde karşılaştıkları güçlüklerin dağılımı

Karşılaşılan güçlükler	f	%
Öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeylerinin olmaması	7	10.9
Öğrencilerin derse hazırlanmadan gelmeleri	3	4.68
Müzik ders saatinin yetersiz oluşu	7	10.9
Müzik sınıfının olmaması	6	9.37
Öğrencilerin dersi sevmemeleri	3	4.68
Ders konularının yetişmemesi	4	6.25
Ders kitabındaki konuların etkinliklerle anlatılmasının eksikliği	2	3.12

Müzik dersine yönelik enstrüman yetersizliği	4	6.25
Sınıfların kalabalık olması	5	7.81
Okulun fiziki şartlarının yetersiz olması	6	9.37
Velilerin müzik öğretmenlerinin çok diğer öğretmenlere önem vermesi	5	7.81
Okul müdürlerinin müzik etkinlikleri için gerekli ders materyallerini sağlamada ilgisiz olmaları	5	7.81
Velilerin yüksek not baskısı yapmaları	3	4.68
Okulun dışında çevre okullarda görev yapmak	3	4.68
Hiçbir konuda zorlanmıyorum.	1	1.56
Toplam	64	100

Tablo 3'e göre, müzik öğretmenlerinin müzik dersinde karşılaştıkları güçlüklerin dağılımlarına bakıldığında; 7'si öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeylerinin olmaması; diğer 7'si, müzik ders saatinin yetersiz oluşu; 6'sı müzik sınıfının olmaması; diğer 6'sı okulun fiziki şartlarının yetersiz olması; 5'i sınıfların kalabalık olması; diğer 5'i velilerin müzik öğretmeninden çok diğer öğretmenlere önem vermesi; başka 5'i ise, okul müdürlerinin müzik etkinlikleri için gerekli ders materyallerini sağlamada ilgisiz olmaları üzerinde durmaktadır. Öğretmenlerin görüşlerinden bazıları şöyledir:

“Öğrenciler çok rahat. Dersin zamanı zor geçiyor. Çünkü öğrenciler dersi dinlemiyor. Şarkı öğretmeye çalışıyorum, arkadaşıyla sürekli konuşuyor. İlgisini derse çekmeye çalışsam da olmuyor. Artık not kaygıları da olmadığı için, nasıl olsa kalmıyorum diye düşünüyorlar ve dersi önemsemiyorlar”(K1).

“Mesleğimin ilk yılları idi. Bir öğrenci tüm derslerden beş almış, müzik dersinden dört aldığı için müdür bey yanıma çağırdı. Öğrencinin velisi verdiğim nottan dolayı şikâyet etmiş. Müdür bey: öğrenci çok başarılı, notunu değiştirin dedi. Sert bir tavırla ısrar etti notunu değiştirmem için. Bu duruma maruz kalmak çok kötü bir histi benim için. Müdür beyin, müzik dersini önemsememesi zoruma gitmişti” (K4).

“Öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeyleri çok önemli. İlköğretimde hiç müzik dersi görmeyen veya müzik dersini yetersiz alan sınıfta öğrencilerim var. Müzik ders saatinde çoğunlukla başka derslerle ilgilenilmiş. Bu bakımdan sınıfta alt yapıda müzik bilgi eksikliği yaşayan öğrencilerim çoğunlukta olduğu için sınıf seviyesine göre ilerleme kaydedemiyoruz”(E3).

“Çocuklar çok ilgisiz ne yaparsanız yapın, önemsemiyorlar. Belki okulda bir müzik sınıfı olsaydı her şey daha farklı olabilirdi. Çeşitli enstrümanlarla öğrencilerimi tanıştırmak ve derse ilgilerini çekerek dersi sevmelerine yardımcı olabilirdim” (E2).

3. 3. Öğretmenlerin müzik dersinde karşılaştıkları güçlüklerle ilişkin çözüm önerileri

Araştırmaya katılan müzik öğretmenlerine müzik dersinde karşılaştıkları güçlüklerle ilişkin çözüm önerileri soru sorulmuştur. Öğretmenlerin bu soruya verdikleri yanıtlar Tablo 4'deki gibidir.

Tablo 4. Öğretmenlerin müzik dersinde zorluk çektikleri konulara ilişkin çözüm önerilerine ilişkin dağılım

Çözüm önerileri	f	%
Okul müdürünün müzik öğretmenlerine değer vermesi ve takdir etmesi	5	8.62
Haftalık müzik ders saatinin artması	7	12.0
Okulun dışında çevre okullarda görev yapmamak	3	5.17
Sınıflarda öğrenci sayısının azaltılması	5	8.62
Fiziki donanımlı müzik dersliği sınıfın olması	7	12.0
Ders kitaplarındaki şarkıların artması	2	3.44
Ders konularının yetişmesi için öğrencilerin alt yapılarının yeterli olması	6	10.3
Öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeyleri için müzik derslerini müzik öğretmenlerin vermesi	7	12.0
Velilerin müzik dersini önemsemeleri	5	8.62
Müzik dersi için gerekli enstrümanların temin edilmesi	4	6.89
Velilerin yüksek not baskısı yapmamaları	3	5.17
Okul yönetiminin müzik dersini ve müzik öğretmenini önemsemesi	4	6.89
Toplam	58	100

Tablo 4’te görüldüğü gibi, öğretmenlerin müzik dersinde karşılaştıkları güçlüklerle ilişkin çözüm önerilerine bakıldığında; 7’si haftalık müzik ders saatinin artması, diğer 7’si fiziki donanımlı müzik dersliği sınıfın olması, başka 7’si öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeyleri için müzik derslerini müzik öğretmenlerin vermesi gerektiğini ele almaktadır. Öğretmenlerin 6’sı ders konularının yetişmesi için öğrencilerin alt yapılarının yeterli olmasının önemine vurgu yapmaktadır. Öğretmenlerin 5’i okul müdürünün müzik öğretmenlerine değer vererek takdir etmelerinin; diğer 5’i sınıflarda öğrenci sayısının azaltılmasının; başka 5’i ise velilerin müzik dersini önemsemelerinin gerekliliği üzerinde durmaktadır. Öğretmenlerin görüşlerinden bazıları şöyledir:

“Öğrencilerime şarkılar öğretiyorum, küçük dinletiler için provalar yapıyorum. Güzel etkinliklerde bulunduğumuzu düşünüyorum. Sonuçta bir emek var. Ancak, çalıştığım okuldaki müdürümün beni bir kere bile takdir ettiğine şahit olmadım” (K3).

“Müzik ders saati yeterli değil. İlk olarak yoklama alarak başlıyorum, sonra öğrencileri susturayım derken nerden baksanız on dakika geçiyor. Geriye otuz dakika süre kalıyor. Bu sürede bir önceki derste öğrenilenleri tekrar mı edeceğim, o haftanın konusuna mı yoğunlaşacağım. Dersin süresi çok az” (E4).

“Okulun dışında çevre okullarda görev yapmak çok zor. Çünkü kendi okulunda ders saatim az olduğu için çeşitli okullara gidiyorum. Öğrencilerime aktaracağım bilgileri, enerjimi yollarda tüketiyorum. Oysaki onlarla daha fazla vakit geçirmek istiyorum” (K1).

“Fiziki donanımlı müzik dersliği sınıfım yok. Aslında, idarecilerimden müzik odası için istekte bulundum ama özel bir sınıfımız yok dendi. Dizekli tahtanın olmaması vakit kaybına sebep oluyor. Fiziki donanım olarak her

sınıfta projeksiyon bile yok, projeksiyon olan sınıflar ise benim ders saatimde dolu oluyor. Buna ilaveten, Orff çalgılarım var ama öğrencilerimden onları taşımaları için yardım almak zorunda kalıyorum. Orgum var ama sürekli taşımam çok zor. Çünkü çok ağır” (K3).

“Çalıştığım okulda öğrenciler hiç müzik dersi görmemişler. Okulun ilk müzik öğretmeniym. Çocuklar daha temel bilgileri dizek, nota gibi bilmedikleri için normal sınıf seviyesinin konusunu nasıl vereceğim. Ders konularının yetişmesi için öğrencilerin *alt yapılarının yeterli olması şart*” (E2).

Sonuç ve Öneriler

Araştırmada, ortaokulda görev yapan müzik öğretmenlerin müzik dersi hakkındaki görüşleri alınarak, müzik dersinde karşılaştıkları güçlükler ve karşılaştıkları güçlüklerle ilişkin çözüm önerilerinin değerlendirilmesine yönelik yapılan çalışmada şu sonuçlar elde edilmiştir:

Araştırma sonucunda, öğretmenlerin müzik dersinin önemine ilişkin olarak; 6’sı bireysel olarak öğrencinin gelişiminde önemli rol oynadığını; 5’i öğrencilerin derse aktif olarak katılımlarına olanak sağladığını; 4’ü, öğrencilerin müzik dersindeki başarılarının diğer derslerine olumlu yansıdığını; 3’ü ise, öğrencilerin yaratıcılığını geliştirdiğini belirtmektedir.

Diğer bir bulguda, müzik öğretmenlerinin müzik dersinde karşılaştıkları güçlüklerin dağılımlarına bakıldığında; 7’si öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeylerinin olmaması; diğer 7’si, müzik ders saatinin yetersiz oluşu; 6’sı müzik sınıfının olmaması; diğer 6’sı okulun fiziki şartlarının yetersiz olması; 5’i sınıfların kalabalık olması; diğer 5’i velilerin müzik öğretmeninden çok diğer öğretmenlere önem vermesi; başka 5’i ise, okul müdürlerinin müzik etkinlikleri için gerekli ders materyallerini sağlamada ilgisiz olmaları üzerinde durmaktadır.

Başka bir bulguda, öğretmenlerin müzik dersinde karşılaştıkları güçlüklerle ilişkin çözüm önerilerine bakıldığında; 7’si haftalık müzik ders saatinin artması, diğer 7’si fiziki donanımlı müzik dersliği sınıfın olması, başka 7’si öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeyleri için müzik derslerini müzik öğretmenlerin vermesi gerektiğini ele almaktadır. Öğretmenlerin 6’sı ders konularının yetişmesi için öğrencilerin alt yapılarının yeterli olmasının önemine vurgu yapmaktadır. Öğretmenlerin 5’i okul müdürünün müzik öğretmenlerine değer vererek takdir etmelerinin; diğer 5’i sınıflarda öğrenci sayısının azaltılmasının; başka 5’i ise velilerin müzik dersini önemsemelerinin gerekliliği üzerinde durmaktadır.

Araştırma sonuçlarına dayanarak, öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeyleri için ilköğretimden başlayarak müzik dersine müzik öğretmenin girmeleri sağlanabilir. Okullarda donanımlı bir müzik sınıfı oluşturulabilir. Öğrencilere ve velilere müzik dersinin önemine ilişkin bilgiler verilebilir.

Kaynakça

- Altunışık, R., Coşkun, R., Yıldırım, E., & Bayraktaroğlu, S. (2001). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Adapazarı: Sakarya Kitabevi.
- Babacan, E. (2011) Üniversite öğrencilerinin müzik beğenilerinin farklı değişkenler açısından incelenmesi, II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 137-150.
- Bowman, W. (2002). *The new handbook research on music teaching and learning: A project of the music educators national conference*. In E. R.Colwell, C.Richardson (Ed.) *Educating Musically*. (pp. 63-85). United Kingdom: Oxford University Press.
- Çoban, A. (2005). *Müzik terapi*. İstanbul: Timaş Yayınevi.
- Hitchcock, G., & Hughes, D. (1995). *Research and the teacher; A qualitative introduction to school-based research (2nd Ed.)*. London: Routledge.
- Judd, C. M., Smith, E. R., & Kidder, L. H. (1991). *Research methods in social relations*. International Edition. Harcourt Brace Jovanovich Inc.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook (2nd ed.)*. Thousand Oaks, California: SAGE.
- Morahan-Martinç.
- Milli Eğitim Bakanlığı, (2006). Ortaöğretim müzik öğretim programı, (28.08.2006 Tarih ve 348 Sayılı Talim ve Terbiye Kurulu Kararı). <http://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=359> (24.2.2019).
- Paker, T. (2006). İngilizce öğretiminde drama etkinlikleri: Öğretmenin, öğrencilerin rolleri ve özel Pev ilköğretim okulu uygulamaları. *Muğla Eğitim Bilimleri Kongresi 13-15 Eylül, Muğla*.
- Uçan A. (1999). *İlköğretimde müzik öğretimi, Milli Eğitim Bakanlığı: ilköğretimde etkili öğretim ve öğrenen el kitabı-modül 9*, MEB Projeler Koordinasyon Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Uslu, M. (2010). *Müzik eğitimi aracılığıyla aynı yaş gruplarının sosyo kültürel değişimlerinin sağlanması*. IX. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, 15-17 Aralık 2010, İstanbul.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık

ORTAOKUL ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİK DERSİ KAVRAMINA İLİŞKİN METAFORİK ALGILARI /

Deniz Beste ÇEVİK KILIÇ - Beste KADEMLİ

(Doç. Dr. Balıkesir Üniversitesi- YL Öğr., Balıkesir Üniversitesi)

1. Giriş

Algıların açıklanma ve yorumlanmasında kullanılan araştırma teknikleri arasında metaforlar önemli bir rol oynamaktadır. Metafor kavramı ile kastedilen bir kavram olgu veya olayın başka bir kavram, olgu veya olaya benzetilerek açıklanmasıdır (Oxford ve arkadaşları, 1998). Morgan'a göre (1998:14) metafor genel olarak dünyayı kavrayışımıza sinen bir düşünce ve görme biçimidir. Deant-Reed ve Szokolszky (1993) ise metaforu, bir kavramın, durumun ya da nesnenin bir başka kavram ya da nesne kullanılarak dolaylı yoldan anlatılması olarak tanımlamaktadır. Metaforlar, bir kavramı farklı bir kavram ile tanımlamamıza yardımcı olurken, bir yandan da bir kavramı farklı bir kavramı benzetme yönü ile betimlememizi sağlar (Thompkins ve Leawley, 2000). Saban, Koçbeker ve Saban'a (2006) göre metaforlar, olayların oluşumu ve işleyişi hakkında düşüncelerimizi yapılandıran en güçlü zihinsel araçlardır.

Inbar (1996), metaforların araştırmacılara herhangi bir olgu veya süreçle ilgili bireylerin yaklaşımlarını belirlemede durum analizi yapılarak konu ile ilgili gereken önlemlerin alınmasına fırsat sunduğunu vurgulamaktadır. Forceville (2002), herhangi bir şeyin metafor olarak kabul edilebilmesi için belirtilen üç sorunun yanıtlanması gerektiğini belirtmektedir: Metaforun konusu nedir?; Metaforun kaynağı nedir?; Metaforun kaynağından konusuna atfedilmesi düşünülen özellikler nelerdir?. Sözelimi, “Öğretmen bahçıvan gibidir” cümlesinde, “Öğretmen bahçıvana benzer” dediğimizde, öğretmenin bahçıvana benzeyen yönlerine dikkat çekmek için “bahçıvan” imgesini kullanırız. Burada metaforun konusu “öğretmen”, metaforun kaynağı “bahçıvandır”. Metaforun kaynağından konusuna atfedilmesi düşünülen özellikler ise, “bahçıvanın yetiştirdiği fidanlarla ayrı ayrı ilgilenmesi, öğretmenin öğrencilerin bireysel farklılıklarını dikkate alması” olarak düşünülmektedir (Saban, 2006).

Son yıllarda eğitim alanında, bireylerin metaforik algı tekniği ile alanla ilişkili kavramları belirlemeye yönelik yapılan araştırmaların arttığı gözlenmektedir (Aykaç ve Çelik, 2014; Çevik-Kılıç, 2017; Leavy, McSorley ve Boté, 2007; Samier, 2019). Dolayısı ile yaşamın neredeyse her anında, her alanda kullanılan metaforun eğitimde de yer bulduğu ve eğitim araştırmalarına konu olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, bu çalışmada, ortaokul öğrencilerinin “müzik dersi” kavramına yönelik ne tür bir algıya sahip olduklarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Böylelikle, öğrencilerin 'müzik dersi' için kullandıkları metaforların belirlenmesinin ortaöğretim müzik

dersi programlarının gelişimine katkı sağlayacağı beklenmektedir. Dolayısı ile araştırmanın bu yönüyle önemli olduğu düşünülmektedir. Bu amaç çerçevesinde çalışmada aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Ortaokul öğrencilerinin “müzik dersi” kavramına yönelik oluşturdukları metaforlar nelerdir?

2. Ortaokul öğrencilerinin “müzik dersi” kavramına yönelik olarak oluşturdukları metaforlar ortak özellikleri bakımından hangi kategoriler altında toplanabilir?

2. Yöntem

2. 1. Araştırmanın Deseni

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan temel nitel araştırma deseni kullanılmıştır. Temel nitel araştırma deseni, araştırmaya katılan bireylerin yaşamlarını nasıl yorumladıkları, oluşturdukları ve deneyimlerine ne anlam kattıkları üzerinde durmaktadır (Merriam, 2013). Bu bağlamda, bu çalışmada, ortaokul öğrencilerinin ‘müzik dersi’ kavramına yönelik algılarını betimlemek ve bu algıları araştırmak amacıyla temel nitel araştırma deseninden yararlanılmıştır.

2. 2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Balıkesir il merkezindeki bir devlet ortaokulunda öğrenim gören 125 öğrenci oluşturmaktadır.

2. 3. Veri Toplama Aracı

Araştırmacılar tarafından, veri toplama aracı hazırlanırken öncelikle metaforlarla ilgili yapılan araştırmalar incelenmiştir. Araştırmalarda Likert tipi ölçekler kullanılmakla birlikte, literatürde daha çok katılımcıların eksik bırakılan cümleleri tamamlamasının istendiği araştırmalara rastlanılmıştır (Yılmaz, Göçen ve Yılmaz, 2013). Bu doğrultuda araştırmacılar tarafından bir form hazırlanmıştır. Formda ilkönce metaforun ne olduğu ve hangi amaçlar için kullanıldığı ile ilgili kısa bir bilgiye yer verilmiştir. Akabinde, öğrencilerden “Müzik dersi ... gibidir; çünkü...” cümlelerini tamamlamaları istenmiştir. Sözü edilen cümlede “gibi” ifadesi ile katılımcıların oluşturdukları metafor kaynağı ile metafor konusu arasında bağ kurmaları, “çünkü” ifadesi ile oluşturdukları metaforlar için bir “gerekçe” (veya “mantıksal dayanak”) üretmeleri istenmektedir (Saban, 2009).

2. 4. Veri Analizi

Araştırmacılar tarafından hazırlanan formda yer alan açık uçlu soruya (Müzik dersi ... gibidir; çünkü...) öğrencilerin verdikleri cevapların analizinde içerik analizinden yararlanılmıştır. İçerik analizi, birbirine benze-

yen verileri belirli temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları anlaşılabilir bir biçimde organize ederek yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

Ortaokul öğrencilerinin “müzik dersi” kavramına yönelik metaforik ifadelerinin analiz edilmesi ve yorumlanma süreci beş aşamada gerçekleştirilmiştir (Saban, 2008). Bunlar; adlandırma aşaması, tasnif etme (eleme ve arıtma) aşaması, kategori geliştirme aşaması, geçerlik ve güvenilirliği sağlama aşaması, verilerin bilgisayar ortamına aktarılma aşamasıdır.

Adlandırma aşaması: Bu aşamada, öğrenciler tarafından üretilen metaforlar alfabetik sıraya göre listelenmiştir (örneğin; arkadaş, bahçe ve çiçek gibi). Metafor çalışmasının amacına uygun olmayan cevaplarda, nedeni açıklanmayan metaforların bulunduğu kağıtlar değerlendirmeye alınmamıştır.

Tasnif etme (eleme ve arıtma) aşaması: Bu aşamada öğrencilerin ortaya koydukları metaforlar diğer metaforlarla olan benzerlikleri veya ortak özellikleri bakımından analiz edilmiştir. Geçerli metafor üretmeyen ve boş kağıt veren öğrencilere ait 7 form elenmiştir. Geçerli metafor üretilmeyen formlar elendikten sonra 26 adet geçerli metafor elde edilmiştir. Ardından, metaforların her biri için o metaforu en iyi temsil edecek birer tane örnek metafor ifadelerinin yer aldığı örnek metafor listesi oluşturulmuştur. Örnek metafor listesi iki temel amaç için hazırlanmıştır: (a) Metaforların belli bir kategori altında toplanmasında kullanmak, (b) Araştırmanın veri analiz sürecini ve yorumlarını geçerli kılmak.

Kategori geliştirme aşaması: Bu aşamada, öğrencilerin müzik dersine yönelik ürettikleri metaforlar ortak özellikler bakımından değerlendirilmiştir. Metafor listesi dikkate alınarak 4 farklı kavramsal kategori oluşturulmuştur.

Geçerlik ve güvenilirliği sağlama aşaması: Nitel bir araştırmada verilerin ayrıntılı olarak rapor edilmesi ve araştırmacının sonuçlara nasıl ulaştığının açıklanması geçerliğin önemli ölçütlerindendir (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Araştırmanın geçerliğini sağlamak için öğrencilerin verdikleri yanıtlardan doğrudan alıntılara yer verilmiştir. Araştırmada kodlayıcılar arası güvenilirliği sağlamak için uzman görüşünden yararlanılmıştır. Bu sebeple, 4 kavramsal kategori altında verilen metaforların söz konusu kavramsal kategoriye temsil edip/etmediğini belirlemek amacıyla müzik eğitimi, dil eğitimi ve eğitim bilimleri alanında uzman üç kişiye; öğrenciler tarafından üretilen metaforların yer aldığı ve 4 farklı kategorinin adlarının ve özelliklerinin yer aldığı iki liste verilmiştir. Uzmanlardan, metafor listesini 4 kavramsal kategoriyle hiçbir metaforu dışarıda bırakmayacak şekilde eşleştirmeleri istenmiştir. Daha sonra, uzmanların yaptığı eşleştirmeler araştırmacıların kendi kategorileriyle karşılaştırılmıştır. Uzman görüş-

leri ile Miles ve Huberman'ın (1994) formülü (Güvenirlilik=görüş birliği/görüş birliği+görüş ayrılığı) kullanılarak kodlayıcılar arası güvenirlilik hesaplanmıştır. Miles ve Huberman'ın (1994) belirttiği gibi, nitel çalışmalarda uzman ve araştırmacı değerlendirmeleri arasındaki uyumun %90 ve üzeri olduğu durumlarda güvenirlilik sağlanmış olmaktadır. Bu çalışmada, kodlayıcılar arası güvenirlilik çalışmasında %93 oranında bir güvenirlilik hesaplanmıştır.

Verilerin bilgisayar ortamına aktarılma aşaması: Bu aşamada, çalışmada elde edilen veriler bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Elde edilen veriler sayısallaştırılıp, frekans (f) ve yüzdeleri (%) hesaplanmıştır. Veriler, araştırmacılar tarafından yorum yapılmaya hazır duruma getirilmiştir.

3. Bulgular

Bu bölümde, araştırmaya katılan ortaokul öğrencilerinin müzik dersine ilişkin ürettikleri metaforlar ve ortak özellikleri bakımından araştırmacılar tarafından oluşturulan kavramsal kategoriler tablolar halinde sunulmuştur.

3. 1. Ortaokul öğrencilerinin müzik dersi için kullandıkları metaforlara ait bulgular

Ortaokul öğrencilerinin müzik dersine ilişkin ürettikleri metaforların alfabetik listesini ve her bir metaforu temsil eden öğrenci sayısı ve yüzdesini içeren Tablo 1 aşağıda verilmiştir.

Tablo 1. Ortaokul öğrencilerinin müzik dersine ilişkin ürettikleri metaforlar ve her bir metaforu temsil eden öğrenci sayısı ve yüzdesi

Sıra	Ad	f	%	Metaforun Sırası	Metaforun Adı	f	%
1	Arkadaş	11	8.8	14	Orman	6	4.8
2	Bahçe	7	5.6	15	Oyun salonu	5	4
3	Çiçek	8	6.4	16	Pasta	4	3.2
4	Çikolata	2	1.6	17	Ruhun aynası	1	0.8
5	Gökyüzü	4	3.2	18	Sessizlik	3	2.4
6	Güneş	4	3.2	19	Su	6	4.8
7	Hayatın ritmi	5	4	20	Tatil yapmak	5	4
8	Huzur	7	5.6	21	Temiz hava	3	2.4
9	İlaç	3	2.4	22	Terapi	6	4.8
10	Lunapark	7	5.6	23	Uyku	4	3.2
11	Mutluluk	7	5.6	24	Yağmur	8	6.4
12	Nefes	3	2.4	25	Yaşama sebebi	2	1.6
13	Neşe	4	3.2	26	Yüzme	4	3.2
Toplam						125	100

Tablo 1’de görüldüğü gibi, ortaokul öğrencilerinin müzik dersine ilişkin toplam 26 adet metafor üretmiştir. İlk sıralarda yer alan metaforlar sırasıyla; arkadaş (11 öğrenci, %8.8), çiçek (8 öğrenci, %6.4), yağmur (8 öğrenci, %6.4), bahçe (7 öğrenci, %5.6), huzur (7 öğrenci, %5.6), lunapark (7 öğrenci, %5.6) ve mutluluk (7 öğrenci, %5.6)’dır.

3. 2. Ortaokul öğrencilerinin müzik dersine yönelik oluşturdukları metaforların ortak özellikleri bakımından oluşturduğu kategoriler

Ortaokul öğrencilerinin müzik dersine yönelik oluşturdukları metaforlara ilişkin 4 kavramsal kategoriye ait tablolar aşağıda verilmiştir.

Tablo 2. Öğrencilerin “Tedavi eden” kategorisine ilişkin metaforlarının dağılımı

Metafor	f	%
Bahçe	7	5.6
İlaç	3	2.4
Orman	6	4.8
Ruhun aynası	1	0.8
Temiz hava	3	2.4
Uyku	4	3.2
Toplam	24	19.2

Tablo 2, tedavi edici olarak müzik dersi kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu üreten öğrenci sayısını ve yüzdesini belirtmektedir. Bu kategoride öğrenciler 6 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar, bahçe ve ormandır. Bu kategorideki metaforlara göre, müzik dersi tedavi edicidir. Yani, öğrenciler tarafından müzik dersi rahatlatan, ruhu temizleyen ve tedavi eden özellikleri ile ele alınmaktadır.

Aşağıda bu kategoriye oluşturan metaforların öğrenciler tarafından tanımlamalarına ilişkin örnekler yer almaktadır:

“Müzik dersi, bahçeye benzer. İçinde renk renk güzellikler, yeşillikler barındırır. Tıpkı bahçe gibi, müzik dersi de ruhumu iyileştiriyor, tedavi ediyor.”

“Müzik dersi ilaç gibidir. Çünkü insanları sakinleştirir, rahatlatır ve tedavi eder.”

“Müzik dersi ormana benzer. Orman yeşilin bin bir tonu ile örtülü. Yeşil tonu beni her zaman iyileştirir.”

“Müzik dersi ruhun aynası gibidir. Çünkü duyguları yansıtarak ruhu dinlendirir ve tedavi eder.”

“Müzik dersi temiz hava gibidir. Temiz havada nasıl kendime geliyorsam, rahatlıyorsam; müzik dersinin de beni tedavi edici özelliği var.”

“Müzik dersi uyku gibidir. Uyku, ruhu temizleyerek *tedavi eder.*”

Tablo 3. Öğrencilerin “Dinlendiren ve huzur veren” kategorisine ilişkin metaforlarının dağılımı

Metafor	f	%
Huzur	7	5.6
Sessizlik	3	2.4
Su	6	4.8
Tatil yapmak	5	4
Terapi	6	4.8
Yağmur	8	6.4
Toplam	35	28

Tablo 3, dinlendiren ve huzur veren müzik dersi kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu üreten öğrenci sayısını ve yüzdesini belirtmektedir. Bu kategoride öğrenciler 6 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar; yağmur, huzur, su ve terapidir. Bu kategorideki metaforlara göre, müzik dersinin dinlendiren ve huzur veren etkisi vardır. Yani, müzik dersi sıkıntılardan arındıran, rahatlatan ve huzur veren özellikleri ile ele alınmaktadır. Aşağıda bu kategoriye oluşturan metaforların öğrenciler tarafından tanımlamalarına ilişkin örnekler yer almaktadır:

“Müzik dersi huzur gibidir. Çünkü müziği dinledikçe ruhum rahatlıyor, büyük haz alıyorum.”

“Müzik dersi sessizlik gibidir. Sessizlik, bana huzur veriyor. ”

“Müzik dersi su gibidir. Su nasıl coşkulu akıyorsa, müzik dersi de öyle akıp geçiyor. Su sesi ferahlık, huzur, dinlenme demek. Tıpkı müzik dersi gibi.”

“Müzik dersi tatil yapmaya benzer. Çünkü tatilde bol bol dinlenirim. Müzik dersinde de tatilдейim gibi hissediyorum. Dinlendiren bir ders.”

“Müzik dersi terapi gibidir. Terapinin rahatlatıcı ve dinlendirici etkisi var. Müzik dersinin beni rahatlatan etkisi var.”

“Müzik dersi yağmur gibidir. Yağmur yağınca içim huzurla doluyor. Streslerinden arınıyorum. Müzik dersi de dinlendiren ve huzur veren bir dertir.”

Tablo 4. Öğrencilerin “eğlendiren” kategorisine ilişkin metaforlarının dağılımı

Metafor	f	%
Arkadaş	11	8.8
Çiçek	8	6.4
Çikolata	2	1.6
Lunapark	7	5.6
Neşe	4	3.2
Oyun salonu	5	4
Pasta	4	3.2
Toplam	41	32.8

Tablo 4, eğlendiren müzik dersi kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforı üreten öğrenci sayısını ve yüzdesini belirtmektedir. Bu kategoride öğrenciler 7 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar arkadaş, çiçek ve lunaparktır. Bu kategorideki metaforlara göre, müzik dersinin eğlendiren etkisi vardır. Yani, müzik dersi keyif ve zevk alma ve eğlendiren özellikleri ile ele alınmaktadır. Aşağıda bu kategoriyi oluşturan metaforların öğrenciler tarafından tanımlamalarına ilişkin örnekler yer almaktadır:

“Müzik dersi arkadaş gibidir. Arkadaşlarımla güzel vakitler geçiriyorum ve çok eğleniyorum. Müzik dersi de keyifli olduğu için çok eğleniyorum.”

"Müzik dersi çiçek gibidir. Çiçeklerle ilgilendiğim zaman büyük zevk alıyorum ve eğleniyorum."

“Müzik dersi çikolataya benzer. En mutsuz olduğum zamanlarda bile beni mutlu ediyor, eğlendiriyor.”

“Müzik dersi lunapark gibidir. Lunaparkta çok oyuncaklar var. Ne zaman gitsem çok eğleniyorum. Müzik dersinde öğretmenimin derse getirdiği birçok enstrüman var. Öğretmenim, enstrümanları kullanmamızı istediğinde çok eğleniyorum.”

“Müzik dersi neşe gibidir. Çünkü müzik dersinde içim neşeye doluyor, eğlenceli ders.”

“Müzik dersi oyun salonu gibidir. Oyun salonu gibi, müzik dersi de çok renkli ve eğlendirici.”

“Müzik dersi pasta gibidir. Çünkü pasta yemek inanılmaz keyif veriyor. Müzik dersi de bana böyle keyif veriyor, eğleniyorum.”

Tablo 5. Öğrencilerin “duyguları ifade eden” kategorisine ilişkin metaforlarının dağılımı

Metafor	f	%
Güneş	4	3.2
Gökyüzü	4	3.2
Hayatın ritmi	5	4
Mutluluk	7	5.6
Nefes	3	2.4

Yaşama sebebi	2	1.6
Toplam	25	20

Tablo 5, duyguları ifade eden müzik dersi kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu üreten öğrenci sayısını ve yüzdesini belirtmektedir. Bu kategoride öğrenciler 6 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar mutluluk, hayatın ritmi, güneş ve gökyüzüdür. Bu kategorideki metaforlara göre, müzik dersi duyguları ifade etmeyi sağlamaktadır. Aşağıda bu kategoriyi oluşturan metaforların öğrenciler tarafından tanımlamalarına ilişkin örnekler yer almaktadır:

“Müzik dersi güneş gibidir. Çünkü güneş görünce mutluluk duyarım. Müzik dersi de güneş gibi duygularımı açığa çıkartıyor.”

“Müzik dersi gökyüzü gibidir. Gökyüzü sonsuzluktur. Uçsuz bucaksız duygu seli. Müzik dersi de öyle.”

“Müzik dersi hayatın ritmi gibidir. Kendimi hayatın ritmine kaptırdığım gibi müzik dersinde de kendimi kaptırıyorum.”

“Müzik dersi mutluluk gibidir. Çünkü duygularımı ifade ettikçe rahatlarım ve mutlu olurum.”

“Müzik dersi nefes gibidir. Yaşamak için nefes almamız lazım. Müzik dersi olmazsa nefes alamam. Duygularım körelir.”

“Müzik dersi yaşama sebebim gibidir. Müzik dersi olmadan yapamam. Ruhumun arınması için müzik dersi şart.”

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, ortaokul öğrencilerinin müzik dersine ilişkin sahip oldukları algıları metaforlar aracılığıyla ortaya çıkararak, üretilen metaforları kavramsal kategoriler altında toplamak amaçlanmıştır. Araştırma, ortaokul öğrencilerinin “müzik dersi” kavramını nasıl algıladıkları hakkında ipuçları vermektedir. Ortaokul öğrencileri müzik dersine ilişkin toplam 26 adet metafor üretmişlerdir. İlk sıralarda yer alan metaforlar sırasıyla; arkadaş, çiçek, yağmur, bahçe, huzur, lunapark ve mutluluktur.

Araştırma sonucunda, tedavi edici olarak müzik dersi kategorisinde öğrenciler 6 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar; bahçe ve ormandır. Bu kategorideki metaforlara göre, müzik dersi tedavi edicidir. Yani, öğrenciler tarafından müzik dersi rahatlatan, ruhu temizleyen ve tedavi eden özellikleri ile ele alınmaktadır.

Bir başka sonuçta, dinlendiren ve huzur veren olarak müzik dersi kategorisinde öğrenciler 6 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan yağmur, huzur, su ve terapidir. Bu kategorideki metaforlara göre, müzik dersinin dinlendiren ve huzur veren etkisi vardır. Yani, müzik dersinin sıkıntılardan arındıran, rahatlatan ve huzur veren özellikleri üzerinde durulmaktadır.

Bir diğerk bulguda, eğlendiren müzik dersi kategorisinde öğrenciler 7 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar arkadaş, çiçek ve lunaparktır. Bu kategorideki metaforlara göre, müzik dersinin eğlendiren etkisi vardır. Yani, müzik dersi keyif ve zevk alma ve eğlendiren özellikleri ile ele alınmaktadır.

Başka bir diğerk bulguda, duyguları ifade eden müzik dersi kategorisinde öğrenciler 6 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar mutluluk, hayatın ritmi, güneş ve gökyüzüdür. Bu kategorideki metaforlara göre, müzik dersi duyguları ifade etmeye yardımcıdır.

Görülmektedir ki, ortaokul öğrencilerinin müzik dersi kavramına yönelik olumsuz metafor algılamaları olmamıştır. Öğrencilerin müzik dersine ilişkin olumlu metafor kullanmaları bu bakımdan önem arz etmektedir. Yapılan bu çalışma, ortaokul öğrencilerinin müzik dersine karşı bakış açılarını yansıtmaktadır. Bu araştırma farklı illerdeki ortaokullarda uygulanarak sonuçlar arasında kıyaslamalar yapılabilir. Buna ilaveten, müzik öğretmenlerine de sorularak bu konudaki bakış açıları ortaya koyulabilir. Gelecekte, bu çalışmada oluşturulan kategorilere ilişkin müzik dersi ilgili metaforların belirlenmesinde kullanılabilir ölçekler geliştirebilir.

Kaynakça

- Aykaç, N., & Çelik, Ö. (2014). Öğretmenlerin ve öğretmen adaylarının eğitim programına ilişkin metaforik algılarının karşılaştırılması. *Eğitim ve Bilim*, 39(173), 328-340.
- Çevik-Kılıç, D. B. (2017). Müzik öğretmeni adaylarının 'öğretmen' kavramına ilişkin metaforları. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 25(3), 1099-1188.
- Deant-Read, C. H., & Szokolszky, A. (1993). Where do metaphors come from. *Metaphor and Symbolic Activity*, 8(3), 227-242.
- Forceville, C. (2002). The identification of target and source in pictorial metaphors. *Journal of Pragmatics*, 34, 1-14.
- Inbar, D. E. (1996). The free educational prison: metaphors and images. *Educational Research*, 38(1), 77-92.
- Leavy, A. M., McSorley, F. A., & Boté, L. A. (2007). An examination of what metaphor construction reveals about the evolution of preservice teachers' beliefs about teaching and learning. *Teaching and Teacher Education*, 23(7), 1217-1233.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber*. Ankara: Nobel Yayıncılık

- Morgan G. (1998). *Yönetim ve örgüt teorilerinde metafor* (Çev. G. Bulut). İstanbul: BZD Yayıncılık.
- Oxford, R., Tomlinson, S., Barcelos, A., Harrington, C., Lavine, R., Saleh, A., & Longhini, A. (1998). Clashing metaphors about classroom teachers: Toward asystematic typology for the language teaching field. *System*, 26, 3-50.
- Saban, A. (2006). Lisansüstü öğrencilerin nitel araştırma metodolojisine ilişkin algıları, *XV. Ulusal Eğitim Bilimleri*, 13-15 Eylül 2006, Muğla.
- Saban, A., Koçbeker, B. N., & Saban, A. (2006). Öğretmen adaylarının öğretmen kavramına ilişkin algılarının metafor analizi yoluyla incelenmesi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 6, 461-522.
- Saban, A. (2008). Okula ilişkin metaforlar. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*. 14(55), 459- 496.
- Saban, A. (2009). Öğretmen adaylarının öğrenci kavramına ilişkin sahip olduğu metaforlar. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*. 7(2),281-326.
- Samier, E. (2019). *The theory and uses of metaphor in educational administration and leadership. A rejoinder*. Journal of Educational Administration and History. ISSN 1478-7431.
- Thompkins, P., & Lawley, J. (2000). *Metaphors in mind*. Transformation through symbolic. Published by the Developing Company Press.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, F., Göçen, S., & Yılmaz, F. (2013). Öğretmen adaylarının öğretmen kavramına ilişkin algıları: Bir metaforik çalışma. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(1), 151-164.

ORTAOKUL ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİK ÖĞRETMENİNE İLİŞKİN ALGILARININ METAFORİK ANALİZİ /

Deniz Beste ÇEVİK KILIÇ

(Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı)

1. Giriş

Bireylerin genel olarak dünyayı kavrayışına sinen bir düşünme ve görme biçimi anlamına gelen metaforlar, hem kendi duygu ve düşüncelerini hem de karşılarındakilerin duygu ve düşüncelerini tanımlarken kullanılmaktadır (Sanchez, Barreiro ve Maojo, 2000). Metafor, bir şeyi bambaşka bir şeye dönüştüren sembolik bir dönüştürmedir (Anderson ve Milbrandt, 2002). Postman (1996:74) metaforların bir süsleme aracı değil, algının vazgeçilmez bir parçası olduğunu ileri sürmektedir. Lakoff ve Johnson'un (2005) metafor teorisine göre, metaforun esası bir fenomeni/olguyu başka bir fenomene/olguya göre anlamak ve tecrübe etmektir. Böylece metafor, bir kavramın başka bir kavram gibi olduğunu açıklamada insanlara yardımcı olmaktadır.

Forceville (2002), herhangi bir şeyin metafor olarak kabul edilebilmesi için aşağıda belirtilen üç sorunun yanıtlanması gerektiğini vurgulamaktadır: Metaforun konusu nedir?; Metaforun kaynağı nedir?; Metaforun kaynağından konusuna atfedilmesi düşünülen özellikler nelerdir?. Sözgelimi, “Öğretmen bahçıvan gibidir” cümlesinde, “*Öğretmen bahçıvana benzer*” dediğimizde, öğretmenin bahçıvana benzeyen yönlerine dikkat çekmek için “bahçıvan” imgesini kullanırız. Burada metaforun konusu “öğretmen”, metaforun kaynağı “bahçıvan”dır. Metaforun kaynağından konusuna atfedilmesi düşünülen özellikler ise, “bahçıvanın yetiştirdiği fidanlarla ayrı ayrı ilgilenmesi, öğretmeninde öğrencilerin bireysel farklılıklarını dikkate alması” olarak düşünülmektedir (Saban, 2006).

Eğitimin en önemli unsurlarından olan öğretmenler, eğitim-öğretim faaliyetlerinin yürütülmesinde büyük rol oynamaktadır (Yılman, 2006). Dolayısı ile öğretmen, hem sınıfta etkin bir rol oynamakta hem de öğrenciler tarafından model olarak alınmaktadır. Öğretmenler, eğitim ortamlarının düzenlenmesinde öğrencilerin yetişmelerinde ve ileriki yaşamlarının şekillenmesinden sorumlu olan kişidir. Şüphesiz ki, eğitim hayatı boyu devam etmektedir. Dolayısı ile “öğretmen” metaforları çalışması, öğretmenlerin mesleki tanımlamaları ve bağlamsal faktörler arasındaki ilişkileri araştırmak için uygun araçtır (Ben-Peretz, Mendelson ve Kron, 2003). Bu bağlamda, bu çalışmada, ortaokul öğrencilerinin “müzik öğretmeni” kavramını nasıl algıladıklarının metaforlar aracılığı ile ortaya çıkarılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu çalışmadan elde edilen sonuçların müzik eğitimi

alanına katkı sağlayacağı umulmaktadır. Bu amaç çerçevesinde araştırma kapsamında aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1-Ortaokul öğrencileri müzik öğretmeni kavramına ilişkin algılarını hangi metaforlar aracılığıyla açıklamaktadırlar?

2-Ortaokul öğrencileri müzik öğretmeni kavramına ilişkin oluşturdukları metaforlar hangi kategoriler altında toplanabilir?

2. Yöntem

2. 1. Araştırmanın Deseni

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden olan olgu bilim modeli kullanılmıştır. Olgu bilim (fenomenoloji) deseni, farkında olduğumuz ama derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmaktadır. Dolayısı ile fenomenoloji kullanılması, bize tamamen yabancı olmayan ve tam anlamıyla kavrayamadığımız olguları araştırmayı amaçlayan çalışmalar için uygun bir araştırma zemini oluşturmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

2. 2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Balıkesir il merkezindeki bir devlet ortaokulunda öğrenim gören 125 öğrenci oluşturmaktadır.

2. 3. Veri Toplama Aracı ve Verilerin Analizi

Araştırmaya katılan ortaokul öğrencilerinin ideallerindeki müzik öğretmenine ilişkin sahip oldukları algıları metaforlar aracılığı ile ortaya çıkarmak amacıyla, öğrencilerden, “Müzik öğretmeni....gibidir, çünkü ...” cümlesindeki noktalı yerleri tamamlamaları istenmiştir. Öğrencilerin kendi el yazılarıyla kaleme aldıkları bu kompozisyonlar, araştırmanın temel veri kaynağını oluşturmaktadır.

Araştırmaya katılan ortaokul öğrencilerinin geliştirdikleri metaforların analizi; örnek metafor imgesi derleme aşaması (1), kodlama ve ayıklama aşaması (2), kategori geliştirme aşaması (3), geçerlik ve güvenilirliği sağlama aşaması (4) ve verilerin bilgisayar ortamına aktarılması (5) olmak üzere beş aşamada gerçekleştirilmiştir.

1.Örnek metafor imgesi derleme aşaması: Bu aşamada, metaforlar alfabetik sıraya göre dizilmiştir. Akabinde, her metaforu temsil eden katılımcı metaforun her biri için onu en iyi temsil ettiği varsayılan, katılımcı metafor imgelerinden örnek metafor listesi oluşturulmuştur.

2.Kodlama ve ayıklama aşaması: Bu aşamada araştırmacı, öğrenciler tarafından üretilen metaforları bir sıraya dizerek geçici bir liste yapmıştır. Öğrenciler tarafından üretilen metaforlar ortak özelliklerine göre gruplanıp, birden fazla sıklığa sahip metaforlar dikkate alındıktan sonra kategoriler oluşturulmuştur.

3.Kategori geliştirme aşaması: Bu aşamada öğrenciler tarafından üretilen metafor imgeleri, müzik öğretmeni kavramına ilişkin sahip oldukları ortak özellikleri bakımından incelenmiştir. Metafor listesi oluşturularak; her metaforun “müzik öğretmeni” olgularının nasıl kavramsallaştırıldığına bakılmıştır. Öğrenciler tarafından üretilen her metafor bir tema ile ilişkilendirilmiştir. Daha sonra bu metaforlar, metaforun konusu ve kaynağı arasındaki ilişki göz önüne alınarak kategorilere ayrılmıştır. Böylelikle, toplamda 4 farklı kavramsal kategori oluşturulmuştur.

4.Geçerlik ve Güvenirliği sağlama aşaması: Geçerlik ve güvenirlilik, analiz sürecinde araştırma sonuçlarının inandırıcılığını sağlaması açısından önemli iki ölçüttür. “Toplanan verilerin ayrıntılı olarak rapor edilmesi ve araştırmacının sonuçlara nasıl ulaştığını açıklaması nitel bir araştırmada geçerliğin önemli ölçütleri arasında yer almaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2011:257). Bu araştırmanın sonuçlarının geçerliğini sağlamak amacı ile (1) Veri analiz süreci (4 kavramsal kategoriye nasıl ulaşıldığı) detaylı bir şekilde açıklanmıştır. (2) Çalışmada elde edilen 28 metaforun her biri için onu en iyi temsil ettiği varsayılan bir örnek metafor imgesi derlenmiş ve bu metafor imgelerinin tümüne bulgular kısmında yer verilmiştir. Bununla birlikte, çalışmanın güvenirliliğini sağlamak için, araştırmada ulaşılan 4 kavramsal kategori altında verilen metafor imgelerinin söz konusu bir kavramsal kategoriye temsil edip/etmediğini teyit etmek amacıyla alanında üç uzman görüşüne başvurulmuştur. Uzmanların ve araştırmacının değerlendirmeleri doğrultusunda, görüş birliği ve görüş ayrılığı sayıları belirlenmiştir. Miles ve Huberman’ın (1994:64) formülü (Güvenirlilik=görüş birliği/görüş birliği+görüş ayrılığı) kullanılarak hesaplanmıştır. Nitel çalışmalarda, uzmanlar ve araştırmacı değerlendirmeleri arasındaki uyumun %90 ve üzeri olduğu durumlarda istenilen düzeyde bir güvenirlilik sağlanmış olmaktadır (Miles ve Huberman, 1994). Bu bağlamda, bu araştırmanın güvenirlilik çalışmasında %92 oranında bir güvenirlilik elde edilmiştir.

5.Verilerin bilgisayar ortamına aktarılma aşaması: Bu aşamada, araştırmada elde edilen veriler bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Elde edilen veriler sayısallaştırılıp frekans (f) ve yüzdeleri (%) hesaplanmıştır. Veriler, araştırmacı tarafından yorum yapılmaya hazır duruma getirilmiştir.

3. Bulgular

Bu bölümde, araştırmaya katılan ortaokul öğrencilerinin müzik öğretmenine ilişkin ürettikleri metaforlar ve ortak özellikleri bakımından araştırmacı tarafından oluşturulan kavramsal kategoriler tablolar halinde sunulmuştur.

3. 1. Ortaokul öğrencilerinin müzik öğretmeni için kullandıkları metaforlara ait bulgular

Ortaokul öğrencilerinin müzik öğretmenine ilişkin ürettikleri metaforların alfabetik listesini ve her bir metaforu temsil eden öğrenci sayısı ve yüzdesini içeren Tablo 1 aşağıda verilmiştir.

Tablo 1. Ortaokul öğrencilerinin ideallerindeki müzik öğretmenine ilişkin ürettikleri metaforlar ve her bir metaforu temsil eden öğrenci sayısı ve yüzdesi

Sıra	Metaforun Adı	f	%	Sıra	Metaforun Adı	f	%
1	Ağaç	8	6.4	15	Nehir	3	2.4
2	Ağustos böceği	3	2.4	16	Okyanus	6	4.8
3	Boya	5	4	17	Oyun	2	1.6
4	Bülbül	5	4	18	Palyaço	4	3.2
5	Çikolata	8	6.4	19	Piyano	5	4
6	Gökkuşuğu	6	4.8	20	Pusula	5	4
7	Gül	3	2.4	21	Ressam	4	3.2
8	Hayal gücünü kullanma	5	4	22	Sanatçı	8	6.4
9	Havuz	5	4	23	Solist	4	3.2
10	Heykeltıraş	6	4.8	24	Su	4	3.2
11	Karınca	2	1.6	25	Televizyon	3	2.4
12	Kitap	3	2.4	26	Uçurtma	2	1.6
13	Konser	4	3.2	27	Yetenek avcısı	4	3.2
14	Lunapark	6	4.8	28	Yol	2	1.6
Topl						125	100

Tablo 1’de görüldüğü gibi, ortaokul öğrencileri müzik öğretmenine ilişkin toplam 28 adet metafor üretmişlerdir. İlk sıralarda yer alan metaforlar sırasıyla; ağaç (8 öğrenci, %6.4), çikolata (8 öğrenci, %6.4), sanatçı (8 öğrenci, %6.4), gökkuşuğu (6 öğrenci, %4.8), heykeltıraş (6 öğrenci, %4.8), lunapark (6 öğrenci, %4.8), okyanus (6 öğrenci, % 4.8)’tur.

3. 2. Ortaokul öğrencilerinin müzik öğretmenine yönelik oluşturdukları metaforların ortak özellikleri bakımından oluşturduğu kategoriler

Ortaokul öğrencilerinin müzik öğretmenine yönelik oluşturdukları metaforlara ilişkin 4 kavramsal kategoriye ait tablolar aşağıda verilmiştir.

Tablo 2. Öğrencilerin “Bilgiyi aktaran” kategorisine ilişkin metaforlarının dağılımı

Metafor	f	%
Ağaç	8	6.4
Gül	3	2.4
Havuz	5	4
Karınca	2	1.6
Kitap	3	2.4
Nehir	3	2.4
Okyanus	6	4.8
Su	4	3.2

Tablo 2, “bilgiyi aktaran müzik öğretmeni” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu üreten öğrenci sayısını ve yüzdesini belirtmektedir. Bu kategoride öğrenciler 8 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar ağaç, okyanus, havuz ve su’dur. Bu kategorideki metaforlara göre, öğretmen bilgi kaynağıdır. Yani, öğretmen bilgi edinilen kişi, her şeyi bilen ve bilgiyi aktaran kişi olarak ele alınmaktadır. Dolayısı ile öğretmenin bilgi deposu ve aktarıcısı olarak görüldüğü söylenebilir. Aşağıda bu kategoriye oluşturan metaforların öğrenciler tarafından tanımlamalarına ilişkin örnekler yer almaktadır:

“Müzik öğretmeni öğrencilerine bilgisini aktarıırken meyve veren ağaç gibidir. Ağaçların oksijen sağlayarak doğayı korumaları gibi, öğretmende bilgisi ile öğrencilerine bildiklerini anlatarak her zaman yardımcı olur.”

“Müzik öğretmeni güle benzer. Gül nasıl ki bıkıp usanmadan çiçek açıyorsa, öğretmende bıkıp usanmadan öğrencisine yeni bilgiler öğretir.”

“Müzik öğretmeni, havuz gibidir. Havuz gibi derin bilgisi vardır.”

“Müzik öğretmeni karıncaya benzer. Karıncılar durmadan küçük küçük yiyecekler toplayarak biriktirirler. Bu şekilde, öğretmenler de bilgilerini sunarak öğrencilerine aktarırlar.”

“Müzik öğretmeni kitap gibidir. Kitaplar bize bilgi ve beceri kazandırır. Kitapta yer alan bilgiler gibi öğretmenlerde bu bilgileri öğrencilerine aktarmak bakımından aynıdır.”

“Müzik öğretmeni nehir gibidir. Sürekli akan nehir gibi, öğretmen de devamlı bilgi akışını sağlıyor.”

“Müzik öğretmeni okyanusa benzer. Okyanusun içinde çeşit çeşit bilgiler bulunur. Öğretmende bu bilgi birikimlerini öğrencilerine aktarır.”

“Müzik öğretmeni, su gibidir. Canlılar için hayatın kaynağı su’dur. Öğrenciler için bilgi kaynağı öğretmendir.”

Tablo 3. Öğrencilerin “Yetenekleri ortaya çıkaran” kategorisine ilişkin metaforlarının dağılımı

Metafor	f	%
Gökkuşaağı	6	4.8
Hayal gücünü kullanma	5	4
Heykeltıraş	6	4.8
Pusula	5	4
Ressam	4	3.2
Televizyon	3	2.4
Yetenek avcısı	4	3.2
Yol	2	1.6
Toplam	35	28

Tablo 3, “yetenekleri ortaya çıkaran müzik öğretmeni” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu üreten öğrenci sayısını ve yüzdesini belirtmektedir. Bu kategoride öğrenciler 8 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar gökkuşaağı, heykeltıraş, hayal gücünü kullanma ve pusuladır. Bu kategorideki metaforlara göre, öğretmen öğrencilerinin yeteneklerini ortaya çıkaran kişidir. Dolayısı ile öğretmenler, öğrencilerinin yeteneklerini ortaya çıkarabilmek amacı ile onları geliştirip gerekli olan müziksel bilgi ve becerileri kazanmalarına yardımcıdır. Aşağıda bu kategoriye oluşturan metaforların öğrenciler tarafından tanımlamalarına ilişkin örnekler yer almaktadır:

“Müzik öğretmeni gökkuşaağı gibidir. Yani, rengârenktir. Öğretmen, sadece bilgiyi aktaran ve sunan kişi değildir. Aynı zamanda öğrencilerinin derse ilgi ve meraklarını uyandırarak onların yeteneklerini ortaya çıkaran kişidir.”

“Müzik öğretmeni hayal gücünü kullanmak gibidir. Hayal gücünü kullanarak yeteneğimin ortaya çıkmasına fırsat verir.”

“Müzik öğretmeni heykeltıraş gibidir. Heykeltıraş, hiçbir anlamı olmayan çamura istediği bir şekli vererek bir sanat eseri oluşturabilirken; öğretmen de o konu hakkında bilgisi olmayan öğrencilerini bilgilendirerek topluma kazandırır, müzik yeteneklerini ortaya çıkarır.”

“Müzik öğretmeni pusula gibidir. Yeteneğimizi ortaya çıkararak, müziği daha çok sevmemizi ve ilgilenmemizi sağlar.”

“Müzik öğretmeni ressama benzer. Ressam nasıl ki öğrencilerini sanata yönlendirebiliyorsa, müzik öğretmeni de öğrencilerini müziğe yönlendirebilmek için yeteneklerini ortaya çıkarmaya çalışır.”

“Müzik öğretmeni televizyon gibidir. Televizyon, hayal dünyamı genişletiyor. Müzik dersi hayal dünyamı zenginleştiriyor. Öğretmenim de yeteneğimin ortaya çıkmasına yardımcı oluyor.”

“Müzik öğretmeni yetenek avcısına benzer. Müzik öğretmenin görevi, fark edilmeyen yetenekleri ortaya çıkarmaktır.”

“Müzik öğretmeni yola benzer. Yol, bitip tükenmez. Öğretmen de sonu olmayan yol gibi daima öğrencisinin yeteneklerini ortaya çıkarmaya çabalar.”

Tablo 4. Öğrencilerin “eğlenceli” kategorisine ilişkin metaforlarının dağılımı

Metafor	f	%
Boya	5	4
Çikolata	8	6.4
Konser	4	3.2
Lunapark	6	4.8
Oyun	2	1.6
Palyaço	4	3.2
Uçurtma	2	1.6
Toplam	31	24.8

Tablo 4, “eğlenceli müzik öğretmeni” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu üreten öğrenci sayısını ve yüzdesini belirtmektedir. Bu kategoride öğrenciler 7 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar çikolata, lunapark, boya, konser ve palyaçodur. Öğrencilerin eğlenceli müzik öğretmenini gökkuşağı gibi rengârenk, içinde her rengi barındıran, öğrencilerine mutluluğu ve güler yüzlüğü ile enerji dağıtan biri olduklarını belirtmektedir. Aşağıda bu kategoriye oluşturan metaforların öğrenciler tarafından tanımlamalarına ilişkin örnekler yer almaktadır:

“Müzik öğretmeni boya gibidir. Çünkü içinde çeşitlilik, renklilik barındırır. Öğretmenim boya gibi beni eğlendiriyor.”

“Müzik öğretmeni çikolata gibidir. Ne zaman üzgünsem beni eğlendirir.”

“Müzik öğretmeni konsere benzer. Çünkü öğretmenim farklı enstrümanları çalabiliyor. Tıpkı konseri izlerken eğlendiğim, mutlu olduğum gibi, öğretmenimi de izlerken çok eğleniyorum.”

“Müzik öğretmeni lunapark gibidir. Çünkü müzik öğretmenim neşeli ve eğlenceli biri.”

“Müzik öğretmeni oyuna benzer. Oyun oynadığım zamanlar çok eğlenirim. Öğretmenim derste oyunlar oynatıyor. Ben de çok eğleniyorum.”

“Müzik öğretmeni palyaço gibidir. Çünkü komiktir. Şakalar yaparak bizi eğlendirir.”

“Müzik öğretmeni uçurtma gibidir. Uçurtma uçururken çok eğleniyorum. Müzik öğretmenim de bence eğlenceli biri.”

Tablo 5. Öğrencilerin “Sanatçı kişiliğe sahip” kategorisine ilişkin metaforlarının dağılımı

Metafor	f	%
Ağustos böceği	3	2.4
Bülbül	5	4
Piyano	5	4
Sanatçı	8	6.4
Solist	4	3.2
Toplam	25	20

Tablo 5, “sanatçı kişiliğe sahip müzik öğretmeni” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu üreten öğrenci sayısını ve yüzdesini belirtmektedir. Bu kategoride öğrenciler 5 adet metafor üretmişlerdir. En sık

kullanılan metaforlar sanatçı, bülbül ve piyanodur. Öğrenciler müzik öğretmenini sanatçı kimliğe sahip biri olarak görmektedir. Aşağıda bu kategoriyi oluşturan metaforların öğrenciler tarafından tanımlamalarına ilişkin örnekler yer almaktadır:

“Müzik öğretmeni ağustos böceğine benzer. Ağustos böcekleri çok çalışkandır. Öğretmenimin çalışkanlığı ve yeteneği ile sanatçı kişiliği ön plandadır.”

“Müzik öğretmeni bülbül gibidir. Çünkü sesi çok güzeldir.”

“Müzik öğretmeni piyanoya benzer. Öğretmenimin sanatçı kişiliği ve yeteneği olmasaydı piyano çalamazdı.”

“Öğretmen sanatçı gibidir. Sanatçı, nasıl ki gece gündüz çalışarak eser ortaya çıkarmaya çalışıyorsa; öğretmen de öğrencilerinin kaliteli ve nitelikli yetişmelerinde önemli rol oynar.”

“Müzik öğretmeni soliste benzer. Çünkü şarkıları solist gibi çok güzel ve etkileyici söyler.”

4. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, ortaokul öğrencilerinin müzik öğretmenine ilişkin sahip oldukları algıları metaforlar aracılığıyla ortaya çıkararak, üretilen metaforları kavramsal kategoriler altında toplamak amaçlanmıştır. Araştırma, ortaokul öğrencilerinin “müzik öğretmeni” kavramını nasıl algıladıkları hakkında ipuçları vermektedir. Öğrenciler “müzik öğretmeni” kavramına ait 28 adet metafor üretmişlerdir. İlk sıralarda yer alan metaforlar sırasıyla; ağaç, çikolata, sanatçı, gökkuşağı, heykeltıraş, lunapark ve okyanustur.

Araştırma sonucunda, öğrenciler “bilgiyi aktaran müzik öğretmeni” kategorisine ilişkin 8 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar ağaç, okyanus, havuz ve su’dur. Bu kategorideki metaforlara göre, öğretmen bilgi kaynağıdır. Yani, öğretmen bilgi edinilen kişi, her şeyi bilen ve bilgiyi aktaran kişi olarak ele alınmaktadır. Dolayısı ile öğretmenin bilgi deposu ve aktarıcısı olarak görüldüğü söylenebilir.

“Yetenekleri ortaya çıkaran müzik öğretmeni” kategorisinde öğrenciler 8 adet metafor üretmişlerdir. Bu kategoride en sık kullanılan metaforlar gökkuşağı, heykeltıraş, hayal gücünü kullanma ve pusuladır. Bu kategorideki metaforlara göre, öğretmen öğrencilerinin yeteneklerini ortaya çıkaran kişidir. Dolayısı ile öğretmenler, öğrencilerinin yeteneklerini ortaya çıkarabilmek amacı ile onları geliştirip, gerekli olan müziksel bilgi ve becerileri kazanmalarına yardımcıdır. Bu bakımdan, öğrenciler tarafından öğretmenin yetenekleri ortaya çıkaran olarak görüldüğü söylenebilir.

Diğer bir bulguda, “eğlenceli müzik öğretmeni” kategorisine ilişkin öğrenciler 7 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar çikolata, lunapark, boya, konser ve palyaçodur. Öğrenciler eğlenceli müzik öğretmenini; gökkuşağı gibi rengârenk içinde her rengi barındıran, öğrencilerine

mutluluğu ve güler yüzlülüğü ile enerji dağıtan biri olduklarını belirtmektedir. Bu bakımdan, öğretmenin öğrenciler tarafından eğlenceli olarak görüldüğü söylenebilir.

Başka bir bulguda, “sanatçı kişiliğe sahip müzik öğretmeni” kategorisidir. Bu kategoride öğrenciler 5 adet metafor üretmişlerdir. En sık kullanılan metaforlar sanatçı, bülbül ve piyanodur. Bu kategoride yer alan metaforlarda öğretmenlerin sanatçı kişilikleri ile öğrencilerinin gelişimlerine katkıda bulunarak geleceklere yön veren kişi olarak görüldüğü söylenebilir.

Görülmektedir ki, ortaokul öğrencilerinin müzik öğretmeni kavramına yönelik olumsuz metafor algılamaları olmamıştır. Öğrencilerin müzik öğretmenlerine yönelik olumlu metafor kullanmaları, öğretmenlerin öğrencilerini yönlendirebilmeleri bakımından kolaylıklar sağlayabilecektir. Çünkü öğretmenleri hakkında olumlu düşünceleri olan öğrencilerin şekillendirilmesinin daha kolay olabileceği düşünülmektedir.

Yapılan bu araştırma, ortaokul öğrencilerinin müzik öğretmenine karşı bakış açılarını yansıtmaktadır. Aynı araştırma, müzik öğretmenlerine uygulanarak bu konudaki bakış açıları ortaya koyulabilir. Yine bu araştırmanın, farklı illerdeki ortaokullarda uygulanarak sonuçlar arasında kıyaslamaları yapılabilir.

Kaynakça

- Anderson, T., & Milbrandt, M. K. (2002). *Art for life. Authentic instruction in art*. New York: McGraw-Hill.
- Ben-Peretz, M., Mendelson, N., & Kron, F. W. (2003). How teachers in different educational context view their roles. *Teaching and Teacher Education, 19*, 277-290.
- Forceville, C. (2002). The identification of target and source in pictorial metaphors. *Journal of Pragmatics, 34*, 1-14.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2005). *Metaphors we live by*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Postman, N. (1996). *The end of education: Redefining the value of school*. New York: Vintage Books.
- Saban, A. (2006). *Lisansüstü öğrencilerin nitel araştırma metodolojisine ilişkin algıları, XV. Ulusal Eğitim Bilimleri*, 13-15 Eylül 2006, Muğla.

- Sanchez, A., Barreiro, J. M., & Maojo, V. (2000). Design of virtual reality systems for education: A cognitive approach. *Education and Information Technologies*, 5(4), 345-362.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılman, M. (2006). *Türkiye’de öğretmen eğitiminin temelleri*, (2. baskı), Ankara: Nobel Yayınları.

İZMİR DEVLET TİYATROSU BİNASI ÖZELİNDE TARİHİ ÇİNİ PANOLARIN BELGELENMESİ VE KORUMA ÖNERİSİ /

Serap IŞIKHAN

(Dr.Öğr.Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi)

Giriş

İzmir, üzerinde birçok uygarlığın izlerinin taşındığı tarihsel bir geçmişe sahiptir. Geçmişin bu mirası, her ne kadar çeşitli nedenlerle kısmen kaybolmuş olsa da günümüze ulaşmış birçok örnek eser varlığını koruyabilmiştir. İzmir'in tarihsel geçmişini günümüze ve güncel hayatımıza taşıyan en önemli semboller ise cumhuriyet dönemi yapıları olarak bilinen dönemsal mimarisidir. Çoğu kamu yapısı olan bu binalar günümüzde işlevini korumaktadır. Bu çalışmaya konu olan yapının mimari tarihçesi konusunda az da olsa akademik bilgiye ulaşılmış ve elde edilen bu bilgiler binayı tanıtmak açısından değerlendirilmiştir.

Bugünkü adıyla Devlet Tiyatrosu Binası için tarihin izlerini taşıyan ve Rönesans'ın başladığı yerdire ifadesi yanlış olmayacaktır. Kültür, sanat ve bilim bu binayla İzmir'i ve İzmirliyi eğitmiştir. Yapı sadece bir bina olarak değil, aynı zamanda içine girildiğinde hatta etrafında dolaşıldığında kendi tarihini anlatmaktadır. Son işlevini alana kadar geçirdiği evreler bu binayı daha da önemli kılmaktadır.

İzmir ili, Konak İlçesi, Selimiye Mahallesi, Mithatpaşa Caddesi No: 10'da yer alan Devlet Tiyatrosu Binası'nın mülkiyeti, maliye hazinesine aittir. Taşınmaz kültür varlıklarımızdan olan yapı, Kültür Bakanlığı'na tahsislidir. Güney batısında D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı Sabancı Kültür Sarayı, kuzey doğusunda İzmir Orduevi, güney doğusunda Mithatpaşa Caddesi, kuzey batısında Mustafa Kemal Sahil Bulvarı bulunmaktadır.

Bu bina, İzmir'de devlet tiyatrosunun ilk yeri olma önemiyle birlikte, öncesindeki yapıyı amacıyla çeşitli alanlara hizmet etmiştir. 1925'te yapımına başlanan bina, bir yılda tamamlanarak önce Türk Ocağı sonra Halkevi daha sonra İzmir Şehir Tiyatrosu ve Halk Eğitim Merkezi gibi kurumlara ev sahipliği yapmıştır.



Fotoğraf 1: Devlet Tiyatrosu Binası genel görünüm (1926 veya 1929) (Kaynak: İzmir Kent arşivi (Kartpostallarda İzmir))

İzmir Devlet Tiyatrosu Binası'nın yapımına 1925 yılında İzmir Valisi Kazım Dirik döneminde başlanmıştır. Mimar Necmettin Emre tarafından tasarlanan yapı, bir yıl gibi kısa bir sürede bitirilerek 1926 yılında ilk Türk Ocağı¹ olarak hizmete açılmıştır. Deniz Çapa'nın verdiği bilgilere göre, 1929-1931 yılları arasında binanın bitişiğinde yer alan İsmet Gazinosuna komşu bahçesinin halka açık hale getirilerek, içki servisi ve ayrıca müzik ve cambaz gösterilerinin yapıldığı gerekçesiyle, Türk Ocağı yönetimi eleştirilmiş ve Türk Ocağı Genel Merkezi konuyu incelemeye almıştır. Soruşturma için Hamdullah Suphi Tanrıöver görevlendirilmiş ancak onun da olayı yanlış değerlendirmesi sonucunda Türk Ocağı yönetimi protesto ederek istifa etmiştir. Bu olayın ardından Türk Ocaklarının lağvedilmesiyle bina önce Cumhuriyet Halk Fırkası'na daha sonra da Halkevlerine verilmiştir (Çapa, 2004: 88-90). Halkevi olarak hizmet veren bina, 1951 yılından itibaren İzmir Şehir Tiyatrolarına verilmiştir. Sonraki yıllarda Milli Eğitim Bakanlığına verilen bina dört-beş yıl bakımsız kalırken aynı zamanda bir süre Halk Eğitim Merkezi olarak da kullanılmıştır.

1956'lı yıllarda şehir tiyatroları kendine bir mekân ararken, 1957 yılında bina şehir tiyatrosu olarak faaliyete geçmek üzere İzmir Belediyesi tarafından ilk onarımı gerçekleştirilmiştir. 14 Nisan 1957 yılında İzmir Belediyesi Şehir Tiyatroları adıyla hizmet vermeye başlayan yapı, daha sonraları iki isimle anılmasının yerine ve Belediye'nin görevi sadece Devlet

¹ Bu dönemde, I. Dünya Savaşı sonrası dağılmakta olan Osmanlı İmparatorluğunu içinde artan milliyetçilik sonucu, Türk milliyetçiliğini geliştirmek amacıyla Türk Ocakları kurulmuştur.

Tiyatrosuna bırakmasıyla, günümüze İzmir Devlet Tiyatrosu adıyla ulaşmıştır (Çapa, 2004: 88-90) .

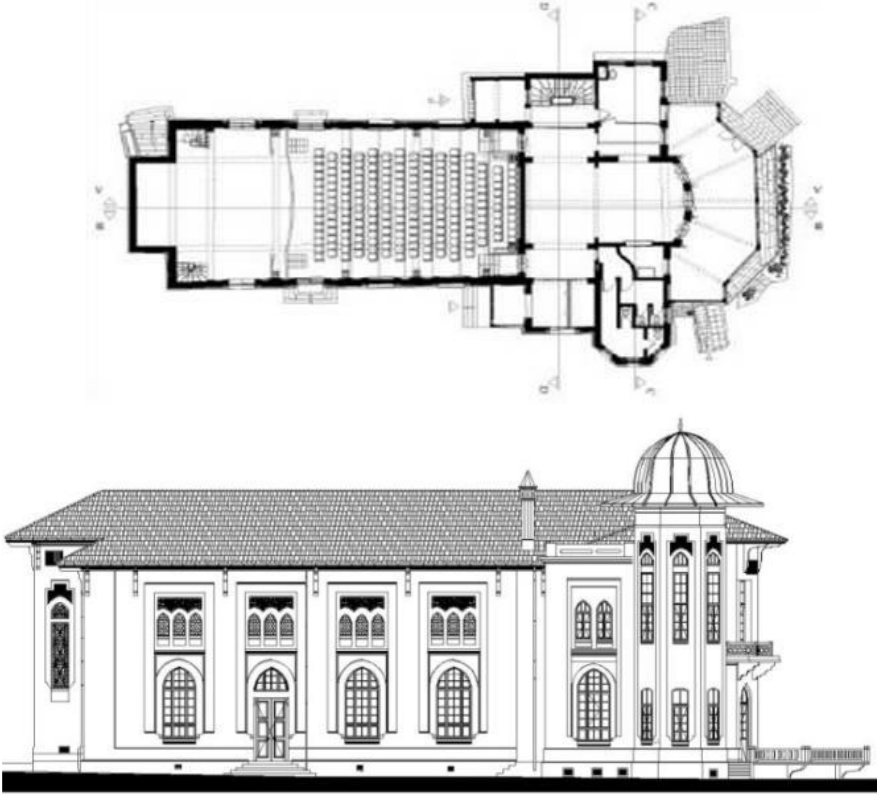
Bu çalışmada İzmir Devlet Tiyatrosu Binasının dış cephelerinde yer alan çinilerin son durumlarının hasar tespit planlarıyla birlikte desen kompozisyonları çizilerek, 92 yıllık bir geçmişe sahip eseri belgelemek amaç edinilmiştir.

Devlet Tiyatrosu Binası Mimari Özellikleri

Erken cumhuriyet dönemi mimarlığında görülen ideoloji-mimarlık birliği ve yapı dış cephelerinde Osmanlı motiflerinin kullanılması özelliği, Devlet Tiyatrosu Binası'nda da kendini göstermiştir. Her ne kadar yapıların işlevsellikleri farklı olsa da bu karakteristik çizgi korunmuştur. Genel olarak bu dönem yapılarda işlevden çok estetik etkisi önemsendiğinden cephe tasarımı ve süsleme ön planda olmuştur (Onat, 1992: syf.63)

İzmir Devlet Tiyatrosu, Mimar Necmettin Emre tarafından 1925'te inşa edilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Mustafa Kemal Atatürk'ün de desteğini alarak sayıları hızla artan Türk Ocaklarının İzmir'deki örneğinde, mimari biçimlenme özelliklerinde geniş saçaklı pencere panoları, sivri kemerli üç pencere sistemi, üzeri kubbeli köşe kulesi dönemin milli mimari diline uygun olarak yapılmıştır. Bina, simetrik kompozisyon ve T şekilli bir plana sahiptir. Yapının bu T şekli, dikdörtgen şeklinde fuayeyi, diğer alanları ve dikdörtgen tiyatro alanının kesişmesiyle oluşmaktadır. Bina'nın deniz yoluyla kesiştiği alanda dairesel konsol vardır. Yapının girişi kule gibi yükseltiyle eklenen sekizgen kubbe ile vurgulanmıştır (Onat, 1992: syf.64)

Yapının 1957 yılında tiyatro olarak fonksiyon değiştirmesi ile özgün plan şeması oldukça değişmiştir. Bodrum kat üzerine iki katlı olan yapının özgün planında giriş katındaki fuayeye tek yönden ulaşılırken, dönem içerisinde personel girişi olarak ikinci bir giriş eklenmiştir. Zemin katın özgün plan şeması, yeni işlevini sürdürmesi için bir takım değişiklikler yapılmıştır: Fuayenin güneybatısındaki ahşap doğrama ikiye bölünerek yine yapının özgün biçimine uygun olmayan vestiyer ve idari müdür odası oluşturulmuştur. Fuaye ana girişine eklenen yapının özgün biçimine uygun olmayan sonradan eklenen betonarme bölüm dönem eki ve ahşap doğrama gişesi yapılmıştır. Fuayenin kuzeybatısındaki yapının özgün biçimine uygun olmayan duvar ve doğramalar ile kapatılmış teras kısmı ve bahçeye inen merdivenler eklenmiştir. Gişenin kuzey batısında yer alan yapının özgün biçimine uygun olmayan bölüntülerle tuvalet ve büfe kısımları ilave edilmiştir. Ayrıca yapının özgün Fransız balkonları mevcut kalıntı izleri ve eski fotoğraflar doğrultusunda orijinal durumuna getirilmiş, üst kat balkon korkulukları ise, eski fotoğraflardaki verileri doğrultusunda düzenlenmiştir (Yazıcı, 2010: 94-95).



Şekil 1- İzmir Türk Ocağı Planı ve Cephesi (Kaynak: Bozdağ, 2013:188-191)

Sabancı Kültür Merkezi ile Ordu Evi arasında bulunan tiyatro binası, birinci ulusal mimarlık dönemi neo-klasik tarzda tasarlanmış kubbeli bir yapıdır. İç cephede alçı sıva üzerine uygulanan kalemişi uygulama, Osmanlı motifleriyle süslenmiştir. Süslemenin yoğun olarak görüldüğü seyirci salonun tavan ve duvarlarında bitkisel ve geometrik süsleme dikkat çekmektedir. Yapının sahne kısmındaki kubbemsi çıkma, denize bakan cephede solda çok kenarlı kubbeli kule ve ahşap desteklerle taşınan geniş saçaklı kiremitli çatısıyla dönemin mimarisini yansıtmaktadır. Ayrıca dönemin diğer yapılarında olduğu gibi kapı ve pencerelerin taş kemerleri ve bir yalancı kubbe² mevcuttur. (Aslanoğlu, 1980: 104). Tiyatro binasının ana girişine bahçe kapısından geçilerek ulaşılmakta olup giriş merdivenlerle yükseltilmiştir. Binanın içine girildiğinde sağ tarafta misafir odası, biraz ileride solda tiyatro salonu bulunmaktadır. Yapının tiyatro salonu, günümüzde kapatılmış olan dışarıya açılan iki çıkış kapısına sahiptir. Salonun arkasında, sahnenin mekanik kısmıyla ilgili eşyaların bulunduğu bir

² Harçsız yapılan ve batı sanatında Roma çağının sonuna kadar yaygın biçimde kullanılan bu tür kubbelere "yalancı kubbe" adı verilmektedir.

asma kat bulunmaktadır. Üst kata ahşap tırabzanla çıkan hafif bir kıvrımlı bir merdivenle çıkılmaktadır. Çalışma odaları ve toplantı odası da bu katta yer almaktadır.

Yapının Dış Cephesinde Görülen Çini Süslemeler, Çinilerin Tarihçesi ve Geçirdiği Restorasyonlar

Yapının mimari geçmişi bakımından tarihsel bilgilere ulaşılmasına rağmen cephesinde görülen çini panolarına ilişkin neredeyse hiçbir bilgiye rastlanmamıştır. Ancak çinileri binanın yapım yılıyla bağlantılı olarak aynı dönem mimari yapılarda görülen çinilerin tarihçesiyle birleştirmek doğru olacaktır. Yapının dış cephe çinileri, İzmir’de 20. yüzyıl başlarında I. Ulusal mimarlık dönemi yapılarında görülen çini panolarla aynı üslupta yapılmış olması nedeniyle aynı atölyede üretildikleri düşünülmektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye çapında birçok alanda olduğu gibi inşaat alanında da hareketlenme başlamıştır. 1923-1932 yılları arasında mimarlık alanında Ziya Gökalp’in Türkçülük ile ilgili fikirlerini ortaya attığı klasik Osmanlı mimarlığına dönüş ve ulusçuluk idealleri içinde gelişen ideolojik ortamın sonucunda yapılarda, Türk mimarlık öğeleri de uygulanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında bu akımın etkisiyle Osmanlı motifleri hem iç cephelerde hem de binaların dış cephelerinde uygulanmaya başlanmıştır (Aslanoğlu, 1980: 15). Dönemin mimarları yapıların özellikle giriş cephelerine özen göstermişlerdir. Geçmişteki mimarlık öğelerine duydukları hayranlıkla taş kabartmalar, mermer sütunlar, oymalar ve çinilerle binaların cephelerini süslemişlerdir. Binaların çini süslemeleri Mimar Sinan dönemi yapılarını hatırlatan klasik Osmanlı desenleriyle (İznik-Kütahya) dekorlanmış çini panolardan oluşmaktadır (Çini, 2002: 57).

Yapının Mithatpaşa caddesine bakan güneydoğu cephesindeki çıkıntılı betonarme kısmın pencere alınlıklarıyla birlikte kuzeydoğu, güneybatı ve kuzeybatı cephelerindeki pencere alınlıkları çini panolarla kaplıdır. Ayrıca yapının denize bakan güneydoğu cephesindeki çok kenarlı kubbeli kulenin pencere alınlığında da firuze renkli çini plakalardan oluşan üç adet çini pano yer almaktadır.

Yapının çinileri, Erken Cumhuriyet Dönemi yapılarının inşa tarihleri doğrultusunda ele alındığında “20.yüzyıl Kütahya çinileridir” ifadesi yanlış olmamaktadır. Sadece İzmir’de değil, 1920’li yıllarda başlayan modernleşmedeki mimari hareketlilik, neredeyse yapılan tüm binaların dış cephelerine çini kaplanması gibi adeta bir modayı beraberinde getirmiştir. 1918 yılı sonrası I. Dünya Savaşının sona ermesi, Osmanlı imparatorluğunun çökmesi, Kütahya’daki birçok atölyelerin mali krize girmesine hatta kapanmasına sebep olmuştur. 20.yüzyılın başlarında II. Meşrutiyet’le birlikte ortaya çıkan toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlardaki girişimlerle, mimarlığın yapı öğelerinin çini panolarla süslenmesi bu dönemde ön

plana çıkmıştır. Böylece yeni akımın etkisiyle Kütahya'da çini üretimi canlanmaya başlamıştır (Çini, 2002: 57).

Kütahya'da çini üretimi konusunda özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, İstanbul'dan Kütahya'ya sürgün edilen Mücellit Mehmet Hilmi Efendi'nin (cilt ustası) çabasıyla Kütahya seramikçiliği yeniden canlanmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında, I. Dünya ve Kurtuluş Savaşı nedeniyle bozulan ekonomik sıkıntılara karşın Kütahya çiniciliği, büyüklü/küçüklü atölyelerle ayakta kalma mücadelesi verir ve her şeye rağmen çini ve seramik üretmeye devam eder (Çini, 1991: 19). Mehmet Hilmi Efendi'nin yanında çiniciliği öğrenen Hafız Mehmed Emin Efendi (nam-ı diğer Çanakçı Emin) uzun yıllar ustasıyla birlikte çalışmış ve Hilmi Efendi'nin ölümünün ardından onun hatırasını da yaşatarak çalışmalarına devam etmiştir (Gök, 2015: 25).

20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Anadolu'nun birçok merkezinde ve hatta yurtdışındaki elliye yakın binaların çini süslemesini gerçekleştiren Hafız Mehmed Emin Efendi'dir. Çeşitli kurumlar ve kişiler aracılığıyla gelen çini siparişleriyle kapanmaktan kurtulan Kütahya çini atölyelerinden biri de Mehmed Emin Atölyesidir. Mehmed Emin yıllarca taklide kaçmadan göze batmayacak şekilde başka motiflerle ve öğelerle zenginleştirilmiş desenler hazırlamıştır. I. Ulusal Mimarlık Dönemi yapılarında görülen çini pano desenleri incelendiğinde, Devlet Tiyatrosu Binası'nda olduğu gibi, aynı tarz renk ve kompozisyon uygulandığı gözlenmiştir. Hayattayken Dr. Faruk Şahin ile yaptığım görüşmelerde, bu binalardaki çinilerin Mehmed Emin atölyesinden çıkan depo çiniler olduğu yönündeydi. Şahin'e göre, siparişlerin alındıktan sonra planlı olarak bu binalara üretildiği gibi, çinilerin desen kompozisyonlarının Mehmed Emin Efendiye ait olduğu görülmekteydi.

Bu dönemde atölyeler ancak çeşitli ortaklıklarla devam ettirmeye çalışılmıştır. 1922 yılında Mehmet Emin Efendinin vefatı üzerine oğlu Hakkı Çinicioğlu³ mesleği devam ettirmiştir. Hakkı Çinicioğlu, 1924 yılında Nuri Killigil (Paşa) ve Mehmet Çini ile Kütahya Çinicilik Anonim Şirketini kurmuştur. Daha sonra Mehmet Çini'nin kurmuş olduğu Azim Çini'ye ortak olan Hakkı Çinicioğlu, Mehmet Çini'yle on iki yıl birlikte çalışmıştır (Çini, 2002: 60-61). 1912 yılında Nurcancıyan kardeşlerle ortaklık kuran Mehmet Çini, Kospik Kolos Usta'nın çırağı ve ortağıdır. Mehmet Çini, Mehmet Emin Efendi, Hacı Karabet ve Hacı Minasyan gibi ustalarla birlikte İstanbul Sultan Mehmet Reşad Türbesi'nin çini süslemelerinin yapımında da çalışmıştır (Çini, 1991: 77). Dönemin önemli seramik atölyelerinden biri olan ve 1926 yılında Azim Çini Fabrikası'nı kuran Mehmet Çini, Mehmed

³ Hafız Mehmet Emin'in ailesi uzun zaman "çanakçılar" olarak anılmış, soyadı kanunuyla çocuklarından büyük oğlu Hakkı "Çinicioğlu" soyadını almış ve babasının yanında çocuk yaşta yaptığı çinicilik mesleğini devam ettirmiştir (Arlı, 1989: 15).

Emin'in açtığı yolda ve onun oğlu Hakkı Çinicioğluyla birlikte çalışmalarını sürdürmüş (ortaklıkları sona erdikten sonra bile) ve birçok mimaride kullanılmak üzere çini üretmiştir. Bu sebeple İzmir Devlet Tiyatrosu Binasında görülen cephe çinilerini, dönemin çini atölyelerinden biri ve en önemlisi olan Mehmet Çini'nin atölyesinde üretilmiş olduğu da şüphe götürmez.

Devlet Tiyatrosu Binası eski adıyla Türk Ocağı'nın 1927 yılından günümüze kadar geçirmiş olduğu restorasyonlar konusunda fazla bilgiye ulaşılamamıştır. İlk kayıtlı restorasyon çalışması, yapının inşasından seksen iki yıl sonra, İzmir 1 No'lu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 22 Mayıs 2008 tarihli ve 3235 sayılı kararı uyarınca gerçekleştirilmiş ve denetimi Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne verilmiştir. 12 Haziran 2009 tarihinde Ankara merkezli Uslular İnşaat Restorasyon Proje Ahşap Taahhüt Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi'nce binanın restorasyonu yürütülmüştür⁴.

Yapılan restorasyon çalışmasının daha çok bir tamir-tadilat gibi ele alındığı, dönemin İzmir Devlet Tiyatrosu Müdürü Hülya Savaş Akdoğan'ın verdiği bilgilerden anlaşılmaktadır. Akdoğan, binanın çatısının aktarıldığını, kanalizasyon sisteminin elden geçirildiğini, binanın tüm doğramaları değiştiğini ayrıca kulisler ve ışık odalarının yenilendiğini ve iç mekân tadilat ve yenileme çalışmalarının yapıldığını belirtirken binanın orijinal yapısının korunduğunu dile getirmiştir⁵. Binanın gerek iç süslemeleri gerekse dış cephe çinilerine yönelik temizleme, birkaç ufak tefek dökülen kısımlara da tamamlama uygulaması yapıldığı, son durum tespit incelemesinde görülmektedir.

Binanın caddeye bakan güneydoğu cephesindeki betonarme çıkıntının pencere letonları arasında, çini süslemeler yapının güneybatı ve kuzeydoğu cephesindeki pencere letonları arasındaki diğer çinilerle aynı desen kompozisyonların tekrarı olarak görülmektedir. Beyaz-açık sarı çamur yapısındaki bu Kütahya çinileri üzerinde, polikrom ve sıraltı bezeme görülür. İri hançer yapraklar, hatayiler ve iri rozet çiçeklerinden oluşan panoyu, kalın bir bordür çevreler. Stilize çiçek motiflerinden gelişen geçmeli tarzda yapılmış kompozisyonda beyaz zemin üzerine kobalt, firuze, kırmızı, yeşil ve mavi renkleri siyah kontürle çerçevelenmiştir (Bkz. Şekil 2).

Yapının denize bakan kuzeybatı cephesindeki pencerelerin üstünde ve aynı zamanda geniş saçaklı çatının hemen altında üç adet çini pano yer almaktadır. Bu panolarda kullanılan kompozisyon diğer cephelerde görülen desen- kompozisyonlardan tamen farklı tasarlanmıştır. Stilize

⁴ İlker Çoban'nın 17 Temmuz 2009 tarihli Yeni Asır gazetesindeki "Tarih Sahnesi 82 Yıl Sonra Onarımda" başlıklı yazısı

⁵ İlker Çoban'nın 17 Temmuz 2009 tarihli Yeni Asır gazetesindeki "Tarih Sahnesi 82 Yıl Sonra Onarımda" başlıklı yazısı

bitkisel motifli panolarda raportlama tekniği denilen katlanarak desenin aktarılması sağlanmıştır. Tek karo içindeki kompozisyonda, merkezde bir hatayi motifi etrafında hançer yapraklar, lale ve penç motiflerinden oluşmakta olup her bir panonun etrafı turkuaz kalın bordürle çerçevelenmiştir. Turkuaz rengin ağırlıklı olduğu panolarda kırmızı, yaprak yeşili, kobalt renkleriyle dekorlanan desen şeffaf sırla sırlanarak, fırınlanmış ve böylece sıraltı tekniği uygulaması yapılmıştır (Bkz. şekil 3).

Yapının kuzeydoğu cephesinde giriş kapısı yündeki yüzeyde dört adet ini pano yer alır. Pencere letonları arasına yerleştirilen bu çinilerde desen ve kompozisyon yapının güneydoğu cephesindeki çinilerle aynı tarzda dekorlanmıştır. (Bkz. şekil 4). Denize bakan aynı cephenin kuzeydoğusunda yer alan çok kenarlı kubbeli kulenin sivri kemerli pencere alınlığındaki panolar, firuze renkli ini plakalardan oluşturulmuştur. Kulenin her  yönünde yer alan çiniler, kk kubbe kemerli pencere ile geniş saçaklı çatının hemen altındadır. (Bkz. şekil 5). Yapının kuzeybatı cephesinde yüzeyde dört adet ini pano yer alır. Pencere letonları arasına yerleştirilen bu çinilerde desen ve kompozisyon yapının güneydoğu cephesindeki çinilerle aynı tarzda dekorlanmıştır. (Bkz. şekil 6).

Binanın 2009 geçirdiği restorasyondan sonra yapılan pano mran Baradan'a ait olup iniliky'de yapılmıştır. Bina ilk yapıldığında bu pano mevcut değildi. Sonradan eklemiştir (Bkz. Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2: Devlet Tiyatrosu Binası giriş kapısının sol yan duvarındaki ini pano (Foto: Serap Işıkhan 2019)

Sonuç ve Öneriler

İzmir Devlet Tiyatrosu Binası çinileri özelinde genel olarak çinilere yönelik koruma ve onarım çalışmaları yapanların gerek hammadde gerekse üretim teknikleri açısından süreci bilerek hareket etmeleri gerekmektedir. Devlet Tiyatrosu çinileri özelinde, çini eserlere yönelik herhangi bir koruma-onarım çalışması yapılması durumunda bazı hususlara dikkat edilmesi gerekir. Öncelikle onarım, gerekli görüldüğü durumlarda yapılmalıdır. Proje gerçekleştirildikten sonra fiziksel müdahale yapılırken özgün çiniye uygun geri dönüşümlü malzeme kullanmak yerine, bilinçsiz kişiler tarafından çimento kullanılması çinilere büyük zarar vermektedir. Çimento, eserde tuz oluşumuna yol açar. Tuzun nem ve ısı etkisiyle kristalleşmesi ile çinide çatlamlar ve sırda dökülmeler meydana gelir. Özellikle çini süslemeli yapılarda aşırı nem oluşumu varsa, yapıdaki kaynak hemen bulunarak önlem alınmalıdır. Aksi durumda, yüksek nem oranı yüzünden çinilerde büyük tahribatlar meydana gelir. Çinilerde koruma ve onarım uygulamalarında çininin tarihsel süreci belirlendikten sonra uygun müdahalenin tespit edilmesiyle, bozulmanın türüne göre malzeme seçilmelidir. Müdahale edilmesi planlanan çinilerde, çininin yapısının bilinmesi özellikle bünye ve sır analizlerinin yapılması uygulama açısından çok önemlidir. Günümüz kimya bilgileri, tarihsel dönemlerdeki kimya bilgileriyle karşılaştırıldığında son derece rafine kalmaktadır. O dönemin düşüncesi, ustalığı ve becerisi ile bu günün kimyacıları arasında düşünce ve pratik farkı bulunmaktadır. Kısacası üretime dönüştürme zihniyetleri farklıdır. Günümüzde yapılan çini analizlerde, kimyanın ana maddeleri aranmaktadır. Ancak söz konusu yüzyıllarda üretilen çinilerin içeriği rafine bir kimyasal malzemeye ulaşmayı engeller. Çünkü hepsi de karışımdır. Bu sebeplerden dolayı bu günkü analizlerden yeterli sonuçlar alınamamaktadır. Günümüz teknolojisi ile yeniden üretimine gidilen çiniler, asıllarının yanında doğallıktan uzak olduğu için, belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Yeniden üretime gidilmeden önce, kaybolan çinilerin bulunabilme olasılığı veya eksik çinilerin müzelerin depolarında bulunabileceği de göz ardı edilmemelidir. Ancak, kaybolan çinilerin bulunamayacağı kesin olarak kanıtlandıktan sonra eksik kısımlar, aslına uygun olarak geri dönüşümlü malzeme ile tamamlanabilir. Özellikle eksik çinilerin yerine yenisinin yapılması durumunda, gelecekte farklı zaman dilimlerinde yapılacak olan koruma ve onarım çalışmalarında, yeni çini monte edilme kararı alınırrsa, yapılan uygulamanın dönem aralıkları ortaya konulmalıdır. Kısaca, bir tarih aldatmacasının yaşanmaması için yeni üretilen çinilerin üzerine, yapıldıkları tarihler mutlaka not edilmelidir. Bu sayede asıl çini ile daha sonraki dönemlerde yeniden üretilerek yerine yenisinin yerleştirildiği çini parça, kolayca ayırt edilebilir.

Bu öneriler sonucunda son geçirdiği restorasyondan bu yana İzmir Devlet Tiyatrosu Binası çinilerinde çarpıcı bir hasar tespit edilmemiştir.

Yapıdaki çinilere yönelik hali hazırda bozulmaya neden olan ve olabilecek etkenler: Konum olarak Tiyatro Binasının deniz kenarında olması ve ana cadde kenarında yer alması, çinilerde soruna neden olmaktadır. Birincisi yoldan geçen motorlu taşıtların egzozlarının çıkardığı duman, çinilerde kirliliğe sebep olmakta diğeri, araç geçişleriyle yer yüzeyinde sismik harekete neden olmasıyla bina temelini sarsarak, zamanla çinilerin montajında kullanılan harcın gevşemesine yol açmakta ve böylece çini plakaların bina yüzeyinden düşmesine sebep olmaktadır.

Çini plakalarda yüzey daima mikro dokuda pürüzlü olması nedeniyle sır kompozisyonuna bağlanmayan kurşun ve alkali bileşiklerle havadaki nem ve ısı, kimyasal olayları başlatmaya neden olmaktadır. Bu etkileşimi deniz kenarına yakın yapılarda, havadaki su buharının taşıdığı sodyum, potasyum ve iyot bileşiklerini kısmen hızlandırır. Bu da çini plakalarda kimyasal bozulmaya neden olmaktadır (Işıkhan, 2012: 15-22). İzmir Devlet Tiyatrosu Binası'nda dış cephede yer alan çinilerde belirgin bir şekilde kirlilik gözlenmiştir. Bu sebepten çinilerin korunmasına yönelik yüzey temizliği yapılmalıdır. Yüzey temizliği için iki yöntem önerilmektedir:

Öneri 1-Alkollü damıtık suya bastırılmış kâğıt hamuruyla çini yüzeyleri kaplanarak 1-2 saat bekletilmelidir. Böylece yüzeydeki kirlerin yumuşaması sağlandıktan sonra, bisturi yardımıyla mekanik yolla temizleme işlemi yapılmalıdır. Ancak bu yöntem çinilerin üzerini kaplayan siyah renkli kir lekelerinin giderildiği yüzeysel bir temizliktir. Daha derinde olan kirler için amonyum bikarbonatlı kâğıt hamuru uygulanması önerilmektedir.

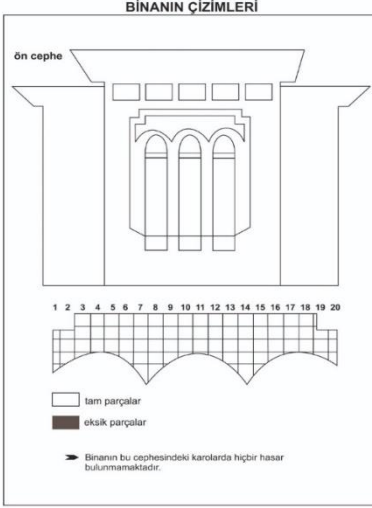
Öneri 2- Cephelerin tümünde çevre kirliliği izleri görülmektedir. Belirlenen bu kir tabakalarının temizlenmesi gerekmektedir. Temizleme işlemi sırasında yalnız kir tabakasının kaldırılmasına, yüzeye zarar verilmemesine özen gösterilmelidir. Temizlik için kağıt hamuruna emdirilen AB 57 formülü tüm yüzeylere uygulanabilir.

Sonuç olarak bina yapımından günümüze kadar bilinen tek bir restorasyon geçirmiş olmasına rağmen gayet iyi durumdadır. Halen aktif kullanılan binanın genel görünümünde herhangi bir sorun tespit edilmemiştir. Bina konumu nedeniyle ana cadde üzerinde hem de deniz kenarında olmasına rağmen çinileri iyi durumdadır. Binaya ev sahipliği yapan Devlet Tiyatrosunun günümüzde faaliyette olması, sürekli bakım-onarımın yanı sıra binanın girişinde bir güvenliğin bulunması ve elbette ki çalışanların hassasiyeti yapıyı daha uzun yıllar boyunca ayakta tutacaktır.

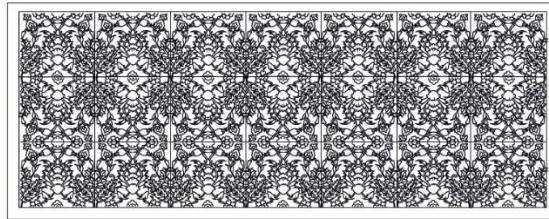
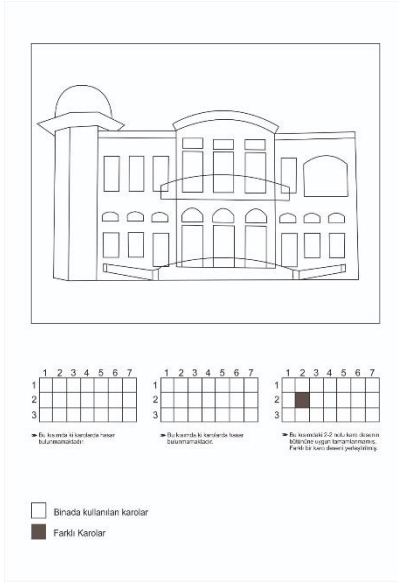
Kaynakça

- ARLI H. (1989), *Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi
- ASLANOĞLU, İ. (1980), *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fak. Basım İşliği
- BOZDAĞ, O. (2013), *Türk Ocakları İdeolojisi ve Mimarisi (1912-1931)*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- ÇAPA, D. (2004), Makale Adı, *İzmir Life*, Sayı 37, Yıl 4, Eylül, syf. 88-90
- ÇİNİ, R. (1991), *Kütahya Çiniciliği*, İstanbul: Uycan Yayınları.
- ÇİNİ, R. (2002), *Kütahya Çiniciliği*, İstanbul: Celsus Yayıncılık.
- GÖK, S. (2015), *Kütahya Çini ve Seramikleri 2. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu*, İstanbul
- IŞIKHAN, S. (2012), Tarihi Çinilerde Yapısal Özellikler ve Karşılaşılan Bozulmalar, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sayı 7, syf. 15 - 22
- ONAT, N. (1992), İzmir’de Cumhuriyet Dönemi Yapıları, *Ege Mimarlık Dergisi*, Sayı 2, Yıl 2, syf.63-66)
- YAZICI, C. (2010), Türk Ocağından Devlet Tiyatrosuna, *İzmir Kültür ve Turizm Dergisi*, Sayı 8, Yıl 2 Kasım-Aralık, syf. 94-98.

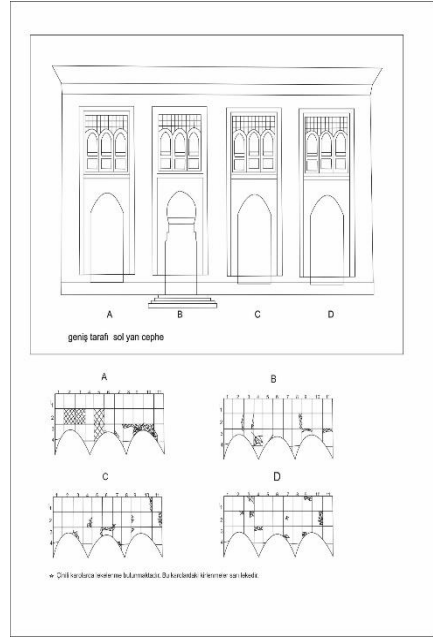
İzmir Devlet Tiyatrosu Binası Hasar Tespit Planları



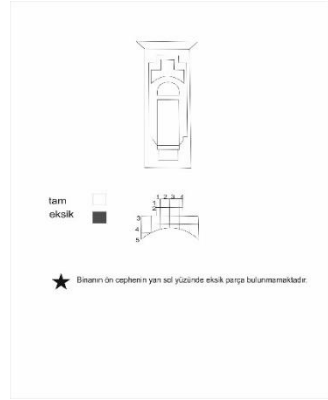
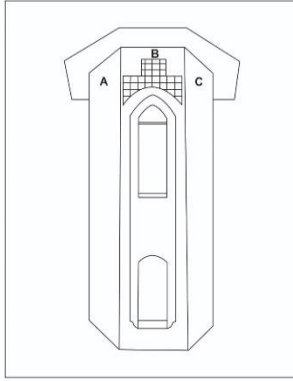
Şekil 2: Devlet Tiyatrosu Binası güneydoğu cephesi çini panoları (Serap Işıkkhan Arşivi 2019)



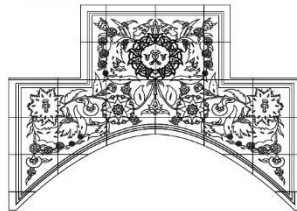
Şekil 3: Devlet Tiyatrosu Binası denize bakan kuzeybatı cephesi çini panoları (Serap Işıkhanoğlu Arşivi 2019)



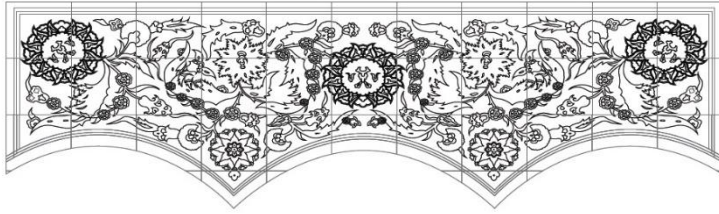
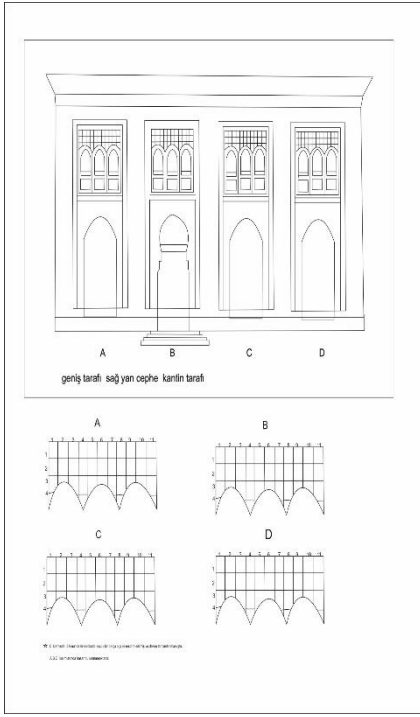
Şekil 4: Devlet Tiyatrosu Binası kuzeydoğu cephesi çini panoları (Serap Işıkkhan Arşivi 2019)



➔ Beşgen çakındaki bu silindır sütunda, desensiz çpak turkuaz sarı karolar hasarsız ve ekşiksiz bir çekilde bulunmaktadı.



Şekil 5: Devlet Tiyatrosu Binası güneydoğu cephesi çini panoları (Serap Işıkhan Arşivi 2019)



Şekil 6: Devlet Tiyatrosu Binası kuzeybatı cephesi çini panoları (Serap Işıkkhan Arşivi 2019)

BAZI KUR'ANI KERİM NÜSHALARININ TEZYİNAT AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ /

Gül GÜNEY - Hatice Sevde ŞİMŞEK

(Doç. Dr. Dokuz Eylül üniversitesi - YL Öğr., Dokuz Eylül Üniversitesi)

Giriş

İslam coğrafyasında yüzyıllardan bu yana varlığını sürdüren devletler kendi anlayış ve üslupları ile farklı sanat üretimlerinde bulunmuşlardır. Bu üretimler içinde yazma eserlerin yeri ve önemi büyüktür. Her biri sanat eseri niteliğinde olan yazma eserler, özellikle de Kur'an-ı Kerim nüshaları İslam dünyasının nadide kitaplarıdır. Farklı yüzyıllarda istinsah edilmiş bu kitaplar muhteviyatı kadar sanat ve estetik açıdan da önem taşır. Bildiride yurt içi yazma eser kütüphanelerinden seçilen, 16 ve 17.yüzyıla ait, Safevi dönem özelliği gösteren bazı Kur'an-ı Kerim nüshaları tezyinat açısından değerlendirilecektir. Seçilen nüshalar Türk İslam Eserleri Müzesi (Tiem 489, 211), İstanbul Üniversitesi(F.1451) ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ne ait, cilt, hat ve tezhip açısından dönem özelliği gösteren nadir eserlerdir.

Safevi dönemi⁶ kitap sanatları diğer sanat dallarında olduğu gibi, Safevi öncesi aynı topraklarda yer alan sanat hamisi hükümdarların desteği ile şekillenmiştir. İlhanlı, Celayir, Timur, Karakoyunlu ve Akkoyunlular İran ve çevresinde hükümdarlıkları sürecinde sanatı desteklemişler ve bir sonraki dönemin sanat üsluplarının oluşumunda temel teşkil etmişlerdir. Safevi devleti de kendinden önceki hükümdarların sanat anlayışlarını, bünyesinde sentezleyerek kendi sanat üslubunu oluşturmuştur. Kitap sanatları da, Safevi öncesi aynı topraklarda varlığını sürdüren devletlerin üsluplarından etkilenmiştir. Örneğin 16.yüzyılın başlarında Safevi dönemi kitap sanatları Tebriz'de Akkoyunlu Türkmenleri, Herat da ise Timur döneminin üslup anlayışı ile şekillenmiştir. Ayrıca Herat, Şiraz, Kazvin, Tebriz, İsfahan gibi şehirlerde yer alan farklı atölyelerde de bu etkiler devam etmiştir (Tanındı,2006: 266).

16.yüzyılın ortalarına doğru kitapsever Safevi hükümdarlarının himayesinde üretimler yapılmış, sanatçılar cilt, hat, ve tezhip gibi sanat dallarının nadide örneklerinin yer aldığı, çeşitli konularda pek çok yazma eser üretmişlerdir. Özellikle de Kur'an-ı Kerim nüshaları Safevi

⁶ Detaylı bilgi için bkz. Faruk Sümer; Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü, Güven matbaası, Ankara, 1976, s. 1-203, Behzet Karaca; "Safevi Devleti'nin Ortaya Çıkışı ve II. Bayezid Dönemi Osmanlı-Safevi İlişkileri" *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt: IX, Ankara, 2002, s. 409-418 Tufan Gündüz, "Safeviler" *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.35, İstanbul,2000 s.451-457

dönemi kitap sanatlarının tezyinat özelliklerini ortaya koyan nadide örneklerdendir. Gerek ciltleri, gerekse hat ve tezhipleri ile Kur'an-ı Kerim nüshaları döneminin özellikli yazmalarıdır.

Safevi dönemi Kur'an-ı Kerim nüshalarında görülen cilt ve sayfa tezyinatı dönemin tasarım, teknik ve işçilik özelliklerini ortaya koyar. Genelde siyah, kahverengi ve vişne çürüğü gibi renkli deri ciltlere sahip olan Kur'an-ı Kerim nüshaları döneminin cilt sanatını en iyi tanımlayan örneklerdir. Bol altının kullanıldığı ciltlerin dışı mülemma şemse⁷, içleri ise, temelleri Timur ve öncesi dönemlerde atılmış müşebbek şemse olarak tezyin edilmiştir (Raby,Tanıdı 1993:13). Mülamma şemse olarak tezyin edilen kap dışı, şemse, salbek, köşebent ve dış pervaz kompozisyonundan oluşur. Bu alanlar içinde, rumi, bulut ve hatayi gurubu motifler simetrik olarak tezyin edilir. Müşebbek kap içlerinde de aynı kompozisyonlar devam etmiştir. Bol altının kullanıldığı cilt örnekleri adeta mücevher görünümündedir.

Ciltlerde görülen bu ihtişamlı tezyinat sayfalarda da yer alır. Özellikle zahriye, serlevha, surebaşları, güller, ketebe sayfaları ve sayfa kenarları ince işçilik ve farklı tasarımlarla tezyin edilmiştir. Daire madalyonlar, şemse formları, tepelikler, dikdörtgen alanlar, rumi, bulut ve hatayi gurubu motiflerle simetrik ve raport olarak farklı tasarımların kullanıldığı görülür. Özellikle rumi motifinin bol kullanıldığı kompozisyonlarda, sarılma ve ayrılma rumilerle paftalar oluşturularak içleri yaparak, penç, ve hatayi gurubu motiflerle simetrik olarak tasarlanmıştır.⁸ Simetrik ve serbest olarak yerleştirilen bulutlar ise beyaz veya çok renkli olarak tasarımlarda yerini alır. Altının bolca kullanıldığı sayfalarda, lapis, kırmızı, limon küfü, siyah, beyaz gibi renkler ön plandadır.

Aşağıda yurt içinde yer alan bazı yazma eser kütüphanelerinde bulunan tezyinat açısından Safevi dönemine ait olduğu düşünülen bazı Kur'an-ı Kerim yazmalarından örnekler verilmiştir.

⁷ Mülemmâ Şemse: Motiflerin hem kendisi hem de zemini altınla boyanmış fakat iki ayrı renkte altın kullanılmışsa bunlara, Mülemmâ şemse denir. Genellikle sarı altın ve yeşil altın kullanılmıştır. Mülevven Şemse: Bezemeler cilt kapağında kullanılan deriden başka bir renkte deri ile kaplanmışsa bu tür şemselere mülevven şemse denir, alttan ayırma ve üstten ayırma şekilleri de vardır. Müşebbek Şemse: Deriden kesilerek oyulan şemselere denir. Genellikle kabin iç kısmına zeminine farklı bir renk kumaş veya deri konularak yapılır. Bkz: Yılmaz Özcan, Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi, Ankara 1990, s.3

⁸ Rumi ve Hatayi gurubu çiçekler için Bkz: İnci A.Birol-Çiçek Derman: Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, İstanbul 1991, Özkeçeci İlhan-Şule Bilge Özkeçeci, : Türk Sanatında Tezhip, İstanbul, 2007. Derman, Çiçek: "Tarihimizde Mushaf'ın Bezenmesi" Diyanet İlmî Dergi, "Kur'an" özel sayısı, Ankara, 2012 s.647-653

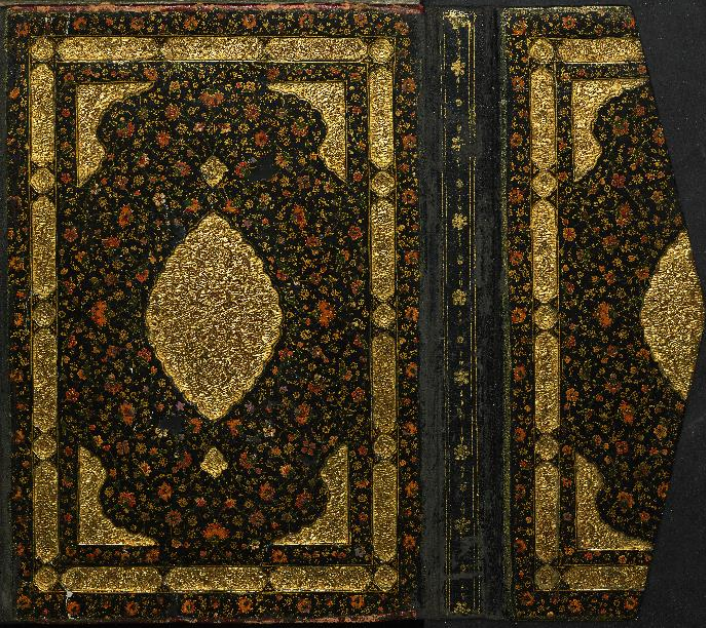
Değerlendirme

Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 489 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim

İslam Eserleri Müzesinde Tiem 489 envanter numarası ile yer alan Kur'an-ı Kerim'in müstensihisi Şemseddin b. Muhammed b. Emir Ali el-Tebrizi'dir. H.973/M.1565 tarihli istinsah kaydı vardır. Eser 410x290-270x180 mm ölçülerinde, 280 varak, 15 satır ve nesih ve sülüs hat ile Arapça yazılmıştır. Metinde ilk dört satır is mürekkebi ile nesih hat olarak, 5. Satır ise sülüs hatla altın ve renkli mürekkep kullanılarak istinsah edilmiştir. Yazma eserde aherli Abâdi kağıtlar kullanılmıştır. Eserde Ahmed Paşa tarafından Topkapı'da yaptırdığı camiye vakfettiğine ilişkin Arapça kayıt bulunmaktadır. (1a)Ayrıca Ahmed Munib'in şahıs mührü vardır (1a). Eser Gazi Ahmed Paşa Camii'nden 5 Mayıs 1914'de İslam Eserleri Müzesine getirilmiştir (Tanındı, 2010: 294).

Eser alt ve üst kap, sırt, sertap ve miklebten oluşan lâke cildir.⁹ Ancak kabın ortasında yer alan şemse, köşebentler ve dış pervaz tamamen altın ile kaplı mülemmadır. Kabın diğer bölümleri lakedir. Şemse içi ve köşebentler ¼ oranında rumi ve hatayi gurubu motiflerle, iç pervaz ise paftalara ayrılarak hatayi gurubu motiflerle tezyin edilmiştir. Lâke alanlar kırmızı, yeşil ve altının bolca kullanıldığı hatayi gurubu çiçeklerle ¼ oranında simetrik olarak tezyin edilmiştir. Döneminin lâke ciltlerine örnek olan kabın iç kısmı müşebbek şemsedir. Şemse, salbek, köşebent ve dış pervaz kompozisyonundan oluşur. Şemse içi ipliklerle paftalara ayrılmış, pafta içleri rumi motifinden oluşan ¼ oranında simetrik olarak tezyin edilmiştir. Kap genel olarak Safevi dönemi Herat ciltlerine güzel bir örnektir (Resim 1-2).

⁹ Safevi dönemi lâke ciltler için bkz: Lâle Ulaş : Türkmen Valiler Şirazlı Usatılar Osmanlı Okurları. XVI.yüzyıl Şiraz el yazmaları, İstanbul 2006, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları



Resim 1: Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 489 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in Kap Dışı



Resim 2: Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 489 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in Kap İçi

Kur'an-ı Kerim'in cilt tezyinatı kadar sayfa tezyinatı da özelliğindedir. Zahriye, serlevha, sure başları, hatime sayfası, ve satır araları döneminin özelliklerini taşıyan tezhiplere sahiptir. Zahriye sayfası daire formunda, rumi ve hatayi gurubu motiflerle simetrik olarak tezyin edilmiştir. Altın ve lapis ana renk olmak üzere, beyaz, kırmızı, açık mavi ve pembe kullanılmıştır. Fatiha ve Bakara surelerinin yer aldığı serlevha ise mürekkebirdir. Çift sayfa olarak tasarlanan serlevhada metin altın mürekkebi ile nesih hat olarak yazılmıştır. Metin alanının sağında-solunda ve altında- üstünde dikey ve yatay olarak yer alan dikdörtgen alanlarda rumi ve hatayi gurubu motiflerle simetrik kompozisyonlara yer verilmiştir. Bu alanlar cetveller ve bordürlerle çevrilmiştir. Dış pervaz ise altın ve lapis ile paftalara ayrılarak, rumi ve hatayi gurubu motiflerle raport olarak kompoze edilmiştir. Genel olarak altın ve lapisin ağırlıkta olduğu kompozisyonda, yeşil, kırmızı, beyaz, açık mavi, pembe gibi döneminin özellikleri renkleri de kullanılmıştır. Cetvel ve tığlarla kompozisyon tamamlanmıştır(Resim 3-4).

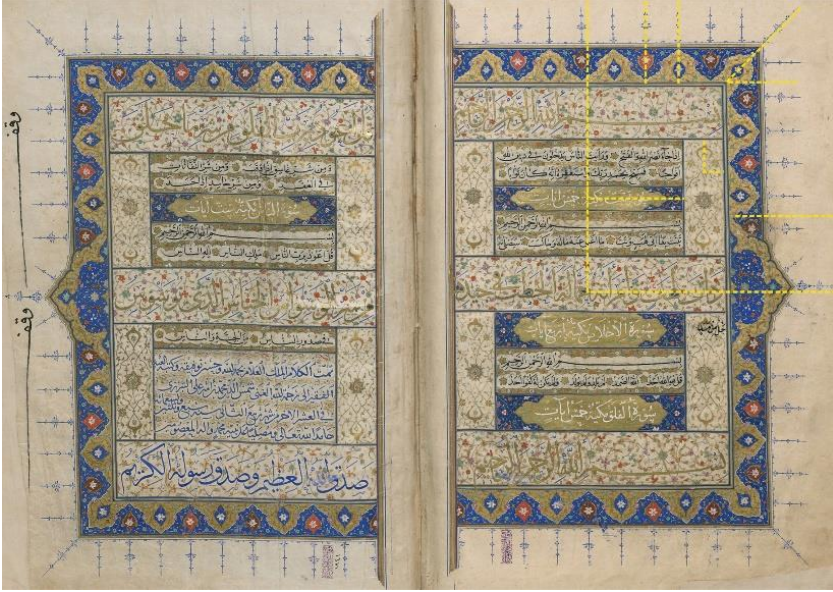


Resim 3: Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 489 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in Zahriye Sayfası



Resim 4: Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 489 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in Serlevhası

Serlevha ve zahriye sayfaları dışında diğer sayfalarda da yoğun tezyinata yer verilmiştir. Sayfalar yatay ve dikey olmak üzere dikdörtgen alanlara ayrılmıştır. Sayfanın başı, sonu ve ortasında dikdörtgen yatay alanlarda surenin yazılış şekline göre bazen ayetin devamı bazen de “besmele”ye yer verilmiştir. Bu alanlarda mavi ve altın mürekkep kullanılmıştır. Özellikle surebaşları, surelerin sağında ve solunda yer alan koltuklu alanlar ve sülüs hatla yazılmış satırlar rumi ve hatayi gurubu motiflerle yoğun bir şekilde tezhiplenmiştir. Ayrıca sayfa kenarlarında daire formlardan oluşan gül motiflerine de yer verilmiştir. Eserin nas ve felâk surelerinin yer aldığı son sayfa diğer sayfalarda olduğu gibi düzenlenmiştir. Ancak sayfa kenarında rumi ve hatayi gurubu motiflerle simetrik olarak tezyin edilmiş bir dış pervaz eklenmiştir. Bu sayfada da diğer alanlarda görüldüğü gibi altın, lapis, kırmızı, tarçın ve yeşil renkleri çiçeklerde ve zemin renklerinde kullanılmıştır (Resim 5).



Resim 5 Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 489 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in Nas ve Felak Sureleri

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi F.1451 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim

İstanbul üniversitesi kütüphanesi F. 1451 envanter numarası ile yer alan Kur'an-ı Kerim'in müstensihisi Sayyid İnyat Allah as-Sustari'dir. H.1070 /M.1659-60 tarihli istinsah kaydı vardır. Eser 365 x 230 - 255x138mm ölçülerinde, 383 varak, 14 satır ve iri nesih hat ile Arapça yazılmıştır. Satır aralarında lâl mürekkep ile nestâlik hatla tercümesi vardır. Yazma eserde aherli Abâdi kağıtlar kullanılmıştır (Karatay, 1951: 2).

Eser alt ve üst kap, sırt, sertap ve miklebten oluşan mülemma ciltidir (Özen, 1998: 13). Kahverengi deri ile kaplı olan alt ve üst kap dışı şemse, salbek, köşebent ve dış pervaz kompozisyonundan oluşur. Şemse içi ve köşebentler $\frac{1}{4}$ oranında yaprak ve hatayi gurubu motiflerle, iç pervaz paftalara ayrılarak hatayi gurubu motiflerle tezyin edilmiştir. Kabın sertabında sülüs hatla Vâkıa suresi 77-80. ayetler yer alır. Kırmızı renkte olan kabın iç kısmı müşebbek şemsedir. Şemse, salbek ve köşebent motiflerinden oluşur. Şemse ve köşebent motiflerinin zemininde lapis, salbek motifinin zemininde ise yeşil kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler yaprak ve hatayi gurubu motiflerle serbest olarak tezyin edilmiştir. Mikleb içinde daha küçük şemse motifi ve köşebentlerin yer aldığı görülür(Resim 6-7).

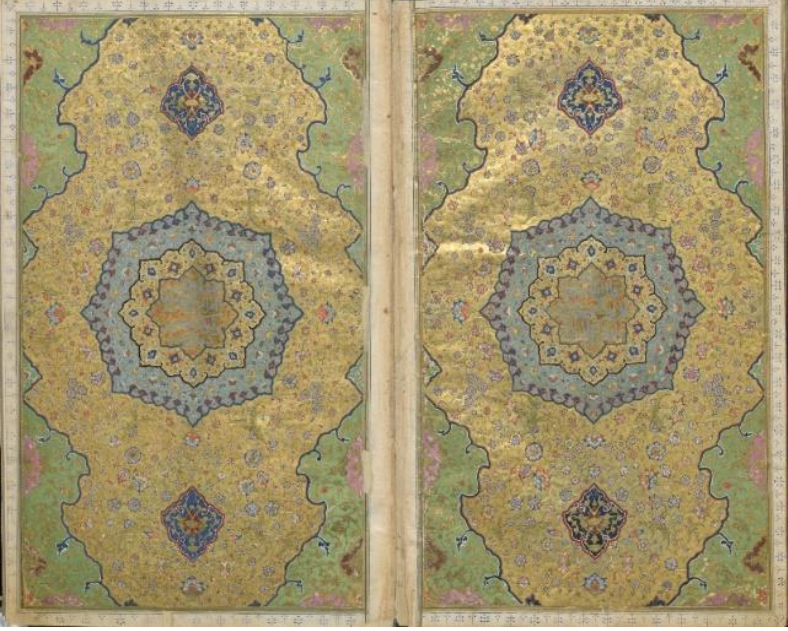


Resim 6: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi F.1451 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Kap Dışı



Resim 7: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi F.1451 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Kap İçi

Eserin zahriye sayfası, serlevhası, sure başları, güller ve hatime sayfası döneminin özellikleri ile tezyin edilmiştir. Çift sayfa halinde tezyin edilmiş zahriye sayfasının merkezinde daireye yakın salbekli şemse ve köşebentler yer alır. İpliklerle alanlara ayrılmış şemse formu, rumi ve hatayi gurubu motiflerle, köşebentler ise bulut ve sarmal rumilerle simetrik olarak tezyin edilmiştir. Salbek motiflerinde bulut ve rumi motifi ile simetrik olarak tezyin edilmiştir. Şemse ve köşebentler arasında kalan boşluklarda ise altın zemin üzerinde renkli hatayi gurubu motiflerin simetrik olarak kullanıldığı görülmektedir. Zahriye sayfası kadar eserin serlevhası da özelliğlidir. Sure metninin üstünde ve altında, sağında ve solunda yer alan dikkörtgen formlardan oluşan serlevha iklidir. Paftalara ayrılmış dikkörtgen formların içi rumi ve hatayi gurubu motiflerle simetrik olarak tezyin edilmiştir. Altın cetvellerle ve bordürlerle tamamlanan dikkörtgen alanlardan sonra dış pervaz kompozisyonuna geçilmiştir. Dış pervaz altın ve renk ile paftalanarak, rumi ve hatayi gurubu motiflerle raport olarak tasarlanmıştır (Resim -9).



Resim 8: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi F.1451 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim'in Zahriye Sayfası



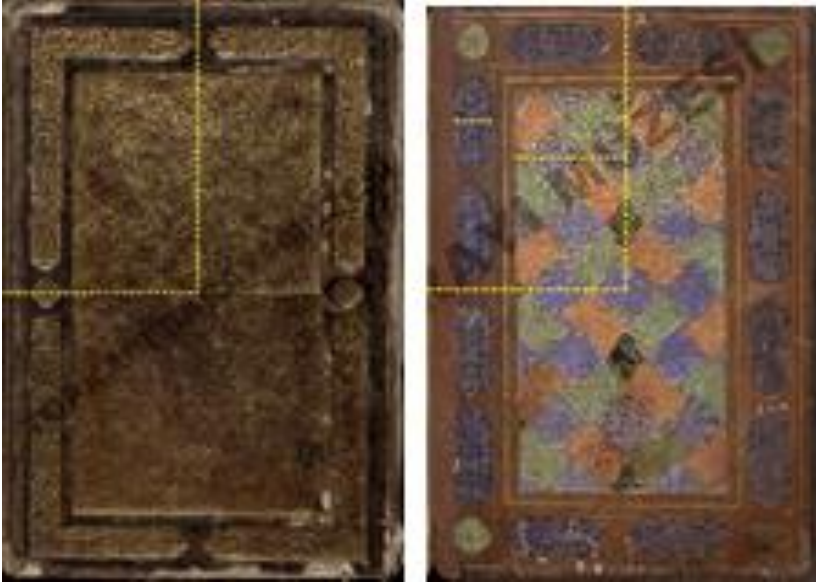
Resim 9: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi F.1451 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim'in Serlevhası

Sure başları zahriye ve serlevha tasarımlarına oranla daha sadedir. Dikdörtgen alan paftalara ayrılmış, ortada sure adı, yanlarda rumi ve hatayi gurubu motifler simetrik olarak teyzinat yer alır. Gül motifleri daire ve oval formda tasarlanmıştır. Rumi ve hatayi gurubu motifler kullanılmıştır. Eserin hatime sayfası ise dikdörtgen formda tamamlanmıştır. Yine altın üzerine hatayi gurubu motifler kullanılmıştır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi K.31 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi K. 31 envanter numarası ile yer alan Kur'an-ı Kerim'in müstensihisi İbn Ahmad b. Şayh 'Ali Muhammad aş-Şarif al-Muvaffaki aş-Şarafi'dir. H.972 /M.1565 tarihli istinsah kaydı vardır. Eser 365 x 245 -200x130mm ölçülerinde, 301 varak, 14 satır ve nesih hat ile Arapça yazılmıştır. Yazma eserde aherli Abâdi kağıtlar kullanılmıştır (Karatay, 1962: 121).

Eser alt ve üst kap, sırt, sertap ve miklebten oluşan ve altınla kaplı mülemma cildir (Özen, 1998: 13). Kahverengi deri ile kaplı olan alt ve üst kap dışı şemse, salbenk, köşebent ve dış pervaz kompozisyonundan oluşur. Şemse içi, köşebent ve salbek motifleri rumi ve hatayi gurubu motiflerle, şemse ile köşebentler arası ise bulut ve hatayi gurubu motiflerle simetrik olarak teyzin edilmiştir. Dış pervaz paftalara ayrılmış, pafta içleri sülüs hatla yazılmış hadis ile tezyin edilmiştir. Kabin içi müşebbektir. İpliklerle paftalara ayrılmış alanlar ve dış pervaz kompozisyonundan oluşur. İçleri rumi motifi ile simetrik olarak tezyin edilmiştir (Resim 10).



Resim 10: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi K.31 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim'in Kap Dışı ve İçi

Eserin serlevhası, surebaşları, güller, duraklar ve cetveller tezyinlidir. Zahriye sayfası yoktur. Çift sayfa halinde tasarlanan serlevha mürekkebirdir. Sure metninin sağında ve solunda, altında ve üstünde dikdörtgen alanlar içinde rumi ve hatayi gurubu motiflerle simetrik olarak tezhiplenmiştir. Metin araları beyn'e sütürlarla çevrilmiştir. Dış pervaz ise rumi ve hatayi gurubu motiflerle simetrik kompozisyondan oluşmaktadır. Altın ve lapisin bol kullanıldığı alanlarda kırmızı, tarçın, limon küfü, açık mavi gibi renkler de kullanılmıştır. Sure başları ise ipliklerle paftalara ayrılarak rumi ve hatayi gurubu motiflerle simetrik olarak tezyin edilmiştir. Gül motifleri dairesel olarak tasarlanmış, tığlarla tamamlanmıştır. Dairesel olarak tezyin edilen durak motifleri spiraldir (Resim 11).



Resim 11: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi K.31 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim'in Serlevhası

Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 211 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim

Türk İslam Eserleri Müzesi Kütüphanesi Tiem 211 envanter numarası ile yer alan Kur'an-ı Kerim'in müstensihisi Mehmed b. Ahmed el-Halili Tebrizidir. H.983 /M.1576 tarihli istinsah kaydı vardır. Eser 360 x 255 mm ölçülerinde, 329 varak, 11 satır ve muhakkak hat ile Arapça yazılmıştır. Yazma eserde aherli Abadi kağıtlar kullanılmıştır. Darüssade Ağası Mehmed Ağa ibn Abdülahad (ö1.1590) tarafından İstanbul'da Beyceğiz mahallesinde yaptırdığı camiye vakf ettiğine dair Osmanlıca yazılmış vakıf kaydı bulunmaktadır. Nerkes Hanım ve Mehmed Esad'ın şahsi mühürleri vardır. Eser Mehmed Ağa Camii'nden 1 Ocak 1914'de Müze'ye getirilmiştir (Tanındı, 2010: 106, 308).

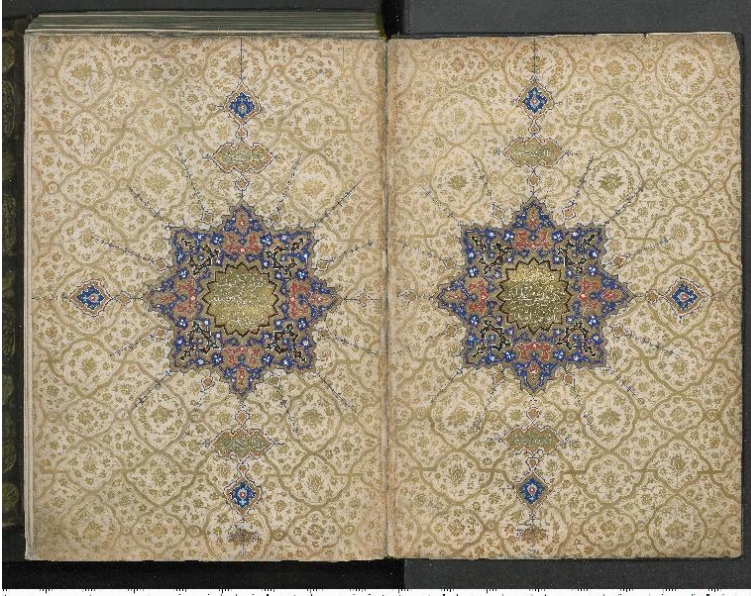
Kur'an-ı Kerim alt ve üst kap, sırt, sertap ve miklebten oluşan altınla kaplı mülemma cilttir(Özen, 1998:13). Kahverengi deri ile kaplı olan alt ve üst kap dışı şemse, salbenk, köşebent ve dış pervaz kompozisyonundan oluşur. Dikdörtgen alanın ortasında yer alan şemse motifi, köşebentler rumi ve hatayı gurubu motiflerle, şemse ve köşebent arasındaki alan ise bulut ve hatayı gurubu motiflerle simetrik olarak tezyin edilmiştir. Ayrıca kabin kenarı paftaların yer aldığı iç ve dış pervaz kompozisyonundan oluşur. Kabin dışındaki kompozisyon miklebde de devam etmiştir. Sertabda ise baskı halinde ayet yer alır. Kabin iç kısmı kahverengi deri kaplı müşebbetir. Dikdörtgen formdan oluşan

kap ortası ipliklerle alanlara ayrılmış, içleri rumi motifi ile raport kompozisyon oluşturulmuştur. İç pervaz tamamen altınla kaplı hatayi gurubu motiflerle, dış pervaz ise paftalar içinde rumi gurubu motiflerle tezyin edilmiştir (Resim 12).



Resim 12: Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 211 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim Kap Dışı ve Kap İçi

Kur'an-ı Kerim'de zahriye, serlevha, surebaşları, yasin, en'am, kehf, felâk ve nas surelerinin bulunduğu sayfalar, gül motifleri ve sayfa kenarlarının tezhiplendiği görülür. Zahriye sayfası şemse formunda, rumi ve hatayi gurubu motiflerle 1/16 oranında tasarlanmıştır. Sayfa kenarları altın ipliklerle alanlara ayrılmış, içlerine hatayi gurubu motiflerle tezhiplenmiştir. Tezyinat açısından oldukça gösterişli bir sayfa düzeni olan Kur'an-ı Kerim'in çift sayfadan oluşan serlevhası mürekkebtir. Serlevhanın merkezi şemse, salbek ve köşebent formundan oluşur. Şemse içinde üstübeç mürekkebe ile fatiha ve bakara sureleri yer alır. Köşebentler rumi ve hatayi gurubu motiflerle simetrik olarak tezyin edilmiştir. Köşebent ve şemse arasında yer alan alanda uçuşan çin bulutları ve hatayi gurubu motifler yine simetrik olarak tezyin edilmiştir. Dış pervaz rumi ve hatayi gurubu motiflerle 1/2 oranında simetrik olarak tezyin edilmiştir. Sayfanın dışında kalan boşluklar da hatayi gurubu motiflerle sıvama olarak altınla tezyin edilmiştir. Lapis ve altının ağırlıkta olduğu sayfada, kırmızı, açık mavi ve siyah renkler kullanılmıştır. Aynı renkler zahriye sayfasında da bulunmaktadır. Yatayda dikdörtgen form olarak tasarlanan sure başları ipliklerle paftalara ayrılmış, hatayi gurubu motiflerle simetrik olarak tezyin edilmiştir. Yasin, en'am, kehf, felâk ve nas surelerinin yer aldığı sayfaların dış pervazı 1/2 oranında simetrik olarak rumi ve hatayi gurubu motifler ile tezyin edilmiştir (Resim13-14)



Resim 13: Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 211 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in Zahriyesi



Resim 14: Türk İslam Eserleri Müzesi Tiem 211 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in Serlevhası

Sonuç

Örneklerde görüldüğü gibi Safevi döneminde istinsah edilmiş Kur'an-ı Kerim nüshaları cilt, hat, tezhip gibi kitap sanatlarının nadide örneklerini ortaya koyar. Özellikle cilt ve sayfa tezyinatında görülen tasarım anlayışındaki çeşitlilik ve işçilik bu dönem Kur'an-ı Kerim yazmalarında görülen özelliklerdir. Bol altınla tezyin edilen Kur'an kapları mülemma ve müşebbek olarak tezyin edildiği gibi, lake örneklerine de rastlanır. İçleri rumi, bulut, ve hatayi gurubu motiflerle tezyin edilmiş salbekli şemse motifi, köşebentler ve sülüs hatla yazılmış ayetlerin yer aldığı dış pervazlar kaplarda görülen tezyinat özellikleridir. Kur'an-Kerim yazmalarının ciltleri kadar sayfa tezyinatları da özelliğlidir. Oldukça yoğun işçiliğin yer aldığı kompozisyonlarda zahriye, serlevha sayfaları ön plandadır. Altın ve lapisin bol kullanıldığı sayfalarda surebaşları, sayfa kenarları, güller, tezyinat açısından oldukça yoğundur. Ayrıca bu sayfaların dışında Kur'an-ı Kerim'in sonuna, hatim duası ve tefe'ülnamenin¹⁰ de yer aldığı tezhipli sayfalar eklenir.

Kur'an-ı Kerim nüshalarında görüldüğü gibi, XVI. yy. da İran ve çevresinde hüküm süren Safevi devleti kitap sanatları alanında dikkate değer gelişmeler ortaya koymuştur. Bu gelişmelerin en büyük dayanaklarından biri hükümdarların bilim ve sanatı himaye etmesidir. Safevi dönemi saray ve çevresinin sanatın en büyük destekçisi ve koruyucusu olması ve sanat hamisi hükümdarların kutsal kitaba olan saygıları kitap sanatlarının gelişimine neden olmuştur. Böylece zaman içerisinde görülen tüm ekoller, üslûplar müzehipler tarafından biçimlendirilmiş ve Safevi kendi üslûbunu oluşturmuştur.

Kaynakça

Binark, İ.(1975), Eski Kitapçılık Sanatlarımız, Ankara.

Biröl, İ., Derman, A. (1991), Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, İstanbul.

Çığ, K. (1971), Türk Kitap Kapları, İstanbul.

¹⁰ Abdest alınıp bazı sureler ve dualar okunduktan sonra Kur'an'ın herhangi bir sayfası açılır, ya sağ sayfanın ilk ayetinin anlamına veya ilk ayetinin ilk harfinin delalet ettiği ayetin anlamına; ya da Allah adlarının sayısından bulunacak ayetlerin anlamlarına; ya da bazı harflerden çıkarılan sonuçlara göre tefe'ül edilmektedir. Bu tür eserlerde hangi harften ne anlam çıkarılacağı yazılmıştır. Okunan ayet ve dualarla falın caiz olup olmadığı konusundaki tereddütler giderilmeye çalışılmıştır. Detaylı bilgi için bkz: Abdülkerim Gülhan: Türk Kültüründe Fal ve İsimlerle bir manzum Falname Örneği, Divan Edebiyatı araştırmaları Dergisi 15, İstanbul 2015, s.195-222, Ayşe Duvarcı: Türkiye'de Falcılık Geleceği ile Bu Konuda İki EserRisâle-i Falnâme li Ca'fer-i Sâdık ve Tefe'ülnâme,; Esra Matbaası, Ankara 1993

- Derman, U. (2006), *Mürekkep* TDV, İslam Ansiklopedisi, cilt 32 s.46-47
- Derman, Ç. (2012), *Tarihimizde Mushaflar'ın Bezenmesi* Diyanet İlmî Dergi, "Kur'an" özel sayısı, Ankara, s.647-653
- Duvarcı, A.(1993) Türkiye'de Falcılık Geleneği ile Bu Konuda İki Eser-Risâle-i Falnâme lî Ca'fer-i Sâdik ve Tefe'ülnâme, Ankara
- Gülhan, A.(2015), *Türk Kültüründe Fal ve İsimlerle bir manzum Fal-name Örneği*, Divan Edebiyatı araştırmaları Dergisi 15, İstanbul
- Gülnur, D. (2009), *Serlevha* maddesi, İslam Ansiklopedisi, cilt 36, s.567-569
- Ersoylu, H. (1997), *Fal, Falnâme ve Bir Çiçek Falı "Der Aksâm-ı Ezhâr"* *Türkiyât Mecmuası*, c. 20, İstanbul, s. 195-254
- Gündüz, T. (2000), "Safevîler" Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.35, İstanbul, s.451-457
- Hillenbrant, R. (2005), İslam Sanatı ve Mimarlığı, Barış matbaa
- James, D. (1980), *Qur'ans And Bindings from The Chester Beatty Library*, World of İslam Festival Trust, s.76-79
- Karatay, F.E. (1951),İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu, İstanbul
- Kazan H. (2010), XVI.Asırda Sarayın Sanatı Himayesi, Yıldız yayıncılık no:17,İstanbul
- Karaca, B. (2002), *Safevî Devleti'nin Ortaya Çıkışı ve II. Bayezid Dönemi Osmanlı-Safevî İlişkileri* Türkler Ansiklopedisi, Cilt: IX, Ankara, s.409-418
- Özkeçeci, İ. –Özkeçeci, Ş.B. (2007),*Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul
- Özen, M. E. (1998), *Türk Cilt Sanatı*, Ankara.
- Öztuna, Y. (2005),*Devletler ve Hanedanlar, İslam Devletleri*, cilt I, Ankara.
- Sümer, F. (1999), *Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*, Ankara. Türk Tarih Kurumu.
- Raby, J., TANINDI, Z. (1993),*Turkish Bookbinding in The 15Th Century*, Oxford,
- Tanındı, Z. (2012), *Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı*, Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara, s.243-281 T.C Kültür ve Truzim Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü 3240,

Tanırdı,Z.(2010), *Kura'n-ı Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri*,
1400. Yılında Kur'an-ı Kerim, Antik A.Ş Kültür Yayınları,

Ulaç Lale,(2006),XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları (Türkmen Valiler,
Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar), Mas Matbaacılık, İstanbul, "Tür-
kiye İş Bankası Yayınları"

MÜZİK ÖĞRETME SANATINDA FEYNMAN METODU YENİ BİR TEKNİK OLARAK KULLANILABİLİR Mİ? / Dilek ÖZÇELİK HERDEM

(Dr. Öğr. Üyesi., Gazi Üniversitesi)

Eğitim hayatın her döneminde yaşam boyu süren bir etkinlik olmuştur. Teknoloji çağını yaşadığımız günümüzde ise bilgi toplumu olmak kaçınılmazdır. O halde bilgiye ulaşmanın son derece kolay olduğu bu dönemde nasıl bir eğitim bir istiyoruz? Evrensel düşünebilen, bilişim teknolojinin sunduğu bilgi evreninden yararlanma becerisi olan, sorgulayan, çözüm üreten, araştıran, uzlaşmacı, özgürlükçü, yaratıcı ve duyarlı, bireylerin yetişmesi bilgi toplumuna ulaşmada önemlidir.

Bilgilenmenin ezberlemek demek olmadığı, kuru kuru ezberlenen şeylerin unutulmaya mahkûm olduğu nerdeyse tüm eğitimciler tarafından bilinmektedir. Peki nasıl yapalım da bilgiyi ezberlemeden aklımızda tutalım ve bunun yollarını da öğrencilerimize anlatarak daha bilgili ,çözüm odaklı,sorgulayan ,daha yaratıcı bireylerin yetişmesine katkı sağlayabilelim? Teknoloji sayesinde bilgiye hızlı ulaşmanın çok kolaylaştığı günümüzde, eğitimcinin bilgi aktarmaktan çok daha önemli işlevleri olması gerektiği açıktır. . Sadece öğüt veren öğrencilere düşünme fırsatı ve özgürlüğü tanımayan bir eğitim ortamı ne sorgulayan ne de yaratıcı bireyler yetiştirebilir. Bu bağlamda öğretmen bulan değil bulduran, dolayısı ile düşündüren, yapan değil yaptıran olmalıdır. Amerikalı eğitim bilgini John Dewey diyor ki, “düşünmeyi öğrenmek, öğrenmeyi öğrenmektir.” Eğitimin, eğitimcilerin görevi de budur. Eğitimcinin öğrenciyi düşündürebilme becerisi arttıkça öğretme sanatındaki becerisi de artacaktır. Düşünen öğrenci modeli oluştuğunda öğrenme merakının da doğal olarak oluşması beklenir.

Bilgi toplumunun ve yeni eğitim anlayışının bir gereği olarak eğitimli insan “öğrenmeyi öğrenen” bir birey olarak karşımıza çıkıyor. Araştırmamızın konusu olan, Richard Phillips Feynman (1918-1988). Öğrenmeyi öğrenme konusunda önemli düşünceleri olan ve “hayatı anlamaya ve anlatmaya çalışmak” felsefesi üzerine yaşamını kuran²⁰. Yüzyılın en önemli fizikçilerindendir ve 1965'te Nobel fizik Ödülü'ne layık görülmüştür. Richard Feynman'ın ayrıca müzik ve resim sanatıyla da ilgilendiği bilinmektedir.(Bongo çaldığı videoları mevcuttur).

Çok sevilen bir öğretmen olan Feynman ezberci yöntemlere karşı olmuştur ve her zaman basit düşünme yöntemiyle öğrenmeye ve öğretmeye çalışmıştır. En karmaşık kounları bile çok basit bir dille anlatabildiği için “büyük açıklayıcı” olarak da anılmaktadır. Feynman'a göre, bir konuyu en basit şekilde anlatmayı başarmak, o konuyu mükemmel derecede anlamınızı ve anlatmanızı sağlıyor. Feynman'ın bu modeli herhangi bir konuyu öğrenmek, daha önce anlamakta zorluk yaşadığınız kavramları anlamak, öğrendiklerinizi hatırlamak ve daha verimli çalışmak için kullanılabilir.

Feynman'ın eğitimle ilgili düşüncesini biraz daha iyi anlayabilmek için, bazı sözlerinden örneklere göz atalım:

“Çözölmüş her problemi çözmelerini bilin.”

“Bir şeyin adını bilmekle o şeyin ne olduğunu bilmek arasında bir fark olduğunu çok erken yaşta öğrendim”

“Yaratamadığım şeyi anlayamam da.”

“İnsanların ne sorunu var bilmiyorum: anlayarak değil de başka bir şekilde öğreniyorlar, ezberler gibi. Bilgileri o kadar dayanıksız ki!”

Feynman'a göre bilginin iki şekli vardır. Birincisi o konunun adının bilmek, ikincisi ise o konuyu en ince ayrıntısına kadar bilmek. Bir şeyin sadece adını bilmek ezberden öte bir şey kazandırmaz ama ayrıntılarını bildiğinizde yorum yapabilir, eleştirel düşünebilir, daha önce bildiklerinizle ilişkilendirebilirsiniz. Böylece aklınızsa kalma olasılığını artırabilirsiniz. Örneğin bir ağacın sadece adını bilmek ezber bir bilgidir. Bunu bilmek çok şey katmaz kişiye. Ezberlenen bilgiler unutulmaya mahkûmdur içselleştirilemez. Oysa içselleştirilen bilgi unutulmaz ve kalıcı olur. Konuyu içselleştirebilmek için önceki bilgilerle bağlantı kurabilmek gerekir. Bu bağlantıyı kurabilmenin şartlarından en önemlisi de o konu ile ilgili ayrıntılı bilgi edinmek ve bu bilgileri en basit en yalın hali ile kaleme almaktır. Bu bağlamda örneğe geri dönecek olursak ağacın sadece adını değil yetiştirme koşulları, özellikleri vb. gibi daha ayrıntılı bilgiler edinmek hem faydalı hem de ezberden uzak bir bilgidir. Dolayısıyla ile bu şekilde bilgilenme, konu ile ilgili yorum yapmaya ve yeni bilgi üretmeye açık bir süreç oluşturması bakımından önemlidir.

Feynman, tekniğinin aşamalarını şu şekilde sıralamaktadır:

1. Adım: Konuyu belirleyin ve ona çalışmaya başlayın: Belirlediğiniz konunun başlığını bir deftere yazın. Konu hakkında bildiğiniz her şeyi bir sayfaya yazın ve o sayfaya ne zaman yeni bir şey öğrenirseniz not edin.

2. Adım: Konuyu bilmeyen birine anlatır gibi anlatın: Defterin devamında konuyu hiç bilmeyen birine anlatıyormuş gibi olabildiğince basit ve anlaşılır ifadelerle konuyu anlatın. Hatta mümkünse 6 yaşındaki bir çocuğun bile anlayabileceği bir seviyeye kadar indirmeye çalışın. Bunu yapmaya başladığınız andan itibaren düşünme aşaması ile birlikte, anlatacağınız konu ile derin bir bağ oluşturmaya başladığınızı fark edeceksiniz. Bu bağlamda daha derin bir anlama ve daha önceden bilinen konularla bağlantı kurma beceriniz artmaya başlayacaktır.

3. Adım: Takıldığınız noktada, kaynağa geri dönün: İkinci adımda takıldığımız, basitleştirirken zorlandığımız yerler olduğunda tekrar konunun ana kaynaklarına dönüp nerde eksik olduğunuzu bulup tekrar anlamaya

çalışmanız gerekir. Bu kısmı yaptıktan sonra defterinize dönüp konuyu en basit dille yazmayı tekrar denemelisiniz.

4. Adım: Basitleştirin ve örneklendirin (benzerlikler kurun): Bu adımda yazdıklarınızı baştan sona okuyup, anlaşılmayan yeterince basit anlatılmamış kısımlar var mı yok mu kontrol etmek gerekiyor. Anlaşılmayan kelimeler cümleler kullanmışsa o konuyu yeterince anlamadığınız anlamına geliyor. Bu bağlamda basitleştirilmiş anlatım yaparken çeşitli benzetmelerden ve metaforlardan yararlanmak işinizi kolaylaştıracaktır. Hatta gerçekten anlatımınızın basit olup olmadığını test etmek için 6 yaşında bir çocuk bulup konuyu anlatın ve hala anlaşılmayan yerler varsa basitleştirme adımına tekrar dönün.

Bu yöntemle çalışmaya başladıkça üzerinde çalıştığımız konuya ilişkin yeni düşünme ve anlama şekilleri bulmaya başladığımızı ve konuları daha derinden anlama beceriniz de git gide artmaya başladığımızı fark edebilirsiniz. Feynman'ın bu yöntemi eğitimin her alanında uygulanabilir, daha da önemlisi öğretmen yetiştiren kurumlarda, öğretmenlerin öğreticilik görevini daha iyi yapmalarını sağlamak adına, "iyi öğretmen, konuyu en basit halde anlatabilir ve öğrenciyi düşündürür "anlayışı ile Feynman yönteminin kullanılması yararlı olabilir.Özetle Feynman metodu;karmaşık konuları anlamanıza , herhangi bir konuyu derinlemesine öğrenmenize , unutmadan uzun süre hatırlamanıza yardımcı olacak bir yöntemdir.

Eğitimin alt kollarından birisi olan sanat eğitiminin, düşünen duyarlı insanlar yetiştirmedeki önemi yadsınamaz. Sanat eğitiminin bir alt dalı olan "müzik" kendi başına bir sanat dalı olduğu gibi "müziği öğretmek" de ayrı bir sanat dalı olarak düşünülebilir. Ülkemizde müzik eğitiminin pek de iç açıcı bir durumda olmadığı bilinmektedir. Müzik eğitimcileri olarak bunun nedenlerini sorgulamalı, çözüm için neler yapılabileceğine ilişkin yeni fikirler üretmeliyiz. Müzik eğitiminin işlevlerini yerine getirebilmesi için, öğrencinin müziğin yaşamı ve insanı anlamaya anlatmaya dayalı iletileriyle buluşması sağlanmalıdır.

Çalışmayı Albert Einstein'ın şu sözü ile özetleyelim: "*Bir şeyi basit bir şekilde açıklayamıyorsan yeterince iyi anlamamışsındır.*"

Öneriler

1-Özellikle sanat derslerinin bilgiden çok beceri ve duyarlılık kazandırmayı amaçladığı unutulmamalıdır. Bu bağlamda müzik eğitiminin alanı kapsamında öğretilmesi hedeflenen pek çok konu, en basit haline ile ,en küçük öğrencilerin bile anlayabileceği seviyeye indirgeme çalışılmalarının yapılması yararlı olabilir.

2-Müzik öğretmenliği programında öğrenim gören öğrencilere (öğretmen adaylarına)öğretmeyi öğretme sanatı "özel öğretim dersi kapsamında

daha ayrıntılı olarak, Feynman'ın basitleştirme sisteminin öğretilmesi yararlı olabilir.

3- Müzik öğretmenliği programında öğretmenlik uygulaması dersi kapsamında, Feynman yöntemi kullanılarak, çeşitli konular için, deneysel çalışmalar yapılabilir. Örneğin; ritim, ölçü, gürlük terimleri, nüans terimleri, çok seslilik vb. konularının anlatımı ve müzikteki önemini 5 yaşında bir çocuğun bile az çok anlayabileceği şekilde sadeleştirilerek anlatma çalışmaları yapılabilir.

Kaynaklar

<https://www.farnamstreetblog.com/2019/03/richard-feynman-knowing-something/>

<https://www.farnamstreetblog.com/2019/03/learn-anything-faster-with-the-feynman-technique/>

<https://www.scotthyoung.com/learnonsteroids/grab/TranscriptFeynman.pdf>

Dewey, J. (1897). My Pedagogic Creed. Web: <http://www.infed.org/archives/e-texts/e-dew-pc.htm>

DOMUZ AHIRI OYUNUNUN “MİLİTARİZMİN GÖLGESİNDE ERKEKLİK VE KADINLIK” BAĞLAMINDA İNCELENMESİ /

Kenan ÖNSEVER

(Arş.Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi)

Giriş

On dokuzuncu yüzyıl, feminizm kavramının ortaya çıkışı ile birlikte toplumsal cinsiyet algısının gelişimi, erkek ve kadın cinslerinin toplumdaki algılanma ve karşıt konumlandırılma biçimlerinin sarsılması açısından büyük bir öneme sahiptir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde 1970’li yıllarda feminist mücadele içindeki tartışmalar genel bir kadın tanımının olmayacağı üzerine gelişmeye başlamıştır. Sancar’a göre “Kadınlık”ın bir kimlik olarak toplumsal yapı tarafından yaratıldığı, dolayısı ile farklı kadınlık biçimlerinin olabileceği tartışması beraberinde erkeklik çalışmalarının da önünü açmıştır. Böylece toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında “erkeklik”in de kadınlık gibi yaratılan bir kimlik olduğunun anlaşılmasını sağlamıştır. (Sancar, 2009, s.27) Ancak gelişen feminizme karşın erkek egemen dünya bu dönemde cinsiyet rollerini belirginleştiren ve bu roller arasındaki ilişkileri hiyerarşik biçime eviren iki önemli alt sistem yaratmıştır.

Birinci alt sistem, bu dönemde ortaya çıkan endüstriyel kapitalist düzenin yarattığı istihdam modelidir. Bu üretim biçimi yeni hiyerarşik sınıf ilişkileri yaratmış, erkeği çalışmaya, kadını ev içi emeğe razı edip bunu normalleştirecek ahlaksal normlarını dayatarak kendi cinsiyet rejimini kurmuştur. İkinci alt sistem ise endüstriyel kapitalizme paralel gelişen, ulus devletlerin egemenlik kurma ve yurttaş yaratma aracı olan militarist ideolojiye dayalı modern orduların ortaya çıkışıdır. Ulus devlet ordularının savaşmak ve silah kullanmak için gereksinim duyduğu kas gücü, bu yapının erkeklerden oluşmasına neden olmuştur. Ulus devlet düzeni, erkeğin savaşması ve ölümü göze alması için savaşçı özellikler ile yoğrulmuş ideal bir erkeklik tanımı yaratmış ve kendi ahlaksal normlarını dayatarak oluşturduğu kahraman erkek imajı ile de erkeğe iktidar vadetmiştir. Bu düzen, kadınların görevini ise ordulara, askerlere, savaşa destek olmakla sınırlı tutarak, erkeğin -vatani müdafaa eden- konumu ile üstünlüğünü onaylayan hiyerarşik cinsiyet ilişkilerini pekiştirmiştir (Akgül, 2010, s.2-3).

Bu çalışma ikinci alt sisteme odaklanmış, çalışmanın kapsamı militarist ideolojinin toplum üzerindeki cinsiyetçi etkisinin Athol Fugard’ın Domuz Ahırını oyunundaki erkek ve kadın’ın temsiliyeti ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada yöntem olarak, feminizm, militarizm, ulus-devlet düzeni ve toplumsal cinsiyet rolleri konularında literatür taraması yapılmış ve dramatik yapı analizi kullanılmıştır.

Militarizm, Sosyal Bilimler çerçevesinde ele alındığı gibi Güzel Sanatlarda da farklı türlerde ele alınmış, eleştirilmiş ve irdelenmiştir. Tiyatro alanında da tarihin çeşitli dönemlerinde militarizmi konu alan, bireylere ve topluma yansımalarını irdeleyen ve sonuçlarını tartışmaya açan pek çok oyun yazılmıştır. Athol Fugard'ın 1987 tarihli *Domuz Ahır*ı adlı oyunu bunlardan biridir ve 2. Dünya savaşı döneminde cepheden kaçan bir Rus askerinin domuz ahırında geçirdiği kırk yılı konu alır. Oyun, militarizmi toplumsal yargılar yoluyla bireylerin toplumsal konumları ve cinsiyet rollerinin pekiştiricisi olarak ele alır.

Eserlerinde genel olarak ırk, kimlik, militarizm ve cinsiyet bağlamında ötekileştirilenlere yönelik Fugard, 1985 yılında *New York Times* gazetesinde yayımlanan bir makalede okuduğu, Sovyet Rusya da 41 yıl evinin domuz ahırında saklanan bir adamın hikâyesinden etkilenerek *Domuz Ahır*ı (*A place with the pigs*) oyununu yazmıştır. *Domuz Ahır*ı oyununda 2. Dünya Savaşı sırasında, ulus-devletler Almanya ve Rusya arasındaki savaştan kaçan, “erkeklik” gösteremediği için kitlenin dışına itilen Pavel'in aşağılanma ve ölüm korkusu ile saklandığı domuz ahırında geçirdiği 40 yılın trajedisi aktarılmaktadır. Öte yandan eril tahakkümün kadını konumlandığı özel alan içinde militarist ideolojinin belirlediği “kadınlık” rolünün dışına çıkmaktan korkan Paraskovya ile de toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına dair eleştirel bir mesaj verilmektedir. Militarist söylemle uyum içinde işleyen kadınlık temsiline karşın, militarist söylemden koparak ötekileştirilmeyi imleyen erkeklik temsiline karşı kırımlar oyununda temel çatışmayı yaratmaktadır.

Athol Fugard ve Militarizm-Sanat İlişkisi

Yirminci yüzyılın başlarında toplumsal hayatın hızlı değişimi ve bu değişimleri hazırlayan ideolojik, teknolojik, siyasal ve ekonomik faktörlerin kültürel alanda derin etkisi bulunmaktadır. Ulus-devlet ya da modern toplum olarak nitelendirilen bu toplumsal hayat, kapitalist sistemin ve militarist ideolojinin baskın olduğu, toplumsal sınıflar arasındaki çatışmanın, iktidara dayalı hiyerarşi ilişkilerinin belirgin olduğu bir dönemdir. Bu dönemin koşulları altında sanat; ulus-devlet düzenine, bu düzenin militarist ideolojisine, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel alanda hâkim olan iktidar ilişkilerine ve savaşa karşı tepkilerin gösterildiği politik ve kültürel bir mücadele aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. (Baran, 2016, s.29). Sanat icracısı olarak sanatçı, başlangıçtan bu yana toplumsal değişimler üzerinde önemli bir rol oynamıştır. Sanat bir yönüyle toplumsal yaşamı ve sorunlarını yansıtıcı bir karaktere sahipken, diğer yönüyle de bir toplumsal farkındalık yaratma işlevine sahiptir.

Bu dönemde toplumun düzen algısını temelden sarsan feminist eleştiri, felsefe, sosyoloji ve psikoloji alanlarının yanı sıra sanat alanında da önemli

bir yer edinmiş bilhassa özünde barındırdığı “çatışma” unsuru ile toplumsal söylev sanatı olan tiyatrodaki birçok eserde konu edinmiş ve sahneye taşınmıştır. Özellikle 1960’lı yıllarda feminist hareketin sanatı kullanmasıyla birlikte oluşan feminist sanat, Postmodernizmin sanat üzerinde getirdiği dönüşümlerle birlikte tiyatrodaki performansın politik, kültürel ve toplumsal alanda bir protesto aracı haline gelmesiyle pek çok sanatçının, performansı kullanmasına yol açmış ve bu durum, feminist sanatta yeni bir dönemin oluşmasına neden olmuştur.

Yazar, Yönetmen ve Oyuncu olan Fugard, yaşamı boyunca öteki ve ötekileştirilenlere yöneldiği için yirminci yüzyılda militarizmi ve Ulusdevlet sistemini konu alan birçok oyun yazarı arasında ayrı bir öneme sahiptir. Ayrıca ulusal ve uluslararası yapılan literatür taraması sonucunda Fugard’ın oyunlarının feminist metodoloji ile incelenmediğini görülmüştür. Burada incelenen Domuz Ahırını oyununun yanı sıra Fugard’ın bütün oyunları feminist metodoloji bağlamında incelenmeye değerdir.

Annesi Hollanda, babası İrlanda asıllı olan Athol Fugard, 1932 de Güney Afrika Middlesburgh da doğmuş, Cape Town Üniversitesi’nde Sosyal antropoloji ve felsefe okumuştur. Tüm oyunlarını İngilizce yazan Fugard, tiyatro kariyerine oyuncu olarak başlamış, birkaç oyunculuk denemesinden sonra oyun yazmaya başlamıştır. Başından beri politik bir tavrı olan Fugard, Güney Afrika’daki siyahî halka karşı yasaya uygun olarak yapılan ırkçılığa karşı durmuş, 1959 da bu yapılan ırkçılığı ve haksızlıkları anlattığı ilk oyunu "No-good Friday" (Hayırsız Cuma) yazmış ve sahnelemiştir. Tennessee Williams’ın karakter yaratmadaki ustalığından etkilenmiş, karakterlerini onun gibi hem en zayıf halleri hem de en güçlü halleriyle yaratmıştır. Ayrıca Fugard’ın kadın karakterleri de Williams’ın kadın karakterleri gibi Dominant kadınlardır. Daha sonra tiyatro konusunda deneyim kazanmak için Londra’ya gitmiş bir yıl Avrupa da kaldıktan sonra, Güney Afrika’daki siyasal gelişmeler yüzünden geri dönmüş ve Port Elizabeth’in yoksul semtlerindeki yaşamı anlattığı üçleme oyunlarını yazmıştır. Bu oyunlar: The Bood Knot (1961) Kan Bağı, Hello and Good by (1969 Merhaba ve Hoşçakal), Boesman and Lena’dır (1969 Baesman ve Lena). Kan Bağı’nın Londra’da ve New York’da sahnelenmesi ve BBC televizyonunda gösterilmesi Fugard’ın Dünya çapında ününü arttırmıştır fakat Güney Afrika’da siyasi yasaklamalara maruz kalmıştır. (Ertuğrul, 2008, s.3-5).

Yazdığı ve yönettiği oyunları ile tiyatro yaşamı boyunca ırkçılık ve yoksullukla mücadele eden Fugard, The Island (Ada) adlı oyununu yargısız hapsedme cezasının uygulandığı dönemde yazıp ilk kez de kendi rejisiyle 2 Mayıs 1973’de sahnelenmiştir. Gerçek anılardan ve kişilerden yola çıkılarak yazılan oyunun karakterleri John ve Winston, oyunda konu edilen yargısız hapsedilme cezasını yaşayan gerçek kişilerdir.

Fugard, 1981 ve 1990 yılları arasında Yale Üniversitesi Drama Okulu Dekanı ve Yale Üniversitesi Repertuar Tiyatrosu Sanat Yönetmeni olan Afro Amerikalı Lloyd Richards ile çalışmaya başlamış, 1987 yılında yazdığı Domuz Ahırını oyununu birlikte sahnelemişlerdir. Fugard, Yale ve Cape Town Üniversitesi de dâhil olmak üzere birçok üniversiteden onursal dereceler almıştır.

Domuz ahırını, Fugard'ın kariyerinde önemli bir yere sahiptir, yazar özgürlük yolunun size bağımlı olanı özgürleştirmekten geçtiğinin ifadesi olarak niteler bu oyununu. Oyun tek perde olarak kurgulanmış iki kişilik, tek mekânlı, gerçekçi bir oyundur. Oyun, savaştan kaçan Pavel ile kırk üç yıl boyunca onu evlerinin ahırında gizleyen Paraskovya arasında geçer. Pavel ağır savaş koşullarına dayanamayıp cepheden kaçmış ve evine dönmüştür, militarize duygularla yaşayan topluma kendini kabullendirmek ve yargılanmadan özgür bir şekilde yaşamına devam etmek istemektedir. Oyun, büyük zaferin 13. yıl dönümünde Pavel'in liderlere ve topluma kendini kabullendirmek için konuşma hazırladığı fakat gerçekleştirilmeye cesaret edemediği noktada başlar, oyun boyunca Pavel ve Paraskovya erkeğin ve kadının toplumdaki rolü ve ödevleri üzerine konuşur, tartışırlar. Böylece yazar seyirciyi de militarizmin gerekliliği gibi bir tartışmaya odaklayarak düşünmeye, sorgulamaya yönlendirir. Oyun boyunca tolum ile yüzleşmeye cesaret edemeyen Pavel, finalde kendi gibi özgür iradeleri dışında domuz ahırına kapatılan domuzları özgürlüğüne kavuşturur. Böylece Pavel kırk yıl boyunca ölüm korkusu ile gerçekleştiremediği eylemin insani ve kabul- lenilebilir olduğunun farkına varır.

Oyun gerçekçi bir dekor ve sahne anlayışına sahiptir, ilk kez 1987 de Yale Üniversitesi Repertuar Tiyatrosu tarafından sahnelenmiş, Pavel karakterini Athol Fugard oynamıştır. Sahnelendiği dönemde tiyatro eleştir- menlerinden ve seyirciden olumlu tepkiler almış ve tiyatro tarihine bireyin siyasi ve kişisel özgürlüğünün önemli bir örneği olarak geçmiştir.

Militarizm Ve Erkeklik-Kadınlık İlişkisi

Militarizm çeşitli şekillerde tanımlanabilir. En genel tanımlarından biri "ordusu ile bütünleşmiş toplum" anlayışıdır. Bu anlayış; Askeri önceliklerin ve ideallerin topluma hâkim olması, silahlı kuvvetlerin yüceltilmesi ve sivil alanı şekillendirerek savaşın, yönetimin meşru bir aracı olarak kullanıldığı sistem olarak tanımlanabilir. (Altınay, 2000, s.280). Militarizmin tarihi üzerine en kapsamlı tarihsel çalışmayı yapmış olan Alfred Vagts, militarizmin kültür, iktisadi alan, hafıza ve sanat da dâhil olmak üzere toplu- mun her alanına nüfuz etmesinden bahsetmiş, barış zamanında korunan da- imi orduyu, militarizme en büyük katkıyı yapan kurum olarak tanımlamış- tır (Vagts, 1959, s.41). Ancak yapılan tüm tanımların yanı sıra kavramın eril tahakkümden beslenerek yarattığı toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ve

kadınlık erkeklik rolleri ilişkisi kavramın bilinen anlamlarını yeniden şekillendirmiştir.

Şiddet kullanmadan hiçbir sorunun çözülemeyeceği görüşü olan militarizm, aynı zamanda baskın eril değerlerin sorgulanmasını önleyen bir yapıdır. Kadınlar ve erkekler arasındaki cinsiyete dayalı ayrımlar ve roller ise, militarist sistemin birçok pratiğinde faydalandığı alanlardır. Militarizm ve cinsiyetçi sistem arasındaki kuvvetli ilişki de burada başlar. Bu özelliği ile militarizm, kadınların yönetilmesini, ezilmesini pekiştirmektedir. Atavistik düzenin toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından faydalanarak kadını erkeğin sahipliğine, şiddetine tabi kılan militarist sistem, bu kurguyu genişleterek ve güçlendirerek, bir yaşam biçimi olarak kadınlara dayatır (Ak-gül, 2010, s.22-33).

Militarizm kusursuz işleyen bir makine yaratma peşindedir. Bu nedenle tektipleştiricidir. Kurguladığı düzene sorun yaratacak tüm farklılıkları yok etmeyi amaçlar. Farklılıkları yok etmek adına tektip bedenler yaratmaya çalışır. Tektipleşmenin sağlanması aslında farklılıkların üzerinin örtülmesi ile de sağlanmaya çalışılır; üniforma tektipleştirmenin en önemli araçlarından. Tektip giyinip, tektip hareket eden erkekler topluluğu olarak ordu, aslında yaratılmak istenilen toplumun prototipidir. (Çoban, 2013, s.2). Ulus-devlet ve modern erkeklik birbiri ile bağlantılı ve paralel olarak gelişen süreçlerdir. Erkek bedeni kadın bedeninden farklı olarak yaratılan ulusun ideallerinin, kaygılarının ve umutlarının vitrini olarak kullanılmaktadır. Erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutumları içeren bir pratikler toplamıdır. Yazar oyununda bu pratikleri örneklemiştir, “Pavel: Önce her şey öylesine basit görünüyordu ki! Bana bir üniforma ile silah verdiler, onları nasıl selamlayacağımı öğrettiler, sonra güzel bir ilkbahar günü Paraskovya’ya veda edip onu öptüm ve diğerleriyle birlikte, savaşı kazanmak üzere yollara düştüm... Bir kahraman olarak döneceğimden emin gibiydim...” (Fugard, 1999, s.11). Anneleri ve eşleri tarafından törensel bir coşkuyla zafer kazanmanın umudu içinde Novorossiysk cephesine gönderilen askerler, giydikleri üniformalar, rütbeler, ellerindeki silahlar ve tektip traşlı yüzleri ile bir vitrin gibi Ulus-devletin ideallerini sergilemektedirler.

Toplumun erkeklik ideallerinin dışındaki Pavel, hegemonik erkeklik normlarından uzak, militarizmin kalıp yargılarını sorgulayan bir konumdadır. Pavel karakterinin Sancar’ın ekonomik özerklik, ailesine bakabilme, rasyonel olma, duygularına hâkim olabilme ve feminen olarak düşünülen her şeyden uzak olma olarak tarif edilen hegemonik erkeklik (Sancar, 2009, s.34) ölçütlerinin hiçbirine sahip olmadığı, dolayısıyla da bir iktidarsızlık, güçsüzlük, suçluluk duygusu içine sıkışarak tam anlamıyla bir erkeklik krizi yaşadığı söylenebilir. Örneğin Pavel ikinci sahnede şunları söyler: “Pavel: Ne için? Sıcak yuvalarımız, gencecik karılarımız bizleri

beklerken, niçin açlıktan ve soğuktan ölüyorduk? Bütün bu saçmalıklar, boş kursağımda ne var ne yoksa hepsini kusma isteği uyandırıyor. Ben o şartlar altında günaha teslim olduğum için, korkunç bir günahkâr mıyım anneciğim...” (Fugard, 1999, s.12).

Oyun Pavel cepheden kaçtıktan on yıl sonrasında, zafer kutlamalarının onuncu yıl dönümü gününde başlar. Zafer kutlamaları, bu kasaba için savaşta kaybedilen koca ve oğullar adına yas ve bu kayıplarla kazanılan zaferin sevinç ve gururunun bir ifadesi anlamına gelmektedir. Pavel, topluma kendini kabullendirebilmesinin bu önemli günde mümkün olabileceğini düşünerek, cepheden kaçtıktan sonra on üç yıldır domuz ahırında yaşadığı ve kendi kendini cezalandırdığı üzerine bir konuşma hazırlamıştır. Bu noktada yazarın ideolojisi ve tartışmaya açtığı konuya ilişkin tavrını dramatik yapının öğeleriyle birlikte işlediği söylenebilir. Bir başka deyişle yazar, karaktere cepheden kaçma eylemini oyun başlamadan on yıl önce işletmiştir. Karakterin yaşam öyküsünde bu eylemin ‘cepheye gitme, cepheden kaçma, eve dönüş ve saklanma, açıklama ve toplumun karşısına çıkma’ gibi aşamaları olduğu düşünülürse, yazarın odaklanmak istediği nokta daha net olarak ifade edilebilir. Yazar, karakterin cepheden kaçmasıyla değil, toplumla yüzleşmesiyle ilgilenmektedir. Kaçma eylemi çoktan gerçekleşmiştir, burada yazarın bir tereddütü görülmez.

Oyunda tartışılmak istenen odak, militarist duyguların beslendiği kahramanlık, milliyetçilik, erkeklik, vatanseverlik, iyi vatandaş olma gibi kavramların tartışılmasıdır. Yazar eylemin (ordudan / cepheden kaçış) gerçekleştikten sonraki sonuçlarını temanın daha boyutlu ve toplumsal yansımasını somut olarak irdelemek için kurgulamıştır. Yazarın burada karaktere değil, karakteri çevreleyen ve sıkıştıran toplumsal kurallara, militarizmin toplumu vahşileştiren kararlar üretmesine odaklandığı görülmektedir. Zira Pavel’ in asıl endişesi toplum karşısına çıkacağı ve kendisini açıklayacağı an ile kabul görüp görmeme endişesidir. Kaygısı toplumun tepkisi, cepheden kaçan bir bireyi değerlendirme, yargılama katılığıdır. Açıkça belirtilebilir ki yazar, karakter üzerinden toplumu ve militarizmi eleştirmektedir. Karakter eylemini gerçekleştirmiş, artık bu eyleme toplumun verdiği veya vereceği tepkiler önem kazanmıştır.

Militarizm orduda olduğu gibi toplumdan da tektipleşmesini bekler, ancak bunu uniformaların altında değil düşünsel anlamda yaşayarak, militarist iktidarın ideolojisini içselleştirip sivil bir ordu gibi davranarak yapmasını bekler. Oyunda kentin ileri gelenleri ile birlikte kadınların kazanılan zaferin yıl dönümü kutlamalarında ölen eşlerini ya da oğullarını marşlarla anmaları, ölüleri adına dikilen anıtı çiçeklerle bezemeleri militarist ideolojinin toplumdaki görünümüdür.

Militarist Kitle; Ordu ve Savaş Düzeni

Kökleri Fransız Devrimine dayanan zorunlu askerlik 19. ve 20. Yüzyıllara hâkim olmuş bir askere alma biçimidir. İlk olarak Avrupa'da görülen, ulus-devletlerin yurttaş yaratma sürecinde önemli bir araç olarak kullanılan zorunlu askerlik hizmeti ile modern ordular, toplumun militarizasyonunda en etkin kurum olmuşlardır. Ulus-devlet, yurttaşların kendilerini, birbirinden korumak için görevlendirildiği ama aynı zamanda yurttaşların başka devletin yurttaşlarına karşı güç kullanımını da yasallaştıran bir devlete işare eder. Ulus devlet, siyasal olarak tanımlanmış bir toprak parçası üzerinde yaşayan tek tek yurttaşlardan oluşan halkın egemenliğinde temellendirilir. (Akgül, 2010, s.9).

Ulus-devletler militarist ideoloji aracılığı ile toplum içinde bir “üstün toplum” kitle yaratmaktadır. Devlet tarafından verilen birçok imtiyaza sahip olan bu ordulara asker olacak, bu “kutsal” görevi yerine getirecek üyeler gereklidir. Vatansızlık kavramının kapsamındaki cinsiyetçi yapılar güçlendirilir, milliyetçilik ve fanatizme yakınlaştırılarak militarist bir içeriğe araç olarak kullanılmaktadır. Kahramanlık ve fedakârlığa dayalı hikâyeler de vatandaşların algısında militarizmi normalleştirmek için kullanılan bir diğer araçtır. Bireylerin topluluğa-kitleye ait hissetmelerini sağlamak amacı ile yaratılan hikâyeler, ağırlıklı olarak bağımsızlık ve kurtuluş mücadelesini içeren zafer yüklü savaşlar üzerinedir. Savaşmanın bir kültürel özellik haline getirilmesi ise onun sorgulanmasına engel olmaktadır. (Nagel, 2000, s.80).

Ulus-devletlerin vatandaşlardan kurulan ordularının gelişim sürecini Sancar şu şekilde ifade eder, “Ortaçağda sadece aristokratlara ve şövalyelere askerlik yapma ayrıcalığı sunulurken, modernlikle birlikte vatandaş ordularının gelişimi, sıradan erkekleri de devletle bağlantılı erkeklik kimliğine kavuşturdu. Her sınıftan erkeğin savaşmaya ikna edilmesini sağlayan milliyetçi ve militarist ideolojilerin gelişimi de bu süreçte stratejik bir rol oynamıştır.” (Sancar, 2009, s.49).

Toplum içinde bir savaşın patlak vermesi, ilk olarak iki kitlenin oluşması ile gerçekleşir. Bu kitlelerin en önemli amacı, hem inanç hem de eylemle kendi varlıklarını korumak olur. Kitleyi terk etmek ise hayatın kendisini terk etmek anlamına gelir. (Canetti, 1998, s.77). Kapitalist düzenin yarattığı hiyerarşik sınıf sistemi içinde, özellikle toplumların en fazla kaybeden bölümünü oluşturan alt sınıf bireyler, militarist ideolojinin iktidar kurma aracı olan savaşlarla en fazla özdeşleşen, militarizm kavramın görme ve düşünme biçimi aracılığıyla kendilerini olduklarından daha güçlü hisseden aktörlere dönüşürler (saigol, 2013, s.231-241). Bu “güçlü” bireyler ulus-devlet ordularına zorunlu asker olarak alınıp kendi özel hayatlarını arkalarında bırakarak yaratılan kitlenin bir parçası olurlar. Fakat kurgulanmış olan bu gücü gösteremeyen ya da doğası gereği gereksinim

duyduğu ruhsal ve bedensel ihtiyaçlarına yönelmeyi seçen bireyler ise bu zihniyet tarafından en ağır biçimde dışlanmakta ve hatta ölüme mahkûm edilmektedir. Domuz Ahır oyununda Fugard'ın üzerinde durduğu temalardan biri de budur, oyunda Pavel, cephede geçirdiği 3. yılın sonunda açlığa, soğuğa ve imgesinde evinin sıcaklığını ona sürekli hatırlatan terliklerinin çağrısına dayanamayıp militarist toplumun değer yargıları olarak ona öğrettiği her şeyi sorgulamaya başlamış ve nihayetinde cepheden kaçmıştır. Bu kaçış ile kitleden kopmuş olan Pavel, yaşadığı öğrenildiğinde bir “vatan haini” olarak idam edileceğini düşündüğü için kırk sene domuz ahırında saklanmış ve eyleme geçememiştir.

Canetti'ye göre askerin gerçek başarısı, hangi biçimde ortaya çıkarsa çıksın görev yerini terk etme yönündeki bütün kışkırtmalara direnmektir. Bu negativizm olarak adlandırılabilir şey askerliğin bel kemiğidir. Askerin bütün olağan dürtüleri bastırılmıştır. Verilen emirleri üst üste yutar ve emirler hakkında ne hissederse hissetsin, bunları yapmaya devam eder. Yerine getirdiği her emir arkasında, onun içinde bir sızı bırakır. (Canetti, 1998, s.314-318) bu ifade, oyunda Pavel 'in üç yıl boyunca verilen emirlere uymak için mücadele etmesi ancak savaşın ona yüklediği ve onu basıklayan sızılardan kaçarak hayatın öteki yüzüne yönelmesinde karşılık bulmuştur. Pavel istemeden dahi olsa militarist toplum düzeninin dışına çıkmıştır. Fakat Paraskovya, militarist ideolojinin kurguladığı kadınlık kimliğinin dışına çıkamaz ve Pavel 'in korkularıyla ezilip tükendiği, ağladığı zamanlarda ya da sistemi ve tanrıyı sorguladığında Paraskovya Pavel'e “erkekliğini” hatırlatır.

Savaşmak bir onur, şeref ve namus meselesi haline getirilince savaştan kaçmak ya da korkmak, kabul gören “erkeklik”den dışlanmak anlamını taşımaya başlar. Michael Ghigliker, “*Erkeğin Karanlık Yüzü*” kitabında militarist ideolojinin iktidar aracı olan savaşı şöyle tanımlar, “Savaş, toplumsal gruplar arasında, bir tarafın veya her iki tarafın bireylerinin, karşı tarafın bireylerini öldürmesiyle çözümlenen bir anlaşmazlıktır. Savaşlar sadece jeopolitik sınırları netleştirerek ulusal ideolojileri yaymakla kalmayıp, insanların dinlerinin, kültürlerinin, hastalıklarının ve teknolojilerinin ve hatta genetik nüfuslarının dağılımını da belirlemiştir.” (Ghigliker, 2002, s. 243-244).

Yapılan savaşlar sonunda, milyonlarca insanın ölümü, yok edilen toplumlar ve harap edilen doğanın dışında elde kalan tek şey; çözüme ulaşmış koca bir anlaşmazlıktır.

Sonuç

Tarih boyunca tüm iktidar ilişkilerini etkileyen eril tahakkümün hiyerarşik yapılanmalar üzerindeki etkisi, endüstriyel kapitalizme paralel gelişen, ulus devletlerin egemenlik kurma ve yurttaş yaratma aracı olan militarist ideolojinin üzerinde de mevcuttur. Militarizm, yarattığı toplumsal

cinsiyet rolleri içinde erkeği üstün ve ezen, kadını ise ikincil ve ezilen konuma yerleştirirken kurguladığı “erkeklik” rolü dışına çıkan erkeği ise acımasızca yok eder. Ulus-devletlerin toplumu militarize etmek için kullandığı vatanseverlik, şehitlik, milliyetçilik, asker olmak ve asker eşi olmak gibi kavramların aslında tamamen cinsiyetçi olduğu sonucu çalışmada ortaya konmuştur.

Domuz Ahır oyununda, militarizmin ve yarattığı erkeklik-kadınlık rollerinin temsiliyeti militarizmin ezici ve acımasız etkisinin sahnelenmesi açısından önemli bir örnektir. hegemonik erkeklik ölçütlerinin hiçbirine sahip olmayan dolayısıyla da bir iktidarsızlık, güçsüzlük, suçluluk duygusu içine sıkışan Pavel militarizmin kalıp yargılarını sorgulayan bir konumdadır. Paraskovya ise militarist ideolojinin kurguladığı kadınlık kimliğinin dışına çıkamaz ve Pavel’e toplumsal cinsiyet hiyerarşisindeki erkeğin konumunu hatırlatarak, “erkeklik” kimliğini yeniden yaratmaya, canlandırmaya çalışır. Yazar tüm bunları yaşanan bir çelişki olarak değil, sonuç olarak işlemiştir. Fugard, dramatik yapıyı askerlik ve cepheden uzaklaşmayı düşünme, bu durumu tartışıp sorgulama anına kurmamıştır. Aksine karakter çelişkiyi arzu ettiği yönde sonlandırmış, eyleme geçmiş ve cepheden uzaklaşmıştır. Yani karakter yönelişini tamamlamıştır. Eylemin gerçekleştikten sonraki sonuçları, temanın daha boyutlu ve toplumsal yansımaları somut olarak irdelemek için kurgulanmıştır. Yazarın burada karaktere değil, karakteri çevreleyen ve sıkıştıran toplumsal kurallara, militarizmin toplumu vahşileştiren kararlar üretmesine odaklandığı görülmektedir. Yani yazar, karakter üzerinden toplumu ve militarizmi eleştirmektedir.

Ulusal ve Uluslararası kapsamda yapılan literatür taraması sonucunda Fugard’ın oyunlarının feminist metodoloji ile incelenmediğini görülmüştür. Bu çalışmada incelenen Domuz Ahır oyununun yanı sıra Fugard’ın bütün oyunları kitlelerin dışında kalan ötekileri anlattığı için feminist metodoloji bağlamında incelenmesi gereken oyunlardır.

Kaynakça

- Akgül, Ç. (2010), *Cinsiyet ve militarizm*, Ankara: Ankara Üniversitesi SBE Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi
- Altınay, A. (2000), *Vatan Millet Kadınlar*, İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Baran, B. (2016), *Kadın Özgürleşmesinde Bir Protesto Aracı Olarak Sanatın Kullanımı: Ankara Tiyatro Öteyüz Örneği*, Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi
- Canetti, E. (1998), *Kitle ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çalışlar, A. (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı

- Çoban, B. (2013), *Gösteri İktidarı ve Militarist Erkeklik*: 16 Aralık 2018 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/329364960_Gosteri_Iktidari_ve_Militarist_Erkeklik adresinden alıntı
- Ertuğrul, E.F. (2008), Athol Fugard'ın "Ada" Adlı Oyununun Dramaturjik Olarak İncelenmesi ve "Winston" Karakterinin Tahlili: Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İleri Oyunculuk Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Fugard, A. (1999), *Domuz Ahır*, Ankara: Devlet Tiyatroları Kütüphanesi
- Ghiglier, M. (2002), *Erkeğin Karanlık Yüzü*, İstanbul: Phoenix Yayınevi
- Nagel J. (2000), *Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik*, (Der. A.G. Altınay), Vatan Millet Kadınlar, İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Saıol, R. (2000), *Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri*, (Der. A.G. Altınay), Vatan Millet Kadınlar, İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Sancar, S. (2009), *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada Ve Sokakta Erkekler*, İstanbul: Metis Yayınları
- Vagts, A. (1959), *A History of Militarism: Romance and Realities of a Profession*, New York: W. W. Norton & Company.

DİJİTAL ETKİLEŞİM TEKNOLOJİLERİNİN BELGESEL FİLMLERDE OLUŞTURDUĞU DÖNÜŞÜMLER: ETKİLEŞİMLİ BELGESELLER /

Şermin TAĞ KALAFATOĞLU

(Doç. Dr., Ordu Üniversitesi)

Giriş

Sinemanın mucitleri Rossell'in (1998) vurguladığı gibi pek çok farklı alandan gelmekte olup, bunların içerisinde optik konusunda denemeler yapanlar, sihirli fener üzerine çalışanlar, fotoğraf alanındakiler, hareket yarılsaması konusunda çalışmalar yapan fizyologlar, bir görüntünün başka bir zemin üzerine kopyalanması konusunu araştıran kimyacılar ve elektrik konusunu çalışanlar yer almaktadır. Abisel (2014) de benzer bir biçimde sinema alanına çok farklı çalışmalarla pek çok ismin katkısının olduğunu bu nedenle sinema aygıtının gelişiminde kimin neyi icat ettiğini tartışmaktansa ortaklaşa bir çaba ve bilgi birikimi sonucunda farklı ülkelerde öncülere sahip olan bir sanat olduğunun altını çizmektedir. Sinema teknolojik özellikleri bakımından ve anlatım unsurları açısından gelişimini dünyanın çeşitli yerlerinde benzer zamanlarda alanda çalışan ve filmler üretenler sayesinde gerçekleştirmiştir. Böylelikle de farklı ülkelerde öncülere sahip olmuştur. Bunların içerisinde Thomas Alva Edison, Louis ve Auguste Lumière, Max Skladanowsky, William Friese Greene, Rober William Paul, Oskar Messter, C. Francis Jenkins, Georges Méliés gibi sinemanın erken döneminin önemli isimleri yer almaktadır.

Sinema alanındaki ilk öncülerin ortaya koydukları yapımlar arasında ele aldıkları konular açısından ve yaratıcı ifade biçimleri bakımından iki temel yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bunlar, kurmaca anlatı yapısındaki yapımlar ve belgesel yapımların çizgisinde yer alan yapımlardır. Belgesel filmler, konulu filmlerden odaklandıkları konular, amaçları, biçimsel özellikleri ve izleyicisine yaşattığı deneyim açısından ayrı bir noktada yer almaktadır. Sinemanın anlatım dilinin yeni yeni oluştuğu dönemlerde ilk gösterimi gerçekleştirilen filmlerin içerisinde ağırlıklı olarak belgesel yapımlar bulunmaktadır. Bu yapımlarda gündelik hayatın çeşitli anları kameralara herhangi bir amaç çerçevesinde yapılandırılmadan ya da kurguyla biçimlendirilmeden seyircisine aktarılmaktadır.

İlk örneklerin içerisinde Lumière kardeşlerin Fransa'daki yaşama ilişkin genel bir panorama sundukları filmleri yer almaktadır. Lumière kardeşlerin filmlerine örnek olarak Bebeğin Kahvaltısı (Baby's Meal, 1895), İşçilerin Lyon'daki Lumière Fabrikasından Çıkışı (Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon, 1895), Topluluğun Gelişi (The Arrival of Congress, 1895), Trenin La Ciotat Garına Giriş (Arrival of a Train La Ciotat,

1896), Yangına Gidiş (A Fire Run, 1896), La Martinière'de Teneffüs (Recreation at La Martinière, 1896), Trenden alınan Aix-les-Bains'a varış panoraması (Panorama of the arrival in Aix-les-Bains taken from the train, 1896) verilebilir. Bu filmlerde kurmaca hikâyelerden, oyuncularından ve de-kordan hareket edilmemekte; hayatın içinden olaylar seyirciye aktarılmaktadır. Çektikleri filmlerin içerisinde basit senaryoya sahip olanlar da bulunmakla birlikte hayatın gerçekliğini filme almayı tercih etmişlerdir. Bu filmlerin arasında kendi aile yaşamlarını sergileyenler de bulunmaktadır. Lumière kardeşler, Barnouw'un (1974) ifade ettiği gibi 1897 yılının sonunda kameramanlarını dünyanın dört bir tarafına göndererek, ellerindeki film stokunun 750'nin üzerine çıkmasını sağlamışlardır. Bu kamera operatörlerinin isimleri nadiren basılı olarak yer aldığından, çoğu Lumière filmi çekenin kim olduğu bilinmemektedir. Louis Lumière anılarında bunlardan bazılarının isimlerini anmakta bazıları da kendi anılarında ya da başkalarının kaleme aldıkları anılarda ifade edildiklerinden bilinmektedirler (s.13).

Sinema ilk yıllarından itibaren Méliés gibi öncü isimlerle hayal gücüne yaslanan ya da konusunu gerçek yaşamdan almakla birlikte senaryoya dayanarak çekilen filmler ile Lumière kardeşlerin çektikleri belgesel filmler olmak üzere iki yöne ayrılarak gelişimini sürdürmüştür. Lumière kardeşlerin dış dünyayı gözlemlene ve tanık olunan olayları olduğu gibi aktarma yolunu seçen filmler belgesel sinema alanındaki yapımlar olarak seyircisiyle buluşmuştur. Bu sayede hayatın içerisinde olan, gündelik olaylar, farklı kültürlerde yaşayan insanların gelenekleri, tarihi olaylar ve anlar kamerayla kayıt altına alınmıştır. Bu alanda çalışmalar gerçekleştiren ve çektikleri yapımları seyircisiyle buluşturan, farklı ülkelerden öncüler belgesel sinemaya katkılarda bulunmuştur.

Belgesel Tarihine Kısa Bir Bakış

Belgesel filmin Amerika'daki öncülerinden olan Robert Flaherty Kuzeyli Nanook (Nanook of the North, 1922) filmiyle Eskimoların zor iklim koşulları altında sürdürdükleri yaşamlarına odaklanmıştır. Flaherty filminin Amerika'da gösterime girmesi konusunda döneminin büyük dağıtım şirketleriyle görüşükten sonra çoğundan olumsuz yanıt almıştır. Yapımcılar filmin seyircinin ilgisini çekmeyeceğini düşünmüştür. Barnouw (1974) Fransız kökenli Pathé şirketi tarafından dağıtımı gerçekleştirilen filmin ilk gösteriminin New York Capitol sinemasında 11 Haziran 1922 yılında yapıldığını belirtmektedir. Büyük bir başarı yakalayan film, eleştirmenler tarafından övgüler almanın yanı sıra Amerika'da ve dünyada gişede seyircinin yoğun ilgisiyle karşılanmıştır. Filmin gişe başarısı Flaherty'e diğer filmlerini çekebilmesi için finans kaynağı bulmasında yardımcı olmuştur. Flaherty Nanook'tan sonra çektiği Moana (1926); Aranlı Adam (Man of Aran, 1934); Louisiana Hikâyesi (Louisiana Story, 1948) gibi diğer filmlerinde de doğaya duyduğu hayranlık ve geçmişe özlemi yansıtmıştır. Uzak

yerlerde yaşayan insanlara ilişkin çektiği filmler diğer yönetmenleri de etkileyerek benzer yapımların ortaya çıkmasının önünü açmıştır.

Belgesel türünün gelişiminde önemli katkıları olan bir diğer yönetmen de moderniteye, makineleşmeye ve geleceğe ilişkin filmlerinde vurgu yapan sinema tarihinde Dziga Vertov adıyla bilinen Denis Arkadievich Kaufman'dır. Kameralı Adam (The Man with a Movie Camera, 1929), filmiyle Sinema Göz kuramında ifade ettiği yaşamın içindeki gerçeğin aranıp çıkartılmasını ve çözümlenip seyircisine aktarılmasını gerçekleştirmeye çalışmıştır. Kameranın insan gözünden daha üstün olduğunu vurgulayan Vertov, kamera sayesinde gündelik yaşamın hızlı akışının yakalanabilir hale geldiğini çektiği filmlerle ortaya koymaktadır (Guynn, 1986; Gianetti, 1982). Vaughan'ın (1979) belirttiği gibi Vertov kameranın gündelik hayatın her anını hazırlıksız bir biçimde yakalaması sonucunda, filmlerini senaryoya yaslanmadan çekmektedir. Kameralı Adam yapımı filmin çekim, kurgu ve gösterim gibi kamera arkası hikâyesini de içermesiyle, "film yapım gerçeğini tartışan felsefi bir girişim olarak sinema tarihindeki yerini almıştır" (Tağ Kalafatoğlu, 2016a: 78).

Belgeselin gelişiminde 1920'li yıllarda alanda denemeler yapmaya girişen farklı sanat dallarındaki sanatçıların yapımlarının da büyük katkısı bulunmuştur. Resim, heykel, mimari, fotoğraf gibi alanlarda sanat eserleri ortaya koyan sanatçılar, ilgilerini sinemaya yöneltmişler ve sinemanın sağladığı daha özgür ve özgün anlatım olanaklarını kullanarak filmler çekmişlerdir. Bu sanatçıların içerisinde ressam Viking Eggeling ve Hans Richter, ressam ve heykeltıraş Fernand Léger, Amerikalı sanatçı Dudley Murphy gibi isimler yer almaktadır.

Bu yapımlarda sanatçılar, sanatlarını icra ettikleri alanlardaki deneyimlerini sinemaya taşımakta ve çeşitli denemeler gerçekleştirmektedirler. Yeni bir sinema dili geliştirmek ve var olan anlatım olanaklarına alternatif getirmek amacındaki girişimler sinema tarihinin avangart akımlarla etkileşim içerisinde olduğuna işaret etmektedir. Bu etkileşim noktasındaki filmler deneysel ve soyut görülmekle birlikte, sanatçıların gerçeklikten yola çıkmaları daha sonrasında kendi kişisel yorumlarını devreye sokmaları neticesinde belgeselle bağlantılar içermektedir. Hakikat sanatçıların ortaya koydukları soyutlamaların temelini oluşturmaktadır. Belgeselin gelişimine ilişkin var olan tarihsel anlatılar, belgeselin yükselişinde 1920'lerin avangart sanat hareketlerinin etkisini genellikle göz ardı etmektedir. Belgeselin öncülerinden, Grierson gibi belgeselin öncüsü olan isimler, modernist yeniliklerin belgesel için tehlikeli örnekler olduklarını vurgulamaktadır (Tağ Kalafatoğlu, 2016b: ss.1119-1120).

Belgesel alanının 1920’li yıllarda sanatçıların gerçekleştirdikleri deneysel çalışmaların yanı sıra tanık olduğu gelişimlerden bir diğeri de şehir senfonileri türündeki belgesellerin çekilmesidir. Bu türdeki belgesellerin ilk örneklerinden birisi fotoğrafçı Paul Strand ve ressam Charles Sheeler’ın 1921 yapımı Manhatta isimli belgesel yapımıdır. Graf’ın (2007) belirttiği gibi şehir senfonilerinin tüm özelliklerini yansıtmamakla birlikte yapımda şehir yaşamının gün doğumundan batımına kadar geçen süresi ele alınmaktadır. Walther Ruttmann’ın Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi (Symphonie of a Great City, 1927) ve Alberto Cavalcanti’nin Sadece Zaman (Nothing But Time, 1926) şehir senfonileri türündeki belgesel yapımlarına örnek olarak gösterilmektedir.

Belgeselin tarihsel gelişiminde 1930’lu yıllarda öne çıkan yapımlar ve yönetmenler İngiliz Belgesel Okulu’nun temsilcileri ve yaptıkları belgesellerdir. Swann (1989) İngiliz belgesel film hareketinin John Grierson öncülüğünde, onu takip eden yönetmenlerle birlikte gerçeklik temelli yapımların halkın eğitiminde bir araç olarak ve sanatsal bir form olarak algılanmasıyla üretimi sonucunda ortaya çıktığını belirtmektedir. Amerika’da yaptığı çalışmalarında kitle iletişim aracı olarak hem yazılı basın hem de sinemanın sahip olduğu güçten etkilenen Grierson, amaçlı ve ilham verici olan filmlerin, ticari film endüstrisinin ürettiklerinin dışında olan yapımlar olduğunu ifade etmektedir. Aitken’nin (2014) da belirttiği gibi İmparatorluk Pazarlama Birimi’nin (Empire Marketing Board) 1926 yılında kurulmasıyla İngiliz belgesel okulunun tarihi de başlamıştır. Daha sonrasında EMP’nin çalışmaları Genel Posta İdaresi’nin (General Post Office) çatısı altında gerçekleştirilecektir. Grierson, Balıkçı Tekneleri (Drifters, 1929) ile başarı kazandıktan sonra, çevresine topladığı bir grup film yapımcısıyla bu başarısını devam ettirmiştir. Bunların içerisinde Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey, Paul Rotha, Donald Taylor, Stuart Legg ve Harry Watt gibi isimler yer almıştır. İngiliz Belgesel Okulu’ndaki isimler GPO çatısı altında çalışmalarına devam ederken aralarına Alberto Cavalcanti, Pat Jakson, Jack Holmes, Len Lye, Humprey Jennings gibi isimleri de ekleyerek başarılı yapımlar sergilemeye devam etmişlerdir. Grierson 1932 yılında belgesel yapımlar için, haber filmleri, seyahat filmleri, bilimsel ya da doğa filmleri gibi diğer gerçekçi türlerden ayırt etmek üzere bir tanımlama geliştirmiştir. Grierson belgeseli, “gerçekliğin yaratıcı bir biçimde ele alınması” olarak değerlendirmektedir.

Belgesel yapımların tarihsel gelişiminde Atlantik’in karşı tarafındaki yapımların durumuna bakıldığında, 1930’lu yıllardaki ekonomik bunalımın ortaya çıkardığı kaotik atmosferde, toplumsal sorunları konu edinen yapımların belgeselciler tarafından ortaya konulduğu görülmektedir. Amerika Birleşik Devletleri’nde 1930 yılında Workers Film and Photo League önce New York’ta kurulmuş daha sonrasında ise kısa bir süre içerisinde diğer büyük şehirlerde de faaliyete geçmiştir. Film and Photo League’in

üyeleri toplumun içerisinde bulunduğu durumu belgelemeye çalışmaktadırlar (Barnouw, 1974: 112)

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte belgesel yapımlarda propaganda unsuru ön plana çıkmıştır. Orduları savaşa katılan ülkeler, neden savaştıklarını açıklamak, düşmanın kim olduğunu ve neden yok edilmeleri gerektiğine ilişkin halkı inandırmak, ordularının gücünü göstererek halka moral vermek ve düşmanlarını korkutmak ve savaşın gidişatına ilişkin bilgi vermek üzere propagandaya ağırlık veren belgesel yapımlar çekmektedirler. Nazi savaş propaganda filmleri içerisinde Leni Riefenstahl'ın çalışmaları son derece etkilidir. ABD'de Frank Capra'nın yedi filmlik serisi Neden Savaşıyoruz (Why We Fight, 1942-1945) yapımı, savaş dönemi propaganda belgesellerinden olup, Amerikan ordusunda eğitim amaçlı kullanılmıştır.

Televizyonun yeni bir kitle iletişim aracı olarak giderek yaygınlaşması, belgesel yapımlarını içerik ve biçim olarak etkilemiştir. BBC belgesel birimi oluşturmuştur ve bu birimin yapımları Grierson'ın daha az şiirsel ve daha fazla gerçekçi olan belgesellerinin yanı sıra CBS'nin Şimdi Gör'ünden (See It Now, 1951) etkilenmiştir. CBS'in bu serisi radyo formatlarının yanı sıra sinema için çekilmiş olan haber filmi serisi March of Time'dan (1935) esinlenmiştir. Belgesel stilinde daha fazla televizyon serisi üretildikçe TV'deki gerçekçi yapımların çeşitliliği artmıştır. Bu alandaki öncü yapımlara bakıldığında Rusya'da Esfir Schub'un Romanov Hanedanının Düşüşü (Fall of the Romanov Dynasty, 1927), NBC'nin Denizde Zafer (Victory at Sea, 1952-3) serisi, CBS'nin 20. Yüzyıl (The 20th Century, 1957-70), ABC/BBC Churchill'in savaş anılarına dayanan serileri Cesur Yıllar (The Valiant Years, 1961) görülmektedir. 1960'lı yıllarda ve 1970'lerin ilk yıllarında TV kanallarının güncel olaylar ve belgesel bölümlerinin ortaya koydukları çığır açan ve politik olarak etkili yapımları klasiklerin arasında yerlerini almışlardır. Bunların içerisinde Utanç Hasatı (Harvest of Shame, CBS, 1960) ve Pentagon'u Satmak (The Selling of the Pentagon, CBS, 1971) gibi yapımlar öne çıkmaktadır (Chapman, 2009: 10).

Savaş sonrası dönemde savaşın yol açtığı yıkımı gözler önüne seren belgesel yapımların yanı sıra yaşadıkları dünyanın güzelliklerine şiirsel bir biçimde odaklanan belgesel yapımlar da bulunmaktadır. Arne Sucksdorff ve Bert Haanstra gibi isimler belgesel yapımlarında şiirsel bir dil sergilemişlerdir. Belgesel anlatısında yaşanan önemli bir gelişme de 1960'lı yıllarda yaşanan teknolojik gelişmelerdir. Çekim ekipmanlarının daha hafif hale getirilmesi, görüntüyle sesin senkronize bir biçimde kayıt edilmesi sonucunda İngiltere'de özgür sinema, Amerika'da doğrudan sinema, Fransa'da sinema gerçek, Kanada'da doğal bakış (candid eye) olarak adlandırılan belgesel yapımlar ortaya çıkmıştır. Öz (2002), doğrudan sinema örnekleri veren öncü yönetmenlerin içerisinde Robert Drew, Albert ve David Maysles, D.A. Pennebaker, Richard Leacock gibi isimlerinin yer

aldığını belirtmektedir. Sinema gerçek örneklerini veren yönetmenlerin arasında öne çıkan isimler ise Jean Rouch, Edgar Morin, Chris Marker'dır.

Günümüze doğru gelindikçe, belgesel alanı teknolojik gelişmelerin sonucunda daha kişisel hikâyelerin anlatımına olanak sağlamıştır. Teknolojinin giderek ucuzlaması ve daha ulaşılabilir hale gelmesiyle, yapım ve dağıtım alanı belgesel alanında çalışmalar gerçekleştirmek isteyenlerin yapımını sergilemelerine tanık olmuştur. Kişilerin bireysel hikâyelerini paylaştıkları video günlükler, yeni medya araçlarının sağladığı etkileşimli ortamlarda gerçekleştirilen belgesel çalışmalar alanın yeniliklere ve dönüşümlere açık olduğunun göstergesidir.

Dijital Teknolojik Gelişmeler ve Belgesel Anlatısı

Belgesel anlatısında 1970'li ve 1980'li yıllarda video teknolojisindeki gelişmeler sonucunda yaşanan dönüşümler gerçekleşmiştir. Jacobs (1979) ve Barnouw'un (1974) vurguladığı gibi video kameraları kullanan belgeselciler, ekipmanın ulaşılabilir derecede ekonomik olması ve kullanımının kolay olmasıyla özgün çalışmalar ortaya koyabilmişlerdir. Hem çekimlerin kalitesi artmış hem de alana farklı kesimlerden insanların giriş yapmasıyla anlatılar çeşitlenmiştir. Belgesel açısından 1990'lı yıllar dijital teknolojilerin kullanımının yükselmesiyle hem ses hem de görüntü kalitesinde artışı da beraberinde getirmiştir. Çekim ekiplerinin kalabalık olmasına gerek kalmadan, çekimin, kurgunun ve dağıtımın daha az insanla gerçekleştirilebilmesinin önu açılmıştır.

Belgeselin teknolojik gelişmeler açısından ilk etkilenen alanları kurgu ve kamera teknolojisi açısından yaşanmıştır. Dijital kamera ve bilgisayar kurgu sistemlerinin 1990'ların sonunda yaygın bir biçimde kullanılmasıyla, belgesel film yapımı alanında belgesel film yapımıyla kişisel bir ilişki kurulmasının yolunu açmıştır. Bireyler kendilerini temsil etmenin yeni yollarını keşfetmek üzere görüntü teknolojisinden yaygın bir biçimde yararlanmaya başlamışlardır. Bu yeni temsil metotlarının içerisinde ev videoları, kişisel web sayfaları, otobiyografik belgesel gibi türler yer almaktadır. Dijital teknolojiler belgeselcilere multimedya ortamlarını denemeleri için fırsat tanımakta, bu ortamların sahip olduğu özelliklerle hareketsiz görüntülerin, videoların, metinlerin, grafiklerin ve ses dosyalarının etkileşimli kullanımına olanak sağlanmaktadır. Ayrıca multimedya ortamlarında filmlerin kurgulanması kolaylaşmakta ve belgeselciler kurgu açısından doğrusal olmayan kurgu düzenleriyle denemeler yapabilmektedirler. Ses ve görsel verilerin dijital bir biçimde sabit disklere kayıt edilmesiyle, görüntüler, metinler, grafikler, videolar, müzikler ve sesler bilgisayarda doğrusal olmayan Adobe Premiere Pro, Final Cut Pro, iMovie, Avid Xpress Pro, gibi yazılımlarla düzenlenebilmektedir. Seckinger ve Jakobsen (1997) doğrusal olmayan kurgu yapmaya imkân tanıyan programlara yaygın bir

biçimde erişilebilmesi ve bilgisayar teknolojisinde yaşanan ucuzlama sayesinde belgesel yapmak isteyenlerin önünün açıldığını ifade etmektedir.

Bu teknolojiler yalnızca bireysel hikâyelerin paylaşımını arttırmakla kalmamış aynı zamanda tarihi konuların bireyler tarafından ele alınması ve farklı bakış açılarının paylaşımını da olanaklı hale getirmiştir. Gerek oluşturulan tarih odaklı belgesel niteliklere sahip web siteleri gerekse de dijital film yapım teknolojilerin erişiminin kolay olması sonucunda tarih oluşturma sürecinde bireylerin bir rollerinin olabileceğinin farkına varmaları gerçekleşmiştir. Sobchack (1996), izler kitlenin artık yalnızca tarihi hikâyelerin izleyicisi rolünde kalmadıklarını, tarihin yapım süreçlerinin nasıl gerçekleştiğini algıladıklarını, katılımcı bir biçimde aktif olarak bu yapım sürecinde rol alabildiklerini ve karar verecek bir pozisyonu alabileceklerini belirtmektedir. Dijital çağın, “tarihsel bir konu olarak bireysel ve sosyal varlığa ilişkin yeni ve yaygın bir öz-bilince” işaret ettiği vurgulanmakla birlikte, ortalama bir kullanıcı, tarihin temsili ve dağıtık araçlarına hala çok sınırlı erişime sahip bulunmaktadır. Bu nedenle, izleyicinin sahip olduğu performans bilincinin tarihin demokratikleşmesine doğru sadece küçük (ancak gerekli) bir adım olduğu ifade edilmektedir (Sobchack, 1996: 7).

Rosenstone (1996), post modern tarih filmlerinin geçmişi ele alışlarına ilişkin aşağıda yer alan unsurları öne çıkartmaktadır:

- Film yapan tarihçi için taşıdığı anlamıyla bağlantılı olarak, geçmişin kendini yansıtmalı bir biçimde ele alınması.
- Çok çeşitli bakış açılarından tarihi konulara yaklaşılması.
- Baş, orta ve sonu olan geleneksel anlatıdan uzak durulması.
- Hikâye anlatımının fazlaca ciddiye alınmaması gerekliliği.
- Geçmişe alışılmışın dışında bir biçimde yaklaşılması gerekmektedir. Bu yaklaşımların mizah, parodi, absürtlük, vb... içerebilmesi.
- Geçmiş olayları kısmi bir biçimde ya da açık uçlu olarak anlamlandırılmaya çalışılması.
- Olayların ve karakterlerin değiştirilmesi.
- Parçalanmış ve / veya şiirsel bilgilerin kullanılması.
- Şimdiki zamanın geçmiş zamanın temsili edildiği ve bilindiği bir alana işaret etmesi (Rosenstone, 1996: 206).

Dijital teknolojiler belgesel temsili açısından kendini yansıtmayı popüler hale getirmektedir. Rosenstone (1996) post modern belgesellerin geçmişi kendini yansıtmalı bir biçimde ele aldığını vurgulamaktadır. Dijital araçlar gerçekçi belgesellerin altında yatan ideolojik temellerin ortaya çıkartılmasını sağlamışlardır. Bunların yanı sıra 1900’lü yıllarda ortaya çıkmış ve halen yapılmakta olan pek çok belgesel biçiminin sürdürülmesi ve pekiştirilmesinde kullanılmaktadır. Lister (2004), dijital teknolojilerin

uzun bir geçmişe sahip olan ve çeşitli alanlardan pek çok kişinin keşfedilmesi için uğraş verdiği fotoğrafik görüntünün ortaya çıkmasını kolaylaştırdığını vurgulamaktadır. Elektronik çağda belgesel film yapıcılığının durumunu değerlendirirken, geçmişin hem“ gerçekçi ”hem de“ alternatif ” bir biçimde bir arada değerlendirilme yollarının göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Sorensen (2008) dijital teknolojilerin prodüksiyon ve post-prodüksiyon süreçlerindeki maliyetleri önemli ölçüde azaldığını ifade etmektedir. Düşük maliyetlerde film yapımı ve bunların gösterimi için çeşitlenen medya kanalları da daha sofistike izler kitlesinin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. Film yapımının yanı sıra dağıtım sürecinde de yaşanan dijital gelişmelerin etkisi görülmektedir. İnternetin dağıtımda kullanımı pazarın yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Bu özellikle de geleneksel medya kanallarının dışında kalan film ve video yapımcılarını etkilemiştir. World Wide Web’in gelişmesi Avrupa ve Kuzey Amerika’da geniş bant servislerinin genişlemesiyle çeşitli alternatif dağıtım olanakları ortaya çıkmıştır. Kişisel bilgisayarlar önemli dağıtım kanallarına dönüşmüştür. Bu sayede de geleneksel televizyon ve kablolu kanallarda dağıtım olanağı bulamayan biçim ve içerikteki yapımların önü açılmıştır (akt., Tağ Kalafatoğlu, 2015: 512).

Belgesel alanını etkileyen önemli teknolojik gelişmelerden bir diğeri de 1990’lı yıllardaki World Wide Web’in yaygınlaşmasıdır. Belgeselciler bu sayede hem yeni anlatım olanakları üzerine çalışmalara başlarken hem de yapımlarının dağıtımını daha düşük maliyetlerle gerçekleştirebilmenin olanaklarını araştırmışlardır. Hem belgesel projeleri web siteleri aracılığıyla gerçekleştirilebilirken hem de dağıtımları ve seyirci kitlesiyle buluşturulmaları da web siteleri sayesinde olanaklı hale gelmektedir. Web siteleri için tasarlanan belgesel yapımlar gerçekliğin anlatımında kullandıkları yeni iletişim ortamının özelliklerinden yararlanmaktadırlar. Bu durumda belgeselin yalnızca sahip olduğu geleneksel bir biçimde konusuna yaklaşımında bir dönüşüm yaşanmamaktadır. Ayrıca belgeselin gerçeklikle bağlantı kurma ve hikâyesine odaklanmak açısından farklılık yaratacak etkileşim gibi unsurlar devreye girmektedir.

Etkileşimli Belgeseller ve Özellikleri

Etkileşim kavramı üzerine çalışmalar gerçekleştiren araştırmacıların özellikle Webin yeni bir medya ortamı olarak kullanıcılarına diğer geleneksel kitle iletişim araçlarında var olmayan özellikleri sağlamasını ön plana çıkardıkları görülmektedir. Webin kullanıcılarına sağladığı etkileşimli ortam sayesinde iletişim sürecinde alıcılar yalnızca mesajların iletildiği kesim olmaktan çıkmışlardır. Mesajların kaynaktan tek yönlü bir biçimde akışı gerçekleşmemektedir. Alıcılar ileti akışı sürecine aktif bir bi-

çimde katılmakta ve mesajın üretilmesinde ve iletişim sürecine dâhil edilmesinde katılımcı bir role bürünebilmektedir. Etkileşim konusunda çalışan araştırmacıların içerisinde Rafaeli (1988), Heeter (1989), Steur (1992), Jensen (1998), Kiouisis (2002) gibi isimler yer almaktadır. Bu araştırmacılar etkileşim konusunda farklı boyutları ön plana çıkartmaktadırlar. İçlerinde yeni iletişim ortamının teknolojik özelliklerini ön plana çıkartanlar; iletişim sürecinde iletileri alımlayanların katkısına odaklananlar; iletişim sürecinin özellikleri açısından etkileşimin boyutlarını değerlendirenler bulunmaktadır.

Etkileşim konusu belgesel alanındaki yapımlar açısından ele alındığında; dijital gelişmelerin belgesel yapımcılığına olan etkilerinin önemli bir sonucu olarak değerlendirildiği belirtilmelidir. Dijital teknolojiler kullanılarak gerçekleştirilen belgesel yapımlar etkileşim özelliğine sahip olmayabilmektedir. Dijital teknolojiler aracılığıyla web üzerinden dağıtımı gerçekleştirilen belgeseller dijital belgeseller olmakla birlikte etkileşim özelliğine sahip değildirler. Gaudenzi (2013) etkileşimli belgesellere ilişkin olarak üzerinde uzlaşım varılmış olan bir tanımlama bulunmadığını belirtmektedir.

Belgesel bulanık bir kavramsa, dijital etkileşimli belgesel henüz net olarak tanımlanamayan bir kavramdır. Terminolojisinde ima edilen şey, etkileşimli bir belgeselin dijital destek kullanması ve etkileşimli olması gerektirir. Dijital teknolojiyle çekilmiş ve Web’de dağıtılmış doğrusal bir belgesel dijital belgeseldir ancak etkileşimli değildir. Başka bir deyişle, etkileşimli bir belgeselde kullanıcının bir aracıya ihtiyacı bulunmaktadır: o esere/ile fiziksel olarak “bir şeyler yapabilmesi” gerekmektedir (Gaudenzi, 2013: 26).

Etkileşimli belgesel alanı yeni olması nedeniyle tanımlamalar ve sınıflandırmalar açısından bir netliğe sahip değildir. Yeni medya belgeselleri, web belgeselleri, belgesel oyunları, alternatif gerçeklik belgeselleri, etkileşimli belgeseller gibi kavramlar alandaki belgeseller açısından tam net olarak karşılıkları bilinmeden kullanılmaktadırlar. Etkileşimli belgeseller kendi içerisinde etkileşim derecelerine göre farklılık taşımaktadırlar. Etkileşimli belgesellerin doğasının parçası olarak kullanıcılar, ara yüz olan dijital iletişim ortamında, yapımı ortaya koyan kişilerdir. Bruzzi (2000), Nichols (2001), Winston (1995), etkileşimli belgesellerde kullanıcının kendisini, çeşitli seçenekleri değerlendirdiği ve kendisini yeniden konumlandığı bir dünyada bulduğunu belirtmektedir. Kullanıcı yeni iletişim ortamları kullanılarak oluşturulan ara yüzde içerisine çekildiği dünyanın gerçeklere yaslandığını bilmektedir. Farklı seçenekler arasında seçim yapılırken, eylemleriyle sürece dâhil olurken, keşifte bulunurken kullanıcı etkileşimde bulunduğu ara yüzün kurgusal olmadığının, parçası olduğu dünyanın gerçeklerden oluşturulduğunun bilincine sahiptir. Belgeselin amacında dijital teknolojilerin alanda ortaya çıkardığı dönüşümler neticesinde gerçeğin

temsilinden müzakere edilmesine doğru bir kayma gerçekleşmektedir. Gerçeğin oluşturulmasında belgesel yapımını izleyen kişilerin katılımı önem kazanmaktadır.

Etkileşimli belgesele ilişkin alandaki araştırmacıların geliştirdiği tanımlardan bazıları şu şekildedir:

- Handler Miller (2004), etkileşimli belgeseli seyircinin neyi hangi sırada izleyeceğini seçebileceği ve ses dosyaları içerisinde de seçim yapabileceği kurmaca olmayan yapımlar olarak ifade etmektedir.

- Goodnow (2004), etkileşimli belgeseli kullanıcıların fiziksel eylemleri aracılığıyla görsel materyaller arasında hareket edilebilmelerini sağlayan yapımlar olarak görmektedir.

- Berenguer (2004), etkileşimli belgeseli, '80'lerden gelen hiper metinlerden ve oyunlardan ayrı olarak ortaya çıkan bir tür etkileşimli anlatı olarak görmektedir (akt.Gifreu, 2011: 4).

- Galloway vd. (2007), etkileşimli belgesel kavramının belgesel yapımının rolü gibi kilit meseleleri gündeme getirmekte olduğunu belirtmektedir. Etkileşimli belgeselerde "film yapımcısı" etkileşimin kurallarını, prosedürlerini ve mekanizmalarını belirleyebilmekte ve bu nedenle hem mesajda hem de mesajın iletim biçiminde belirli olası değişiklik düzeylerini kontrol altında tutma potansiyeline sahiptir. Bu nedenle, etkileşimli belgesel kavramının, belgeselin şu anda olduğu gibi mantıklı bir uzantısı olduğunu iddia etmektedirler. Etkileşimli belgeseller, belgesel film yapımının geleneklerini ve tarihi kanıtını benimsemenin yanı sıra, aynı zamanda kullanıcılarına meydan okumak, bilgilendirmek, ödüllendirmek ve eğlendirmek gibi farklı amaçları bünyesinde barındıran ilgi çekici bir deneyim sunmaktadırlar.

- Gifreu (2011), etkileşimli belgeseli, katılım derecesine bağlı olarak, navigasyon ve etkileşim modaliteleri olarak adlandırılabilir, kendi mekanizmalarıyla gerçekliği temsil etmek amacıyla gerçekleştirilen etkileşimli çevrimiçi / çevrimdışı uygulamalar olarak tanımlamaktadır.

Etkileşimli belgeselin özellikleri üzerinde çalışmalar gerçekleştiren araştırmacılar, etkileşim düzeyine ya da etkileşimin gerçekleşme biçimine göre yapımlar arasında çeşitli ayrımlar gerçekleştirmektedirler. Bu türdeki gruplandırmalar yapımların özelliklerini daha iyi anlamak açısından önem taşımaktadır. Bunların içerisinde yer alan Galloway vd.'nin (2007) çalışmasında etkileşimli belgeseller dört grupta ele alınmaktadır.

Pasif uyarlamalı kategori: Galloway vd. (2007) belgeselin (mekanik gözlem yoluyla) izleyicinin materyale gösterdiği tepkiye bağlı olarak farklı içerikler gösteren yapımları pasif uyarlamalı kategoride değerlendirmektedir. Bu yapımlarda kullanıcının farkındalığı bulunmamaktadır. Bu nedenle bunları, "duyarlı bir monolog" olarak ifade etmek mümkündür. Bu formun katılımcıları "kullanıcılar" olarak düşünülmemelidir, bunun yerine alıcılar

olarak isimlendirilebilirler. Ambalajlanmış ve doğrudan kendilerine sunulan görsel-işitsel materyali tüketmektedirler (2007: 333).

Aktif uyarlamalı kategori: İzleyicinin belgeselin ilerlemesini kontrol altında tuttuğu yapımların bulunduğu kategoridir. Galloway vd. (2007) kullanıcıların bu kategoride yer alan yapımlarda bilinçli bir biçimde bir yardımcı araç aracılığıyla etkileşimde bulduklarını ve bu etkileşimin de yapımda ilerlemelerini sağladığını belirtmektedirler. Etkileşime izin veren cihaz, uzaktan kumanda veya sesli komutlar, el hareketleri veya yüz hareketleriyle etkileşime izin veren bir hareket tanıma cihazı gibi bir teknoloji olabilmektedir. Bu kategoride, oyun denetleyicileri aracılığıyla kullanıcı girişine olanak sağlayan “docu-games” türündeki yapımlar yer almaktadır. Aktif uyarlamalı etkileşimli belgesel, kullanıcıya sistemle fiziksel olarak etkileşime girme ve içeriği keşfetme, değiştirme ve deneyimleme aşamaları hakkında hem bilinçli bir şekilde farkında olma hem de bilgi edinme yetkisi vermektedir (2007: 333).

Sürükleyici kategori: Tamamen katılımcı olan, kullanıcı girişi ve geri bildirimlerle karakterize edilen bir kategoridir. Galloway vd. (2007) bu kategorideki yapımların kullanıcıyı olayları 'ilk elden' deneyimleyebilecek şekilde tasvir edilen dünyanın içine yerleştirdiğini vurgulamaktadır. Sürükleyici sistemin amacı, gerçek dünya uyarıcıları konusundaki farkındalıkları sıfıra indirerek kullanıcının anlatı dünyasına tam olarak dâhil olmasını sağlamaktır. Böyle bir sonucu elde etmek için etkileşimli deneyim, artırılmış gerçeklik, kullanıcının sanal olarak oluşturulmuş veya uyarlanmış bir alana aktif olarak katıldığı sanal ortam sistemleri gibi sürükleyici teknolojiler kullanılabilir. Bu teknolojilerde, kullanıcı gerçek fiziksel etkileşimler yoluyla çevrede gezinebilmekte ve etkileşim kurabilmektedir (2007: 333-334).

Yaygın kategori: Genişleyen, topluluğa dayalı etkileşimli bir belgesel deneyimi sunmak için kitle etkileşimi yöntemini kullanır. Böyle bir sistemde, kullanıcılar belgeselin içeriğini değiştirmeye ve diğer kullanıcıların bakış açısına itiraz etmeye yetkilidir. Bu etkinlikler, bireylerin her türlü konuyla ilgili görüşlerini dile getirmek için kullandıkları İnternet genelinde bulunan forumlar, bloglar, bülten panoları ve çok oyunculu çevrimiçi oyunlar (MMOG) gibi teknolojilerde son derece yaygın bir biçimde gerçekleşmektedir. Wikipedia (2001), yoğun bir kullanıcı topluluğu tarafından düzenlenen ücretsiz, çevrimiçi bir ansiklopedidir. Güvenilirlik ve doğruluk açısından sorgulanabilir olmasına rağmen, Wikipedia, insanlara bilgi ve uzmanlıklarını başkalarıyla paylaşma potansiyeline olanak tanıyan bir platform olma özelliğine sahip bulunmaktadır. Yaygın kategoride Galloway vd. (2007) kullanıcıların Wikipedia platformundaki kullanıcılar gibi içeriğe toplu bir biçimde katkıda bulunmalarına olanak tanınması üzerinde durmaktadır. Wiki-belgesel olarak sınıflandırılacak yapımların oluşturu-

rulmasında gerçek kullanıcı etkileşimi, mevcut çekimlerin yeniden düzenlenmesi ve değiştirilmesinden, kullanılan içeriği yüklemeye ve uygulamaya kadar değişkenlik taşıma özelliğine sahiptir (2007: 334).

Galloway vd.'nin (2007) etkileşimli belgeselleri ele aldıkları kategorilerin yanı sıra Nash'in (2010) de bu konuda geliştirdiği bir sınıflandırma sistemi bulunmaktadır. Web belgesellerinde üç ana etkileşimli yapıyı tanımlamaktadır. Bunlar: Anlatı, kategorik ve işbirlikçi yapılarıdır. Anlatı web belgesel (webdoc) yapımlarda kullanıcı farklı mantıklarla dolaşmakta özgür olsa bile, baskın bir anlatı yapısına sahiptir. Bunu başarmak için web belgesel merkezi bir anlatım pozisyonu içermektedir (bu belgesel yapımcısı, kullanıcı veya başka bir kişi olabilir) ve olaylar arasındaki nedensel bağlantı vurgulanmaktadır. Kullanıcının olayları kronolojik sırayla tecrübe etmesi gerekmemektedir. Olayların nasıl yapılandırıldığı ve belgesel çerçevesinin nasıl oluşturulduğu, kronolojik yapı ve olaylar arasındaki nedensel ilişkilerin belirginleştirildiği görülmektedir. Kategorik web belgesellerde, kronolojik bir anlatıyı zorlamayan bir yapı bulunmaktadır. Ancak eşzamanlı giriş noktaları veya eşdeğer bir mikro anlatılar koleksiyonu önerilmektedir. Kategorik web belgeseller baskın olarak (yalnızca olmasa da), bir mikro anlatı koleksiyonundan, kendi içinde bir anlatı yapısı sergileyen kısa video dizilerinden oluşmaktadır. Bununla birlikte, genel olarak, diziler arasında bir anlatı ilişkisi yoktur. Son olarak, işbirlikçi web belgeseller, içerik üretmek ve bir tür sosyal ağ içinde etkileşim kurmak için kullanıcıyı odak noktasına almaktadır. Farklı kesimlerden konuya ilgi duyan insanların katılımı sonucunda anlatı yapısının oluşturulduğu ve çeşitli derecelerde katkılarının bulunduğu yapımlardır (2007: 203-207).

Gaudenzi'ye (2013) göre ise belgesel türünü belirleyen üç farklı etkileşim düzeyi bulunmaktadır. Etkileşim yarı kapalı (kullanıcı içeriğe göz atabilir ancak içeriği değiştiremez), yarı açık (kullanıcı katılabilir ancak etkileşimli belgeselin yapısını değiştiremez) veya tamamen açık (kullanıcı ve etkileşimli belgesel sürekli değişir) ve birbirlerine adapte olabilmektedir.

Araştırmacılar etkileşimli belgeselin tanımlarını ve türlerinin sahip olduğu özelliklerini ortaya koyarken; bu yapımların, geleneksel bir biçimde konusuna yaklaşan ve doğrusal bir biçimde anlatı örüntüsünü ilerleten belgesel yapımlarından ayrılan yönlerini de ortaya çıkartmaktadır. Gaudenzi (2013) çalışmasında doğrudan belgesel yapımlarla etkileşimli belgesellerin taşıdığı farklılıkları şu şekilde ifade etmektedir:

Doğrusal ve etkileşimli bir belgesel arasındaki temel fark, analogdan dijital teknolojiye geçiş değil, doğrusaldan etkileşimli anlatıya geçiştir. Hem doğrusal hem de etkileşimli belgeseller gerçeklikle diyalog oluşturmaya çalışır, ancak kullandıkları medya farklı ürünlerin oluşturulmasını sağlar. Doğrusal belgesel izleyicilerinden bilişsel bir katılım ta-

lep ederse (yorumlama eylemi), etkileşimli belgesel fiziksel katılım talebini (tıklamak, taşımak, konuşmak, yorumlamak vb. gibi fiziksel bir harekete dönüşen kararlar) ekler. Doğrusal belgesel video veya film ise, etkileşimli belgesel mevcut herhangi bir medyayı kullanabilir. Doğrusal belgeseller bir ekrandan izlenirse, etkileşimli belgeseller fiziksel veya genişletilmiş alanda hareket halindeyken izlenebilir veya keşfedilebilir (mobil telefonlar, taşınabilir bilgisayarlar veya tabletler gibi mobil platformlar kullanarak). Ve eğer doğrusal belgesel, yapımcısının kararlarına bağlıysa (hem film çekerken hem de kurgu yaparken), etkileşimli belgesel,...bu iki rol arasında kesin bir ayrım yapmaz...(2013: 32).

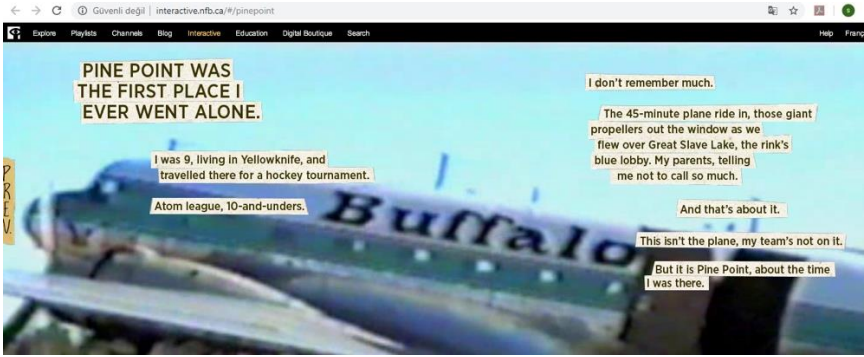
Yeni iletişim ortamları kullanıcılarına geleneksel medyanın sağlayamadığı türde bir etkileşim deneyimlemelerinin fırsatını vermektedir. Bu alanlar kullanılarak üretilen etkileşimli belgeseller, yeni türde bir gerçeklik oluşturulmasına olanak sağlamaktadır. Belgeselin izleyicileri yalnızca bir durum, olay ya da kişi hakkında bilgilenmenin ötesinde, içeriğin üretilmesi sürecine dâhil olmakta, içeriğin bir kısmı ya da tamamını üreten daha aktif bir konuma gelmektedirler. Kendileri de birer yapımcıya dönüşen, etkileşimli platformun kullanıcıları ele alınan gerçekliğe karşı da geleneksel belgesel yapısında yalnızca yapımcının/yönetmenin duyduğu sorumluluğu, onlarla paylaşır bir konuma geçmektedirler.

Etkileşimli Belgesel Örnekleri

Etkileşimli belgeseller, belgeselin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası ile dağıtım aşamalarında önemli dönüşümleri beraberinde getirmiş olan bir tür olarak görülmektedir. Dijital platformlar, yalnızca belgesellerin dağıtımını açısından değil, özellikle web için özel olarak oluşturulan içeriğin üretiminde, geleneksel belgesel alanını genişletmektedirler. Etkileşimli web tabanlı filmlerde farklı derecelerde etkileşimin olanaklı hale gelerek belgesel hikâye anlatımının gerçeklikle olan ilişkisi değişmektedir. Ortaya çıkan örneklerin içerisinde alana yeni bakış açıları getirecek olan yapımlar bulunmaktadır.

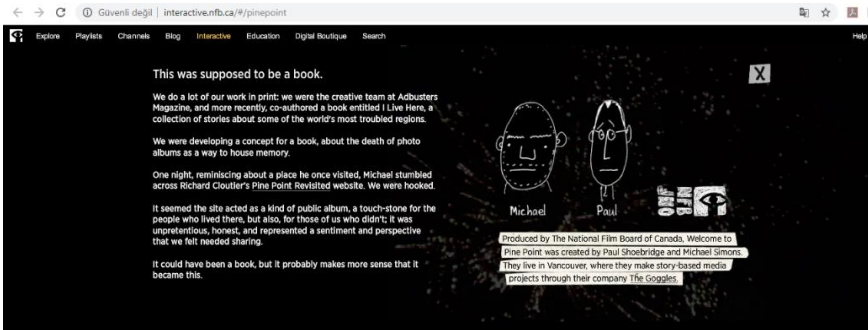
Gerçekleştirilen bu çalışma çerçevesinde etkileşimli belgesel örnekleri için, The Creators Project'in son zamanlarda en yenilikçi olarak gördüğü altı etkileşimli web belgeseline odaklanılmıştır. The Creators Project kendisini yaratıcılık, kültür ve teknolojinin ön plana çıkartılmasına adanmış olan küresel bir ağıdır. Öne çıkardıkları etkileşimli belgesel projeleri içerisinde Pine Point'e Hoşgeldiniz (Welcome to Pine Point), Kaldırım Haberleri (Brèves de Trottoir), Kömürün Sonuna Yolculuk (Journey to the End of Coal), Ruh Koruyucusu (Soul Patron), Hapishane Vadisi (Prison Valley), Kameralı Adam (Man with a Movie Camera) yer almaktadır. Brèves de Trottoir'un web sitesine ulaşılamadığından beş belgesele ilişkin bilgilere aşağıda yer verilmiştir (<https://www.doclab.org/2011/creators-project-nominates-6-most-innovative-interactive-webdocs/>).

- Welcome to Pine Point: The Creators Project ağı tarafından yenilikçi bulunan etkileşimli belgesel Welcome to Pine Point, kullanıcıların aktif bir biçimde gerçek bir hikâyede eylemleriyle ilerledikleri, kasabada bir zamanlar yaşamış olan kişilerin deneyimlerine web sitesi sayesinde tanık oldukları 2011 yılında gerçekleştirilmiş bir projedir. Projenin yaratıcıları, bir zamanlar var olan Pine Point kasabasının hafızalarda kalan parçalarından, elde kalan fotoğraflardan ve geçmişi yansıtan eşyalardan yola çıkarak anıların bizim için ne anlam ifade ettiğini sorgulamaktadırlar. Bu etkileşimli belgesel örneği ilk iki ayında 100.000 izleyicinin dikkatini çekmeyi başarmıştır.



Şekil 1. Welcome to Pine Point'in Başlangıç Görşeli, <http://interactive.nfb.ca/#/pinepoint>

Proje, The National Film Board of Canada tarafından gerçekleştirilmiş olup, yapımcılığını Paul Shoebridge ve Michael Simons üstlenmişlerdir. Yapımcılar, bir kitap içeriği hazırlarken, Pine Point Revisited adlı web sitesinden etkilenmeleri neticesinde <http://interactive.nfb.ca/#/pinepoint> linkinde yer alan içeriği oluşturduklarını belirtmektedirler. Etkilendikleri web sitesinin kamusal bir albüm özelliğine sahip olduğunu, Pine Point'i ziyaret edenler, orada yaşamış olanlar ya da yolu buraya hiç düşmemiş olanlar için Pine Point Revisited adlı web sitesinin mihenk taşına dönüştüğünü ifade etmektedirler (<http://interactive.nfb.ca/#/pinepoint>).



Şekil 2. Welcome to Pine Point Projesi Hakkında Bilgi, <http://interactive.nfb.ca/#/pinepoint>

Pine Point, Kanada'nın kuzeybatı bölgesinde bulunan Great Slave Lake'in güney kıyısında, Hay River ve Fort Resolutions kasabaları arasında kalan bir bölgedeki yerleşim yeridir. Kurşun ve çinko cevheri üreten açık ocak olan Pine Point Madeni'nde inşa edilmiştir. Kasabada nüfus 1976'da yaklaşık 2.000'li sayılara ulaşırken, 1988'de maden kapandıktan kısa bir süre sonra terk edilmiştir. Gerçekleştirilen belgeselde, bir zamanlar hayat dolu olan bu kasabada yaşayan insanların, fotoğraflarına, kasaba sakinlerinin ev videolarına, gazeteden kesilen haberlere, günlüklerden ve lise yıllıklarından yapılan alıntılara dayanılarak kullanıcı, Pine Point'te bir gezintiye çıkartılmaktadır. Belgesel bu kasaba civarında yetişmiş olan belgeseli yapan Simons ve Shoebridge'in anılarının ve bunları canlı tutan nesnelerin etrafında dönmektedir.

• Journey to the End of Coal: Belgeselin yapımcısı Arnaud Dressen, yönetmenler Samuel Bollendorff ve Abel Ségretin'dir. İlk olarak Fransız haber portalı lemonde.fr'de yer alan belgesel, 1.5 milyondan fazla görüntüleme sayısı ile ziyaretçilerin yoğun ilgisiyle karşılanmıştır. Belgesel 2008 tarihinde gerçekleştirilmiş olup, kullanıcıya kısa video, fotoğraflar, yazılı anlatımlar, doğal sesler ve canlı röportajlarla Çin'in ekonomik büyümesinin lokomotiflerinden biri olan maden ocağında etkileşimli bir deneyim sağlamaktadır. Shangxi eyaletindeki son derece kirli ve kaza eğilimli olan kömür madenlerinde yaşanacak olan deneyimde, kullanıcı kendisini serbest gazeteci rolünde bulmaktadır. Maden ocaklarındaki uygun koşulları araştırmak üzere tren yolculukları ve kamyon seyahatleriyle kullanıcı kendisini yapımın bir parçası olarak algılamaktadır.

The race towards economic growth is often uncompromising for those that must suffer the consequences.

While China has recently become the third largest world economic power in front of the UK, human rights are often disparaged, rivers polluted, valleys disappear and entire cities are destroyed...

Şekil 3. Journey to the End of Coal'un Giriş Yazıları, <http://www.honkytonk.fr/index.php/webdoc/>

Kullanıcılarına hikâyede ilerlerken seçim yapmaları için olanak sağlayan yapımda, Çin'in Jinhuağong Shanty kasabasındaki kömür madeninde çalışan işçilerin zorlu yaşamına odaklanılmıştır. Maden ocağında hem çevreyi hem de insanların sağlığını tehdit eden koşullar söz konusudur. Bu yer Çin'in en büyük devletin sahip olduğu maden ocaklarından birisidir. Yapımın başlangıcında yukarıdaki yer alan yazılı metinler paylaşılmıştır. Bu yazılarda ekonomik büyümeyle birlikte insan hakları konusunda ihlaller,

nehirlerin kirlenmesi, çevrenin zarar görmesi, şehirlerin yok oluşu gibi sonuçların da beraberinde geldiği ifade edilmektedir.



Şekil 4. Journey to the End of Coal'un Kullanıcısına Sağladığı Seçenek Örnekleri, <http://www.honkytonk.fr/index.php/webdoc/>

Yapımın tasarımında ekranın sağ alt köşesinde, hikâyenin nasıl keşfedileceğini seçme seçenekleri bulunmaktadır. Sağ alt kısmında kullanıcılara hikâye için daha ayrıntılı bir bağlam sunan ek bilgi kısmı vardır. Kullanılan harita oryantasyon görevi görmekte ve hikayede adım adım ilerleyişi göstermektedir. Belgesel, Çin'deki kömür madenciliği durumuna ilişkin etki-leyici ve güçlü bir yaklaşım sunmanın yanı sıra içerdiği karakterlerle konuya tam bir bakış açısı sağlamaya çalışmaktadır.

- Soul Patron: Bu etkileşimli çevrimiçi belgesel, Frederik Rieckher isimli yüksek lisans öğrencisi tarafından 2010 tarihinde yapılmıştır. Yapım Mizuko Jizo'yu odak noktasına alarak Japonya'daki hayatı, kültürü, dini inançları ve toplumu anlatmayı hedeflemektedir. Jizo Japonya'da çocukların koruyucusu olan Budizm'deki bir karakterdir. Özellikle de ebeveynlerinden önce ölen çocukların koruyucusu olan bu karakter, çocukların ruhlarını şeytanlardan korumak için giysisinin kıvrımlarında saklamaktadır. İnanışa göre bu çocuklar ölümden sonraki hayata doğru yollarını bulamamaktadırlar.



Şekil 5. Soul Patron Belgeselinin “Hakkında” Bölümü, <http://www.soul-patron.com/>

Etkileşimli belgeselde kullanıcının rehberi, doğmamış bir bebek için hediye olarak alınan animasyonlu bir tavşan olan Tokotoko'dur. Yolculuk Kumakuru tapınağında başlamakta, Tokyo ve Osaka üzerinden Kyoto'daki Mizuko Jiz evine doğru ilerlemektedir. Proje, kullanıcının kendi yolunda gezinebileceği toplam altı saatten fazla video materyalini içeren 34 sahneden oluşmaktadır. Her sahnede, kullanıcı görsel ayrıntıları yakınlıştırabilmekte ve en az iki sahneye bağlantı yer almaktadır. Her zaman nihai varış noktasına en kısa yolun ne olduğunu belirtmektedir. Yerlerin çoğunda, sosyal ya da dini konular hakkında arka plan bilgileri bulunmaktadır. Tokotoko ayrıca ilgili yerler ve genel olarak Japon kültürü hakkında ilginç gerçekler de kullanıcıya sunmaktadır.

- Prison Valley: David Dufresne ve Philippe Brault tarafından 2009 yılında gerçekleştirilen etkileşimli bir belgesel yapımdır. Bu web belgeseli; 36.000 kişinin yaşadığı, 14 cezaevi ve 7735 hükümlünün bulunduğu Fremont County'de yer alan Canon City, Colorado'ya daha bilinen adıyla Prison Valley'e odaklanmaktadır. Hapishane sisteminin yakından mercek altına alındığı yapımda kullanıcıya hareket edeceği çeşitli seçenekler verilmektedir. Riviera Motel'i operasyonların merkezi olarak kullanan ziyaretçi, cezaevi endüstrisinin arka planını araştırmak için Prison Vadisi çevresinde hareket etmektedir.

REGISTRATION CARD
CREATE YOUR PRISON VALLEY
ACCOUNT
USE YOUR FACEBOOK OR TWITTER ACCOUNT: _____
f Connect t Connect
 Allow Prison Valley to update your status during your exploration - [More](#)
OR CREATE A NEW PRISON VALLEY ACCOUNT: _____
LOGIN: _____ EMAIL ADDRESS: _____
PASSWORD: _____ CONFIRM
PASSWORD: _____
[SELECT AN AVATAR] [SEND]
GUEST:
You may also connect to Prison Valley as a guest. If you choose to do so, you may not access to certain functionalities of the program and you will be start over from the beginning every time. [VISIT]
Already have a room? [Take your keys]
TO REORDER, CALL: +400-526-6224 Form No. NHRC1

Şekil 6. Prison Valley'in Kullanıcısına Sunduğu Kayıt Sayfası, <http://prisonvalley.arte.tv/en/#/registration/>

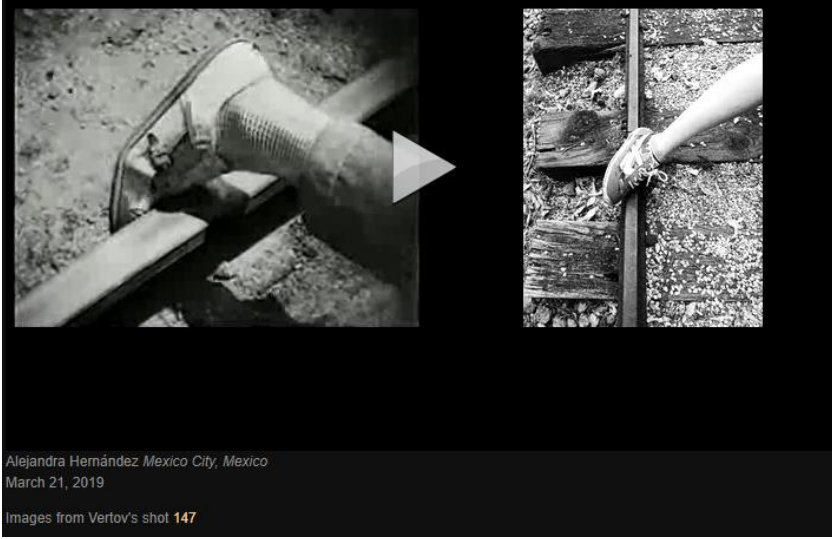
Web sitesini ziyaret eden kullanıcı, yol boyunca şerif, bir gazeteci ve bir hapishane gardiyanı dâhil olmak üzere ilgili insanlarla tanışmaktadır. Ancak ziyaretçi asla yalnız değildir, diğer ziyaretçiler her zaman “görünürdür” ve öykünün çeşitli noktalarında, tüm ziyaretçiler ve endüstriye bağlı olanlar, meseleler üzerine canlı bir tartışmaya girebilecekleri “etkileşimli bölgelere” erişebilmektedirler.

Prison Valley, Fransız gazeteciler Dufresne ve Brault'un aylarca süren araştırma çalışmalarının, binlerce fotoğrafın, saatleri bulan ses kayıtlarının ve görüntü çekimlerinin, istatistikî verilerin değerlendirilmesinin bir sonucudur. Prison Valley, kullanıcıları kişisel bir Facebook veya Twitter hesabıyla moteldeki bir odaya kaydolmaya ve ardından gazetecilerin şehirdeki yolculuklarının bir parçası olmaya davet etmektedir. Çalışma, kullanıcıları kronolojik filmin ötesine geçmeye teşvik etmekte, çevrimiçi tartışmalara katılmaları ve belgeselde görünen insanlarla e-posta alışverişinde bulunmaları konusunda yönlendirici olmaktadır.

• Man With a Movie Camera: The Global Remake: Yapım, katılımcı bir video çekimi olup, dünyanın dört bir tarafından insanların Vertov'un Kameralı Adam filminin orijinal senaryosunu yeniden yorumlayıp görüntülemelerine davet edilmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu proje için geliştirilen yazılım, filmleri arşivlemekte, sıralamakta ve yayınlamaktadır. Yazılımı geliştiren John Weirs ve Steve Baun, projenin yazarı Perry Bard'dir. İnsanların görüntüleri <http://dziga.perrybard.net> sitesine yüklemeleri sonucunda yapımın paylaşımı 2007 tarihinde gerçekleşmiştir. Bard, kullanıcıların Vertov'un klasiğindeki 1.276 çekimden herhangi birini kendi görsel yorumlarını katarak paylaşabilecekleri bir platform oluşturmuştur.

Katılımcılar bu projenin bir parçası haline geldiklerinde, dünya çapında bir montajın parçası haline gelmektedirler. Projenin yer aldığı web sitesi,

Vertov'un 1929 tarihli filmindeki tüm çekimlerin yanı sıra, her çekimin başlangıç ve sonunu temsil eden küçük resimleri içermektedir. Veri tabanının bir parçası olmak için Vertov'u yorumlamak üzere gerçekleştirilen çekimleri bu siteye yüklemek gerekmektedir. Katılımcılar tüm sahneyi, bir çekimi veya farklı sahnelerden birden fazla çekimi gerçekleştirerek katkıda bulunabilmektedirler.



Şekil 7. Man With a Movie Camera: The Global Remake'in Web Sitesindeki Çekimler, <http://dzigaperrybard.net/contributions/show/5617>

Web sitesinde yer alan bilgilere göre kullanıcıların sahnelere gitmesi, bunlardan birini seçmesi, ardından yüklemek istenilen çekim veya çekimlere karar vermesi gerekmektedir. Kullanıcı temaya veya içeriğe göre ayrılmış resimleri görmek için etikete göre çekimler de yapabilmektedir. Ayrıca gönderilecek olan çekimler için de uyarıda bulunulmakta olup, yalnızca kişisel olarak sahip olunan veya kullanma yetkisi olunan lisans, hak ve izinlere sahip video veya resimlerin yüklenmesi gerektiği hatırlatılmaktadır. Oluşturulan film orijinalinin yanında yer almakta olup, her gün filmin yeni bir sürümünün oluşturulduğu belirtilmektedir.

Sonuç

Belgesel yapımlar, sinemanın başlangıcıyla birlikte serüvenine başlamıştır. Sinema alanında gerçekleştirilen teknolojik gelişmeler alanın gelişimi ve anlatı yapılarında yaşanan dönüşümler açısından etkide bulunmuştur. Belgesel sinemanın ilk öncüleri olan Flaherty, Vertov ve Grierson gibi isimlerin alana olan katkıları ve geliştirdikleri belgesel anlatı yapısı kamera ve kurgu teknolojisinde yaşanan gelişmeler sonucunda

yapımcılar/yönetmenler açısından yeniden yorumlanmaya ve günün koşulları etrafında yeniden yapılandırılmaya başlanmıştır. Bu türdeki gelişmeler açısından 1960'lı yıllarda yaşanan kamera ve ses kayıt olanaklarından gelişmelerin sonucunda belgesel alanında gerçekliğin kayıt altına alınması ve aktarılması açısından farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımlar içerisinde yer alan doğrudan sinema ve cinema verité belgeselleri teknolojik gelişmelerden yola çıkarak, belgeselin seyircisine sunduğu gerçekliği ele alma biçimini değiştirmişlerdir.

Video teknolojisinde 70'li ve 80'li yıllarda yaşanan gelişmeler belgeselcilerin alanda daha özgür bir biçimde denemeler yapmalarının önünü açmıştır. Özellikle 90'lı yıllardan sonra yaşanan dijital teknolojik gelişmeler çerçevesinde belgesel alanı daha ekonomik olan kamera, kurgu ve dijital ortamlarda dağıtım olanakları sayesinde farklı kesimlerden olanların katılımına açık bir hale gelmiştir. Daha bireysel ve özgün konuların paylaşımı bu sayede mümkün olmuştur. Çalışma çerçevesinde üzerinde durulan dijital teknolojilerin olanaklı hale getirdiği etkileşimli belgeseller, yapımcı/yönetmen ve kullanıcıların karşılıklı bir biçimde gerçekliği oluşturmalarına olanak sağlayan bir anlatı yapısı ortaya çıkartmaktadır.

Etkileşim konusunda alanda çalışan araştırmacıların kavramın farklı unsurlarını öne çıkartan tanımlamaları olduğu gibi, etkileşimli belgesel konusunda geliştirilen tanımlarda da bir çeşitlilik söz konusudur. Bunun nedeni alanda yer alan çok farklı özellikteki yapımlar ve bunların kullanıcılarına çeşitli düzeylerde katılım anlamında fırsat sağlamasıdır. Yapımların bazılarında katılımcıların fiziksel bir eylemde bulunarak etkileşime geçmesi ve ortaya konulan gerçeklik örüntüsünde kendi yolunu belirleyerek ilerlemesi gerekmektedir. Kullanıcıların etkileşim düzeyi düşük olan yapımlarda içeriğe çok fazla etkide bulunamadığı görülmektedir. Etkileşim düzeyi daha yüksek olanlarda ise hikayenin ortaya çıkartılmasında doğrudan doğruya katılımcıların çekimleri kullanılabilirlerdir.

Dijital teknolojiler yalnızca yapımların çekim aşamasından dağıtım aşamasına kadar olan süreçlerini etkilemekle kalmamıştır. Aynı zamanda seyircisiyle paylaştığı konuları ele alış biçimleri kökten bir biçimde değişime uğramıştır. Doğrusal bir biçimde ilerlemek yerine katılımcının seçimine bırakılan hikayenin ilerleyişinde, katılımcıya içeriği etkilemekte daha fazla katılımcı olmaktan daha az katılımcı olmaya doğru farklı düzeyde roller verilmektedir. Gerçeğin oluşturulmasında seyircisine karşı duyduğu sorumluluğu yapımcı/yönetmen artık seyirci/kullanıcı/katılımcı ile paylaşmaktadır. Etkileşimli belgeseller izleyiciye gerçekliğin sunumunda farklı deneyimler yaşamalarının kapılarını aralamaktadır. Geleneksel belgesel anlatılarında belgeselin gerçekliğin sunumu açısından üstlendiği sorumluluk, yapımcısının gerçekliğin iletilmesinde üstlendiği

rol ve yapımın seyircisiyle kurduğu bağlantı dijital teknolojiler aracılığıyla tamamen dönüşüme uğramaktadır. Etkileşimli belgeseller dijital teknolojileri yapım, dağıtım ve içeriğin şekillendirilmesi açısından yaratıcı bir biçimde kullanılmaktadırlar. Etkileşimli belgeseller gerçekliği ele alırken bunu izleyicisine aktarmakta, ileti akışını çift yönlü hale getirmektedirler. Bu türdeki yapımları teknolojik unsurların kazandırdığı özelliklerinden bir eksilme olmadan geleneksel kitle iletişim araçlarında paylaşmak mümkün değildir. Bu türdeki yapımlar İnternet ortamında paylaşımına elverişli olup, seyircisinin fiziksel bir biçimde eylemde bulunarak içeriğin şekillendirilmesini olanaklı hale gelmektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2014), *Sessiz Sinema*, Ankara: Deki Yayınları.
- Aıtken, I. (2014), *Film and Reform, John Grierson and the Documentary Film Movement*, Routledge, New York: London.
- Barnouw, E. (1974), *Documentary A History of the Non-Fiction Film*, New York: Oxford University Press.
- Bruzzi, S. (2000), *New Documentary: a Critical Introduction*. London: Routledge.
- Cavalcanti, A. (1926), *Nothing But Time*, Documentary film.
- Capra, F. (1942-45), *Why We Fight*, Documentary film.
- Chapman, J. (2009), *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge, UK: Polity Press.
- Flahert, R. (1922), *Nanook of the North*, Documentary film.
- _____, (1926), *Moana*, Documentary film.
- _____, (1934), *Man of Aran*, Documentary film.
- _____, (1948), *Louisiana Story*, Documentary film.
- Friendly, F.W. (1960). *Harvest of Shame*, Documentary film.
- Galloway, D.; Mcalpine, K. B.; Harris, P. (2007), *From Michael Moore to JFK Reloaded: Towards a working model of interactive documentary*, *Journal of Media Practice*, 8(3), pp. 325-339.
- Gaudenzi, S. (2013), *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary*, PhD Dissertation.
- Gianetti, L., (1982), *Understanding Movies*. Englewood. Clifflers: Prentice-Hall Inc.

- Gıfreu, A. (2011), The Interactive Documentary. Definition Proposal and Basic Features of the New Emerging Genre. McLuhan Galaxy Conference. Conference Proceedings.
- Goodnow, Katherine (2004) *Interactive Documentary*. DigiMedia Conference, Cairo, March 1-2.
- Grierson, J. (1929), *Drifters*, Documentary film.
- Graf, A. (2007), Paris – Berlin – Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s, (Ed. Graf, Alexander, and Scheunemann, Dietrich) *Avant-Garde Critical Studies*, Volume 23: Avant-Garde Film. NLD, Editions Rodopi, Amsterdam.
- Guynn, W.H., (1986), *Toward A. Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text*, Michigan: University Microfilms International.
- Handler Miller, C. (2004), *Digital Storytelling: A Creator's Guide to Interactive Entertainment*. Oxford: Focal Press.
- Heeter, C. (1989), Implications of New Interactive Technologies for Conceptualizing Communication, in J.L. Salvaggio and J. Bryant (eds) *Media Use in the Information Age: Emerging Patterns of Adoption and Computer Use*, pp. 217–35. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Jacobs, L. (1979), *The Documentary Tradition*, Second Edition. New York: W.W. Norton.
- Jensen, J.F. (1998), Interactivity: Tracing a New Concept in Media and Communication Studies, *Nordicom Review*, 19(1): 185-204.
- Journey to the End of Coal, 03.04.2019 tarihinde <http://www.honkytonk.fr/index.php/webdoc/> adresinden alındı.
- KIousis, S. (2002), Interactivity: A Concept Explication, *New Media & Society*, 4 (2): 271-291.
- L1ster, M. (2004), Photography in the Age of Electronic Imaging, *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells. London; New York: Routledge.
- Nash, K. (2012), Modes of interactivity: Analysing the webdoc, *Media Culture & Society*, 34(2), 195-210.
- Nichols, B. (2001), *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- March of Time. (1935-1951), Documentary film series.
- Man With a Movie Camera: The Global Remake, 03.04.2019 tarihinde <http://dziga.perrybard.net/contributions/show/5617> adresinden alındı.

- ÖZ, Ö. (2002), Cinema Verite ve Direct Cinema Belgesel Akımlarının Dayandığı Teknik ve Teorik Temeller ve Bu Bağlamda “Chronique D’un E’té” Filminin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Prison Valley, 03.04.2019 tarihinde <http://prisonvalley.arte.tv/en/#/registration/> adresinden alındı.
- Rafaeli, S. (1988), Interactivity: From New Media to Communication, in R.P. Hawkins, J.M. Wiemann, and S. Pingree (eds.) *Advancing Communication Science: Merging Mass and Interpersonal Process*. pp. 110-134. Newbury Park, CA: Sage.
- Rosenstone, R. (1996), The Future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History, *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, ed. Vivian Sobchack. New York; London: Routledge.
- Rossell, D. (1998), Living Pictures, The Origins of The Movies, New York: State University Of New York Press.
- Ruttman, W. (1927), Symphony of a Great City, Documentary film.
- Seckinger, B.; Jakobsen, J. (1997), Love, Death, and Videotape: Silverlake Life, *Between the Sheets, in the Streets*, eds. Chris Holmlund and Cynthia Fuchs. *Visible Evidence Series*, vol. 1. Minneapolis: Minnesota University Press.
- See It Now. (1951-1958), Documentary film series.
- Shub, E. (1927), The Fall of the Romanov Dynasty, Documentary film.
- Sobchack, V. (1996), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York; London: Routledge.
- Soul Patron, 03.04.2019 tarihinde <http://www.soul-patron.com/> adresinden alındı.
- Strand, P.; SHEELER, C. (1921), Manhatta, Documentary film.
- Steur, J. (1992), Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence, *Journal of Communication*, 42 (4), 73-93.
- Swann, P. (1989), *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*, New York: Cambridge University Press.
- Tağ Kalafatoğlu, Şermin. (2015), Dijital Çağın Belgesel Sinemaya Getirdiği Fırsatlar ve Yenilikler, *International Trends and Issues In Communication Media Conference*, 509-515.
- _____. (2016a), Şehir Senfonileri Modern Şehir Hayatının Belgesel Filmlerdeki Yansımaları. *Uluslararası Hakemli İletişim Ve Edebiyat*

Araştırmaları Dergisi (10), 63-83., Doi: 10.17361/UHIVE.20161016631

_____. (2016b), Sinema ve Avangart Sanat Hareketlerinin Kesişim Noktasındaki Belgesel Yapımlar / The Documentary Productions which are in the Interception Point of Cinema and Avant-Garde art Movements”, *TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, (Prof. Dr. Hayati Akyol Armağanı), Volume 11/2 Winter 2016, ANKARA/TURKEY, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9495>, p.1113-1138.

The Creators Project nominates 6 most innovative webdocs, 03.04.2019 tarihinde <https://www.doclab.org/2011/creators-project-nominates-6-most-innovative-interactive-webdocs/> adresinden alındı.

The Valiant Years. (1960-63), Documentary film series.

Vaughan, D. (1979), Man With the Movie Camera, *The Documentary Tradition* (Ed. Lewis Jacobs). New York: W.W. Norton and Company.

Vertov, D. (1929). The Man With the Movie Camera, Documentary film.

Victory at Sea. (1952-53), Documentary film series.

Welcome to Pine Point, 02.04.2019 tarihinde <http://interactive.nfb.ca/#/pinepoint> adresinden alındı.

Winston, B. (1995), *Claiming the Real: Documentary Film Revisited*. London: BRI

MİMARİ VE FONKSİYONEL TASARIMLARIN BELGESEL FİLMLERİNDEKİ KESİŞME NOKTASI OLAN YAPIMLAR: GÖKDELEN SENFONİSİ VE KÖPRÜ BELGESELLERİ

Şermin TAĞ KALAFATOĞLU

(Doç. Dr., Ordu Üniversitesi)

Giriş

Belgesel yapımlar tarihsel gelişim sürecinde toplumsal, sanatsal ve teknolojik gelişmelerden etkilenerek anlatım yapılarını çeşitlendirmişlerdir. Lumière kardeşlerin sokak görüntülerini kayıt ettikleri belgesel özelliği taşıyan ilk kısa filmlerden, haftalık haber filmlerine, dünyanın farklı kültürlerinin ve coğrafyalarının ele alındığı seyahat filmlerden Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook (Nanook of the North, 1922) belgeseline kadar geçen süreçte belgesel yapımlar, kurmaca filmlerden ayrı bir çizgide gelişimlerini şekillendirmişlerdir. Özellikle de 1920'li yıllardan sonra sanat alanında yaşanan akımların etkisi ve toplumsal gelişmelerin ışığında belgesel alanı türsel olarak zenginleşerek farklı örnekler sergilemeye devam etmiştir.

Gerçekleştirilen bu çalışma çerçevesinde belgeselin önemli alt türlerinden biri olarak değerlendirilebilecek olan yaygın bir biçimde şehir senfonileri olarak bilinen, ancak şehir filmleri, şehir şiirleri olarak da ifade edilen yapımlara odaklanılmaktadır. Bu filmler, avangart belgesel yapımların öncüleri olup, şehrin belgesel görüntülerini, soyutlamalar, şiirsellik, metafor ve ritim içerecek şekilde ele almaktadırlar. Şehri filmin odağına yerleştiren bu yapımlar; şehir yaşamının dinamizmini, binalarını, çalışma hayatını, fabrikaların mekanik işleyişini detaylı bir biçimde seyircisiyle paylaşırken, 1900'lü yılların başlarındaki metropollerini modernitenin sembolü olarak algılamaktadırlar.

Şehir senfonisi türündeki filmlerin çoğunda kurgusal açıdan bakıldığında, yenilikçi ve cesur denemelerin yer aldığı görülmektedir. Yapımların kurgusal yapısında ve görüntülerin kurgulanmasında müziğin yönlendirici bir etkisi olduğu ifade edilebilmektedir. Çekimler ve sekanslar filmin bütünlüğü içerisinde organize edilirken müzik notaları ya da melodiler olarak algılanmaktadırlar. Görüntüler kurgulanırken, bir ritim duygusu yaratılmaya çalışılmaktadır. Müzik bu filmlerde her ne kadar başat bir role sahip olsa da, şehrin sinemasal anlatı yapısı çerçevesinde ele alınmış her zaman filmin ana unsurudur. Şehir senfonileri, şehirleri şiirsel bir dille ele alırken, kurmaca olmayan yapısını bazı kurgusal unsurlarla birleştirebilmektedirler. Bu yapımlarda bireysel olan hikâyelere odaklanmak yerine, şehirdeki genel yaşam ve işleyiş merkeze konulmaktadır. Yapımlar çok soyut olmak adına, anlatısını gevşekçe bir yapının etrafında organize etmektedir.

Günün doğuşundan, gecenin şehre çöküşüne kadar geçen süreçte şehirdeki yaşama odaklanılması filmlerde yaygın olarak kullanılan anlatsal yapıdır.

Şehir senfonileri 1920'lerde ve 1930'larda yaygın bir biçimde yapılmaya devam ederken, yapımların da sahip oldukları özelliklerin neler olduğuna ilişkin genel bir uyuşum belirmeye başlamıştır. Bunların içerisinde, alışık olunmadık çerçeveler, hızlı ve ritmik bir kurgu, özel efektler, gündülden geceye metropoliten hayatı, mimari yapılara duyulan hayranlık, şehirde yaşayanlar, onların gündelik aktiviteleri yer almaktadır. Kameranın şehirdeki gündelik hayatın parçalarını olduğu gibi seyircisine aktardığı hissi yaratan şehir senfonileri, gerçekte katıksız bir belgesel formatından uzakta, içerisinde kurgusal unsurların da bulunduğu deneysel bir yapıya sahip bulunmaktadır. Yapımlarda o dönemki resim ve fotoğraf sanatındaki soyutlamaları ve yabancılaştırmayı hatırlatan unsurlara yer verilmekte; kurgusunda görüntülerin ritmik bir biçimde değerlendirilmesi ön plana çıkmaktadır.

Şehir Senfonilerinin İlk Örnekleri ve Türün Gelişimi

Belgesel, deneysel ve avangart film yapım anlatı tarzlarını birleştiren şehir senfonileri, kurmaca olmayan filmlerin içerisinde lirik ve soyut eğilimlerin ürünü olarak; deneysel filmlerin içerisinde ise gerçekçi eğilimlerin ürünü olarak anlaşılmakta, bazen de ikisinin bir birleşimi olarak değerlendirilmektedir. Şehir senfonileri türündeki yapımlar, şehrin karmaşasını, inceliklerini, enerjisini ele alan deneysel belgeseller olarak da görülmektedirler. Bu filmlerin yapılmaya başlandığı dönemde henüz belgesel filmlerin nasıl olması gerektiğine ilişkin bir bilgi birikimi bulunmamakta; deneysel ya da avangart sinema ise kendisini ispatlamış durumda bulunmaktadır. Şehir senfonilerinin ilk örnekleri 1920'li yılların başına tarihlenmektedir. Öne çıkan ilk örneklerin içerisinde ikisi de Amerikalı olan ressam ve fotoğraf sanatçısı Sheeler ile fotoğraf sanatçısı Strand'ın Manhatta (1921) isimli yapımları yer almaktadır. Geiger (2011), Manhatta isimli filmin şehir senfonisi türündeki filmlerin ortaya çıkmasına ön ayak olduğunu ifade etmektedir. Horak da filmin Amerika Birleşik Devletleri'nde çekilmiş olan ilk avangart film olduğunu belirtmektedir. Manhatta, ritmik, müzikal, şiirsel ve modernist cesur tarzı olan bir film olarak, kent ikonografisi ve avangard estetiğinin senfonik organizasyonunu öngören bir film olarak adlandırılmıştır (akt. Kinik, 2008: 28). Film 1920 yılında tamamlanarak, 1921 yılında sinemalarda gösterime girmiştir.

Filmin ismi, Walt Whitman'ın Mannahatta isimli şiirinden gelmektedir. Ara yazılarda da Whitman'ın şiirlerinden dizelere yer verilmiştir. Filmin açılışında yer alan dizeler şu şekildedir:

Dünya şehri

(bütün ırklar için burada)

Uzun boylu cephelerin şehri

mermer ve demirin

Gururlu ve tutkulu şehir.

Manhatta, yaklaşık 10 dakika uzunluğunda olup, 65 çekimden oluşmaktadır. Başlangıcında şehre yaklaşmakta olan feribottan çekimler gösterilmektedir. Ara yazıda “Milyonlarca ayaklı Manhattan hapsedilmediğinde, kaldırımlarına iner” ifadesi belirmektedir. Feribotun iskeleye yanaşmasını, yolcuların akın akın güverteyi boşaltması takip etmektedir. Yolcuların sokaklara dağılması, at arabaları, büyük bir şehrin kalabalıklaşan caddelerini gözler önüne sermektedir... (Tağ Kalafatoğlu, 2016a: 1131).

Manhatta, büyük bir metropolün gündelik hayatından kesitleri seyircisiyle paylaşmaktadır. Gökdelenleri, caddeleri, trafikteki araçlarıyla filme alınan New York, sabit çerçeveler olarak sunulan görüntülerle sahip olduğu dinamizme tezatlık oluşturan bir güzellikte gösterilmektedir. Manhatta, sınırlı başarı kazanmasına rağmen, diğer filmler üzerinde muazzam bir etkiye sahip olmuştur. Amerikan deneysel film geleneğini etkilemenin yanı sıra aynı zamanda dünyanın farklı metropellerinde çekilen, son derece üretken olan şehir senfonilerine de öncülük etmiştir. Aslında, filmin çekimlerinden kısa bir süre sonra Paul Strand, Alfred Stieglitz'e “görünüşe göre herkesin bir New York filmi yaptığını” yazmıştır (akt. Suarez, 2002 :86).

Manhatta filminden sonra ilgi alanları şehir hayatının dışındaki konular olan yönetmenler bu alanda denemeler yapmaya girişmişlerdir. Suarez'in (2002) vurguladığı gibi bu ilgiyle çekilen filmlerin içerisinde şunlar yer almaktadır: Robert J. Flaherty'nin Yirmi Dört Dolarlık Ada (Twenty-Four Dollar Island, 1927), Herman Weinberg'in Şehir Senfonisi ve Sonbahar Yangını (Autumn Fire, 1931), Jay Leyda'nın Bir Bronx Sabahı (A Bronx Morning, 1931), Irving Browning'in Zıtlıkların Şehri (City of Contrasts, 1931), ve Robert Florey'nin Gökdelen Senfonisi (Skyscraper Symphony, 1929).

Şehir senfonilerinin önde gelen ilk örneklerinin içerisinde yer alan filmlerden bir diğeri de Macar ressam, fotoğraf sanatçısı ve film yapımcısı László Moholy-Nagy'nin Metropolis'in Dinamiği'dir (Dynamic of the Metropolis, 1921-22). “Bir film için eskiz” olarak ifade ettiği bu çalışmada Moholy-Nagy, şehrin dinamizmini mekân ve zamandaki hayati öğelerle bir araya getirerek yayımlamıştır. Eseri için Moholy-Nagy amacının öğretmek, ahlâk kazandırmak veya bir hikâye anlatmak olmadığını belirtmektedir. Eserinde yalnızca görsel olunmayı ön plana çıkartmaktadır. Görüntünün öğeleri bu film eskizi olarak hazırlanan metinde birbirleriyle mutlaka mantıksal bir bağlantıya sahip olarak sunulmamaktadır. Görsel ilişkileri,

yine de onları mekân ve zamandaki olaylar birliği içinde bir araya getirmekte ve izleyiciyi aktif olarak kent dinamiğiyle buluşturmaktadır (Lucarelli, 2011).

Şehir senfonileri içerisinde öne çıkan örneklerin içerisinde Aufderheid (2007), Barnouw (1974) ve Graf (2007) en bilindik olanlardan daha az duyulmuş olanlara kadar çeşitli yönetmenlerin yapımlarını sıralamaktadır. Bu yapımlar dünyanın çeşitli yerlerinde çekilmişlerdir. Bunların içerisinde

- Walther Ruttmann'ın Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi (Berlin, Symphonie of a Great City, 1927),
- Alberto Cavalcanti'nin Sadece Zaman (Rien que les Heures-Nothing, 1926),
- Dziga Vertov'un Kameralı Adam (Man with a Movie Camera, 1929),
- Pippo Oriani ve Corrado D'Errico'nun Hız (Velocità, 1930/1931),
- Corrado D'Errico'nun Stramilano (1929/1930);
- Henri Chomette'un Oyun Yansımaları ve Hız (Jeux reflets et de la vitesse, 1925);
- René Clair'in Paris Uyuyor (Paris qui dort, 1925); Kule (La Tour, 1928)
- Jean Vigo ve Mikhail Kaufman'nın Nice Konusunda (À Propos de Nice, 1930)
- Mikhail Kaufman ve Ilja Kopalın'ın Moskova (Moscow, 1928)
- Henri Storck'un Ostend'in Görüntüleri (Images d'Ostende, 1930);
- Joris Ivens ve Mannus Franken'in Yağmur (Rain, 1929) yer almaktadır.

Yukarıdaki listede ilk sırada yer alan Ruttmann'ın Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi filmi için Grierson, onun kadar etkili ve taklit edilen bir film olmadığını belirtmiştir. Onunla birlikte şehir senfonisi özelliklerine sahip filmlerin sayısının arttığını belirtmiştir

Çoğu avant garde filmin ilk örneklerinin modern şehir hayatının dinamiklerini montajla tasvir etme girişimi olduğu görülmektedir. Sanatçılar, film yapımcıları ve mimarlar için sinema yeni ve deneysel bir araç olarak öne çıkmıştır. Filmin temel estetik özelliklerinden biri de kameranın şaşırtıcı görüntüler ve hareketler yaratmasındaki yenilik ile mekânı göstermesi ya da oluşturmasıyla mekânsal gerçekçilik yaratmasıdır. Şehirlerin gerçek mekânlarının ve mimari yapılarının filmlerde kullanımı sinema tarihinde ve görsel medyada uzun bir tarihe sahiptir (Tağ Kalafatoğlu, 2016b: 79).

Şehir senfonisi türündeki yapımlar 1920'lerin sonu ve 1930'lu yılların başında daha fazla yönetmenin ilgisini çekerek, sinema tarihine önemli yapımların kazandırılmasına tanıklık etmiştir. Marcel Carné, Manoel de Oliveira, Alexandr Hackenschmied, Lewis Jacobs, Boris Kaufman, Georges Lacombe, Jay Leyda, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Herman Weinberg gibi isimlere 1930'lu yılların sonunda Rudy Burckhardt, Ralph Steiner, Willard Van Dyke eklenmiştir. Berlin, Moskova, Paris ve New York gibi şehir senfonilerinin çekilmesi konusunda ilham kaynağı olan şehirlere, Nice, Marsilya, Lourdes, Düsseldorf, Milan, Ostend, Porto, Prag, Rotterdam, Montreal, Sao Paulo, Liverpool gibi pek çok şehir eklenmiştir. Alfred Hitchcock gibi kurmaca alanın önemli yönetmenleri bile şehir senfonisi özelliklerine sahip bir film çekme fikrine sıcak bakmakta ve buna ilgi duymaktadır. Şehir senfonileri filmleri dünyanın dört bir tarafından olan yönetmenlerin ilgisini çekmiş olup, bu türde 80'nin üzerinde yapımlar gerçekleştirilmiştir (akt. Jacobs, Kinik, Hielscher, 2019: 7).

Çalışma çerçevesinde şehir senfonileri içerisinde iki örneğe odaklanılmaktadır. Bunlardan ilki Robert Florey'in Gökdelen Senfonisi diğer ise Joris Ivens'in Köprü isimli yapımlarıdır. İki filmde de şehirlerdeki mimari yapıların ön plana çıkartıldığı görülmektedir. Şehir yaşamında dikkatlerden kaçan detaylar bu filmler sayesinde kayıt altına alınmıştır.

Robert Florey'nin Gökdelen Senfonisi İsimli Yapımı

Fransız asıllı Amerikalı Robert Florey filmler çekmeden önce, gazete muhabirliği yapmıştır. Kısa filmler ve konulu filmler çeken ve dönemin önde gelen yönetmenlerinden olan Henry King, Frank Borzage, King Victor, ve Josef von Sternberg gibi isimlere asistanlık yapmıştır. Hollywood'da altı yıl boyunca çalıştığı düşük bütçeli, bir birinin tekrarı olarak ifade edilebilecek yapımların çekiminde asistanlık ve yönetmenlik yapmaktan yorulan Florey ilk filmi dışavurumcu hiciv olan 9413'ün Yaşamı ve Ölümü: Bir Hollywood Oyuncusu (The Life and Death of 9413: A Hollywood Extra) isimli yapımını gerçekleştirmiştir. 1928 tarihli olan bu kısa deneysel filmde Hollywood'a gelerek yıldız olan bir adamın hikâyesi anlatılmaktadır. İnsanlıktan çıkan bu kişi alnına yazılı olan 9413 numaralarıyla tanımlanmaktadır. Florey'in Johann Tabut Yapımcısı (Johann The Coffin Maker, 1928) ve İngiltere'nin Ağaçları (Trees of England, 1929) isimli deneysel filmlerinin kopyaları ise kayıptır (Taves, 2000: 109).

Florey, sesin sinemada kullanılmaya 1928'li yıllarda başlanmasıyla birlikte Paramount'un New York'taki Astoria stüdyosunda geceleri de dâhil olmak üzere uzun saatler çekimler gerçekleştirmektedir. Gece çekimlerinden çıkarken, Manhattan'ın şafakla aydınlanan görüntüsüne vurulduğun-

dan, üç sabah boyunca 35mm DeVry kamerasıyla yaptığı çekimlerin sonucunda Gökdelen Senfonisi (1929) filmi ortaya çıkmıştır (<https://www.filmpreservation.org/dvds-and-books/clips/skyscaper-symphony-1929>).



Şekil 1. Gökdelen Senfonisi Filminin Açılışından Bir Kare

Gökdelen Senfonisi, 1920'lerin sonunda, büyük şehirlerde gelişen “Küçük Sinema” olarak ifade edilen sanat sinemalarında, Depresyon ekonomisi ve sesli film teknolojisi, ortadan kalkmalarına yol açmadan önce gösterime girmiştir. Bu sinema salonlarında programlar genellikle Amerikan avangart kısa filmlerini ve Avrupa konulu filmlerinin gösterimini içermektedir. Gökdelen Senfonisinin yapımından sonraki bir yıl içinde, filmin negatifi kaybolmuştur. Bununla birlikte, 1990'larda, Avusturya'da orijinal olarak yayımlanan tek bir baskısı, Moskova'daki eski Sovyet arşivlerinde ortaya çıkmıştır. George Eastman House tarafından ülkesine geri gönderilmiştir. Bu dolambaçlı yollardan, birkaç Amerikan sessiz sinema döneminin hazinesi eve dönüş yolunu bulmuştur (<https://www.filmpreservation.org/dvds-and-books/clips/skyscaper-symphony-1929>).

Florey'in filmi, New York'un mimari yapısına duyulan hayranlığın bir ürünü olarak ifade edilebilmektedir. Şehir yaşamının koşturmacası içerisinde önünden hızlıca geçilen, binalara, sokaklara, baş döndürücü yükseklikteki gökdelenlere odaklanılmaktadır. Seyirci şehir yaşamına ilişkin dikkatinden kaçan detayları görmeye davet edilmektedir. Kamera izleyicinin belki de başını kaldırıp da bir kere dahi bakmadığı gökdelenleri odağına almıştır. Florey diğer şehir senfonilerinde olduğu gibi, modern şehir yaşamının detaylarına dikkatini vermektedir. Özellikle ana tema olarak mimari yapılar mercek altına alınmıştır. Manhattan'ın güzelliği, sahip olduğu ve

yeni yapılmakta olan, şehrin çehresinin belirleyicisi olan gökdelenleriyle ifade edilmektedir.



Şekil 2. Manhattan'ın Mimarisinden Kesitler

Sarsıntılı kamera hareketleri, izleyicinin başını döndürecek bir hızda yapılan kameranın aşağı yukarı binaları odağına alarak çevrinmesi, benzer bir biçimde sağa sola yapılan çevrinmeler, farklı açılardan çekilen gökdelenler, Mahattan'ın mimari detaylarını gözler önüne sermektedir. Florey'nin dokuz dakikalık yapımında şehrin kalabalık sokaklarına, insanların aktivitelere, trafiğin yoğunluğuna odaklanılmamıştır. Pek çok şehir senfonisi örneğinde gün doğumundan batımına kadar şehirlerdeki modern yaşam çalışma yaşamından paydos verilmesi ve eğlenceye ayrılan zamanlara kadar detaylı bir biçimde ele alınmaktadır. Şehir hayatının kaosu, şehirde yaşayan kalabalıkların aktiviteleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Florey ise yapımında şehrin güzelliğini gökdelenleriyle ön plana çıkartmayı hedeflemektedir. Florey, ticari kaygı güden işlerden duyduğu memnuniyetsizliğin sonucunda avangart bağımsız yapımlara yönelmiştir. Çalışmaları onu sessiz dönemin en düzey örneklerini sergileyen yönetmenlerinden biri haline getirmiştir. Manhattan mimarisinin görsel unsurlarının hayranlık duyulacak yönlerini bir araya getiren bir yapım olan Gökdelen Senfonisi, yeni sanat sineması hareketinin izleyicilerine aşına gelecek türsel özelliklerine sahiptir.

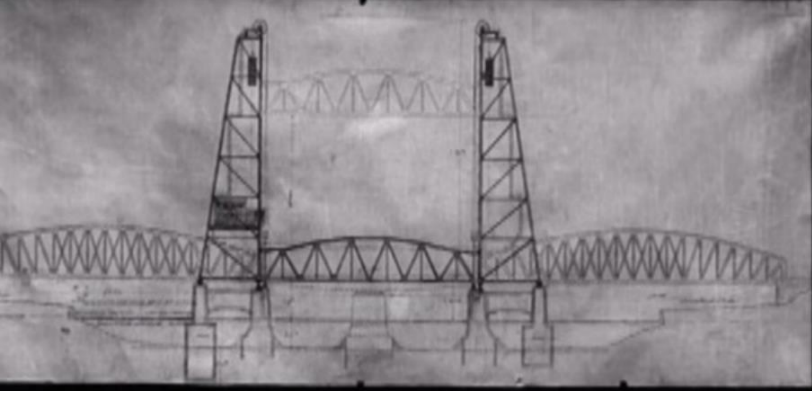
Joris Ivens'in Köprü İsimli Yapımı

Hollandalı Joris Ivens ekonomi ve fotoğrafçılık eğitim almış olup, 1920'lerin sonundan itibaren, Hollanda avangart film dünyasının hayati figürlerinden birisi haline gelmiş ve on sekiz ülkede belgeseller çekmiştir. Teknik danışman olarak Filmliga'da rol alan Ivens, Köprü (The Bridge-De brug, 1928) ve Yağmur (The Rain-Regen, 1929) gibi önemli avangart filmler yapmıştır. Yaptığı seyahatlerin fazlalığı ve göçebe yaşam tarzı nedeniyle uçan Hollandalı olarak anılan Ivens, genç sinemacıların yapımlarını gerçekleştirebilecekleri stüdyo şirketi Studio Joris Ivens'i kurmuştur. Stüdyo, 1930'ların başındaki deneysel filmlerin beşiği haline gelmiştir. Ivens zaman içerisinde politik bir film yapımcısı haline gelirken Borinage (1934), İspanyol Dünya (Spanish Earth, 1937) ve Endonezya Çağırıyor (Indonesia Calling!, 1947) gibi filmler çekerek önde gelen bir belgesel yapımcısına dönüşmüştür (Mundell, 2005, <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/ivens/>).

Ivens'in tamamladığı ilk filmi olan Köprü, Rotterdam'da teknelerin altından geçmesine izin vermek için yükseltip alçaltılabilen bir demiryolu köprüsünün hareketlerinin sistematik bir analizine dayanmaktadır. Bu konuyu seçmesinin nedeni olarak, aynı eylemin sürekli olarak tekrar edilmesi olduğunu ifade etmektedir. İşten arta kalan zamanında gidip çekim yaptığında aynı eylemleri tekrar ederken bulabilmektedir. Filmin konusu olan Hefbrug, özel, güzel ya da anıtsal özellikleri bulunan bir köprü değildir. Ancak Ivens'in başarısı, bu köprünün tüm Rotterdam için önemini ortaya koymasında yatmaktadır. Köprünün arkasındaki ti-

cari zorunluluklara ve köprüyü döndürmek veya rayların üstünü kaldırmak için gerekli mekanizmaların karmaşıklığını göstermekte ve gemilerin geçmesine izin verilmesi gerektiğini seyircisine hissettirmektedir (Barsam, 1992: 63)

Filmin on dört dakikası boyunca her zaman sağlam bir bağlam duygusu bulunmaktadır. Filmin başlangıcında köprünün çizimi gösterilmekte, daha sonrasında köprünün genel görüntüsü izleyiciye gösterilmektedir. Devamında bir kamera ve kameramanın çekimine yer verilmektedir. Film açılışında sergilediği görüntüler ile hemen ne olacağını göstermek için bir bakış açısı oluşturmaktadır. Filmde yakın çekimler ve genel çekimler, kuş bakışı ve alçak açılardan oluşan bir karışım bulunmaktadır. Köprünün yapısının, çalışma şekillerinin, şehrin genel ulaşım altyapısına nasıl uyduğu gibi konuların hepsi görsellerden aktarılmaktadır. Ivens'in bu filmi sessiz bir filmin mesajını kelimeler olmadan nasıl iletebileceğini güçlü bir biçimde göstermektedir. Ivens filmin açılışından itibaren odak noktasının köprünün, köprüdeki trenin, tekerleklerin ve köprünün parçalarının hareketi olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu hareket çok farklı açılardan kamera tarafından kayıt edilmiştir.



Şekil 3. Köprü'nün Çizimi ve Genel Görünüşü

Filmde sürekli bir hareket akışı ve mühendislik harikası olan köprüye bir övgü söz konusudur. Ivens, bu yapımından çok şey öğrendiğini ifade etmektedir. Gözlerimizin önündeki zengin gerçeklikten seçmek, vurgulamak ve mümkün olan her şeyin tamamını ortaya koyabilmek için izlenecek tek yolun uzun ve yaratıcı gözlemden geçtiğini bu filmi yaparken öğrendiğini vurgulamaktadır. Ivens, filminde hareket eden tekerleklerin, sallanan kirişlerin görsel bir senfonisini ortaya koymuştur. Filminde, Mannus Franken ile olan ortaklaşa çalışmalarından etkilenmiştir. Franken, Filmliga'nın bir parçası olan bir yazardır. İki birlikte geleneksel film yapımının parçası olan dekor, stüdyo ve oyunculuk gibi

unsurlardan uzak durmayı seçmişlerdir. Bunların yerine gerçekçi belgesel stiline evrimine odaklanmaktadırlar (Cowie, 1979: 28).



Şekil 4. Köprü Filmindeki Kameralı Adam ve Rayların Görüntüsü

Barnouw (1974), filmdeki köprünün tüm hareketlerine ek olarak, trenin dumanının, vapurun hareketlerinin, uçuşan dumanların, dalgaların, şehirdeki trafiğin; köprüyü hareketlerin laboratuvarına dönüştürdüğünü belirtmektedir. Ivens'in ilk filmleri arasında yer alan Köprü, sahip

olduğu sinematik güzellik ve biçimsel yaratıcılık ile önemli bir üne sahiptir. Film tarihçileri, yapımı belgesel sinemanın kurucu filmleri ve önemli avangart filmler arasına yerleştirmektedir. Ayrıca film mekanik parçaların tempolu hareketlerine odaklanarak, şehrin önemli bir parçası olan köprüyü görsel bir senfoniye dönüştürmüştür.

Sonuç

Sinema teknik olanaklarını arttırdıkça ve anlatım örüntülerini çeşitlendirdikçe farklı türlerin gelişimi gerçekleşmiştir. Belgesel yapımlar sinemanın ilk yıllarında kurmaca türlerinden ayrılan bir çizgide gelişimini sürdürürken farklı özelliklere sahip yapımlarıyla türsel açıdan çeşitlilik sergileyen bir zenginlik içerisindedirler. Çalışmada odaklanılan belgesel yapımlar, 1920'li ve 1930'lu yıllarda yoğun bir biçimde yapımı gerçekleştirilen şehir senfonileridir. Bu yapımlar, şehirlere, şehirlerdeki insanların yaşamına, rutinine, mimari unsurlarına odaklanarak; ritmik bir kurguyla izleyicisine sunmalarıyla ön plana çıkmaktadırlar. Bu filmlerde dönemin önde gelen sanat akımlarının etkilerinin öne çıktığı, şiirsel bir anlatımlarının olduğu, avangart filmlerin deneysel anlatım örüntülerinin sergilendiği görülmektedir. Şehir senfonileri farklı alanlardaki sanatçıların film alanında yaptıkları denemelerin yanı sıra, hem belgesel alanındaki yönetmenlerin hem de avangart filmler çekenerlerin girişimleriyle çok büyük bir çeşitlilik taşıyan örneklerle kavuşmuştur.

Çalışma çerçevesinde şehir senfonileri türündeki filmlerin içerisinden iki farklı yönetmenin yapımlarına odaklanılmıştır. Bunlardan ilki Robert Florey'in Gökdelen Senfonisi isimli yapıımıdır. Florey yapıımında Manhattan'a odaklanırken, şehrin güzelliğini gökdelenleriyle sergilemektedir. Şehir hayatında var olan diğer bütün unsurları filminin dışında bırakan Florey, New York'ta yaşayanların ya da ziyaretçilerin gözünden kaçan unsurlara kamerasını yöneltmektedir. Diğer şehir senfonilerinde bulunan hikâye akışı ya da gündelik rutinde yer alan aktiviteler Florey'nin filminde bulunmamaktadır. Yapımda alt aç çekimleriyle daha da yüceltilen binalar yer almaktadır. İnsanların şehir yaşamına getirdiği canlılık, hareketlilik ve kaotik ortam Gökdelen Senfonisi'nde gözlenmemektedir. Gösterişli binalar, yükseklikleriyle baş döndürmekte ancak herhangi bir hayati belirti göstermekten uzak bir biçimde filmde yer almaktadır. Manhattan gökdelenlerin üssüdür, ancak yalnız ve soğuk bir yeri çağrıştırmaktadır. Kamera hareketleriyle Florey, diğer avangart yapımların izinden gitmekte, hızlı çevrinmelerle alışıksız olmayan açılar ve çerçevelerle seyircisini şaşırtmaktadır.

Çalışmada üzerinde durulan bir diğer film de Joris Iven'in şehir senfonisi türündeki yapımlara önemli bir katkısı olarak değerlendirilen ya-

pımı Köprü'dür. Ivens, filminde şehrin önemli bir parçası olan ve hareketli olması özelliğinin dışında herhangi bir gösterişi olmayan bir köprüye odaklanmaktadır. Hareketli mekanik parçalar, hareket halindeki trenden görüntüler, havada dağılan duman, teknelerin hareketi filmde yer almaktadır. Ivens, köprünün işleyişini çok farklı açılardan göstermekte ve mekanik işleyişine duyduğu hayranlığı gözler önüne sermektedir. Kamera, köprünün kulelerinin üstünden, altından, raylardan ve hareketi sağlayan donanımından farklı açılara yer vererek, hareketi tüm detaylarıyla incelemektedir. Sürekli tekrar eden mekanik bir işleyişe sahip olan köprü, hem hareketin odağındadır hem de trafiğin işleyişinde hareketin devamını sağlamak açısından hayati bir önemdedir. Trenlerin şehre ulaşabilmesi için köprünün kapanması, sudaki teknelerin geçebilmesi için de açılması gerekmektedir. Filmde kameranın mekanik bir hareketi kayıt etmesi ve kendisinin de hareketli olması nedeniyle tempo oldukça yüksektir.

Ele alınan filmler şehir senfonileri içerisinde yer alan diğer filmlerle karşılaştırıldıklarında hem odaklandıkları konular nedeniyle hem de kısıtlılıklarıyla daha dar bir kapsamdadırlar. Süre olarak kısa olan bu yapımlarda, şehir yaşamı tüm yönleriyle ele alınmamaktadır. Merkezlerine mimari yapıları alan bu filmlerde ya kamera hareketleriyle ya da kameranın hareketi kayıt etmesiyle süregiden bir hareketlilik bulunmaktadır. Şehir yaşamı ele aldıkları binalarla ya da yapılarla filmin bir parçası olmaktadır. Şehir senfonileri, modern şehir hayatının ve sanatçının duyarlılığıyla buluşması sonucunda ortaya çıkan yapımlarıdır. Bu filmlerde, yönetmenler film dilinde yeni ifade olanaklarını geliştirmeye ve şehir hayatının bir yönünü ön plana çıkartmaya çalışmaktadırlar. Şehir senfonileri, şehir hayatındaki önemli anları kayıt altına almakta ve seyircisiyle bunları paylaşmaktadır.

Kaynakça

- Aufderheide, P., (2007), *Documentary Film: A Very Short Introduction*, NC: Oxford University Press.
- Barnouw, E. (1974), *Documentary A History of the Non-Fiction Film*, New York: Oxford University Press.
- Barsam, R.M. (1992), *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*, Indianapolis: Indiana University Press.
- Cowie, P. (1979), *Dutch Cinema*, London: Tantivy Press.
- Flahert, R.J. (1922), *Nanook of the North*, Documentary film.
- Florey, R. (1929), *Skyscraper Symphony*, Documentary film.
- Geiger, J. (2011), *American Documentary Film*, Edinburgh, GB: Edinburgh University Press.

- Graf, A. (2007), Paris – Berlin – Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s, (Ed. Graf, Alexander, and Scheunemann, Dietrich) *Avant-Garde Critical Studies, Volume 23: Avant-Garde Film*, Amsterdam: Editions Rodopi.
- Ivens, K. (1928), *The Bridge*, Documentary film.
- Ivens, J. ; FRANKEN, M. (1929), *Rain*, Documentary film.
- Jacobs, S; Kınık, A.; Hielscher, E. (2019), Introduction: The City Symphony Phenomenon 1920-40, Ed. Steven Jacobs, Anthony Kınık, Eva Hielscher, *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*, New York: Routledge.
- Kınık, A. (2008), *Dynamic of the Metropolis: The City Film and the Spaces of Modernity*, Doctorate Dissertation, Montreal: Department of Art History and Communication Studies McGill University.
- Lucarelli, F. (2011), *Laszlo Moholy-Nagy – Dynamic of the Metropolis (Sketch for a film) – 1921/1922*, 10.04.2019 tarihinde <http://socks-studio.com/2011/12/17/laszlo-moholy-nagy-dynamic-of-the-metropolis-sketch-for-a-film-19211922/> adresinden alındı.
- Mundell, I. (2005), *Joris Ivens*, 13.04.2019 tarihinde <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/ivens/> adresinden alındı.
- Skyscraper Symphony*, 12.04.2019 tarihinde <https://www.filmpreservation.org/dvds-and-books/clips/skyscraper-symphony-1929> adresinden alındı.
- Suarez, J.A. (2002). *City Space, Technology, Popular Culture: The Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta*, *Journal of American Studies*, 36 (2002), I, 85-106.
- Strand, P.; Sheeler, C. (1921), *Manhatta*, Documentary film.
- Tağ Kalafatoğlu, Ş. (2016a), *Sinema ve Avangart Sanat Hareketlerinin Kesişim Noktasındaki Belgesel Yapımlar / The Documentary Productions which are in the Interception Point of Cinema and Avant-Garde art Movements*”, *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, (Prof. Dr. Hayati Akyol Armağanı), Volume 11/2 Winter 2016, ANKARA/TURKEY, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9495>, p.1113-1138.
- _____. (2016b), *Şehir Senfonileri Modern Şehir Hayatının Belgesel Filmlerdeki Yansımaları. Uluslararası Hakemli İletişim Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (10), 63-83., Doi: 10.17361/UHIVE.20161016631

Taves, b. (2000), Archival News, *Society for Cinema & Media Studies*,
39 (4), 102-117.

BİR AKADEMİK DİSİPLİN OLARAK MÜZİK YÖNETİCİLİĞİ /

Esin de THORPE MILLARD

(Dr. Öğr. Üyesi; Ege Üniversitesi)

Giriş

Küreselleşen dünya sürecinde devletlerin kalkınma politikalarında özellikle genç kesimin ilgi odağını kazanmak adına kültür ve sanat birimlerinin işleyiş biçimlerinin çağdaşlaşması, toplumun kültür kimliğinin ve farklılıkların zenginleşmesi, kültürel kimliğin korunması ve yaratıcılığın desteklenmesi için yeni anlayışlar getirme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

Evrensel boyutta müzik yaşamında, müzik eğitim ve icra kurumları, müzik örgütleri, müzik vakıfları, müzik yayıncılığı, yerel yönetimlerin kültür-sanat birimleri, festival komiteleri gibi kuruluşlardaki yönetim anlayışında görülen eksiklikler sonucu ortaya çıkan gereksinmeyi karşılamak için uzun zamandır “müzik yöneticiliği” eğitimine ve istihdamına büyük önem verilmektedir.

Ülkemizde toplumun müzik yaşamına göz attığımızda, müziğin özgün ve yaratıcı gücünü ortaya çıkaran ve destekleyici bir kültür-sanat politikası gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu politika konunun uzmanları tarafından belirlenmeli ve biçimlendirilmelidir.

Müziğin Ulusal ve Uluslararası İşlevleri

Müzik uluslararası ilişkilerin kurulmasını, korunmasını ve geliştirilmesi kolaylaştırarak; dostluk, işbirliği, kardeşlik, barış ortamının oluşup gelişmesine olanak sağlama yönleriyle müziğin uluslararası işlevini ortaya koyar. (Uçan, 1996) Farklı yörelerden, farklı bölgelerden, farklı ülkelerden, farklı kıtalardan, farklı toplumlardan, farklı uluslardan, kısacası farklı kültürlerden-farklı insanların buluşabildiği dil “müzik” dilidir.

Ulusal duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri geliştirmesi, doğa, yurt, insan, toplum, ulus sevgisini toplumu oluşturan birey, küme, kesim, kurum ve kuruluşlar arasında yaygınlaştırılması, ulusal birliği simgelemesi (ulusal marşlar gibi) ile müzik ulusal işlevini yerine getirir. (Uçan, 1996)

Sosyal varlıkların kimliklerinde en önemli öğelerden biri müziktir. Müzik sosyal bilimler alanı içinde ortaya çıkmasında, konunun merkezinde “değişme” kavramı ortaya çıkmaktadır. Değişme kavramı ile birlikte, kültür sanat dalları arasında toplumsal en önemli olgulardan biri olan müziğin geldiği nokta ile toplum kültür düzeyi ile paralellik göstermektedir. Toplumun yaşadığı müziksel ortam genel kültür düzeyinin ifade edilmesine or-

tam ve tanıklık etmektedir. Müzik aynı zamanda bireysel anlamda da, bireyin kendini ve becerilerini geliştirmesi için bir araçtır. Müzikle ilgilenen kişi, diğer akademik kültürel ve sosyal alanlarda daha başarılı olmakta, kendine güveni artmaktadır.

Sanatın özgür yapısını ve gücünü destekleyen bir politikası olması gerekliliği vardır. Bu politika liderlik niteliklerine sahip kişiler tarafından belirlenmeli ve biçimlenmelidir. Müzik kurumlarının yönetim sisteminin yeniden yapılandırılması gerekliliğinin ön görüldüğü bu yeni politika sisteminde

“Müzik yöneticiliği” eğitimi almış, liderlik niteliğine ve karizmasına sahip, bu kavramın önemini kavramış, ekip çalışması, bütçe planlaması, zaman ve proje yönetimi gibi donanımlara sahip müzik insanlarının kurumlarda yönetici olarak sorumluluk alma ve istihdam edilme olasılığı artacaktır.

Müzik etkinliklerine liderlik yapacak kişiler, sürekli değişen bir sosyal gerçeklik platformunda, kitleye sunulan bir müzik üretiminin kimliğini doğrulamak, desteklemek, başarıya yönlendirmek durumunda olan kişilerdir. Bu kişilerin etkinlikleri “sosyal değişim” sürecine uyum halinde tutmak ve gerekli yer ve zamanlarda değişiklikler yapabilmek, kriz anında acil kararlar alma ve uygulama gibi görevleri vardır.

Bir müzik yöneticisi zaten müzik bilgisiyle donanımlı bir kişi olmalıdır. Bununla birlikte halkla ilişkiler, finans, davranış bilimleri gibi alanlarda da eğitilmeli ve bir müzik kuruluşunu yönetebilecek donanım ve liderlik karizmasına sahip olması gerekmektedir.

Müzikte yeni bir akademik disiplin olan “müzik yöneticiliği” müzik kurumları üzerine çalışan, yeni ve işlevsel yapılar kurmaya çalışan bir alandır. Dünya müzik arenasında, müzik kurumları, müzik örgütleri, müzik vakıfları, yerel yönetimlerin müzik birimlerinin, yönetim anlayışlarında ortaya çıkan eksiklikler ve ihtiyaçlara uzun zamandan beri “müzik yöneticiliği” eğitimi yoluyla çözümler aranmaktadır. Ülkemizde ise, çok yeni olan bu alanda sadece sayılı üniversitelerin müzik bölümleri bağlamında “müzik yöneticiliği” dersi verilmektedir.

Üniversiteler & Şehirler	Ders Adı	Durumu	Zorunlu / Seçmeli	ECTS Kredisi	Yarıyıl
İstanbul Bilgi Üniversitesi	Kültürel ve Yaratıcı Endüstriler	Lisans	Zorunlu	6	1
İstanbul Bilgi Üniversitesi	Kültürel Yönetim ve Girişimcilik Sorunları	Lisans Üstü	Zorunlu	6	1
Yeditepe Üniversitesi İstanbul	Stratejik Planlama ve Proje Geliştirme	Lisans	Zorunlu	3	1
Mimar Sinan Üniversitesi-Istanbul	Sanat Yönetimine Giriş	Lisans	Seçmeli	2	1
İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi İstanbul	Müzik işletmesi ve yönetimi	Lisans üstü	Zorunlu		
Yasar Üniversitesi İzmir	Sanat Öğrencileri İçin Daha Fazla İstihdam Kapısı Açmak	Lisans	Zorunlu	5	2
Ege Üniversitesi İzmir	Müzik Yöneticiliği	Lisans üstü	Seçmeli	4	2

Tabloda da görüldüğü gibi ülkemizde müzik alanında bir akademik disiplin olarak kabul edilmeye yeni-yeni başlamış olan bu alanda ben de, müzik yöneticiliği öğrenimimde, lisansüstü çalışmaları yaptım. Yüksek lisans ve Doktora tezlerim de bu alandadır. Yayınlarım bu konuya odaklandı, katıldığım sempozyum ve toplantılarda alanı anlatmaya, tanıtmaya çalıştım. Alanın derslerini vermeye başladım. Çok yeni bir alan olduğu için bir yazılı kaynak olması amacıyla çalışmalarımı birleştirdiğim alana giriş

niteliğinde bir kitap oluşturdum. Uzun zamandır yazdığım yazılar ve sunduğum bildirileri bir yerde toplayarak “Müzik Yöneticiliği’ne Giriş” kitabımı hayata geçirdim.



Kitabımın oluşumu aşağıda şekilde kurgulanmıştır.

Önsöz

I. Bir Akademik Disiplin Olarak Müzik Yöneticiliği

Giriş

1. Devlet müzik kurumları

a. Uzun vadeli büyüme perspektifi

b. Bina ve sahne

c. Sanatçıların eğitimi

d. Finans

e. Sanatçı istihdam sistemi

f. Yönetim ve müzik hizmetleri

g. Müzik kurumu yöneticiliğinde "Liderlik"

h. Müzik kurumlarının yeniden yapılanma gereksinimleri

2. Yerel yönetimler

3. Özel sektör ve müzik

II. Rasyonel bir bakış

Devlete bağlı müzik kurumlarındaki karizmatik ilişkiler

Karizmatik liderlik

Değişim süreci

III. Müzik kurumlarında hiyerarşi kültürü

Hiyerarşi kültürü

Uzun vadeli bir bakış

Müzik yöneticiliğinde hiperarşik yapılanma

Tanım ve kavramlar

Duysal tasarım disiplini ve hiperarşik müzik yöneticiliği

Hiyerarşi uygulamalarından örnekler

Hiyerarşiye geçiş süreci

IV. Müzik yöneticiliğinde örgütlenme anlayışında "e-liderlik"

Yeni örgütlenmeler – yeni liderlik

Lider'den beklentiler

E-liderlik

Ağ-tipi örgütlenme modeli

Bir uygulama: Uluslararası yeni müzik derneği (International Society for Contemporary Music, ISCM)

V. Türkiye’de, kültür alanında, AB sürecindeki özelleştirmeler-Müzik etkinliklerinin sahipliğinde ve finansmanında öncü girişimciler

Borusan Kültür ve Sanat Merkezi

Yeni kültürel yatırımlar nasıl yapılacak?

VI. Devlet müzik kurumlarının hedeflenen başarısında “Müzik yöneticisi”

VII. Bir müzik yöneticisinin en önemli gücü: “Zaman yönetimi”

Zamanı anlamak

Zaman nasıl yönetilir?

Zamanı yönetebilmenin önündeki, sık rastlanan engeller

Müzik yöneticiliğinde zaman yönetimi

VII. Dünya müzik örgütleri arasındaki ilişkiler: Uluslararası Müzik Bilgi Merkezleri Kurumu (IAMIC, International Association of Music Centres) Örneği

Genel bakış

Uluslararası Müzik Bilgi Merkezleri Kurumu (International Association of Music Centres, IAMIC)’ in kuruluşu ve yönetsel yapısı

Küreselleşme ve “ağ-tipi örgütlenme” kavramları

Yönetim kurulu ve üye ülkeler

IAMIC kurumunun amaçları

Yetersizlikler

IX. Kültürlerarası iletişimde “akış” kavramı ve müzik alanına yansımaları

Kültürlerarası İletişim

“Akış” Kavramı

“Akış” kavramının müzik alanına yansımaları

Ağ-tipi örgütlenme modelinin “akış” kavramıyla kullanılışı

Bulgular ve yorumlar

Başlıklar ve bölümlerden oluşmaktadır.

Hazırlamış olduğum kitap, müzik alanı başta olmak üzere, sosyal, siyasal ve iktisadi birçok bilim alanlarıyla doğrudan ilişkili oluşu nedeniyle çok-disiplinli bir alan olan “müzik yöneticiliği” konusundadır.

Çalışmalarımın bazılarını okuyucuya sunduğum dolaysız bir kaynak oluşturmaya çalıştım. Bu kitap müzik arenasındaki genç kuşağa bu disiplin hakkında ön bilgiler vermesi açısından alana bir “giriş” niteliğindedir.

Kaynakça

Uçan, A., İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1996, Ankara.

Susanni Payam, Fostering Entrepreneurship For the Music Education: How to Design Effective Curricula, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Fakültesi, Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, 2019, İzmir.

De Thorpe Millard Esin, Müzik Yöneticiliği'ne Giriş, Efe Akademi Yayınları, 2018, İstanbul.

AĞRI DAĞI EFSANESİ OYUNUNDA KORO'NUN KULLANIMI: ARİSTOTELYEN TİYATRODAN EPİK TİYATROYA KORO /

Kenan ÖNSEVER

(Arş.Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi)

Giriş

Sözlü kültürün bir ürünü olan efsaneler-eposlar yazılı kültüre geçiş öncesi sözlü kültür ortamında kuşaktan kuşağa aktararak var olmuştur. Efsanelerin oluşumuna mitolojik, tarihsel, dinsel ve fantastik olmak üzere birden fazla unsur kaynaklık eder. Bir efsane; mitolojik veya tarihsel ya da tüm unsurların bir araya geldiği bir anlayışın ürünü olarak ortaya çıkabilir. Efsanelerde yer alan kahramanları herkes tanır veya bir zamanlar tanımıştır. Bu kişiler çevrenizdeki insanlardır, yakınlarınızdır, aslında bizzat sizsinizdir. Ayrıca efsanenin geçtiği olayın yeri gerçektir. Bu yer gözünüzün önünde, kapınızın ardındadır. Efsaneler, tam olarak tarih içinde ve tarih tarafından yenilendiklerinden çeşitlidir, değişken ve çok sayıdadır. Aynı inaniş kişi, yer ya da olay adlarını da etkiler ve toplum imgesinde çok sayıda anlatı doğurabilir. (Yves, 2000, s.912).

Efsaneyi anlatanlar ve dinleyenler efsanede sözü geçen hadiselerin bir şekilde olmuş olabileceğine inanırlar. Efsaneler gerçeklik unsurunun yanında, kutsallık ve olağanüstülük niteliklerine de sahiptir. Genel anlamda değerlendirildiğinde Efsanelerin dört ana özelliği bulunmaktadır, “(i) Efsaneler, gerçek olduğu inaniş üzerine kurgulanmıştır (ii) efsaneler bilinmeyen, esrarengiz olayları anlatırlar; bu nedenle olağanüstü unsurları konu edinirler (iii) efsaneler, mitlerin modernleşmiş şekli olarak kutsal özellikleri bünyesinde barındırırlar (iv) bir efsane, mutlaka bir inanç unsuru barındırmakla birlikte, yukarıdaki diğer unsurların hepsini taşımayabilir.” (Seyitoğlu, 2005 s.22).

Sözlü kültürün bir parçası olarak kabul gören mitler, genel anlamda kaynak ve şekil bakımından günümüze gelinceye kadar bir dönüşüm geçirmektedir. Mitleri oluşturan faktörlerle efsaneyi yaratan nedenler aynı olabilmektedir. Öyle ki, süreç içinde mit, efsane ve destan sözcüklerinin eş anlamlı ya da birbirlerini açıklayan kavramlar olarak kullanıldığı görülmektedir. Bilinen en eski mit olarak, Yunan mitolojisinin temelini oluşturan Homeros’un İlyada ve Odysseia söylencelerinin destan olarak nitelendirilmesi ve bu destanların günümüze kadar gelebilmesi, mitsel ve efsanevi özelliklerin bir arada olmasından kaynaklanır.

Burada tarihin ilk destan yazarı Homeros ile eserleri kırktan fazla dile çevrilen, Anadolu’nun sözlü kültürünü roman biçiminde aktaran Yaşar Kemal’in Türk ve Dünya edebiyatçıları tarafından birçok yönden benzetildiğine değinmek gerekir. Colorado Mesa Üniversitesi’nde emekli profesör

olarak çalışmalarını yürüten Barry Charles Tharaud, Kemal'in beş erken dönem romanına odaklandığı “Çukurova” kitabında Yaşar Kemal ve Homeros arasındaki yakınlığı şöyle ifade eder;

“Yaşar Kemal'in eserlerini benim için özel yapan şeylerden biri, onun tüm zamanların en büyük yazarlarıyla olan etkileşimidir. O zaman zaman 'Homerosoğlu' lakabıyla anılmıştır. Ve bana göre bu benzetme boşuna değildir: genel olarak Yaşar Kemal'in anlatım tekniği sıklıkla Homeros tarzındadır. Homeros'un iyi sözlü destan geleneğinde olduğu gibi, bazen onun da olay örgüsü hızlı ilerler ve yine Homeros'un iyi sözlü destan geleneğinde olduğu gibi, bazen o da bilerek olay örgüsünün ilerlemesini ara öyküler ve başka enstrümanlarla geciktirir.” (Tharaud, 2017, S.480).

Anlatım tekniği ve olay örgüsü biçimindeki benzerliklerinin yanı sıra eserlerinde kullandıkları birçok tema da her iki yazarda ortaktır. Ancak, Homeros ve Yaşar Kemal; Anadolu insanının duygu ve düşüncelerini, kültür belleğinde şekillenen savaş, ölüm, lanet, kader gibi ortak konuları iki farklı açıdan ele alır. Homeros destanlarını kraliyet mensuplarına aktardığı için genel olarak destanlarında aristokrasiye has bir dünya görüşü yansıtırken Yaşar Kemal, halk geleneklerini, birlik ve beraberliği, zulme karşı mücadeleyi anlatır. Bu bağlamda Homeros insanın yazgısını, Yaşar Kemal ise yazgıya başkaldırıyor anlatır.

Bu çalışmada araştırma yöntemi olarak literatür taraması yapılmış, roman ve dramatik yapı analizi kullanılmıştır. Çalışmanın kapsamı Yaşar Kemal'in efsane romanları arasından “Ağrıdaki Efsanesi” romanı ve Macit Koper'in tiyatroya uyarladığı “Ağrı Dağı Efsanesi” oyunu prodüksiyon metni ile sınırlandırılmıştır.

Romana Genel Bir Bakış

Bir efsanenin roman türünde aktarıldığı Ağrıdaki Efsanesi, alışlagelmiş destan formundan farklı bir üslup içermektedir. Yaşar Kemal, Ağrıdaki Efsanesi romanına dair çabasının destan atmosferini çağdaş romanda denemek olduğunu söylemiştir. (Kemal, 2007, s.127). Roman sembolik hayvanlar, doğa kişileştirmeleri, pastoral öğeler ile bir efsane olarak başlar, halkın otoriteye başkaldırmasıyla güncel odaklı, eleştirel bir romana dönüşür. Roman dili şiirsel, anlaşılır ve akıcıdır, anlatım oldukça sadedir. Roman üçüncü şahsın ağzından efsanevi bir üslup ile yazılmıştır. Romanda çok fazla betimleme ve öyküleyici anlatım biçimi kullanılmış, bazı bölümlerde ise açıklayıcı anlatım biçiminden yararlanılmıştır. Ağrıdaki Efsanesi romanı iki katmanlıdır, ön planda destansı bir aşk öyküsü anlatılırken, arka planda otorite eleştirisi yapılmaktadır. Romanda halkın oluşturduğu efsanelerin, yüzyıllar boyunca sözlü kültür aracılığıyla yaşatıldığı aktarılmaktadır. Bu efsanelerin en önemli taşıyıcıları ise dengbejler ve kavalcılardır.

Romandaki ana çatışma; Halk – Devlet çatışmasıdır. Burada Devleti temsil eden, zulmeden kişi Mahmut Han, Halkı temsil eden, ezilen ve zulüm gören kişi ise Ahmet'tir. Romandaki devlet-halk, zengin-fakir, saraylı-

köylü çatışması sınıfsal ayırmadan kaynaklanmaktadır. Romanda anlatılan efsanevi hikâyelerin temeli bu sınıfsal ayrıma dayanmaktadır. Ağrıdaki Efsanesi romanında otorite eleştirisi yapılarak, zulüm gören ve devlet tarafından ihtiyaçlarına cevap verilmeyen halkın birlik olup zulme karşı başkaldırmasının mümkün olduğu mesajı verilir. Gülbahar ve Ahmet'in aşkı bu başkaldırıcıyı sağlamak için konulan, halkı tetikleyici ana unsur olarak kullanılmıştır. Kemal, Mahmut Han'ın sarayının önünde toplanan öfkeli halka Demirci Hüso'nun söylediği şu sözleri ile Romanın mesajını verir; "İmana geldi kâfir, sarayının yerle bir edileceğini anladı, korku onu imana getirdi. Biz hep böyle bir olursak bize kimse dış geçiremez, bize dağlar, şahlar dayanmaz." (Kemal, 2007, s.65)

Romanda otorite ile mücadele eden halk, doğa ile inançlar üzerine kurulu tinsel bir ilişki içindedir. Olumlu ya da olumsuz yaşanan her olay doğa ile ilişkilendirilir. Roman bütünüyle doğa kaynaklı gelenekler ve inançlar üzerine kurulmuştur. Romandaki mekânlar betimleme yolu ile anlatılmaktadır. Romanın ana mekânı Ağrı Dağı'dır. Olaylar Ağrı Dağı eteğinde bulunan Küp Gölü kenarlarında, çevresindeki köylerde, Beyazıt Sarayı'nda ve Hoşap Kalesi'nde geçmektedir. Romanın ana mekânı olan Ağrı Dağı, kişiselleştirilmiş ve bir özne kadar yol gösterici, yönlendirici olarak tasvir edilmiştir. Kişileştirilen Ağrı Dağı ile ilgili romanda var olan inançlar şunlardır; Ağrı Dağı'na karşı çıkılmaz, Ağrı Dağı'nın öfkesi çok güçlüdür, Ağrı Dağı'na çıkan kişi geri dönemez, Ağrı Dağı kızarsa Dünya ile dövüşür, Ağrı Dağı iyinin yanında kötünün karısındadır.

Yaşar Kemal, doğup büyüdüğü coğrafyanın hikâyelerinden beslenerek yarattığı efsaneyi romanlaştırırken destanın yapı taşları niteliğindeki öğelerden ve destan merkezi kahraman tipinin özelliklerinden ödün vermemiştir. Romanda halk edebiyatı anlatım tarzını kendi üslubu ile harmanlayan Yaşar Kemal, Anadolu efsaneleri ve masallarından çeşitli motifler; at, kutusal meşe ağacı, demirci, sofi, şeyh, sevdalılarının umutsuz aşkları, kahramanın kötü yönetici ile çatışması, aşk için verilen insanüstü mücadele, araya konan yalın kılıç gibi motifler kullanmıştır. Ayrıca efsanelerin pek çoğunda görülen semboller; bir eylemin üç defa gerçekleştirilmesi, aşk duyulan kadının saçından bir tutam alınması, mitolojide arınmanın sembolü olan ateşin kullanılması gibi sembollerin taşıdığı anlam derinliklerini de eserde sıklıkla kullanmaktadır.

Oyun ve Epik Tiyatro İlişkisi

Sözlü kültürün aktarım aracı olan anlatı, roman sanatının da birincil öğesidir. Bir anlatı sanatı olan roman, öncelikle anlatılacak bir öykü ve bunu kendi sözleri ile okuyucuya sunacak bir anlatıcıdan oluşur. Anlatıcı, olup bitenler konusunda okuyucuya bir tür rehberlik eden kişidir. Bu açıdan bakıldığında, anlatıcı romanın ayrılmaz bir parçasıdır. (Erus, 2005, s.229) Efsane formunun Romanla bütünleştiği Ağrıdaki Efsanesi, sözlü ve

yazılı anlatı birlikteliğinin önemli bir örneğidir. Anlatının bu denli güçlü olduğu Ağrıdaki Efsanesi romanını tiyatroya uyarlayan, Macit Koper, temel çatışması Devlet-Halk olan romanı oyunlaştırırken anlatı unsurunu kökleri Antik Yunan Tiyatrosuna dayanan “Koro” ögesi ile sahneye taşımıştır. Ancak Koro’yu Antik Yunan Tragedyalarındaki gibi aksiyonla ilişkisi olmayan, oyun başlangıcında ve sahne aralarında şarkı söyleyen bir geçiş aracı olarak kullanmak yerine, oyuncuların hem oyuncu hem de rol kişisi olarak bir parçası olduğu Epik Tiyatro biçimiyle, Epik Tiyatro türünün temelinde yer alan ensemble anlayışı ile yaratmıştır.

Romanda mekânların tasvir yolu ile yaratılması, sınırlama olmaksızın en ince ayrıntılarına kadar aktarılmasına olanak sağlar. Dramatik tiyatrodan ise somut sahne gerçekliği söz konusudur. Mekânlar sahne olanaklarına uygun bir biçimde tasarlanabilir ya da oyun kişilerinin dilinden aktarılabilir. Fakat Brecht’in Epik Tiyatro’unda bu durum söz konusu değildir. Epik Tiyatro’da Dekor, kostüm ve aksesuarlar göstermeciler olarak kullanılabilir, oyuncu rol oynadığının, seyirci ise izlediğinin bir oyun olduğunun farkındadır. Macit Koper’in Ağrı Dağı Efsanesi romanını oyunlaştırırken Epik Tiyatro biçimine yönelmesinin başlıca nedeni de içerik-biçim uyumu açısından romana en uygun yorum olmasından kaynaklanmaktadır.

Romanda olayların gerçekleştiği mekânlar, oyunda seyircinin gözü önünde küçük değişimler yapılarak ya da eş zamanlı olarak aynı anda birkaç farklı noktada sahnelerin oynanması ile yaratılmıştır. Oyunda dekor ve kostüm değişimleri Epik Tiyatro’nun göstermeci anlayışına uygun olarak, seyircinin gözü önünde yapılmaktadır. Mavi kumaş ile göl, yanmış isli kumaş ile yanan köy evleri, aksesuar sandığı ile taht ve yeşil kâğıtlar ile çimenler sembolize edilmektedir. Oyuncular oluşturdukları korodan ayrılarak kostüm parçaları ve aksesuarlar ile rol kişilerini, hayvanları ve kişileştirilen Ağrı Dağı’nı oynamaktadır. Böylece Epik Tiyatro türünün sağladığı bu olanaklar ile roman anlatısının oyun dilindeki karşılığı bulunmuş olur.

Epik Tiyatro’da oyuncu, Tragedya’da olduğu gibi tamamıyla canlandıracağı rol kişisinin duygusunu vermeye çalışmaz, aksine canlandıracağı rol kişisinin nedensellik dizgesi içerisinde toplumsal tavrını oluşturmaya çalışır. Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro estetiği bağlamında “toplumsal olan” ile kurduğu ilişki, “toplumsal”ı olumsuzlamaya yöneliktir. Brecht’in Epik Tiyatro estetiğine bağlı olarak gestus¹la oyuncudan beklediği, rol kişisini yansıtarak tarihsel gelişimleri içerisinde sınıfsal farklılıklarını ve toplumsal statülerini de göz önünde tutarak sahneye taşımalarıdır. (Brecht, 1997, s.142).

Epik Tiyatro; Brecht’in Marksist dünya görüşüyle şekillendirdiği, sınıflı toplum yapısına ve sömürü düzenine karşı politik bir tavır içererek, dünyanın değiştirilebilirliğini vurgulayan bir nitelik taşımaktadır. Oyun metninden, sahneleme anlayışına, oyunculuktan, dekor ve müzik’e kadar

özel bir biçeme dayalı Epik Tiyatro'nun amacı; sahne ile seyirci arasındaki duvarı yıkarak seyircinin düşünce üretmesini, bilinçlenmesini sağlamaktır. Böylece Epik Tiyatronun siyasal olanla ilişkisi de başlar. Epik Tiyatroda seyirci yargıya varması beklenen bir gözlemcidir. Böylece seyirci gerçekleri fark ederek düşünmeye ve bilinçlenmeye başlayacak, bu doğrultuda eyleme geçecektir.

Yaşar Kemal'in Ağrıdaki Efsanesi romanında yapmaya çalıştığı şey de tam olarak budur. Halk efsanelerinin bütün özelliklerini barındıran Ağrıdaki Efsanesi romanda ön planda destansı bir aşk hikâyesi anlatılırken, arka planda otorite eleştirisi yapılarak, zulüm gören ve devlet tarafından ihtiyaçlarına cevap verilmeyen halkın birlik olup zulme karşı başkaldırmasının mümkün olduğu mesajı verilir. Yani romanda, okuyucuya destansı bir aşk öyküsü ve otorite mücadelesi anlatılırken, bir yandan da düşünüp bilinçlenmesi için bulunduğu düzeni sorgulamasına yönelik mesaj verilir. Romanın tiyatroya Epik Tiyatro biçimiyle uyarlamasının bir diğer önemli sebebi de mesajının brecht'in Marksist Dünya görüşü ile örtüşüyor olmasıdır.

Oyunda Yaratılan “Koro” ve Roman İle İlişkisi

Tragedya başlangıçta bir şarkıdan ibaretken zaman içinde büyüyüp genişlemiş, “salt şarkı” iken başka öğelerin katılımı ile gelişmiştir. Tam gelişmiş tragedyanın başlangıçtaki şarkı ögesini en kapsamlı ve en yoğun biçimde temsil eden ögesi “Koro” dur. Euripides' den Aiskhülos'a dek geriye gidersek Aiskhülos'un ilk oyunlarında Koro, aksiyonun ana taşıyıcısı iken Euripides'in en son oyunlarında aksiyonla hiç ilişkisi kalmamış, Aristoteles'in “eklentiler” olarak adlandırdığı, kendi içine kapalı şarkılar söyleyen bir çeşit perde arası dolgusundan ibaret olmuştur. (Latacz, 2006, s.43-44). Koro tragedyanın neredeyse can damarıyken zamanla tragedya içinde müzikal bir unsura indirgenmiş, başlangıçta sahip olduğu işlevini yitirmiştir. (Thomson, 2004, s.95)

Koronun işlevindeki dönüşüm, trajik unsurun tragedyadan uzaklaşmasıyla sonuçlanmıştır. Bunun politika yaşamındaki karşılığı adaletin hukuka, politikanın yönetime indirgenmesidir. Klasik tragedyalarda koro kahraman ile polis arasındaki sınırdaki yer alır ve kolektif bir yapıya sahiptir. Koronun kolektif yönünü destekleyen unsurlar üyelerinin hep bir ağızdan konuşması ve üniforma giymesidir. Kahramanlar ise bireydir. Koronun sözleri karmaşık ve lirik iken, kahramanlar maske takar ve yalın konuşurlar. (Vernant ve Naquet, 2012, s. 16).

Başlangıçta eylemin taşıyıcısı olan, Tragedya'nın doğduğu ve beslendiği “Koro”nun, zaman içinde önce aksiyondan daha sonra da sahnedeki işlevinden uzaklaştırıldığı görülmektedir. Tarihsel süreci içinde bir sahne etmeni olmaktan ziyade yönetimin yanlı politik söylem aracına dönüşen koro, yirminci yüzyılda Macit Koper'in “Epik Tiyatro” biçimi ile tiyatroya

uyarladığı “Ağrı Dağı Efsanesi” oyununda, dekor kostüm ve oyuncularını bu-
luşturan oyunun birincil ögesi olarak kullanılmaktadır.

Efsane türünün söylencesi ve roman anlatısının birleştiği Ağrıdağı Ef-
sanesi romanında anlatı romanın temel ögesi konumundadır. Tiyatro ise
özünde bir eylem sanatı olması sebebiyle böyle bir anlatıya el verişli de-
ğildir. Bu durum zamansal açıdan da geçerlidir; anlatı zamanı geçmiş za-
mandır fakat tiyatrodaki diyalog ve monologların zamanı şimdiki zamandır.
Romanı oyunlaştırırken Koper, anlatıyı çoğunlukla tüm oyuncuların oluş-
turduğu koro ile aktarmıştır. Oyuncular Epik Tiyatro’nun açık biçim özel-
liğinden yararlanarak anlatı bölümlerini bazen bireysel olarak bazen de
koro halinde seyirciye aktarmaktadır.

Romanda beyler, askerler ve yöre halkının dışında on beş asal kişi yer
alırken oyun yedi oyuncu ile oynanmaktadır. Oyunda Brecht estetiğiyle
yaratılan bir koro biçiminin kullanılmasının en önemli katkısı, oyunun yedi
oyuncuyla oynanabilir olmasını sağlamasıdır. Koro aynı zamanda oyuncu-
ların oyun sonuna kadar sahnede kalmalarını sağlamaktadır; oyuncular rol
sıraları gelince kullanacakları kostüm parçalarını giyip, aksesuarlarını alıp
rollerini canlandırır ve sahne bitiminde tekrardan koroya katılırlar. Sah-
nede koronun bu biçimde kullanılması Brecht’in “Yabancılaşma Et-
meni”ne karşılık gelmektedir. Çünkü bu kullanım biçiminde seyirciye iz-
lediğinin gerçek olmadığı ve sahnedekilerin de bir oyuncu olduğu sürekli
hatırlatılmaktadır. Oyunda tüm oyuncuların oluşturduğu Koro, aynı za-
manda Küp Gölü, Ağrı Dağı, köy evleri gibi nesnelere de canlandırmakta-
dır. Romanda ise bu nesnelere, betimleme yolu ile en ince ayrıntılarına ka-
dar tasvir edilerek aktarılır. Ayrıca romanda anlatı içinde anlatı biçiminde
aktarılan “Ağrıdağı’nın Öfkesi” öyküsünde, Ağrı Dağı’na insani özellikler
yüklenerek Ağrı Dağı’nın sevdalıları ayırmaya çalışanlara öfkelenip on beş
köyü yok ettiği aktarılır. Ağrı Dağı oyununda, Ahmet’i oynayan oyuncu dı-
şındaki tüm oyuncuların birlikte canlandırdığı bir kişi olarak yaratılmış,
oyuncular tepesine çıkmaya çalışan Ahmet’e engel olan Ağrı Dağı’nın bir
parçası olarak kullanılmıştır. Mekân yaratımında dekor olarak da kullanan
koro, oyunun finalinde seyircide bilinç oluşturmak amacı ile sistem eleştiri-
sini yapar ve birlik olma mesajı verir.

Roman ve oyun uyarlaması arasındaki başlıca fark, oyunun finalinin
halkın sarayın önünde gergin bekleyişi ile yapılmasıdır. Romanın finalinde
Ahmet dağın doruğunda ateşi yakar ve geri döner. Bunun üzerine sarayın
önünde toplanan yöre halkı sessiz bir şekilde dağılmaya başlar. Oyunun
finalinde ise Ahmet’in ateşi yaktığı görülmez, halkın öfke içinde bekleyişi
ile oyun biter. Koper, böyle bir finali tercih etmesinin sebebinin “halkın
eyleme geçip geçmeyeceği sorusunun seyircinin kafasında devam etmesi”
için olduğunu ifade etmiştir.

Sonuç

Mitolojik, dinsel veya tarihsel kaynaklara dayanan efsaneler sözlü kültürün bir ürünü olarak var olmuştur. Sözlü geleneği yazı ile buluşturan Yaşar Kemal, Anadolu'nun binlerce yıllık söylence geleneğini anlatı bağlamında romanla buluşturmuş, doğa-insan-sorunsallık bağlamında yarattığı romanlarında kültürel özelliklerle var olan halk anlatısını çağdaşlaştırarak aktarmıştır. Çabasının destan atmosferini çağdaş romanda denemek olduğunu söylediği "Ağrıdağı Efsanesi Romanı" bu yönü ile Yaşar Kemal'in romancılığının önemli bir örneğidir.

Ağrıdağı Efsanesi, sembolik hayvanlar, dini inançlar, doğa kişileştirmeleri, pastoral öğeler ile bir efsane olarak başlar, halkın otoriteye başkaldırmasıyla güncel odaklı, eleştirel bir romana dönüşür. Sözlü ve yazılı anlatı birlikteliğinin önemli bir örneği olan Ağrıdağı Efsanesi'ni prodüksiyon metni olarak tiyatroya uyarlayan Macit Koper, anlatı unsurunu kökleri Antik Yunan Tiyatrosuna dayanan "Koro" ögesi ile sahneye taşımıştır. Ancak Koro'yu tam gelişmiş Antik Yunan Tragedyalarındaki gibi değil, oyuncuların kostüm ve aksesuarlarla nesnelere ve hayvanları canlandırmasına olanak sağlayan, oyundaki tüm oyuncuların hem oyuncu hem de rol kişisi olarak bir parçası olduğu Epik Tiyatro biçimiyle kullanmıştır. Oyunun ana çatışması olan Devlet x Halk çatışması bu yönü ile de Epik Tiyatro'nun siyasal söylemiyle örtüşmüştür. Koro formu aynı zamanda romanda onlarca insanla aktarılan sahnelerin yedi oyuncu ile oynanmasına olanak sağlamış ve temsiliyeti kolaylaştırmıştır.

Yaşar Kemal'in yaşadığı coğrafyanın öykülerinden beslenerek yazdığı "Ağrıdağı Efsanesi" romanı sahneye, Epos-Roman-Epik Tiyatro birlikteliğinin yolundan geçerek ulaşmıştır. Bu bağlamda Epik Tiyatro, Efsane ve Roman anlatısının oyun dilinde karşılık bulmasına olanak sağlamıştır. Macit Koper'in Ağrı Dağı Efsanesi romanını oyunlaştırırken Epik Tiyatro biçimine yönelmesinin başlıca nedeni de içerik-biçim uyumu açısından romana en uygun yorumun "Epik Tiyatro" olmasından kaynaklanmaktadır.

Kaynakça

- Brecht, B. (1997), Epik Tiyatro, İstanbul: Cem Yayınevi
- Erus, Z.Ç. (2005), Romanda Bakış Açısı Ve Sinemaya Uyarlanması, İstanbul üniversitesi iletişim fakültesi dergisi, Sayı:22
- Kemal, Y. (1970), Ağrıdağı Efsanesi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kemal, Y. (2007), Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Latacz, J. (2006), Antik Yunan Tragedyaları Tüm Oyunlar Tarihçe-İnceleme-Yorum, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Seyidoğlu, B. (2005), Erzurum Efsaneleri, İstanbul: Erzurum Kitaplığı

- Tharaud, B.C. (2017), Çukurova-Yaşar Kemal Edebiyatının Temelleri, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Thomson, G. (2004), Tragedyanın Kökeni, İstanbul: Payel Yayınevi
- Vernant J.P.- Naquet P.V. (2012), Eski Yunan'da Mit ve Tragedya, İstanbul, Kabalcı Yayınevi
- Yves, B. vd. (2000), Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü C. II, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

BELGESEL SİNEMA AKIMLARI OLARAK “DIRECT CİNEMA” ve “CİNEMA VÉRITÉ” HAREKETLERİNİN TEMEL ÇIKIŞ NOKTALARI ve BİRBİRLERİNDEN AYRILDIKLARI YÖNLER /

Özkan ÖZ

(Öğr. Gör.; Ordu Üniversitesi)

Giriş

Özellikle İkinci Dünya Savaşının bitişinden sonra insanların günlük yaşam alışkanlıklarında birçok değişiklikler olmuştur. Bu değişiklikler insanların izlemeyi istedikleri film türü taleplerine de yansımıştır. İnsanlar dünya savaş sırasında yaşanan büyük buhranlar ve sıkıntıların etkisiyle perdede daha gerçekçi şeyler görmeyi talep etmiştir.

Sinemacılar da bu talebi gözardı etmezler. Gerçek insanları, gerçek mekanları kullanarak film çekmeye başlarlar. Bu sinema akımları ortaya çıktıkları ülkeye göre isim almışlardır. İtalya’da Rossellini’nin *Rome, Open City* filmi ile başlayan akım Yeni Gerçekçilik (Neo-Realism), Fransa’da Godard, Chabrol gibi *Cahiers* grubunun ön ayak olup başlattığı akım da Yeni Dalga (Nouvelle Vague) idi. Bu akımların etkisi ve gelişen teknoloji ile portatif kamera ve senkronize ses kayıt cihazlarının beraber kullanılmaya başlanması belgesel film yapımcılarını yeni bir tür film yapma yoluna itti. Bu yeni türe Fransa’da *cinéma vérité*, Amerika Birleşik Devletleri’nde *direct cinema*, İngiltere’de *free cinema*, Kanada’da *candid eye* isimleri verilmiştir (Enright, 2000: 15).

En basit haliyle *cinéma vérité*, elde taşınabilen portatif kamera ile senkronize ses kaydı yapabilen nagra cihazlarının birlikte kullanılarak çekildiği filmlerdir. *Cinéma vérité* bununla beraber, film yapma felsefesinde teknolojinin de yerini vurgular. Kayıt cihazlarının ötesinde, *cinéma vérité*, film yapımcısının dünyaya bakış açısını da gösterdiği yerdır (Mamber, 1974: 1). Bu akımın izinden giden sinemacıların amacı, herşeyi olduğu gibi görüntülemek, kamera karşısında olan olaylara müdahale etmemektir. Filmini çektikleri olay karşısında nesnel bir duruş sağlama çabası içindeydiler.

Belgesel filmin içinden gelen bu akımla ilgili yapılan araştırmalar ve değişik yerlerde yazılan çeşitli yazılarda *cinéma vérité* ve *direct cinema* ismi hep birbirlerinin yerine kullanılmışlardır. Biri bu akımın Fransızcası imiş gibi düşünülmüş, diğeri ise İngilizce’deki karşılığı olarak algılanmıştır. Kullanılan bu iki terim arasında fark olmasına rağmen, eşanlamlı olarak düşünülmüşlerdir. Örneğin William Rothman, *Documentary Film Classics* adlı kitabının önsözünde *cinéma-vérité* teriminin hem Amerikalı film yapımcıları olan Leacock ve Pennebaker’ın filmlerini tanımlayabileceği gibi,

hem de Fransız film yapımcısı Jean Rouch'un filmlerini de tanımlayabileceğini iddia eder (Rothman, 1997: x). Yine Bradley Glenn Graham, 1985 yılında hazırlamış olduğu master tezinde "direct cinema" ve "cinéma vérité" kavramlarını tezin içinde eş anlamlı olarak kullandığını söyler ve bazen Amerikalı film yapımcılarının filmlerini *American cinema verite* olarak adlandırır (Graham, 1985: 4-10).

Stephan Mamber da daha kitabının adından da anlaşılacağı üzere (*American Cinema Verite*) Amerikalı film yapımcılarının filmlerini aynı isimle birçok defa kitabında anmıştır. Aslında *direct cinema* ve *cinéma vérité* belgesel film akımlarının arasında fark vardır. Ve bu farkın ortaya konması kavram kargaşalarının önlenmesi açısından önemlidir.

Jean Rouch ve Edgar Morin

Rouch, 1917 yılında Paris'te doğmuş, bu harekette Fransız ekolünü temsil eden kişidir. Köprü ve yol yapımında uzmanlaşmış bir inşaat mühendisidir. Sonradan etnolog olmuş ve Paris'te *Musée de l'Homme* müzesinde çalışmıştır. Sinemanın teknoloji çalışmak için en iyi aygıt olduğunu düşünen Sorbonne'daki antropoloji öğretmeninden etkilenmiştir.

1946 yılında, Niger Nehri'ne su aygıtı çekmek için yaptığı ilk uzun yolculukta yanına 16 mm'lik bir Bell and Howell kamerası alır. Paris'e döndüğünde bir film yapımcısı Rouch'un çektikleri ile ilgilenir ve filmi kurgulamaya karar verir. Bu kurgulama süreci esnasında da sinema Rouch'un ilgisini çekmeye başlar (Marcorelles, 1973: 86; Issari, 1971: 69).

Takip eden yıllar içerisinde Rouch Afrika'da filmler çekmeye devam eder. 60'lı yıllara doğru gelişen sinema teknolojisi yeni bir tür film yapmayı da olanaklı hale getirir. Portatif hafif kameralar ve senkronize ses kaydeden cihazlar etnografik çalışmaları da kendi alanlarında destekler. Jean Rouch ve Edgar Morin de görüntü ile beraber ses kaydı yapabilecek cihazlara duydukları ihtiyacı karşılarlar (Worth, 1981: 89). Yeni teknolojinin getirdiği bu imkanla da Rouch ve Morin Paris'te 1960 yılında

"Chronique d'un E'te" filmini çekerler. James Blue o yıllarda Rouch ile bir görüşme yaparak cinema-verite'nin etkisinin farkında olduğunu gösterir. "Chronique d'un E'te" filmini kastederek, "etnografik sinema bu film ile belgesel çalışmalarında önemli bir dönüm noktası olmuştur" der (Jackson, 1992: 463).

Jean Rouch 1962 yılında antropolog Edgar Morine'e "Chronique d'un ete (Bir Yaz Güncesi)" filmini çekelim diye gittiğinde, çok hızlı bir şekilde yayılan ve büyük tartışmalara yol açan, yeni bir sinema sanatı stiline de ismini koymuş oldular. Bu stile "*Cinema Verite*" ismi verildi. Fransız sinema tarihçisi George Sadoul "Kino-Pravda" isimindeki film dergisinin adını *History of Cinema* isimli kitabında "cinema verite" olarak tercüme

etmiştir ve Sadoul bu ismi Jean Rouch'un koyduğunu belirtir. *Cinema verite*, Sovyet sinema teorisyeni Dziga Vertov'un Rusça'da Kino-Pravda olarak adlandırdığı bir dizi haber filminin (newsreel) birebir Fransızca tercümesidir (Bamouw, 1983: 255; Rothman, 1997: 93; Jakobs, 1979: 375).

Vertov, film kamerasının “gerçeği” kaydedebilme potansiyeli fikri ile yakından ilgilenmiştir. Ona göre kamera en basit haliyle, müdahale olmadan, dünyayı kaydedebilme yeteneğine sahip bir mekanik araç olarak görülebilirdi.



Şekil 1. Jean Rouch ve Edgar Morin *Musee de L'Homme*'da...

Dziga Vertov

Sovyetler Birliği'nde 1917 devriminden sonra, Lenin kitlelerin eğitimi için en önemli sanat aracının sinema olduğunu söyler ve devlet film endüstrisinin kontrolünü ele alır. Sovyetler Birliği'nin en önemli sinemacıları bu dönemde ortaya çıkar. Bunların arasında Eisenstein, Dovzhenko, Pudovkin ve Dziga Vertov gibi isimler vardır. Bu yeni Sovyet sanatının tarzı sosyalist gerçekçilikti. Sovyet sinemacıların benimsediği bu yaklaşım perdede dramatik fanteziler göstermektense gerçek yaşamı belirlemek üzere harekete geçer. Genç Sovyet sineması benzeri bulunmayan bir çıkışla tüm dünyanın tanıdığı bağımsız bir sanat olarak ortaya çıkar. İlk deneylerden (Vertov), ilk dizgeli atılımlardan (Kuleshov) devrimci gerçekçiliğin ilk deneyimleri edinilir (Eisenstein, 1985: 268).

Vertov da devrimle gelen değişimlerin toplumsal yaşam üzerindeki etkilerini çözümlenmek ve sosyalizmin topluma katkılarını sergilemek istiyordu (Adalı, 1986: 31). 1922'de kendi belgesel film yöntemini kino-

pravda (cinéma-vérité) olarak tanımlayan Vertov'un belgesel anlayışı önyargılı kavramlardan uzak bir şekilde gerçekliği fotoğraflamaktır. Gerçek, kontrolsüz bir şekilde yaşamın herhangi bir yerinde gerçek insan manzaralarını keşfetmek üzere kameranın kayıt için kurulması ile elde edilir (Jakobs, 1979: 368).

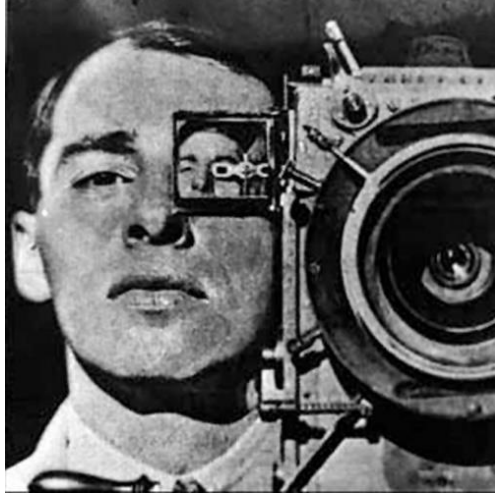
Gerçek ismi Denis Arkadievitch Kaufman olan Vertov sinema işine girmek için tıp fakültesini bırakmıştı (Sklar, 1993, s. 160). Ses çalışmaları yapmak amacıyla bir laboratuvar kurdu ve daha sonra Moskova Sinema Komitesi Haber Bölümü'nde kurgucu ve yazar olarak görev yaptı. Burada görev yaptığı sürede, savaş cephelerinde başkalarının çektiği filmleri kurgulayıp, yazılarını yazdı (Öngören, 1991: 52). Vertov yaratıcı kurgunun önemini burada öğrenir ve ömrü boyunca belgesel sinemanın savunucusu olur (Sklar, 1993: 160).

Ben sinema-gözüm, ben mekanik bir gözüm. Ben bir makinayım, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı gösteriyorum. Bugün ve sonsuza kadar insana özgü o hareketsizlikten kendimi kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ederim. Nesnelere yaklaşırım, daha sonra onlardan uzaklaşırım. Süzülüp altına girerim, tırmanıp üstüne çıkarım. Dört nala giden bir atın burununa hızla yaklaşırım, bir kalabalığın ortasına hızla dalarım, koşan askerleri geçerim, sırtüstü düşerim, bir uçakla havalanırım, düşen kalkan vücutlarda düşer kalkanım. Şimdi ben bir kamera, kendimi fırlatar atarım, hareketin kaosunda manevra yaparım, hareketi kaydederim, en karmaşık kombinasyonlardan oluşan hareketlerle başlarım. Saniyede onaltı-onyedeki kare kuralından özgürleştim, zamanın ve uzayın limitlerinde serbestim, uzayda verilen herhangi bir noktada beraber koyarım, onları nerede kaydettiğim önemli değil. Benim yolum dünyayı taze algılamanın yaratımına gider. Sizin bilmediğiniz bir yolu çözerim dünyaya (Vertov, 1984: 17-18).

Vertov alıcının gözü ile insan gözünün yetilerini birleştirerek daha yetkin bir göz elde eder. Bu üstün yetiyi insanların hizmetine sunar. Bunu yaparken amacı günlük yaşamdaki basit ve çıplak gerçekliği olduğu gibi yakalayabilmektir ve bunun için öncelikle yaşanan olguların görüntülenmesi gerekir (Betton, 1990: 26).

Vertov'un kuramlarının tümü *The Man With the Movie Camera* filmi içinde özetlenebilir. Bu yapım, teknik açıdan ve sinemanın kaynaklarını kullanma açısından çok iyi bir örnektir. Film boyunca izleyiciye sürekli olarak kamera hatırlatılır. Film düzenli olarak kamera merceğinin yakın çekiminin, kameranın kendisinin ve kameranın gözünün ara vermesi ile sona erdirilir. Biz, bir araçtaki kadını görüntüleyen kameramanı seyrederek yolculuk ederiz. Kameranın kaydettiklerini ekran üzerinde görürüz. Dönüşümlü olarak kamera ve biz, kameranın gördüklerini görürüz. Ardından kameranın bizim daha önce gördüğümüzü görmesini görürüz. Bu noktada kamerayı görmemiz sona erer ve film hammaddesinin stüdyo laboratuvarlarında banyo edilmesini görürüz (Rotha, 1996, s. 168). *The Man With the Movie Camera*, gerçekte, hemen hemen felsefi bir düzeyde film-gerçek çalışmasıdır. Bu film başkalarının kesinlikle kaçındıkları şeyi kasıtlı olarak

yapar: kendi illüzyonlarını kendi yıkar (Vaughan, 1979: 56). *The Man With the Movie Camera* sadece pratikte bir sonuç değildir; aynı zamanda perde-deki teorik manifestodur (Vertov, 1984: 83).



Şekil 2. The Man With The Movie Camera

Vertov çalışmalarında, stüdyoyu, dekorları, oyuncularını, kostümleri yadsıyor, bunların hepsini gerici burjuva sapıklıkları olarak görüp, yalnızca kaba gerçeği benimsiyordu (Öngören, 1991: 52). "Film-drama toplumların afyonudur" diyordu (Vertov, 1984: 71). Ama bir tür senaryoya da tamamen karşı değildi. Gönülsüzce de olsa bazı durumlarda hareketin ileriye gidebilmesi için senaryodan faydalanıyordu (Mamber, 1974: 7). 1924 yılında, kameramanlığını kardeşi Mikhail Kaufman'ın yaptığı *Habersiz Yakalanan* (Life Caught Unawares) dizisini çektiler. Bu dizide, perdedeki konunun aktiviteleri kameranın varlığından etkilenmez. Gizli kamera Vertov'un ve kardeşi Mikhail'in en favori araçlarıydı (Feldman, 1973/74: 35). Fakat kameraların hantallığından devingenlikleri de sınırlıydı (Vaughan, 1979: 55). Vertov daha sonraki filmleri için teleobjektiflerden yararlanarak alıcısını gizler (Öngören, 1991: 54).

Vertov teorilerini açıkladığı zamanlarda bahsettiği işleri yapabilmek teknik olarak imkansızdı. 1920'lerde fikirleri kehanetlerden öte gidemezdi. Çünkü henüz o yıllarda kameralar ağır ve hantaldı; ayrıca çok gürültülü çalışıyorlardı (Vaughan, 1979: 55). Vertov bir fütüristti ve onun önemi kırk yıl sonrasının teknik gelişmelerini öngörebilmesinde yatıyordu.

Robert Flaherty

Robert Flaherty, Vertov'un Amerika'daki çağdaşıdır. Fakat Vertov kadar *cinéma-vérité*'nin öncülerinden değildir (Mamber, 1974: 9). Flaherty Kuzey Amerika'da profesyonel bir maden arayıcısıdır. 1916 yılında Hud-

son Körfezi ve Baffin bölgesine giderken işvereni Sir William MacKenzie'nin teklifiyle yanına bir film kamerası alır. Flaherty'nin sinemaya olan ilgisi de böylelikle uyanır (Rotha, 1995: 54). Özellikle Eskimoların yerli yaşamını kaydetmekle çok ilgilenir ve onlarla uzun seneler geçirir. Bunun sonucunda da 1922 yılında Flaherty'nin Eskimolar ve çevreleriyle ilgili derin hislerini gösteren *Nanook of the North* (Kuzey'li Nanook) filmi ortaya çıkar.

Flaherty'nin *Nanook*'u da aktörsüz, stüdyosuz, hikayesiz, yıldızsız olarak insanların hergün yaptıkları şeyleri anlatması bakımından belki de *cinéma-vérité* prensiplerine dayanan yapılmış ilk filmidir. Bu film çok büyük beğeni kazanmıştı. Bunun sebebi de gerçekçiliği idi. Gerçek hayattan alınmıştı ve sadece gerçek insanları gösteriyordu.

Flaherty tüm filmlerinde kendi doğal yaşam alanlarındaki gerçek insanları kullanmıştır. Varoluşlarının ayırtdedici dramalarını keşfedene kadar filmi yapacağı insanlarla birlikte yaşamıştır. Filmlerinde suni bir hikaye veya fon ve de hayali insanlar yoktur (Issari, 1971: 46). 1926'da Polinezyalılar'la ilgili olarak *Moana*'yı ve 1934 yılında da İrlanda açıklarında yaşayan adalıları anlatan *Man of Aran* filmlerini yapmıştır.

Birlikte yaşadığı insanların dillerini ve adetlerini benimseyerek bir davetsiz misafir gibi görülmemeyi başarmıştır. O insanlar tarafından kabul görür ve onların doğallıklarını bozmadan filme çekmeyi başarır. Kendi sinematik prensibini yaratmıştır.

Dziga Vertov kamerasını kurardı ve birşeylerin olmasını beklerdi. Flaherty kamerasını kurardı ve olmasını umduğu şeyi beklerdi. Bunun mükemmel örnekleri, işbaşındaki sihirbaz tarafından büyülenen çocukları gösteren "The Man with the Movie Camera"da vardır. Vertov'un filme aldığı sihirbaz değil, çocuklardır. Bunun aksine, Flaherty "Moana"yı çektiği zaman, tamamen gururlu ama aynı zamanda korkmuş bir adamın kesin ifadesini elde edebilmek için binlerce metre film çekmiştir; dövme yapıldığı için gururlanan ama aynı zamanda acı çeken adam (Flaherty, 1960: 21).

Vertov teorileri hakkında kapsamlı bir şekilde yazan bir teorisyen iken Flaherty önyargıdan uzak kendi çevresi içinde insanın mücadelesini anlatan filmler yaptı. Flaherty filmlerini hazırlarken çok fazla zaman ve enerji harcadı. *Man of Aran*'ı çekerken kendince doğru fırtına sahnesini çekebilmek için bir yıl bekledi. Olayları oluş anında çekmediği için eleştirildi. Film çekerken çok savurgandı. Gerçeği çok kesin yakalayana kadar film çekmeye devam ederdi.

Vertov izleyicilerine bazı düşünceleri aktarabilmek için kurgu yöntemini seçerken, Flaherty filmlerinde bazen manipulasyona başvurarak öl-

meye yüz tutan kültürleri mümkün olduğunca bilimsel bir kayıta tabii tutuyordu. Vertov gibi Flaherty de, ancak 1960'larda *cinéma-vérité* grubunun ulaşabildiği düşük ağırlıklı kameraların, kayıt cihazlarının ve hızlı filmle-
rin eksikliğini hissetti. İkisi de gerçek yaşamı sergilemenin herhangi suni bir yapımdan daha geçerli olduğu görüşünü besledi.

Richard Leacock

Flaherty'nin, Grierson'un, film geleneğinde yetişen Richard Leacock da gerçek dünyaya açılması, bulduklarını aynen gerçekte olduğu gibi kaydetmesi gerektiğine inandı. 1921 yılında Kanarya Adalarında doğdu. 1934 yılında babasının ona aldığı kamera ile ilk filmi *Canary Bananas*'ı 13 yaşında çekti (Issari, 1971: 81). İngiltere'de eğitim gördükten sonra 1938 yılında Amerika'ya gelerek Harvard Üniversitesi'ne girdi ve fizik eğitimi gördü. II. Dünya Savaşı sırasında dört yıl savaş fotoğrafçısı olarak görev yaptı. Savaştan sonra Robert Flaherty'nin yaptığı Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü kazanan "Louisiana Story" (1948) filminin çekimlerine yardımcı oldu ve kameraman olarak katıldı.

Flaherty ile çalışırken ekipmanın hantal oluşundan ve yapmak istediğini yapamayışından şikayet etti. Leacock üniversitede fizik öğrenimi gördüğü için ekipmanı daha esnek hale getirecek fikirleri vardı (Edmonds, 1974: 79).

1968 yılında bir konser çekimi için kendi geliştirdiği cihazları kullanır ve şöyle der: "Herhangi bir şeyin filmi çekmek dünyadaki en kolay şey idi. Her yere taşıyabildiğimiz 3 tane kameramız vardı. Kablolarla bağlı değildik ve güzel ses kaydı yaptık. Bu yeni cihazlarla dışarı çıkıp gözlem yapabileme imkanı yarattık (Edmonds, 1974: 80).

Leacock daha sonra Time-Life Inc için muhabir olarak çalışan Robert Drew ile tanışır. Drew ve Leacock düşüncelerinin paralel gittiğini kısa sürede anlarlar. Drew'in teorileri gazetecilikten kaynaklanır, Leacock'unki ise sinemadan. Drew sadece neler olup bittiğini anlatmakla kalmak istemez, aynı zamanda insanlara sahnede olma hissini de vermek ister. Amaç sadece durum içindeki gerçekleri yakalamak değil aynı zamanda sinemacının gördüğü şekliyle olayın tüm duygusunu yakalamaktır.

Drew, Time-Life organizasyonunun mobil ve senkronize ses kaydı yapabilen cihazlarla yapılacak çekimler için sponsor olmasını sağlar (Barnouw, 1983: 235). Bu işbirliğinin hemen arkasından alkışlanacak bir başarı gelmez. Dönüm noktası sayılan *Primary* filmi bundan üç sene sonra gerçekleşir. Yapılan filmlerin büyük çoğunluğu Life Dergisi'nin de işbirliğiyle TV istasyonlarının şovlarında yayınlanır (Mamber, 1974: 28).

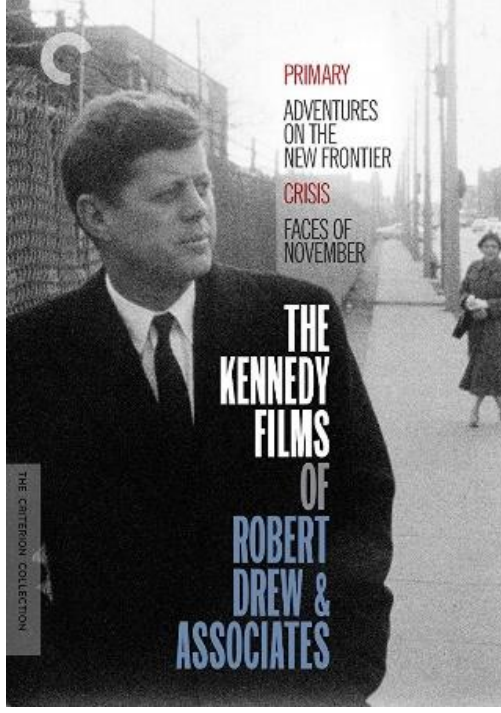
Fransız (Cinéma V rit ) ve Amerikan (Direct Cinema) Ekolü Ara-sındaki Farklar

İki ekolün de önemli isimlerinden bahsettikten sonra, bu yaklaşımlar arasındaki teorik farklara bakmak işleyişin nasıl olduğun anlamada yar-dımcı olacaktır. James Blue 1965 yılındaki makalesinde şeyle der: “Avru-palılar açığa herhangi bir şey çıkarabilecek durumları kışkırtırlar. Konudan birşeyler elde edebilmek için yaratıcı bir katılımla teşebbüs vardır. Ameri-kalıların da büyük bir çoğunluğu kuralcıdırlar (fundamentalist). Amacı ne olursa olsun bütün araya girmelerden kaçınırlar. Pasif kalmak için tetikte-dirler. Kendilerini yok etmenin yolunu ararlar. Konunun kendilerinin orada olduğunu unutmasını isterler.” (Blue, 1965: 23).

Amerikalıların "direct cinema"sı yaşama doğrudan bir girişi savunur-ken, Fransızların "cin ma-v rit "si ise sunulan gerçekliğin parçası olarak film yapımcısının müdahalesine izin verir ya da teşvik eder (Williams, 1980: 224). *Direct cinema* belgeselcisi kamerasını bir gerilim olduğu yere alıp gider ve bir kriz anını bekler; *cin ma-v rit * belgeselcisi ise olayı baş-latıcı olmayı dener. *Direct cinema* sanatçısı görünmezliği amaçlarken *cin ma-v rit * sanatçısı filmde açıkça bir katılımcıdır. *Direct cinema* sanat-ısı dışardan bir izleyici gibi dururken *cin ma-v rit * sanatçısı filmde bir provokat rd r (Bamouw, 1983: 255).

Bazılan bu iki terimi eşanlamlı olarak kullanmışlarsa da çoğu araların-daki ayrımı Barnouw gibi ortaya koymuştur. Bill Nichols ise kendi deyi-miyle daha tanımlayıcı olduğu için *direct cinema*'ya "gözlemsel tarz" (ob-servational mode), *cin ma-v rit * 'ye ise "etkileşimli tarz" (interactive mode) demeyi tercih eder (Nichols, 1991: 38).

Leacock ve Drew iki Birleşik Devletler senat r n , John F. Kennedy ve Hubert Humphrey'i, 1960 yılında Wisconsin'deki başkanlık  n eleme seçimlerinde kameralarıyla takip etmek için ikna ederler. Drew'in bu filmi Amerika'da *direct cinema*'nın başlangıcı olur ve bir dönüm noktasıdır. İki ekip sürekli olarak iki adayı hiçbir müdahalede bulunmadan, bazen eşleri-nin ve beraberindekilerinin dikkate değer anlık durumlarını da kaydettiler. Bu röportaj filmi herhangi bir propaganda türünden kaçınmış ve hiçbir hi-kayeye uyularak çekilmemiş, sadece Kennedy'yi seçimlerin kazanmasına götüren olayların kronolojisini takip etmiştir. *Primary* 1960 yılında Robert Flaherty  d l n  alır ve tarihi bir Amerikan filmi olarak seçilir ve Kongre Kütüphanesi'nin (Library of Congress) Ulusal Film Kayıtlarına girer.



Şekil 3. Primary (1960)

Robert Drew, Kennedy'yi başka bir film yapmak için ikna etmeye çalışır. Başkanlığın herhangi bir zamanında sıkıcı anlarını, yüzlerdeki ifadeleri, ülkenin durumunu, odadaki tansiyonu gösterip gelecekteki başkanların bunlara bakarak bir şeyler öğrenebileceğini düşünür. Wisconsin kampanyasındaki gibi Beyaz Sarayın içinde kameralar varken onların varlığının unutulup unutulmayacağını görmek ister. Sekiz hafta sonra iki kişilik ekibiyle Oval Ofis'e gider ve iki gün boyunca Batı Virginia'daki yoksullukla, Afrika'daki soğuk savaşla ve Küba'daki askeri manevralarla uğraşan genç bir başkanın çekimini yapar. Kennedy kameranın varlığının tamamen unuttur. Öyle ki bir toplantıda söz Küba'ya geldiğinde, bir general başkana odada hala kameranın olduğunu hatırlatır (Drew, 2000: 3-4).

Bu deneme çekimleri bir başkanın Beyaz Saray'da gerçek çalışma ortamında gösteren ilk görüntülerdir ve "*Crisis: Behind a Presidential Commitment*" filminin de yolunu açarlar. "*Crisis*" Başkan Kennedy ile Alabama Valisi George Wallace arasındaki bir kavgadır. Wallace Alabama Üniversitesi'ne gitmek isteyen iki siyah öğrencinin kabulünü engellemek için okulun kapısından durur. Başsavcı Robert Kennedy ve Başkan da federal mahkemenin öğrencilerin kabulüne ilişkin verdiği kararı desteklerler. Başkan ve Robert Kennedy Oval Ofis'te iki öğrencinin okula kabul olmasını sağlarken valinin de hapse girmesini engelleyecek bir strateji geliştirirler. Beş

çekim ekibi film boyunca Oval Ofis'ten adalet bakanlığına, Alabama Üniversitesi'ne gezip durdular.

Akımın diğer ekolüne geldiğimizde ise Rouch kamerayı bilincin derinliğini ölçmek için kullanır. Onu konu ettiği insanları ne düşündüklerini ve hissettiklerini açıkça söylemeye teşvik eden bir katalizör olarak kabul eder. Kamera kendi kendilerinin farkına varmalarını sağlar. Kamera onlara önemli oldukları hissini verir ve günlük yaşamlarına yeni bir anlayış getirir. Bunu yaparken de onlara duygusal bir çıkış yolu sunar. O yüzden Rouch onun varoluşunun gerçeğinin kameranın önünde olanlardan daha az önemli olduğunu düşünür (Issari, 1971: 101). Rouch için kamera bir uyarıcı, bir katalizördür. Toplumsal adet ve günlük rutinlerinin maskesinin ardındaki konuların yaşamlarına pencere açan bir araçtır, bir aynadır. Rouch'un ideali oyuncu olmayan kişiler ve doğaçlama teknikler kullanarak, *cinéma-vérité* için gerçeklikle beraber bir kurmaca (fiction) yaratmaktır. Bazı filmlerinde gerçekliğin temelini oluşturmak için kurmaca (fictional) ya da doğaçlama kullanmıştır. Leacock Rouch için şunları söyler: "Rouch'un teatral film yönünde gittiğine inanıyorum ve biz birbirine zıt yollarda ilerliyoruz".

Rouch, gerçeğin filmini çekmediğini, film çekme olayı ile provoke edilmiş gerçeğin filmini çektiğini söyler. Kameranın kendisini saklamasından, olayları kışkırtıcı bir araç olarak ortaya çıkması ilgisini çeker. Yapımcı olmanın ötesinde filme katılır (Rothman, 1997: 87-88). Stoller'a göre, Rouch'un çalışmalarının kapısını açan da filme katılımıdır:

Rouch'un Flaherty'den aldığı en önemli ders filme katılmaktır. Flaherty'nin filme katılımı, filme çektiği insanları tanımak için onlarla yaşamaya kadar ileri gitmiştir. *Nanook*'tan sadece görüşlerini istememiş, bazı olayların sahnelenmesinin gerekliliği ile ilgili olarak, ona film yapma ile ilgili bazı şeyleri de öğretmiştir. Flaherty ile, film çekme, film yapımcıları ve filme çekilen insanlar arasındaki boşluğu daraltan ortak bir girişim haline gelmiştir (Stoller, 1992, s. 1 00).

Chronique d'un Ete (Bir Yaz Güncesi) filmini çekerlerken Edgar Morin hiçbir zaman kameranın arkasında kalmamıştır. Sürekli insanlara sorular sorarak olaya müdahale eder. Bazen sorularını fazla saldırgan bir biçimde yöneltir. Sahnede, film içinde mülakat yaptığı insanlardan daha az görünmez. Rouch, daha kaçak davranır. O da sahneye çıktığı zaman kendisini kameraya gösterir, fakat bu hiçbir zaman Morin'in yaptığı kadar değildir. Onun etkisi genellikle kameranın arkasında olduğu zaman hissedilir. Filmi Rouch çekerken Morin kadar filme müdahale etmez. Ama bu asla filme müdahale etmediği anlamına gelmez.

Paris bulvarlarında, yoldan geçen insanlar elinde mikrofon olan birisi tarafından çevrilir ve mutlu olup olmadıkları" sorulur. Kimisi durup soruyu cevaplandırırken kimi de hiç aldırış etmeden ya da kaçır adımlarla oradan

uzaklaşır. Film boyunca çeşitli kişilerle tanışırız. Günlük yaşamlarında yaptıkları işlerle ve ilişkilerle görüntüye gelirler. Marceline bir Alman mülteciyi, Marilou Paris'te çalışan bir İtalyan kadını, Landry Afrikalı siyah bir öğrenciyi, Angelo Renault fabrikasında çalışan bir işçiyi. Aynı zamanda filmin yapımcıları olan Morin ve Rouch da filmde mülakatlar ve parti sohbetleri düzenleyerek yerlerini alırlar.

Morin ve Rouch bir kadınla konuşurlarken görüntüye gelirler. Konuşmanın konusu, etrafta bir kamera varken yapılacak bir sohbetin doğal olup olmayacağıdır. Rouch, isminin Marceline olduğunu öğrendiğimiz kadına "sorular soracağım, itiraz ettiği herhangi bir şey olursa bunun kesileceğini" söyler. Morin "sana sorular soruyoruz, çünkü deneyimizin merkezisini" der ve amaçlarının insanların nasıl yaşadığını konu alan bir film yapmak olduğunu söyler. Yine burada, daha doğrusu filmin bu ilk sahnelerinden itibaren, yapımcılar görüntüleriyle beraber filmin içine girmişlerdir. Konuşmasını sağlamaya çalıştıkları kadına da itirazı olduğu herhangi bir şeyi filmde çıkaracaklarını açıkça söylerler. Bu sahneden başlayarak Rouch ve Morin filme direkt olarak müdahalelerinin olacağını göstermiş olurlar.

Marceline'e "insanlara mutlu olup olmadıklarını sormayı istesek, bunu bizim için yapar mısın" diye sorarlar. Marceline de bunu kabul eder ve elinde mikrofonla sokaktan geçen insanlara bu soruyu yöneltir. Kimi cevap vermezken, kimi de durup onu cevaplar. Filme katılanlar kendilerini perde seyrederek ve filmdeki kendileriyle ilgili yorumlarda bulunurlar, tartışır. Ve bu tartışmalar da kamera ile tespit edilip filmin sonlarına doğru eklenir. Filmin en sonunda da Morin ve Rouch, *Musee de l'Homme* müzesinin koridorlarında yürüyerek bu *cinéma-vérité* deneyi ile ilgili olarak, ne kadar zor bir proje olduğunu ve onları ilerde başka problemlerin beklediğini konuşurlar.

Sonuç

Filme yaptıkları müdahalelerle Rouch ve Morin birer katalizör görevi görürler. Yani, kamera önünde cereyan edebilecek olayları tahrik ederek vuku bulmasını sağlarlar. Yapımcı-yönetmen olarak filme direkt müdahaleleri vardır. Film onların varlığından dolayı vardır. Olayları provoke ederler. Bu da *cinéma vérité* akımının temel özelliklerindedir.

Direct cinema akımında yapımcı-yönetmen mümkün olduğu kadar film içinde kendi varlığını hissettirmemeye çalışır. Onlar, filme çekmeye değerliğini düşündükleri olayların peşindedirler ve filmini çektikleri olayların varlığından dolayı meydana gelmez. Filme müdahale ederek olayları provoke etmezler. *Cinéma vérité*çiler kendi çektikleri filmlerinde "çorbadaki sinek" kadar göze batarken, *direct cinema*acılar "duvardaki sinek" kadar olayların dışında ve pasiftirler. Sadece gözlemcidirler ve olaylara objektif yaklaşır. (Tağ, 2003: 60).

Kaynakça

- ADALI, B. (1986) *Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması*, İstanbul: Hil Yayın.
- BARNOUW, E. (1983) *Documentary A History of the Non-Fiction Film*, Oxford: Oxford University Press.
- BETTON, G. (1990) *Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya Kadar*, Çeviren: Şirin Tekeli. Üçüncü Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BLUE, J. (1965) Thoughts On Cinéma Vérité and a Discussion With Maysles Brothers, *Film Comment*, Vol. 4, No. 2, Fall.
- DREW, R. (2019) *Drew on The Making of the Cinema Verite Break-Through In American Film*, 10 Nisan 2019 tarihinde <http://www.drewassociates.net/drew2story.html> adresinden alındı.
- EDMONDS, R. (1974) *Anthropology On Film*, Dayton: Pflaum Publishing.
- EISENSTEIN, S. M. (1985) *Film Biçimi*, Çev: Nijat Özön, İstanbul: Payel Yayınları.
- ENRIGHT, R. (2000) "Cinéma vérité: defining the moment (motion picture review)" *Border Crossings*, Vol. 19, no:3, Aug.
- FLAHERTY, F. H. (1960) *The Odyssey of a Film-Maker, Robert Flaherty's Story*, Illinois: Beta Phi Mu.
- GRAHAM, B. G. (1986) *A Qualitative Study Of The Application of Video Tape And Technology To Cinema Verite*, Yüksek Lisans Tezi. Michigan State University.
- ISSARI, M.A. (1971) *Cinema Verite*, East Lansing: Michigan State University Press.
- JACKSON, L. K. (1992) *Tangled Up In James Blue: A Committed Film-maker's Journey Through Independent and Commercial Filmmaking, Propaganda, Documentary, Observational Cinema and Alternative Media*, Doktora Tezi. New York University.
- JAKOBS, L. (1979) *Documentary Becomes Engaged and Vérité*, Ed: Lewis Jakobs, *The Documentary Tradition*, New York: W.W. Norton&Company Inc.
- MAMBER, S. (1974) *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Massachusetts: The Mit Press.
- MARCORELLES, L. (1973) *Living Cinema New Directions in Contemporary Film-Making*, London: George Allen & Unwin Ltd.

- NICHOLS, B. (1991) *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
- O'Connell, P.J.. Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992.
- ÖNGÖREN, S. G. (1991) *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansımaları*, İstanbul: Der Yayınları.
- ROTHMAN, W. (1997) *Documentary Film Classics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ROTHA, P. (1995) *Belgesel Sinema*, İngilizce'den çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- SKLAR, R. (1993) *Film An International History of The Medium*, New York: A Times Mirror Company.
- STOLLER, P. (1992) *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago: University of Chicago Press.
- TAĞ, Ş. (2003) *Belgesel Sinema ve Türleri*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- VAUGHAN, D. (1979) The Man With The Movie Camera. Ed: Lewis Jakkops *The Documentary Tradition*, New York: W.W. Norton&Company Inc.
- VERTOV, D. (1984) *The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.
- WILLIAMS, C. (1980) *Realism And The Cinema*, London: Routledge & Kegan Paul.
- WORTH, S. (1981) *Studying Visual Communication*, University of Pennsylvania Press.

BELGESEL SİNEMA AKIMLARINDAN BİR CİNEMA VÉRITÉ ÖRNEĞİ OLARAK “CHRONIQUE D’UN E’TE” FİLMİNİN İNCELENMESİ

Özkan ÖZ

(Öğr. Gör., Ordu Üniversitesi)

Giriş

60’lı yılların başlarında sinema kameralarındaki bazı yenilikler ve iyileştirmeler belgesel sinemacıların daha rahat hareket etmesine ve mobilize olmasına imkan vermiştir. Kameralar küçülmüş ve portatif hale gelmiştir. Aynı zamanda görüntüyle beraber senkronize ses kaydı gerçekleştirmek de mümkün hale gelmiştir. Hantal ekipmanın esaretinden kurtulan belgesel yapımcıları, “gerçek”i yaşadıkları yerlerde filmetmek için aramışlar, bulduklarını düşündüklerinde de peliküle kaydetmişlerdir.

Belgesel sinemanın içinden kopup gelen bir akım da ismini *gerçek*’ten almış *ve sinema-gerçek (cinema verite)* ismiyle örneklerini vermeye başlamıştır. Fransa’da etnograf olarak çalışan Jean Rouch’un, Amerika Birleşik Devletleri’nde de Richard Leacock, Robert Drew gibi sinemacıların önderliğinde filizlenen bu akım bu sinemacılar ile en yetkin örneklerini vermiştir. Aynı koşullar altında, değişik ülkelerde ortaya çıkan sinema-gerçek (**cinema verite**) filmlerinin işleyişleri de farklı olmuştur.

Cinema verite, Sovyet sinema teorisini Dziga Vertov’un Rusça’da Kino-Pravda olarak adlandırdığı bir dizi haber filminin (newsreel) birebir Fransızca tercümesidir (Bamouw, 1983: 255; Rothman, 1997: 93; Jakobs, 1979: 375).

Birleşik Devletler’de bu akım *direct cinema* adıyla anılmaya başlanmış, Fransa’da da *cinema verite* adıyla bilinmiştir (O’Connell, 1992: xiii-xiv). Amerikalıların "direct cinema"sı yaşama doğrudan bir girişi savunurken, Fransızların "*cinéma-vérité*"si ise sunulan gerçekliğin parçası olarak film yapımcısının müdahalesine izin verir ya da teşvik eder (Williams, 1980: 224).

Bill Nichols ise kendi deyimiyle daha tanımlayıcı olduğu için *direct cinema*’ya "gözlemsel tarz" (observational mode), *cinéma-vérité* ’ye ise "etkileşimli tarz" (interactive mode) demeyi tercih eder (Nichols, 1991: 38). Bunun gerekçesini de şöyle açıklamak mümkün: Amerika’dakiler filmledikleri olaylara, "duvardaki bir sinek" kadar edilgen kalarak görüntülerini tespit etmeye çalışmışlardır. Fransa’da Jean Rouch ise çektiği filmlerin içinde yapımcı-yönetmen olarak kendisi de rol almış ve kamera önünde olayların olması için durumları provoke etmiştir. Onun çektiği filmler de "çorbadaki sinek" diye eleştirilmiştir.

Chronique D'un E'te Filminin Yapısı

Paris bulvarlarında, yoldan geçen insanlar elinde mikrofon olan birisi tarafından çevrilir ve "mutlu olup olmadıkları" sorulur (Barnouw, 1974: 254). Kimisi durup soruyu cevaplandırırken kimi ya hiç aldırış etmez ya da kaçır adımlarla oradan uzaklaşır. Aslında 1960 Fransa'sı için çok anlamlı bir sorudur bu. O sıralarda devam edem Cezayir Savaşı halkı bölmüş durumda; yaşamı oldukça zorlaştırmış olan bir ekonomik kriz yaşıyor; ırk ilişkilerinde ve eğitimde problemler var.

Film boyunca çeşitli kişilerle tanışırız. Günlük yaşamlarında yaptıkları işlerle ve ilişkilerle görüntüye gelirler. Marceline bir Alman mülteci, Marilou Paris'te çalışan bir İtalyan kadını, Landry Afrikalı siyah bir öğrenci, Angelo Renault fabrikasında 63 çalışan bir işçidir. Aynı zamanda filmin yapımcıları olan Morin ve Rouch da filmde mülakatlar ve parti sohbetleri düzenleyerek yerlerini alırlar. Bu film, filmin yapımcılarını da kamera arkasından alıp kameranın önüne koyar ve daha filmin başlarında filmin iki yapımcısı da görünür. Morin ve Rouch bir kadınla konuşurlarken görüntüye gelirler. Konuşmanın konusu, etrafta bir kamera varken yapılacak bir sohbetin doğal olup olmayacağıdır. Rouch, isminin Marceline olduğunu öğrendiğimiz kadına "sorular soracağım, itiraz ettiği herhangi bir şey olursa bunun kesileceğini" söyler. Morin "sana sorular soruyoruz, çünkü deneyimizin merkezisin" der ve amaçlarının insanların nasıl yaşadığını konu alan bir film yapmak olduğunu söyler. Yine burada, daha doğrusu filmin bu ilk sahnelerinden itibaren, yapımcılar görüntüleriyle beraber filmin içine girmişlerdir. Konuşmasını sağlamaya çalıştıkları kadına da itirazı olduğu herhangi bir şeyi filmde çıkaracaklarını açıkça söylerler. Bu sahnedir başlayarak Rouch ve Morin filme direkt olarak müdahalelerinin olduğunu göstermiş olurlar.

Marceline'e "insanlara mutlu olup olmadıklarını sormanı istesek, bunu bizim için yapar mısın" diye sorarlar. Marceline de bunu kabul eder ve elinde mikrofonla sokaktan geçen insanlara bu soruyu yöneltir. Kimi cevap vermezken, kimi de durup onu cevaplar.

Çocuklukla kamera karşısında paralize olduklarını ve bir şey söyleyemediklerini farkeder. Bir kameranın önünde olmanın Afrikalı bir yerliyle Parisli bir şehirli için farklı anlamları olduğunu görür (Issari, 1971: 73).

Filme katılanlar kendilerini perdede seyrederek ve filmdeki kendileriyle ilgili yorumlarda bulunurlar, tartışırlar. Ve bu tartışmalar da kamera ile tespit edilip filmin sonlarına doğru eklenir. Filmin en sonunda da Morin ve Rouch, Musee de l'Homme müzesinin koridorlarında yürüyerek bu sinema-verite deneyi ile ilgili olarak, ne kadar zor bir proje olduğunu ve onları ilerde başka problemlerin beklediğini konuşurlar.

Chroniqu d'un Ete filmini Rouch ve *Morin* bir tezleri olmadan koyarlar, sadece basit bir sosyolojik amaçları vardır: basit bir şekilde insanlara mutlu olup olmadıklarını sormak. Paris caddelerinde rastgele seçilmiş insanlara bu soruyu sorarlar. Bazı gelişmelerden sonra, seçilen yabancılarla görüşmeler düzenlerler ve birbirini takip eden görüşmeler çekerler.

Filmdeki Ana Karakter

Marceline

Rouch ve *Morin*'in filmin odak noktası olarak seçtikleri Marceline savaş yıllarında Nazi toplama kamplarından birinde kalmış bir yahudidir. Rouch ve *Morin*'in kızı çok daha öncelerden tanıdıkları bellidir. Bu kampta Marceline'in koluna numaralardan oluşan bir dövme yapılmıştır.

Cinema verite akımının etkisiyle çekilmiş filmlerde, olayları kışkırtmak önemli bir yer tutar. Filmin provokasyon anlamında en başarılı örneği bir öğleden sonrası pikniğinde gerçekleşir. Afrikalı öğrenci Landry'ye Marceline'nin kolundaki dövmenin ne olduğunu bilip bilmediği sorulur. Landry bilmez ve bu numaraların Marceline'nin telefon numarası olduğu konusunda bir şaka yapar. Bu şok edici bilgi eksikliği ve politik izolasyonun sonucunda Rouch, Marceline'in toplama kamplarındaki deneyimlerini anlatacağı bir sekans çekmeye karar verir. "Place de la Concorde" da fon olarak seçilir, çünkü savaş yıllarında işgal altındaki Paris'te genellikle burada Alman askerleri bulunurdu. Marceline kayıt cihazını omuzuna asar ve mikrofonu da boyun bağına ilaştirdikten sonra Place de la Concorde'da yürümeye başlar. Kimse onu duymuyordur fakat o konuşarak yürür. Marceline yürüyerek "Les Halles"ye kadar gelmiştir. Burada da konuşmaya devam eder. Burası bir tren istasyonuna benzer. Bu Marceline'e bazı çağrışımlar yapar. Ailesinin onu karşılamak için istasyona geldiğini fakat babasının onlarla birlikte olmadığını hatırlayarak konuşur. Marceline'nin Les Halles'deki yürüyüşü, kendi kendine konuşurken bir yakım çekimle başlar. Ses devam ettikçe kamera geriye doğru kayar. Işığın ve karanlığın kuvvetli şablonuyla bir yapı oluşur. Marceline gittikçe küçülürken, büyüyen evren içinde Marceline'nin yalnızlığı ve hatıraları içindeki izolasyonu şiirsel bir şekilde yükselir. Rouch "yaşamı olduğu gibi değil, provoke ettiği haliyle görüntüler".

Rouch'un bu sekans için Place de la Concorde'ü seçmesi bile başlı başla bir provokasyondur. Çünkü, Rouch Marceline'in bu mekanda bazı duygularının açığa çıkacağını bilir. Bu sekansta da bunu sağlar. *Direct cinema*'da bu yoktur. Yapımcı hiçbir zaman olayların akışını değiştirecek bir müdahalede bulunmamaya çalışır. Kendi iddialarıyla "duvardaki bir sinek" kadar pasiftirler. Fakat, *cinema verite*' ciler tam bunun aksine ellerinden gelen kışkırtmayı yaparlar.

Kamera Marceline'e başka bir şekilde yüzleşemeyeceği ama açığa çıkarmak istediği duyguları için bir aracı ve bahane olur. Sonradan, rol yaptığını iddia ederek bunları inkar eder. Fakat onu uzun yıllardır tanıyan ve başından geçenleri iyi bilen Rouch ve Morin, onu tanıdıkları yıllar içinde hiç bu kadar açık ve dürüst olmadığını ve daha önce hiç bahsetmediği şeyleri anlattığını iddia ederler. Hem Marceline, hem de Marilou için bu film deneyimi büyük bir kişisel katarsise yol açmıştır. Rouch kurmacanın kendimizle yüzleşmemiz için tek yol olduğunu düşünür.

Piknikte şarkı söyleyen bir aileden kör eden bir projektör ışığına doğru bir geçiş efekti ile odadaki ışıklar yanar ve kameranın kafasını kaldırmayla filmde oynayan insanlar projeksiyon odasında otururken görülür. Filmde oynayan insanlar kendilerini perdede görmüşlerdir. Sessizliği Rouch'un sesi bozar: "Şimdi kendinizi perdede gördünüz. Edgar ve ben görüşlerinizi öğrenmek istiyoruz. Önce çocuklar. Gördüğünüz şey hoşunuza gitti mi?" Morin'in küçük kızı oradaki havayı iyi yansıtan ve gülüşmelere de yol açan bir cevap verir: "Charlie Chaplin daha iyi". Bu gevşeme anında izleyicilerden üç kişiye kesme yapılır: Jean-Pierre, Marceline ve Marilou. Jean Pierre Marceline'den daha gençtir ve felsefe öğrencisidir. Ayrıca Marceline'in eski sevgilisidir, fakat daha sonra birbirlerini mutlu edemediklerini düşündüklerinden ayrılmışlardır. Yine bu sahnede de yapımcı-yönetmen Rouch olayların içindedir ve filmde rol alanlara görüşlerini sorarak birbirlerini eleştirmelerini sağlar. *Direct cinema* akımının örneklerinde kesinlikle göremeyeceğimiz bir üsluptur bu.

Marilou

Cahiers du Cinema'da sekreter olarak çalışan 27 yaşındaki Marilou ile yapılan görüşmeler bir psikoanalitik otururunun yoğunluğunda geçer. Rouch ve Morin kameranın gücünü keşfederler. Onların bu film içindeki rolleri nedir, bu tür bir durumda sorumlulukları nedir? Nereye kadar bu bir film deneyimidir, ne zaman bir kişisel psikodrama olur?

Marilou'nun dramatik bir güzelliği vardır. Morin onunla ilk görüşmeyi yaptığı zaman yalnız ve depresyonda olduğunu söyler. Filmin ilerleyen bölümlerindeki ikinci görüşmede Rouch, Marilou'da inanılmaz değişiklikler görür. Marilou kameraya mı yoksa Morin'e mi söylediği belli olmaz bir şekilde aşkı bulduğunu söyler. Bunu söyledikten sonra da endişeli bir şekilde eliyle boynundaki tılsımı okşar. Titrek gülümsernesi mutluluğunun gerçek ve kırılğan olduğuna işaret eder. Mutluluğun esrarengiz bir şekilde bulunduğu gibi kaybedilebileceğinin de farkındadır. Marilou'nun yeni sevgilisi kimdir? Filmin ilerleyen bölümlerinde elele tutuşmuş bir çiftin iki planını görürüz, fakat erkeğin yüzünü görmeyiz. Erkeğin kimliği neden açıklanmaz?

Bir önceki duruma dönelim. Marilou, Mareeline huzursuz bir şekilde bakarken Jean-Pierre'e sigara kutusu uzatır. Bu sırada görüntünün dışından

Morin'in sesi duyulur: "İzleniminiz nedir?" Kızı cevaplar: "Sen bana söyle" der hemen babasına baskın çıkarak ve babasını otoritesini öne sürmesi için davet eder. Bu arada Marilou göğüs çekimindedir. Koltuğunda otururken perdenin dışında birine gözünü dikip bakar. Jean-Pierre'e bir kesme yapılır. Klasik kurgu yöntemlerini herhangi bir Hollywood filmi gibi devamlı olarak takip eden film Jean-Pierre'in de cesur bir şekilde aynı göz hizasında Marilou'ya baktığını gösterir. Jean'ın yanında oturan Marceline bu sessiz değiş-tokuştan rahatsız olmuş gibi görünür. Kendini kabul edilemez bir düştünceden uzaklaştırmak istercesine bir sigara yakar. Klasik yöntemlere uygun olarak gelişen bu planlar serisi Marilou ile Jean-Pierre arasında bir ilişki olduğunu ima eder. En azından Marceline böyle hayal etmektedir. Fakat bu sırada dikkat çeken bir şey olur. Marilou ile Jean-Pierre arasındaki planlar dizisi olurken arkadan da bir ses duyulur: "Kameralar yalan söylemez". Böylece film görünüşteki bu ilişkiyi (Marilou ile Jean Pierre arasındaki) parantez içine alır. Belki de bu senkron kurgu odasında gerçekleştirilmiş olabilir. Marilou henüz bize tanıştırlmadan önce bir koridordan ön plana çıkarken görünür. Bir izole edilmişlik duygusu veren ışıklandırma ve ayak seslerinin yankısı içinde yürür. Marilou köşeyi döner ve çerçevenin derinliklerine doğru ilerler. Başka bir köşede kör eden bir ışık havuzunun içinde kaybolur.

Başka bir dizi planlarda Marilou'yu merdivenlerden inerken, sokakta yürürken, ofisinde daktilo yazarken görürüz. Daktilodan bir sayfa çeker, masasına oturur ve yazmaya başlar. Morin'in görüntü dışından sesi duyulur: "Marilou ... ". Bu arada orta ölçeğe kesme yapılır. Morin'in sesi devam eder: "Yirmi yedi yaşında Paris'te yaşayan bir İtalyan'sın ... " Morin'in sesleriyle eşzamanlı, fakat görünüşte direk bir tepki değilmiş gibi Marilou yukarı bakar. Yüzü arka taraftan aldığı ışıkla aydınlıktır, gözleri parlaktır. Bir hayal alemi içindeymiş gibi görünmez. Kafasının dalgınlığının altı çok daha yakın bir çekimle çizilir. Hala aynı yöne bakmaya devam etmektedir. Herhangi bir Hollywood filminde böyle bir çekim kadının aşık olduğunu anlatır. Bu yakın plan çekimde Marilou aşağı bakar, tedirgin olmuştur. Sanki Morin'in sözleri onu hayalinden uyandırmıştır: " ... o üç yıl tam bir tezat içinde ... " Bu iki plan arasındaki kesme -sekanstaki bütün kesme geçişleri gibi-ilk planın sonu ile ikinci planın başı arasında bir zaman aralığı yokmuş hissini verir. Bu etkiyi vermek için film yalan söyler. Bu çekimler için bir tek kamera kullanılmıştır. Bu sekansta da yönetmen, *direct cinema* akımının tersine, filmin içindedir ve akışı kendisi yönlendirir. Morin orada olduğu için bu sekans vardır. Bu *cinema verite'dir*. Eğer, Marilou'nun kendi başına bunları yaşayacağı öngörülüp, yaşamama riski de göze alınarak, olayın geçeceği yere kamerayla gidilip herhangi bir müdahalede bulunmadan çekim yapılsaydı, bu bir *direct cinema* akımı filminin bir sekansı olabilirdi.

Angelo

Renault Fabrikasında işçi olarak çalışan Angelo da filmlerde görüldüğü için patronları tarafından işten atılır ve Morin ve çocuklarıyla birlikte güney Fransa'da St. Tropez'e tatile gider. Angelo'nun yaşamı bir film ile deşir. Angelo'yu filmin çeşitli bölümlerinde görürüz. Kimi zaman bir yemek masasında, kimi zaman da Afrikalı Landry ile merdivende otunmuş konuşurken; bazen de kendi günlük yaşamını sürerken. Angelo, Landry ile merdivenlerde konuştuğu sahnelerde rol yapmaz. Kameranın varlığını unutmüş bir şekilde Landry'e gerçek bir işçinin yaşamını hararetle bir şekilde anlatır. Landry ile aralarında geçen bu diyalogu da Morin başlattırır. Angelo'yu günlük yaşamı içinde gösteren sekansta, fabrika sahnesi ilginçtir. Fabrikada çalışan işçiler, kendilerinin farkında değıllermiş gibi ifadesiz yüzlerle, birer makine gibi işlerini yaparlar. Verilen aralarda da yemeklerini yerler. Sanki hepsi yaptığı işe yabancılaşmış, o denli nesnelleşmişlerdir.

Chronique d'un Ete ve Yabancılaşma

Chronique d'un Ete filminde, tüm yabancılaştırıcı öğeler kullanılmıştır. Anlatım epizodiktir ve izleyiciyi özdeşleşmeye götüren bir unsur yoktur. Rouch, filmi çektiği 1961 yılında Paris'te insanların genel havalarını yansıtır. Devam eden Cezayir Savaşı, ekonomik krizin ve grevlerin insanlar üzerindeki etkisi görülmektedir. Toplumun bazı kesimlerinden alınan, rasgele seçilmiş insanlarla çeşitli zamanlarda, kamera karşısında yapılan görüşmeler, gerçek yaşamın gerçek insanlarını sergiler; kişisel bunalımlarıyla, hüznleriyle, ekonomik sıkıntılarıyla. izleyici perdede özdeşleşecek birisini bulamaz. Bu da izleyene perdede gördükleri hakkında durup düşünme olanağı sağlar. Öyle ki, filmin ikinci bölümünde film, filmde rol alanlara seyrettirilir ve görüşlerini söylemeleri istenir. Görüşlerini söyledikleri anlar da filme alınır. Bu sekansta, filmde rol alan kişiler bazı durumları ve birbirlerini eleştirme olanağı bulurlar. Filmin en önemli yabancılaştırma etkilerinden biri de, filmin yapımcılarının film içinde rol almaları ve sürekli olarak görünmeleridir.

Filmin son sahnesinde Rouch ve Morin, yaptıkları film hakkında konuşurlar ve oyuncuların getirdikleri eleştiriler üzerine yorumda bulunurlar. Eleştirilerden biri, filme katılanların gerçekçi davranmadığı, kamera karşısında rol yaptığıydı. Bu eleştiriyi alan Marilou idi. Bir Alman mültecisi olan Marceline ise Concorde meydanında yapılan çekimde rol yaptığını söylediye de, Rouch ve Morin onun doğal davrandığını düşünürler. Marceline'nin özellikle babası hakkında yaptığı konuşmanın rol yapma olmadığını düşünürler. Rouch ile Morin'in aralarında geçen bu diyalogun sonlarına doğru, kendilerinin de filme yabancılaştıklarını hissederiz. Aralarında geçen diyalogun son kısmı şöyledir:

“Biz hep sevgi üstüne bir film yapma amacındaydık.. Ama şimdi karşımızda kişiliği olmayan bir film var gibi. Bir çeşit tepki üstüne tepki filmi

ve bu da o kadar sempatik değil. Bu, karşına ne çıkacağını bilmediğin bir iş. Başımız büyük dertte.”

Film içindeki karakterler de hepsi kendi başına, birey olarak yabancılaşmayı yaşayan kişilikler. Alman mülteci Marceline, Nazi soykırımını etkisinden kurtulamayıp içine dönmüş bir kişilik; Paris 'te çalışan İtalyan kadını Marilou, her an duygusal depresyona girmeye hazır bir insan tipini betimlerler. Afrikalı Landry, ırk ilişkilerinin problemlili olduğu bir dönemde Paris'te yaşayan siyah bir öğrenci; Renault fabrikasında işçi olarak çalışan Angelo'nun dış dünyayla fazla bir bağı yok. Yabancılaşmış karakterler ve filmin yabancılaştırıcı etkisi, film boyunca her an hissedilir ve gözlenir.

Sonuç

Cinéma vérité aslında bir keşif sürecidir, hakikatin keşfi. Verite film yapımcıları bu keşfin peşinde koşarlarken kurmacanın dışında kalırlar, senaryo kullanmazlar, oyuncu kullanmazlar, stüdyo kullanmazlar. Kullandıkları yegane araç düşük ağırlıklı 16 mm film kamerası ve senkronize ses kaydı yapabilen bir kayıt cihazıdır. Başka herhangi bir yönetim bu türde mümkün değildir, çünkü film yapımcısı, meydana geldiği anda gerçekten başka bir şey ile ilgili değildir.

Portatif ekipman, kontrolsüz ortamlardaki bu çekim yapma ihtiyacından doğmuştur. İnsanların kameraya gitmesinden, kamera insanlara gitmiştir. Film yapımcısı, olaya hükmetmeden, sadece mekanik varlığıyla olayı takip edebilmelidir. Ağır ışık ekipmanları, sehpa, kablolar ve ortamda bulunması rahat hareket etmeyi engelleyecek bütün ekipman ortadan kaldırılır. Film yapımcısı artık elinde bir defter yerine kamerasıyla orada bulunan bir muhabirdir (Mamber, 1974, s. 3-4; Issari, 1971, s. 25).

Cinéma vérité film yapma felsefesinde teknolojinin yerini vurguladığı gibi, film yapımcısının dünyaya bakış açısını da gösterdiği yerdir.

Kaynakça

- Barnouw, E. (1983) *Documentary A History of the Non-Fiction Film*, Oxford: Oxford University Press.
- Enright, R. (2000) “Cinéma vérité: defining the moment (motion picture review)” *Border Crossings*, Vol. 19, no:3, Aug.
- Issari, M.A. (1971) *Cinema Verite*, East Lansing: Michigan State University Press.
- Jakobs, L. (1979) *Documentary Becomes Engaged and Vérité*, Ed: Lewis Jakobs, *The Documentary Tradition*, New York: W.W. Norton&Company Inc.

- Mamber, S. (1974) *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Massachusetts: The Mit Press.
- NICHOLS, B. (1991) *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
- O'connell, P.J.. (1992) *Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Rothman, W. (1997) *Documentary Film Classics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sklar, R. (1993) *Film An International History of The Medium*, New York: A Times Mirror Company.
- Stoller, P. (1992) *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, C. (1980) *Realism And The Cinema*, London: Routledge & Kegan Paul.

SİNEMADA MARKA ÜRÜN YERLEŞTİRME BİÇİMLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: MUSTANG - JOHN WICK I-II ÖRNEĞİ /

Mehmet YILMAZ - Oğuzhan BAYRAK

(Prof. Dr., Ordu Üniversitesi - Arş. Gör., Ordu Üniversitesi)

Giriş

Reklamın bugüne kadar yapılmış birçok tanımı bulunmaktadır. Örneğin Erol Mutlu reklamı şu şekilde tanımlamaktadır: "Bir ürün veya hizmeti satmak üzere tasarılanan ikna edici mesajlar, daha geniş bir tanımda ise, malların ve hizmetlerin elde edilebilirliğiyle ve nitelikleriyle ilgili bilgilerin geniş bir kamuya bildirilmesi süreci ve araçları (basın, film, televizyon, vb.) şeklindedir" (Mutlu, 1998: 286). Reklam süreci ele alındığında, reklam üretici firmadan tüketiciye doğru işleyen bir iletişim süreci ve sürecin devamında da reklamlar aracılığıyla tüketicilerin söz konusu ürünleri algılamaları sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu algılama tüketicilerin daha önceki deneyimlerine dayanarak reklamı yapılan ürünlerin tanıdık, değerli ve güven içinde kullanılacak ürünler olduğuna ikna edilmesi demektir (Taşkıran ve Bolat, 2013: 65). Reklamlar, yüzyılımızda tüketici toplum yapısını biçimlendirmek bakımından küçümsenmeyecek bir işlev yüklenmişlerdir. Özellikle, tüketim gücü çeken ekonomilerde malların satışını arttırmak bakımından, reklamlar en geçer araçlardır. Kitle haberleşme araçlarında reklamlar büyük yer tutmakta ve zaman ayrılmaktadır (Tokgöz, 1979: 101)

Matbaanın bulunması sonrasında, el ilanları şeklinde -reklamcılığın en ilkel sayılabilecek yöntemiyle- halka dağıtılan reklam afişlerinden, günümüzdeki modern ürün yerleştirme tekniklerine ve örneklerine baktığımızda geline nokta, söz konusu yenilikçilik fikrinin benimsendiğinin ve şu anda reklam kampanyalarına ayrılan astronomik bütçeler de göz önüne alındığında, geçmişte hayal edilenin de ötesine geçmiş boyutlarda olduğunun bir göstergesidir. Reklamcılık sektörü her zaman yenilikçi olmayı, teknolojik gelişmeleri takip etmeyi ve sürekli yeni bir şeyler üretmeyi gerektirmektedir. Pektaş, henüz 1987 yılında bu durumun farkına vararak şöyle bir durum tespitinde bulunmuştur: "Reklam, sürekli yeniliği, sürekli arayışı gerektiren bir bilimdir, bir sanattır. Reklamcı alışılmışın dışında düşünen, yaratan, gelişmelere öncülük eden kişidir (Pektaş, 1987: 222).

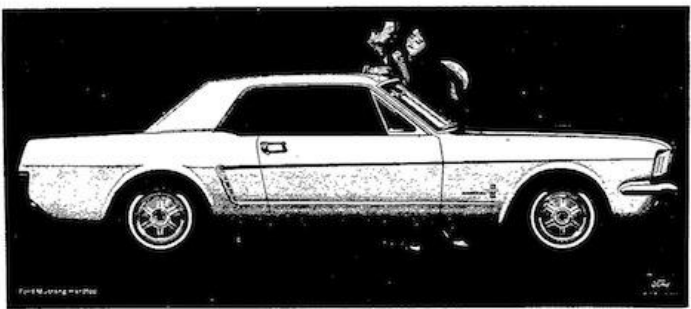
Reklamın amaçları dediğimizde sadece sürekli satış ve iletişimle sınırlı kalmamaktadır. Günümüz anlayışın da reklamlar ürün tanıtımının yanında ürünü kullanmayla özdeşleştirilmesi beklenen mükemmel yaşam şeklini de tüketiciye sunmaktadır. İletinin sunum biçimi ve benimsetilmeye çalışılan değerler, ürünü tanıtmak yanında bireysel ve toplumsal kimliğin kurulma-

sında etkin olan yeni eğilimleri de aktarmaktadır. Özellikle televizyon reklamlarında, izleyicinin alıştırılmış olduğu diğer program türlerinde olduğu gibi, beklentileri doğrultusunda, deneyimleri, hayalleri, istekleri tatmin eden popöler yaşam biçimleri hep mükemmel olarak gösterilmektedir (Taşkıran ve Bolat, 2013: 52).

Önceleri tüketim sadece fiziksel ihtiyaçlardan doğarken, günümüzde sadece fiziksel ihtiyacı karşılamanın ötesine geçmiş durumdadır. Tüketim toplumu kavramının yaygınlık kazanmasıyla birlikte fiziksel ihtiyacın ötesinde, bir ürüne sahip olmanın tüketici üzerinde yaratacağı psikolojik etki de önem kazanmış ve söz konusu ürüne sahip olmanın yaratacağı psikolojik fayda da önem kazanıp reklamverenlerce sıkça vurgulanır olmuştur. Tüketicinin o mal veya hizmeti satın aldığıında statü sağlama, beğenilme, diğerlerinden üstün olma, diğer kimselere hükmetme, diğer insanları etkileme diğer kişilerle beraber olma gibi faydalar psikolojik faydayı içermektedir (Güz, 2001: 26). Bir marka ne kadar güçlü ve bilinir bir marka olmuş olursa olsun, bu durum artık o markanın reklama ihtiyacının kalmadığı sonucunu doğurmaz. Çok bilenen popöler markaların dahi dönem dönem kendilerini hatırlatmaları, zihinlerdeki yerlerini tazelemeleri gerekliliği, reklam profesyonellerince fark edilmiş durumdadır. Bir ürün ne kadar geniş alanlarda, ne kadar çok insana duyurulursa o kadar çok tüketicisi olacaktır. Bir ürünün markası ve ne olduğu ne kadar çok tekrar edilirse, zihinlerde yer etmesi o ölçüde derin olup yıllarca etkinliğini sürdürecektir (Ceceri, 2004: 21). Bu çalışmada ele alınan ‘‘Mustang’’ otomobil markası da oldukça bilinen, uluslararası çapta popöler bir marka olmasına karşın, yine de John Wick filmindeki ürün yerleştirmelerde olduğu gibi, reklam ve pr çalışmalarını devam ettirmektedir. Bu çalışmada söz konusu John Wick filmleri, Cristel A. Russell’ın ‘‘ürün yerleştirmenin üç boyutlu yapısı’’ hipotezi ekseninde, içerik ve söylem analizi yöntemleri kullanılarak analiz edilmeye çalışılmıştır.

IT'S HERE!

At COUNTY FORD... FORD'S NEW SPORTS CAR THE MUSTANG



New Ford Mustang— **\$2415.00**
 Del. At County Ford
 (and we're not fooling!)



This is the car you never expected from Detroit. Mustang is so distinctively beautiful, it has received the Tiffany Award for Excellence in American Design, the first automobile ever to be so honored by Tiffany & Co. Mustang brings you the look, the fire and the flavor of the great European road cars. Yet Mustang is as American as its name—as practical as its price. And just look at all the wonderful features the price includes:

\$2415.00 is the suggested retail price for a completely equipped standard Mustang Hard-top (above). This price includes factory features either not available or available only at extra cost in most other makes of cars:

- Deep foam bucket seats
- Padded instrument panel
- Full wheel covers
- Color-keyed all vinyl interior
- Color-keyed walk-to-wall carpeting

\$2415.00 also includes these features when costing extra in other cars:

- Sports steering wheel
- Chrome lighter
- Glove box light

- 2 automatic courtesy lights
- Floor-mounted 3-speed shift
- \$2415.00 also includes these features as standard equipment:
- Twice-a-year 100,000-mile service schedule
- Wrap-around front bumper with bumper guards front and back
- Curved side glass
- Front arm rests
- Interior features (without)
- Parallel-Axles windshield wipers
- Safety-Volute door latches
- Front seat belts (with or without)
- Self-adjusting brakes
- 170cu. in. 6-cylinder engine

SEE IT TODAY AT

COUNTY FORD

350 W. HARDEN ST. DIAL CA 6-2510 — CA 7-3950 GRAHAM, N.C.

Dealer License No. 3278

... NEWSPAPERARCHIVE®

Resim1

(1964 yılında *The Daily Times* gazetesinde yayımlanan ilk Mustang reklamlarından)

Sinemada Ürün Yerleştirme

Ürün yerleştirme –product placement–; konulu filmlerde markalı bir ürünün –otomobil gibi– ya da ürüne ilişkin reklamın –mağaza tabelası gibi– yer alması, televizyon programlarında sunucunun markalı bir ürün –içecek şişesi gibi– taşınması gibi yollarla, reklam olduğu belirtilmeden yapılan reklam olarak tanımlanmaktadır (Gülsoy, 1999: 411). Söz konusu tanımda

vurgulandığı gibi, ürün yerleştirmeyi diğer reklam türlerinden ayıran tarafı, seyirciye reklam izlediği hissettirilmeden gerçekleştirilmeye çalışılan bir reklam türü olmasıdır. Televizyon yayın akışının bir parçası olan reklam kuşaklarında olduğu gibi, izlenen içerik ve reklam kuşağı birbirinden ayrı iki parça durumunda değildir.

Programın, dizinin ya da filmin içine doğal bir şekilde entegre edilen ürün ya da marka izleyiciyi rahatsız etmemektedir. Aynı zamanda marka ya da ürün ile izleyici arasında duygusal bir bağ kurabilmek de mümkün hale gelmektedir. Bu durum reklamverenler için marka imajını ve bilinirliğini güçlendirme adına önemli bir platform oluşturmaktadır (Yazıcı, 2017: 66).

Tipik bir ürün yerleştirme uygulamasının temel aktörleri, film yapımcısı ve ürün sponsorudur. Bu bağlamda bir ürün ya da markanın, bir filmde görünme olasılığını saptayan ve detaylandıran film yapım şirketi sorumlusu ile bu tür fırsatlar arayışında olan ve belirli bir ücret karşılığında söz konusu fırsatları hayata geçiren kişi olarak tanımlanabilen ürün sponsoru arasında kurulan ilişki, ürün yerleştirme sürecini ifade etmektedir (Gürel ve Alem, 2015: 7).

Sinemada ürün yerleştirme uygulamasının sıkça tercih edilmesinde birçok neden vardır. Örneğin, film izleme etkinliği yoğun bir konsantrasyon gerektiren bir eylemdir. Sinema salonunda gerçekleşen bir film izleme etkinliği, ekranda gerçekleşen en ufak ayrıntının bile hem televizyon izlerken gerçekleşebilecek dikkat dağıtıcı dış etkenler olmadan (odaya birilerinin girip çıkması, televizyonun bulunduğu yerden ayrılıp-geri dönme, aynı anda başka işlerle de uğraşma vb.), hem de devasa ekranda gerçeğe daha yakın bir görüntü ve yüksek ses kalitesi ile sergilenerek gerçekleşmesinden ötürü, açık/gizli reklam mesajlarının izleyiciyi, savunma mekanizmaları devre dışı bırakılmış şekilde açık bir hedef olarak yakalayabileceği bir etkinliktir. Bu yoğunluk ve gerçeklik ortamında film içerisinde görülen bir marka, başarılı bir ürün yerleştirmesi ile izleyici üzerinde yoğun etki yaratabilmektedir.

Herkes, "E.T." filminde Reese's Pieces şekerlemelerini gördüğünü hatırlıyor (film yayınlandıktan sonra ürün satışlarında %65'lik bir artış görülmüştür). Audrey Hepburn'ün, Tiffány'de Kahvaltı filmindeki "Givenchy" marka kıyafetlerini de... Seinfeld'in favori kahvaltılık gevrek markalarını da NBC'de yayınlanan diziyi düzenli olarak takip eden herkes iyi bilir. Bunlar, filmlerde ya da tv programlarında görülen markalı ürünlerden sadece birkaçı. Bu ürün yerleştirme uygulamaları genellikle üreticilerin, ürünlerinin televizyonda ve filmlerde yer alması için ödedikleri bir ücreti içerir. Reklam verenler, yalnızca film endüstrisindeki ürün yerleştirmeler için yıllık yaklaşık 50 milyon dolar harcıyor (Elliott'dan aktaran Russell: 1998).

Yapılan çalışmalar sonucunda ürün yerleştirmenin markanın hatırlanması üzerindeki etkilerinin reklamverenlerce fark edilmesi, bu sektörün her geçen yıl daha da büyümesine ve bu alana yapılan yatırımların daha da

artmasına yol açmıştır. Reklam verenler açısından ürün yerleştirmeyi cazip kılan bir diğer etken ise, söz konusu ürün yerleştirmenin filmin ayrılmaz bir parçası olmasından ötürü, film yıllar sonra yayınlansa dahi yine de markanın orada var olacak olmasıdır (filmlerin daha sonra televizyonda, internet ortamında, çevrimiçi platformlarda, blue ray-dvd olarak da tekrar tekrar izlenebilecek olması). Ürün yerleştirme bu yönüyle, televizyonda yayınlanan reklam kuşaklarındaki süreli reklamlara oranla uzun vadede daha kârlı bir yatırım olarak da görülebilmektedir.

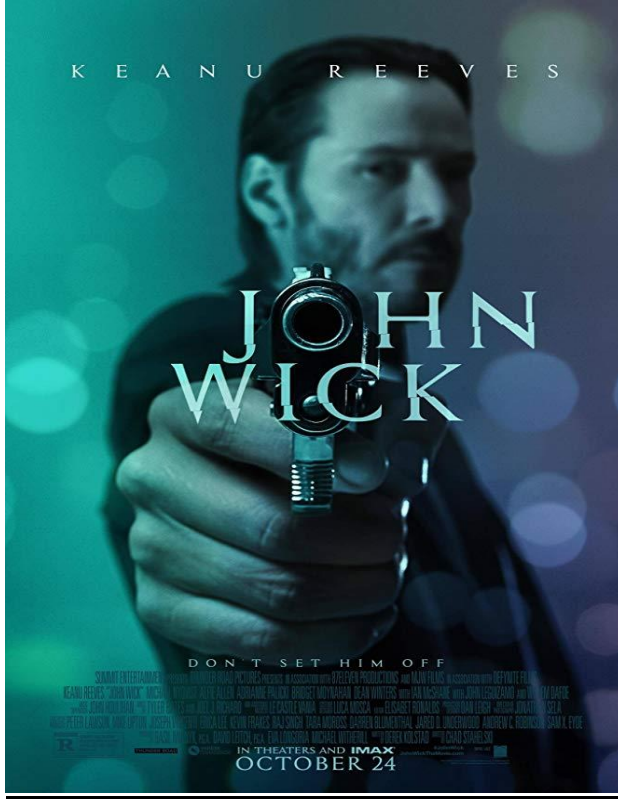
Marka yerleştirmenin, tüketicilerin markaya karşı tutumları üzerinde etkili olduğunu ortaya koyan araştırmalara göre, filmlerde marka yerleştirmeye maruz kalma tüketicilerin satın alma eğilimleri üzerinde önemli etkiler yaratmaktadır. Marka yerleştirmenin bütünleşik pazarlama iletişimindeki başarısıyla ilgili uygulama sonuçlarının raporlandığı önemli bir örnek; BMW'nin James Bond filminde yaptığı uygulamasıdır. BMW Z3 Roadster modeli otomobilin James Bond Golden Eye filmindeki marka yerleştirmesinin, büyük satış başarısı elde ettiği belirtilmiştir. Otomobilin filme yerleştirilmesi senaryoda olay örgüsü içerisinde kurgulanmış ve ana karakterle özdeşleştirilmiştir (Aydın ve Orta, 2010: 9).

Ürün Yerleştirmenin Üç Boyutlu Yapısı

Cristel A. Russell (1998), ürün yerleştirmeyi, "Ürün Yerleştirmenin Üç Boyutlu Yapısı" (Tripartite Typology of Product Placement) şeklinde formüle etmiştir. Bunlar; ekrana yerleştirme (screen placement), senaryoya yerleştirme (script placement) ve olay örgüsüne yerleştirme (plot placement) uygulamaları olarak isimlendirilmişlerdir. Ekrana yerleştirme uygulamalarında marka, açık bir şekilde izleyici tarafından görülmektedir. Ürün doğal ortamında görülebildiği gibi (mutfakta yer alan mutfak malzemeleri gibi), yaratıcı ürün yerleştirme olarak adlandırılan farklı şekillerde de (açık havadaki afişler, oyuncunun filmde giydiği kıyafetler vb.) görülebilmektedir. Senaryoya yerleştirme uygulamalarında, ürün görsel olarak ekranda yer almaz fakat ürün ya da markadan, filmin ya da dizinin içerisinde bir diyalog yordamı ile söz edilerek sahnede yer verilmekte, böylece seyircinin zihninde çağrışım yapmaktadır. Son olarak olay örgüsüne yerleştirme uygulamalarında ise ürün ya da marka, filmin hikayesinin bir parçası olmakta (ürün, filmde bir oyuncu gibi yer almaktadır) ve senaryodan çıkartılması halinde hikayenin akışında bazı boşluklar doğabilmektedir (Russell, 1998). Bu çalışmada incelenen John Wick I ve John Wick II filmlerinde Russell'ın sözünü ettiği üç farklı ürün yerleştirme türünün de uygulandığı tespit edilmiştir.

"John Wick I" ve "John Wick II" Filmlerindeki "Mustang" Marka Ürün Yerleştirmeleri

John Wick (2014)



Resim 1: John Wick (2014) Filmi Afişı

00:04:05'te John Wick, evinden çıktıktan sonra Mustang'in içerisinde arabayı çalıştırmak üzereyken görülür. Araba garajdan çıkarken Mustang logosu filmde ilk kez gözükmektedir. Bu sahnede "görsel ürün yerleştirme" (screen placement) uygulanmaktadır.

00:10:15'te sabah evden çıkan John Wick arabasını çalıştırır. Araba çalışırken Mustang logosu tekrar gösterilerek "görsel ürün yerleştirme" uygulanmaktadır. Sahnenin devamında ise John Wick benzin istasyonunda durduğu sırada, Rusça konuşan iki kişinin bulunduğu başka bir otomobil benzin istasyonuna gelir ve içlerinden biri (filmdeki adı Iosef) John Wick ile arabası hakkında konuşmaya başlar:

Iosef: "Araban güzelmiş"

John Wick: "Mustang... Boss 429."

Iosef: "1970?"

John Wick: "69"

Iosef: "Güzel bir araba."

John Wick: "Teşekkürler."

Bu sahnede gerçekleşen diyaloglarda artık otomobil görünmemekte, fakat diyaloglar yoluyla ondan bahsedilmektedir. Bu diyaloglarda otomobilin markasına ve modeline de açıkça yer verilerek, Russell'ın ifade ettiği, işitsel yolla gerçekleştirilen, *'senaryoya yerleştirme'* (script placement) uygulanmaktadır. Senaryonun bir parçası olarak ürün hakkında (Mustang) konuşulmaktadır.



Resim 2: John Wick, Mustang'ıyla Benzin İstasyonunda

00:11:44'de diyalogun devamında, araba ile ilgili sorular soran kişi (İosef) arabayı satın almak ister:

İosef: *'Ne kadar?'*

John Wick: *'Affedersin!'*

İosef: *'Arabanın fiyatı ne kadar?'*

John Wick: *'Satılık değil.'*

İosef: *'Her şeyin bir fiyatı vardır, gerzek.'*

John Wick: *'Bunun yok, gerzek.'*

Buradaki diyaloglar incelendiğinde, arabanın değerini izleyici nezdinde yüceltici nitelikte diyaloglar olduğu görülmektedir. Öyle ki arabadan ilk görüşte etkilenen kişi arabaya ısrarla sahip olmak istemekte; arabayı alabilecek bir fiyatın olmadığını söyleyen ana karakter ise arabayı satmayı aklından dahi geçirmemektedir. Ortada paylaşılamayan bir araba vardır.

00:12:23'te John Wick, Mustang'ıyla trafiğe kapalı bir alana girer. Burada sahne bitimine kadar yani 00:13:28'e kadar (bir dakikadan daha uzun bir süre) arabasıyla hız yapar, yer yer ani dönüşler, manevralar ve ani fren

yaparak adeta izleyiciyi bir test sürüşüne çıkartmaktadır. Bu sahnede yine ‘‘görsel ürün yerleştirme’’ uygulaması ‘‘kullanım yoluyla gösterme’’ tekniği ile gerçekleşmektedir.

00:16:22’de legal yollardan Mustang’e sahip olamayan Iosef, adamlarıyla birlikte John Wick’in evini basıp, arabasını çaldıktan sonra, Mustang ile yolda hızlıca giderken görülmektedir. Paha biçilemeyen ‘Mustang’ için suç işlenmiştir.

00:24:19’da John Wick’in karakteri ile ilgili bilgi veren bir diyalog geçmektedir. John Wick’in arabasını zorla elinden alan Iosef’in babası (filmdeki adı Viggo) John Wick’i şu şekilde tanımlar:

‘‘John, özel bir adamdır. Sadakat... Güç... Demir gibi irade...’’

Gerek bu diyalogda sözlü olarak bahsedilen, gerekse film boyunca bize sunulan John Wick karakteri incelendiğinde öne çıkan temel özellikler ‘‘sadakat’’, ‘‘güç’’ ve ‘‘dayanıklılık’’ olarak sıralanabilir. Bu bağlamda John Wick ve Mustang arasında bir özdeşim kurulduğundan da bahsedilebilir. Sadakatiyle ön plana çıkan John Wick, 1969 model Mustang kullanmaktadır. Kendisi de Mustang’i de yıllara meydan okumaktadırlar. John Wick’teki güç ve dayanıklılığa benzer şekilde Mustang’te de rastlanmaktadır. Öyle ki bütün o kovalamaca sahnelerinden, kazalardan, darbelerden hasarlar alsada yine de bir şekilde çalışmaya devam etmiştir (tıpkı John Wick’in onca saldırıya ve fiziksel/psikolojik yıkımlara rağmen hayatta kalabilmesi gibi). Bu şekilde Mustang markası ve ana karakter ile özdeşim kurularak, birtakım karakteristik özellikler yüklenerek, markaya güçlü bir kimlik inşa etme çabasına film boyunca rastlanmaktadır. Filmin seyirciye sunduğu imajda John Wick güçlü bir karakterdir, Mustang ise güçlü bir arabadır. İşte bu yüzden John Wick istediği her arabayı alabilecek durumda olmasına rağmen Mustang’inden başka arabaya binmemekte ve onda ısrar etmektedir.

John Wick II (2017)



Resim 3: John Wick II (2017) Filmi Afışı

İkinci filmin başında John Wick, arabasını elinde bulunduran kişileri bulmuş ve onu geri almak istemektedir. Arabayı elinde bulunduran kişiler arasında aşağıdaki diyalog yoluyla Mustang'e atıfta bulunmaktadır:

00:04:08'de John Wick'in arabasını elinde bulunduran iki kişi arasında aşağıdaki diyalog geçmektedir:

"Yani her şeyden bir araba için mi vazgeçiyoruz ?"

"Sıradan bir araba değil o. John Wick'in arabası"

00:06:22'de John Wick arabasını elinde bulunduran kişiye telefon eder:

"Alo?"

"Arabam sendeymiş."

John Wick'in, çalınan arabasının peşini bırakmaması ve her tehlikeyi göze alıp onun peşine düşmesi, markanın bu yolla senaryonun bir parçası haline gelmesine ve filmde yer alan bir karakter gibi aksiyonun içinde yer almasına imkan vermiştir. Öyle ki Mustang'in hikayeden çıkartılması ha-

linde senaryoda boşluklar oluşacaktır. Bu durum, Russell'ın ürün yerleştirme sınıflandırmasındaki "*olay örgüsüne yerleştirme*" (plot placement) uygulaması adına bir örnek olarak gösterilebilmektedir.

00:06:57'de çok sayıda üzeri örtülü arabanın olduğu bir yerde gördüğümüz John Wick, sonunda pes etmemiş ve arabasını (Mustang'i) bulmuştur. Yeni bir "*görsel ürün yerleştirme*" uygulandıktan sonra, John Wick'in arabasına binmesiyle başlayan bu sahne, bulunduğu yerden kaçmaya başlamasıyla birlikte bir aksiyon sahnesine döner ve etraftaki bütün kötü adamları öldürene kadar devam eder.

00:13:41 'de bütün kötü adamları öldürdükten sonra darbelerden tanınmaz hale gelen Mustang'ine biner ve bütün olumsuzluklara rağmen araba yine de çalışmayı başarır. Hem John Wick, hem de Mustang bütün bu çatışmalardan, darbelerden kurtulmayı başarmışlardır (burada bir kez daha arabanın dayanıklılığına vurgu vardır). John Wick, uğruna onca eziyete katlandığı Mustang'iyile (darbelerden tanınmaz hale gelmiş olsa dahi) evine döner. Burada klasik Hollywood anlatısındaki denge-kriz-yeniden denge formülüne uyulduğu da gözlemlenebilmektedir.

00:17:23'te John Wick arabasını tamir ettirmek için tamirciyle konuşmaktadır. Hurdaya dönmüş Mustang'in görüldüğü sahnede John Wick, ne kadar sürerse sürsün arabasının tamir edilmesini ister. Bu sahne John Wick'in, Mustang'ine olan sadakatine bir kez daha vurgu yapılan bir sahnedir. İsteddiği her otomobile sahip olabilecek durumda olan John Wick, yine de Mustang'inden vazgeçmemekte ve onu tamir ettirmek istemektedir.

"*Markaya sadakat*" konusunun tüm reklam verenlerin en öncelikli hedeflerinden biri olduğu göz önüne alındığında, sadakat teması ve Mustang otomobilin her iki filmin senaryosunda ve olay örgüsünde sıkça kesişmesi tesadüf değil bir stratejinin parçasıdır.

Sonuç

Sinemada ürün yerleştirme uygulaması, geçmişten bugüne kadar sürekli büyüyen (hala büyümekte olan) bir pazar haline gelmiştir. Teknolojinin ilerlemesiyle doğru orantılı olarak yıllar içerisinde ürün yerleştirme uygulamalarının da çeşitlenmesi ve gelişmesiyle birlikte reklamverenler tarafından sıkça tercih edilen bir uygulama olmuştur. Bunda gerek izleyiciye reklam izlediği fark ettirilmeden -hayatın doğal akışı içerisinde- reklam yapılabilmesi imkanı doğması, gerek zamana karşı dayanıklı bir uygulama olması (film gösterildiği sürece zaman sınırı olmaksızın o filmin bir parçası olması), gerekse filmdeki karakterler yordamıyla markaya istenilen bir kimliğin (güçlü, dayanıklı, güvenilir vb.) inşa edilebilmesinin mümkün olması etken olmuştur.

John Wick filmleri ve Mustang ilişkisini ele alan bu çalışmada, Russell'ın "ürün yerleştirmenin üç boyutu" adlı sınıflandırmasında ifade edilen üç farklı uygulamanın da kullanıldığı saptanmıştır. Söz konusu iki film boyunca hem görsel ürün yerleştirme, hem söz etme yoluyla (işitsel olarak) üründen bahsetme, hem de senaryoya yerleştirme yöntemi ile markanın, aksiyonun bir parçası (bir karakter) haline gelmesi sağlanmıştır. Çalışmada sözü edilen "markaya bir kimlik inşa etme" nosyonu açısından bakıldığında ise, John Wick karakterinin Mustang markasını kullanmasının bilinçli bir şekilde seçildiği söylenebilmektedir. John Wick karakteri güçlü, dayanıklı, sadakatli, geçmişine bağlı bir karakter olarak seyirciye sunulduğundan ötürü, bu karakteristik özelliklerin marka ve karakter arasında kurulan ve seyirciye sunulan bağ ve özdeşim sonucunda markaya da aktarılan özellikler olduğu söylenebilmektedir.

Göze çarpan bir diğer nokta ise, klasik Hollywood film anlatısındaki "denge-kriz-yeniden denge" formülasyonuna John Wick filmlerinde ve ana karakterin Mustang markalı otomobil ile olan ilişkisi özelinde de rastlamanın mümkün olmasıdır. Ana karakter John Wick, normal bir şekilde hayatına devam ederken, arabasını almak isteyen kişilerce saldırıya uğramış; arabası çalınmış, köpeği öldürülmüş ve feci şekilde darp edilmiştir. Burada uzun süren bir kriz dönemi olmuş, devamında ise kötü adamlardan intikamını alarak, bütün çatışmalardan sağ çıkıp, arabasını da geri alarak evine dönmüş ve yeniden denge sağlanmıştır.

Künye (John Wick 1)

Yönetmen: Chad Stahelski, Senaryo: Derek Kolstad, Görüntü Yönetmeni: Jonathan Sela, Kurgu: Elisabet Ronalds, Oyuncular: Keanu Reeves, Michael Nyqvist, Alfie Allen, Sanat Yönetmeni: C. J. Simpson Müzik: Tyler Bates Süre: 1 Saat 41 Dakika

Künye (John Wick 2)

Yönetmen: Chad Stahelski, Senaryo: Derek Kolstad, Görüntü Yönetmeni: Dan Laustsen, Kurgu: Evan Schiff, Oyuncular: Keanu Reeves, Riccardo Scamarcio, Ian Meshane, Sanat Yönetmeni: Isabelle Guay, Müzik: Tyler Bates, Joel J. Richard, Süre: 2 Saat 2 Dakika

Ekler

Resim 1: http://mustangattitude.com/graphics/history/history_1964.shtml (Erişim tarihi: 29.03.2019)

Resim 2: <https://www.imdb.com/title/tt2911666/>

(Erişim tarihi: 29.03.2019)

Resim 3: <https://www.imdb.com/title/tt2911666/>

(Erişim tarihi: 29.03.2019)

Resim 4: <https://www.imdb.com/title/tt2911666/>

(Erişim tarihi: 29.03.2019)

Kaynakça

- Aydın, D , Orta, N . (2010). Sinemanın Reklam Aracı Olarak Kullanımı 'Türk Filmlerinde Marka Yerleştirme Uygulamaları'. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | Istanbul University Faculty of Communication Journal, 1 (36), 7-23.
- Cereci, S. (2004). Reklam sanatı. İstanbul: Metropol Yayınları.
- Gülsoy T (1999). Reklam Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gürel, E., & Alem, J. (2015). Ürün Yerleştirme. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Güz, H. (2001). Reklam stratejisi ve reklam stratejisini etkileyen unsurlar.
- Mutlu, E. (1998). İletişim Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Pektaş, H . (2014). Reklâm Nedir? İşlevi ve Etkileri Nelerdir?. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2 (1), 222-231.
- Russell, C.A., 1998, "Toward a Framework of Product Placement: Theoretical Propositions", *Advances in Consumer Research*, Vol. 25, No. 1, s:357-362.
- Taşkıran, N., & Bolat, N. Reklam Ve Algı İlişkisi: Reklam Metinlerinin Alımlanmasında Duyu Organlarının İşlevleri Hakkında Bir İnceleme. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 49-69.
- Tokgöz, O. (1979). Televizyon reklamları ve çocuklar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 34(01).
- Yazıcı, F. (2017). Türkiye’de Ürün Yerleştirme Uygulaması: Reklam Ajansları Üzerine Bir İnceleme. *Humanities Sciences*, 12 (2), 65-75.