



journal of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve Açık
Erişimli Elektronik Dergi

ISSUE/SAYI

3

VOLUME/CİLT: 5
YEAR/YIL: 2022

E-ISSN : 2636-7718
DOI : 10.26809/arts



HOLISTENCE
publications



journal of arts

E-ISSN: 2636-7718

DOI: 10.31566/arts

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

Volume / Cilt: 5

Issue / Sayı: 3

Year/Yıl: 2022

WEB: <https://journals.gen.tr/arts>

E-mail: jarts.editorial@gmail.com

Address: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 29, D. 119
Merkez-Çanakkale/TÜRKİYE

ABSTRACTING & INDEXING DİZİN & İNDEKS

The European Reference Index (ERIHPLUS)

Scientific Indexing Services

Academic Research Index: ResearchBib

International Services For Impact Factor and Indexing (ISIFI)

Infobase Index

Journal TOCs

Society of Economics and Development

Directory of Research Journals Indexing (DRJI)

Google Scholar

Science Library Index

Academic Journal Index (AJI)

Scipio-ro

International Institute of Organized Research (I2OR)

Idealonline

CROSSREF

Scimatic

ROOT Indexing

ROAD

Budapest Open Access Initiative

PKP Index

ASOS Index

Bielefeld Academic Source Engine: BASE

OCLC WorldCat

SI Factor

EZB (Electronic Journals Library)

ABOUT THE JOURNAL

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566) is an international peer-reviewed and periodical journal. It aims to create a forum on arts. In this framework, high quality theoretical and applied articles are included. It brings together the views and studies of academicians, researchers and professionals working in all branches of arts. The Journal publishes research papers in the field of arts.

Articles published in the journal; It can be freely accessed, readable, downloaded, copied, distributed, printed, scanned, linked to full text, indexed, transmitted as data to the software, and used for any legal purpose without financial, legal and technical barriers.

The publication language of the journal is Turkish and English.

The articles are sent electronically via the Manuscript Submission System.

Owner

Holistence Publications

Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi
No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE
WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>
E-mail : jarts.editorial@gmail.com
GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp

DERGİ HAKKINDA

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566), uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, sanatın temellerinin tartışıldığı bir forum oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Sanat alanlarında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmalarını dergide bir araya getirilmektedir. Journal of Arts, bütün sanat alanlarında yapılmış çalışmalara yer vermektedir.

Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir

Yazılar, Makale Takip Sistemi üzerinden elektronik ortamda gönderilmektedir.

Sahibi

Holistence Publications

İletişim Bilgileri

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi
No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE
WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>
E-mail: jarts.editorial@gmail.com
GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp

EDITORS

EDITOR-IN CHIEF

Evren KARAYEL GÖKKAYA

Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts,
Painting Department, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: karayevren@gmail.com

CO-EDITORS

Tuba KORKMAZ

Assoc. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Çan Vocational
School, Handicrafts Department, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: krkmzbt@gmail.com

SECTION EDITORS

Sculpture and Conceptual Art

Arzu PARTEN ALTUNCU

Assoc. Prof., Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of
Sculpture, Kocaeli, TÜRKİYE, e-mail: partenonarzu@gmail.com

Theater / Theater History And Theory

Vecihe Özge ZEREN

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty
of Fine Arts, Department of Theater, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: vozgezere@comu.edu.tr

Cinema / Television

H. Çağlar DOĞRU

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of
Communication, Department of Radio, Cinema and Television,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: caglardogru@comu.edu.tr

Graphic Design Editor

Özlem UYAN

Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University GSF Graphic Department,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Ceramics and Glass Department

Yeşim ZÜMRÜT

Doç., Çanakkale Onsekiz Mart University Ceramics and Glass
Department, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: zumrutyesim@gmail.com

Music

Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, State Conservatory,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: fm.kucukaksoy@comu.edu.tr

MANAGING EDITOR

Laura AGOLLI

Oakland University Masters in Public Administration
with specialization in Healthcare Administration, USA,
e-mail: lagolli@oakland.edu

DESIGNER

İlknur HERSEK SARI

Holistence Academy, TÜRKİYE,
e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D. 119,

Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp, e-mail : jarts.editorial@gmail.com

EDİTÖRLER

BAŞ EDİTÖR

Evren KARAYEL GÖKKAYA

Prof., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Resim Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: karayevren@gmail.com

YARDIMCI EDİTÖRLER

Tuba KORKMAZ

Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çan MYO, El
Sanatları Bölümü Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: krkmzbt@gmail.com

ALAN EDİTÖRLERİ

Heykel ve Kavramsal Sanat

Arzu PARTEN ALTUNCU

Doç., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel
Bölümü, Kocaeli, TÜRKİYE, e-mail: partenonarzu@gmail.com

Tiyatro/Tiyatro Tarihi ve Teorisi

Vecihe Özge ZEREN

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail:
vozgezere@comu.edu.tr,

Sinema / Televizyon

H. Çağlar DOĞRU

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim
Fakültesi, Radyo, Sinema, Televizyon Bölümü, Çanakkale,
TÜRKİYE, e-mail: caglardogru@comu.edu.tr,

Grafik Tasarım Editörü

Özlem UYAN

Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF Grafik Bölümü,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Seramik ve Cam Bölümü

Yeşim ZÜMRÜT

Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümü,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: zumrutyesim@gmail.com

Müzik

Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY

Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: fm.kucukaksoy@comu.edu.tr

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Laura AGOLLI

Oakland University Masters in Public Administration with
specialization in Healthcare Administration, ABD,
e-mail: lagolli@oakland.edu

TASARIM

İlknur HERSEK SARI

Holistence Academy, TÜRKİYE, e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

İletişim

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D. 119,

Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

GSM: +90 535 848 12 12 / WhatsApp, e-mail : jarts.editorial@gmail.com

EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

Velimir VUCICEVIC

Prof., Art University of Belgrade, Ceramic- Sculpture Department,
SERBIA e-mail: vvukicevic@sbb.rs

Tim HILTABIDDLE

Prof., Salem State University, Graphic Design, USA, e-mail: timhilt@
yahoo.com

Juan Bernardo PINADA

Prof., Zaragoza University, Dance Department, SPAIN

Jerzy WYPYCH

Prof., Adama Mickiewicz University, Department of Education in Fine
Arts, POLAND, e-mail: jwpych@amu.edu.pl

F. Deniz KORKMAZ

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and Design,
Department of Visual Arts, Eskişehir, TÜRKİYE, e-mail: fdenizkorkmaz@
ogu.edu.tr

H. Esra ÇİZMECİ AVCI

Assoc. Prof. Dr., Canakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine
Arts, Department of Ceramic and Glass, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail:
esracizmec@comu.edu.tr

Elif AVCI

Assoc. Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and
Design, Department of Visual Arts, Eskişehir, TÜRKİYE, e-mail: elifavci@
ogu.edu.tr

Yıldız GÜNER

Assist. Prof. Dr., Mimar Sinan Fine Arts University, Department of
Sculpture, İstanbul, TÜRKİYE, e-mail: yildiz.guner@msgsu.edu.tr

Milos DJORDJEVIC

Assist. Prof. Dr., University in Kragujevac, Faculty of Education,
Printmaking Study, Belgrade, SERBIA

REFEREES IN THIS ISSUE / BU SAYININ HAKEMLERİ

Gözde Çolakoğlu Sarı

Prof. Dr., İstanbul Technical University /Türkiye

Esennur Sirer

Assoc. prof. Dr., Üsküdar University/Türkiye

Vasfi Hatipoğlu

Assoc. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University /Türkiye

Ahmed Tohumcu

Assoc. Prof. Dr., Bursa Uludağ University /Türkiye

Duygu Sabancılar

Assoc. Prof. Dr., Balıkesir University /Türkiye

Perihan Taş Öz

Assist. Prof. Dr., İstanbul Kültür University/Türkiye

Mert Yavaşca

Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University/Türkiye

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Ercüment Batanay'ın Bayâtî makâmındaki mızraplı tanbûr
taksîminin tahlîli

121

Analysis of Bayati plectrum tanbur taqsim of Ercument Batanay

Emre Düziın

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Desen ve dekorasyon hareketi: Sanatta Batılı hiyerarşiye
kültürel bir başkaldırı

139

Pattern and decoration movement: A cultural revolt against the Western hierarchy in art

Elif Şenel

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed
Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi

151

*Tanbûrî, Composer Zeki Mehmed Ağa and Analysis of Hisârbûselik Saz Semâisi registered as
Zeki Mehmed Ağa*

İsmail Yörükçüoğlu

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Türk sinemasında çağdaş auteurler kapsamında bir Türk
Yönetmen olarak Şerif Gören ve sineması üzerine bir inceleme

177

*A Study on Şerif Gören and his cinema as an auteur director within the scope of
contemporary auteurs*

Selda Çalayı

"This page is left blank for typesetting"



HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Ercüment Batanay'ın Bayâtî makâmındaki mızraplı tanbûr taksîminin tahlîli

Analysis of Bayati plectrum tanbur taqsim of Ercument Batanay

Emre Düzün 

Arş. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türkiye, e-mail: emreduzun58@gmail.com

Öz

Türk mûsikîsi tanbûr icrâcılığının, değişimler gösteren dinamikleri ile günümüze intikâlinin sağlanmasında en büyük katkıya sahip olan usta tanbûr icrâcıları, performansları doğrultusunda gerçekleştirmiş oldukları icrâlar ile kendi dönemlerinde ses getirmiş, bununla birlikte de kendilerinden sonraki nesillere icrâ kayıtları aracılığıyla önemli bir mûsikî mirası bırakmışlardır. Günümüzde sözü edilen bu icrâlara bilimsel bir bakış açısıyla yaklaşılarak, teknik muhteviyatları hakkında tahliller yapılabilmesi ile de tanbûrun icrâ boyutuyla ilgili pek çok ayrıntının ortaya çıkarılması mümkün olabilmektedir. Ercüment Batanay'ın mızraplı tanbûr icrâsının özelliklerini, icrâ etmiş olduğu Bayâtî taksîmin tahlîli doğrultusunda ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada verilerin elde edilebilmesi amacıyla kaynak tarama, elde edilen verilerin tahlîli için içerik analizi kullanılmıştır. Çalışmada Batanay'ın kullanmış olduğu süsleme tekniklerine, mızrap kullanımına, kullandığı ifâde unsurlarına ve makâm işleyişine ilişkin bulgular elde edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, Batanay'ın tanbûr icrâsında benimsemiş olduğu üslûbun daha çok geleneksel tanbûr icrasına yakın olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk Müziği, Tanbur, Ercüment Batanay, Taksim, Tahlil

Abstract

Master tanbur performers, who have made the greatest contribution to the modernization of Turkish music tanbur performance with its changing dynamics, have left an important musical legacy both in their own time and in the following periods with their performances. Generations through performance records. Today, it is possible to reveal many details about the performance dimension of the drum by approaching these performances from a

Citation/Atf: DÜZÜN, E., (2022). Ercüment Batanay'ın Bayâtî makâmındaki mızraplı tanbûr taksîminin tahlîli. *Journal of Arts*. 5(3): 121-138, DOI: 10.31566/arts.5.3.01

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Emre Düzün
E-mail: emreduzun58@gmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

scientific point of view and making analyzes about their technical content. In this study, which aims to reveal the characteristics of Ercüment Batanay's tanbûr with a plectrum, in line with the analysis of the Bayâti taksim that he has performed, the methods of literature review and content analysis have been used. In the study, the findings related to the ornament techniques Batanay used, the use of the plectrum, the expression elements he used and the functioning of the maqam were obtained. In line with the findings, it was concluded that the style adopted by Batanay in the performance of the tanbûr is more close to the traditional tanbûr performance.

Keywords: Turkish Music, Tanbur, Ercüment Batanay, Taqsim, Analysis

1.GİRİŞ

Günümüzde tekneli ve mızrapla icrâ edilen sazların yapısı incelendiğinde, neredeyse hepsinin tek bir kökenden bu zamana gelmiş olabileceği anlaşılabilir. Bununla birlikte bu sazların kullanıldığı coğrafyalardaki müzik biçimlerinin ve toplumların yaşam farklılıkları, sazların günümüzde almış olduğu şekilleri de etkilemiştir. Kökeni hakkında belki de en çok tartışılan saz ise araştırmalar sonucu elde edilen yazılı ve arkeolojik diğer bulgular neticesinde günümüzden 4000-5000 yıl öncesinde bile var olduğu düşünülen tanbûr sazı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tanbûrun mensup olduğu saz ailesinin ilk örneklerinden sayılabilecek olan pek çok sazın, çeşitli coğrafyalarda ve toplumlarda kullanıldığı bilinmektedir. "Bugün Kırgızlar ve Kalmuklar'da kullanılan, önceleri tek, daha sonra iki telli olan bu çalgı, zaman içinde değişikliğe uğrayarak, çeşitli türleri ortaya çıkmıştır. Bunlar gerek sapın kısaltılması gerek tını kutusunun büyütülüp küçültülmesi gerekse tellerin değiştirilmesiyle oluşturulmuşlardır" (Sarı, 2012:57).

Tanbûr, köken olarak Türk sazları ailesine bağlı olması ve değişim sürecini Türk medeniyetlerinin kültür bileşenleri çerçevesinde geçirmiş olmasının yanı sıra, diğer bazı milletler tarafından da önemsenen bir saz olmuştur. "Arap ve İran mûsikîşinasları bu saza çok önem vermiş ve kullanmışlardır. Örneğin Emevî halifesi Yezid-ül Evvel İbn Muavviye'1 Evvel'in tanbûri olduğu söylenir" (Akan, 2007:14).

Tanbûr'un bir Türk sazı olması hususunda destekleyici düşüncelerden birisi de Türklerin asırlar öncesinde kutsal saydıkları ve yaşamlarının

önemli alanlarında kullandıkları kopuz sazı ile olan bağlantısıdır. "Kopuz da bu tarihsel süreçten etkilenecek; değişip gelişerek bugüne ulaşmıştır. Birçok araştırmacı kopuzu yaylı ve yay-sız sazların atası olarak kabul etmektedir. İster yayla ister el ile ya da mızrapla çalınsın, kopuz Türklerde çok önemli bir yere sahiptir. Türk toplumunda kopuz bir müzik aleti olmanın ötesinde birçok görev üstlenmiştir. Velilik ve ululuk sembolüdür.

Ruhları tedavi eder, iyi ruhları çağırıp, kötü ruhları kovar. Yiğitlere güç verir ve toplumsal birliği sağlar. Dede korkut ile özdeşleşen kopuz, Türklerin milli sazı olarak değerlendirilmektedir" (Gerçek, 2015:5).

Öte yandan, Orta Asya'daki toplumlarda tanbûr isminin genel bir isim olarak kullanıldığı bilgisi de mevcuttur. "Orta Asya'da tanbûr çok telli sazlara denir. Sazlarda tel ve perde sayısı çoğalınca, o sazın adı tanbûr oluyordu. Buna uygun olarak sazın sapı kalınlaşıyor ve gövdesi de genişliyordu. Üstelik, süsleme ve sedeflemeleri de çoğalıyordu" (Ögel, 1991:183).

Sazın organolojik evriminin son evresi yani günümüzde kullanılan tanbûr biçimlerine en yakın hale gelmesi, Osmanlı döneminde, bilhassâ 17. yüzyıl içerisinde gerçekleşmiştir. Edvârlar incelendiğinde, Türk mûsikîsinin ses sistemlerinin izâhı ve mûsikînin icrasına en uygun sazın, edvâr müellifleri tarafından 17. yüzyıla gelinceye kadar ud sazı olduğu konusunda görüş birliği yaşanmıştır. "17. yüzyıla gelindiğinde ise, Türk Mûsikîsi'nin icrâsına en elverişli saz tanbûr olarak görülmeye başlanmış ve hatta bu saz, mûsikîmizin baş sazı olarak benimsenerek udun yerini almıştır. Esasında tanbûr sazı, 17. yüzyıla gelinceye dek varlığını farklı biçimlerde

sürdürerek evrimleşmiş bir sazdır. Tanbûrun 17. yüzyıl Osmanlı Türk Mûsikîsi'nde en çok rağbet gördüğü dönemlerine erişmiş olmasının sebebi, gelişiminin zirvesine ulaşmaya başlaması doğrultusunda ortaya çıkan Türk Mûsikîsi icrâsına elverişliliği ve Osmanlı Mûsikîsi'nde görülen değişim ve gelişim süreci boyunca ortaya çıkan yeni eserler ile oturmayaya başlayan mûsikî karakterine ayak uydurabilmiş olmasıdır" (Düzün, 2019:5).

Bahsi geçen dönemde, tanbûrun yüceltilmesi konusunda öne çıkan isim şüphesiz ki Kantemiroğludur. Onun döneminde mûsikînin teoride kalmadığı, dönemin icrâsına ve nazariyatına uygun biçimde, seyir temelli bir anlatıma başvurulmuş olduğu bilinmektedir. Kantemir'e göre ise tanbûr, mûsikînin o dönem için geldiği son noktayı izah etmede rakipsiz sayılabilecek bir sazdır.

Behâr (2017), Kantemiroğlu'nun tanbûr hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamıştır; "Kantemir, tanbûr hakkındaki bu teşhisini sadece tanbûr sayesinde mûsikî öğrenip icrâ edebildiği için ya da ilk öğrendiği çalgı olduğu veya en iyi bildiği çalgı ya da en çok sevdiği çalgı olduğu için koyuyor değildir. Ona göre tanbûr öyle bir çalgıdır ki tıpkı en mükemmel çalgı olan insan sesi gibi her sesi, her perdeyi, her nağmeyi, her makâmı yani mûsikî nâmına insanın yaratabileceği ne varsa her şeyi potansiyel olarak içermektedir"

Tanbûr, şüphesiz Türk mûsikîsi icrâsına yatkın tüm özellikleri, kullanılan tüm perdelerin tek bir düzen içerisinde göz önünde bulunması ve Türk mûsikîsinin seyir ahengine uyacak biçimde icrâ edilebiliyor oluşu ile öne çıkmış bir sazdır. Gelişmekte olan canlı bir kültür ögesi olarak mûsikî, beraberinde onu ortaya koyan ve seslendirilmesini sağlayan sazların da kendisine ayak uydurmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda, tanbûrun da kökleriyle sıkı sıkıya bağlı bulunduğu geçmişteki biçimlerinden yapı ve icrâ ediliş yönüyle birtakım değişiklikler geçirdiği görülmektedir.

Günümüz tanbûrunun yapısı hakkında Tanrıkorur (2009), şu bilgileri aktarmıştır; Tanbûr; 30-35 cm çapında bir kürenin ortaya yakın kısmından kesilip küçük tarafı alınmış izlenimi veren bir kalıp üzerine dilim'lerle işlenen (kuyruk denen dip tarafında bazen hafifçe sivrileşen") teknesi;

bu tekneye dip takozu ile bağlanan 100-110 cm uzunluğunda D kesitli ince bir sapı (4-4,5 cm) ve tekne üzerine desteksiz olarak kapatılan 2,5-3 mm kalınlığındaki kapağı (göğsü); sapının uç kısmında üçü önden, dördü üstten saplanan, beşi çelik, ikisi pirinç (sarı) 7 telin bağlandığı burguları ve telleri taşıyan, kapağın dip kısmına yakın, gürgen veya kızıl ağacından trapezoid kesitli köprü şeklinde seyyar eşığı olan bir sazdır"

Tanbûr sazının yapısı incelendiğinde, günümüzde teknesinin daha yuvarlak ve büyük bir şekilde yapılmaya başlandığı dikkat çekmektedir. Bununla birlikte sazın sapında yapılan ağaç değişiklikleri ve kalınlık incelik ayarlamaları ile de sazın tınısının tizleşmesi, parlak bir hâl alması veya daha bas bir ses verebilir hale gelebilmesi sağlanabilmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde günümüze aynı aileden gelen sazlar arasındaki icrâ farklılıkları da üzerinde durulması gereken bir husustur. Bu konuda da tanbûr, diğer telli ve mızraplı sazlardan ayrılan icrâ ediliş özellikleri ile dikkat çekicidir. Tanbûr icrâsı zor bir saz olmakla birlikte esasında bu zorluğun en büyük sebeplerinden birisi mızrabın kullanılışıdır. Tanbûr mızrabı, "bağa" olarak adlandırılan ve su kaplumbağasının kabuğundan elde edilen sert bir maddedir. Sazın üzerinde bağlı bulunan çelik tellere bu sert cismin değmesi sırasında fazla miktarda istenmeyen ses oluşabilmektedir. Bu durum, tanbûr icrâcılığında, fiziksel olarak her ne kadar önüne geçilemeyecek bir şey olsa da bunun en aza indirilebilmesi elzemdir.

Tanbûr icrâsında dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise doğru perde baskısıdır. Tanbûr her ne kadar perdeli bir saz olsa da bu perde bağlarının her seferinde en doğru kısmına basılmadığı takdirde elde edilen ses hem perde frekansı hem de enin bakımından sağlıklı olmayacaktır.

Her sazda olduğu gibi tanbûrda da akort meselesi incelleme gerçekleştirilmesi gereken bir zorunluluktur. "Günümüzde sazın telleri ikişerli olarak en alt tel çifti yegâh perdesine, bir üstündeki tel çifti eserin karar perdesine göre kaba rast veya kaba düğâh perdesine, bu tellerin bir üstündeki çift yine yegâh perdesine ve en üstteki kalın tek tel ise genellikle yegâh perdesine akordlanmak-

tadır. Tanbûrun akordunda kesinliği sağlamak oldukça hassasiyet gerektiren bir durumdur. Sazın yapısı gereği, tel rezonansları birbiri ile kaynaşmakta ve uyumlu bir şekilde tınlamaktadır. Bu tınıyı en temiz şekilde elde edebilmek ise tanbûrun akordunun özenle yapılması ile mümkün olmaktadır. Tanbûr, mümkün olduğunca tutuş pozisyonu değiştirilmeden akordlanmalıdır. Sazın dize yatırılması suretiyle akordu yapılan bir tel çiftinden sonra saz çalış pozisyonuna alınarak akorda devam edildiğinde, akord işleminin sonunda tellerin kaynaşmadığı görülebilmektedir. Aynı şekilde sazendenin, çalış pozisyonunda tutarak akordladığı tanbûrun tekne kısmına yaptığı kol basıncının akord esnasında sürekli değişmesi de akord işleminin tam anlamıyla başarıya ulaşmaması ile sonuçlanabilmektedir” (Düzün, 2019:8).

“Türk müziği 20. Yüzyıla kadar meşk adı verilen öğretim yöntemi ile öğretilmiş ve aktarılmıştır. Meşk öğretim yönteminde talebe/öğrenci, ustasını taklit ve tekrar ederek eseri öğrenmeye, icrâ etmeye çalışır” (Hatipoğlu, 2017: 3). “Talebe üstadından Türk müziğine ilişkin dağarı meşk ederken aynı zamanda üstadın tavrını da taklit ederek öğrenmekte ve böylece Türk müziği icra üslubu talebeye aktarılmaktadır” (Hatipoğlu, 2016: 423) İcrâsının ve üzerinde hakimiyet kurmanın zor olduğu tanbûr sazının intikâlinin gerçekleşmesi için de doğrudan veya dolaylı olarak meşk silsilesine dahil olmuş, sazın icrâsının gerektirdiği unsurları ustalıkla uygulayabilen sâzendelerin mevcudiyetinin gerekliliği açıktır.

Türk mûsikîsinde, özellikle Osmanlı döneminden günümüze tanbûr sazının el üstünde tutulmuş olması ve günümüzdeki icrâ biçimlerine de katkı sağlar şekilde gelişerek gelmesi, elbette ki Türk mûsikîsi tanbûr icrâcılığında önemli yerlere sahip olan isimler sayesinde gerçekleşmiş bir durumdur. Bugün tanbûr sazının icrâsı incelendiğinde, icrâ biçimlerinin farklı köklerden beslendiği ve çeşitli kollara ayrıldığı görülmektedir. “Bu icrâcılardan bazıları gelenekten gelen tanbûr icrâcılığını sürdürmüş, bazıları ise kendi yorumlarını katarak tanbûr sazında yeni tavırlar geliştirmiştir.” (Düzün, 2019:68).

Tannıkorur (2009), tanbûr icrâcılığı silsilesini kısaca şu şekilde özetlemiştir; “İşte bu sadece

hırçın değil, belâ derecesinde güç olan sazımız, Büyük Osman Bey, Şeyh Abdülhalim Ef., İzak, Oskiyam ve Ali Efendi gibi ilk büyük isimlerden sonra, eldeki ses belgelerine göre tarihte ilk defa Tanbûrî Cemil Bey (1781-1916) ve iki öğrencisi (Kadı Fuad Efendi ile Refik Fersan) tarafından yenilebilmiştir. Nevrastenik (sinirli, gergin) bünyesiyle hırçın ve melankolik karakterinin de tesiriyle tanbûru şaha kaldırmış olan Cemil Bey’den sonra ikinci büyük ekol, saza ‘nazlı nazlı şarkı söyletmeyi’ başarmış olan İzzettin Ökte üslûbudur. Üçüncü sırada bu ikisinin karışımı olan (halkımızın daha çok yaylı tanbûruyla tanıdığı) Ercüment Batanay gelir. (Üstâd Necdet Yaşar’ı büyük bir tanbûri olmadığı için değil, Cemil Bey ekolünün devamı olduğu için ayrıca zikretmiyorum; Ferid Sıdal’da İ. Ökte üslûbunun temsilcisidir”

Bu noktada Türk mûsikîsi tanbûr icrâcılığının Cemil Bey’den sonra sadece onun izinde devam etmemiş olduğunu söyleyebiliriz. Yukarıdaki açıklamada da görüldüğü üzere Cemil Bey ekolünden sonra kendi icrâ üslûbunun da katkısıyla ekol olan tanbûrîlerden ve o ekolün temsilcilerinden olarak gösterilen İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Ferit Sıdal gibi icrâcılar, sözü edilen üslûp kategorisine, tanbûrîler arasında “eski tarz” olarak da bilinen tanbûr icrâ üslûbu ile dâhil olmuşlardır. Tanbûr icrâcılığına Cemil Bey ile yerleşmiş olan çok mızraplı ve süratli icrâ biçimi ile oluşan üslûptan farklı olarak, klâsik üslûp temsilcilerinin daha az mızrap vuruşuyla birden fazla perdeyi duyurma geleneği, süsleme teknikleri açısından literatürde glissando olarak geçen perdeden perdeye parmak kaydırma tekniğine sık başvurmaları ve ezgisel ifâde biçimleri ile anlatımda karakteristik bir yapının oluşturulması sözü edilen üslûp hususunda dikkat çekicidir.

Yukarıda bahsedilen icrâ özelliklerinin kullanımı ile öne çıkan en önemli isimlerden birisi şüphesiz Ercüment Batanay’dır. Çalışmanın konusunu oluşturan icrâ tavrının özelliklerinin tahliline geçmeden önce kendisi hakkında bilgiler vermek onu biraz daha tanıyabilmek bakımından yerinde olacaktır.

Ercüment Batanay, 9 Nisan 1927’de İstanbul’da doğdu. Besteci ve hattat Kemâl Batanay’ın oğlu. İlk müzik bilgilerini e tanbûr derslerini

babasından aldı. Kabataş Lisesi'ndeki öğrencilik yıllarında ise ayrıca dönemin önde gelen sanatçılarından yararlanarak kendi kendini yetiştirdi. İstanbul Belediye Konservatuarı icrâ heyetinde (1943-60) ve İstanbul radyosu saz sanatçıları arasında yer aldı (1949-60). 1960'tan sonra serbest çalışmayı yeğledi. Özellikle yaylı tanbûrdaki özgün üslûbu ve geniş repertuarıyla Türk müziğinde seçkin yeri olan bir sanatçı. 5 Mayıs 2004'te İstanbul'da öldü (Sözer, 2005:89).

Türk mûsikîsi tanbûr icrâcılığının, geçmişten günümüze gelene kadar geçirmiş olduğu değişimler ve gösterdiği gelişimler, ancak bu alandaki farklı icrâ biçimlerinin nitelikli bir biçimde tahlîli ile ortaya çıkarılabilmektedir. İcrâcıların icrâları üzerinde yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda, dinlenerek anlaşılan birçok unsur detaylı bir şekilde yazıya dökülüp, bu hususlarda kaynakların gelişimine katkı sağlanabilmektedir. Tanbûr icrâ biçimlerinin farklılıkları, sazın eğitimi konusunda da çok yönlü bir bakış açısı ile yaklaşılabilmeye olanak sağlayacaktır. Türk mûsikîsi icrâları ile ilgili çalışmalar incelendiğinde, büyük bir çoğunluğunun aynı kişilerin icrâlarının farklı yönlerden değerlendirilmesi üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Ancak bu şekildeki bir tutumla, farklı isimlerin ortaya koymuş oldukları kendilerine has icrâ unsurları, araştırılmak ve ortaya çıkarılmak için geri plandaki konumlarını koruyarak beklemektedir. Bu sebeple, bir dönemden sonra yaylı tanbûr icrâsı ile öne çıkmış olan ve o şekilde hatırlanan Ercüment Batanay'ın mızraplı tanbûr icrâsı ile ilgili bir araştırmaya rastlanmamış olması, tanbûr icrâcılığı alanında yapılması gereken icrâ tahlilleri hususundaki eksiklikler bakımından dikkat çekici bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu doğrultuda, çalışmanın problem cümlesi; "Ercüment Batanay'ın Bayâtî mızraplı tanbûr taksîmi icrâsının özellikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir.

1.1. Alt Problemler

1. Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsındaki tavır özelliklerini belirleyen teknik unsurlar nelerdir?

- Kullanılan süsleme teknikleri nelerdir?
- Kullanılan ifade unsurları nelerdir?
- İcrâciya özgü tartım kullanımları nelerdir?
- Mızrap kullanımında dikkat çekici unsurlar nelerdir?

2. Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsı makâmsal açıdan nasıldır?

- Taksîmdeki makâm geçkileri nelerdir?
- Taksîmde kullanılmış olduğu ses sahası nasıldır?
- Edvâr geleneği bağlamında taksîmin makâmını işleyişi nasıldır?

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bu alt problem başlığı altında Ercüment Batanay'ın icrâ etmiş olduğu Bayâtî makâmındaki tanbûr taksîmine ilişkin teknik bulgular verilmiştir.

2.1.1. Süsleme Teknikleri

2.1.1.1. Mızrapsız Çarpma

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ve 9. dizelerinde mızrapsız çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Batanay'ın mızrapsız çarpmayı kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

Şekil 1. Mızrapsız çarpma örneği 1



2.1.1.2. Mızraplı Çarpma

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 1, 2, 3, 4, 5, 7 ve 9. dizelerinde mızraplı çarpma süsleme Tekniğini uygulamıştır. Aşağıdaki örneklerde Batanay'ın mızraplı çarpmayı kullanım biçimi gösterilmiştir.

2.1.1.3. Çift Çarpma

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 4 ve 5. dizelerinde çift çarpma süsleme tekniğini

kullanmıştır. Batanay'ın çift çarpma kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir

2.1.1.4. Vurkaç Çarpma

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 2, 3, 4, 7 ve 8. dizelerinde vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Ercüment Batanay'ın taksîmdeki vurkaç çarpma kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

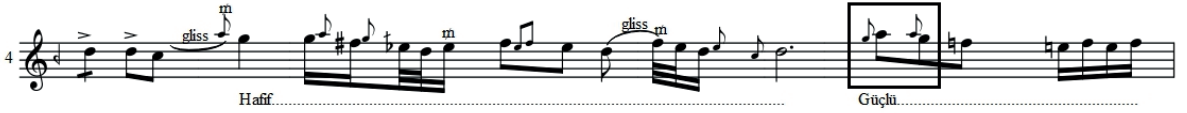
Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsında çarpma süsleme tekniğini dört farklı biçimde kullanmış olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki tek çarpma notası kullanarak mızrapsız biçimde yaptığı çarpma çeşididir. Mızrapsız çarpmada ana notayı süslemek için kullandığı çarpma notasını, ana notanın tınısı ile elde etmektedir. Bir başka deyişle çarpma notası, değerini kendinden önce gelen ana notadan almaktadır. Taksîmde bu çarpma biçiminin çoğunlukla sekizlik ve onaltılık notalarda kullanılması ile birlikte otuzikilik notalarda da kullanılmış olduğu görülmektedir.

Batanay'ın kullanmış olduğu bir diğer çarpma biçimi ise mızraplı çarpma olarak karşımıza çıkmaktadır. Batanay, bu çarpma biçimini süslemek istediği notanın öncesindeki çarpma notasını hızlı bir alt mızrap darbesi ile icrâ ederek yapmaktadır. Bu durumda da çarpma notası değerini kendinden sonra gelen ana notadan almaktadır. Mızraplı çarpmanın teşhisinde dikkat

Şekil 3. Mızraplı çarpma örneği 1



Şekil 4. Mızraplı çarpma örneği 2



Şekil 5. Çift çarpma örneği 1



Şekil 6. Çift çarpma örneği 2



Şekil 7. Vurkaç çarpma örneği 1



Şekil 8. Vurkaç çarpma örneği 2



edilmesi gereken durum, mızrapla icrâ edilen çarpma notasının çok kısa süredeki bir alt mızrap darbesi ile icrâ edilmiş olmasıdır. Bu mızrap tekniği ile çarpma notası, ana notaya bağlanan bir diğer nota değeri şeklinde algılanmamakta ve bir tartım unsuru oluşturmadan çarpma niteliği kazanabilmektedir.

Ercüment Batanay'ın taksimde kullanmış olduğu bir diğer çarpma çeşidi ise çift çarpmadır. Çift çarpma süsleme tekniğinde iki adet çarpma notası birbirine bağlı biçimde yazılarak süslenen notadan önce veya sonra iki çarpma notası olarak icrâ edilmektedir. Çift çarpma süsleme tekniğinde ilk çarpma notasından önce bir ana notanın bulunmadığı durumlarda çift çarpmanın ilk çarpma notası mızraplı olarak icrâ edilmektedir. Ancak ilk çarpma notası süslenmek istenen ana notadan sonra gelmekte ise çarpma notalarının ikisi de mızrapsız olarak icrâ edilebilmektedir. Batanay'ın taksimindeki çift çarpma kullanımı incelendiğinde, çift çarpmaların hepsinin mızrapsız olarak icrâ edildiği görülmektedir. Mızrapsız çift çarpmalar, klâsik üslûp olarak adlandırılan icrâ üslûbundaki mızrap kullanımının teşhisi bakımından da önem arz etmektedir.

Batanay'ın kullanmış olduğu son çarpma biçimi ise vurkaç çarpmadır. Bu çarpma tekniğinde çarpma notaları yine mızrapsız olarak icrâ edilmektedir. Vurkaç çarpma süsleme tekniği her zaman inici ezgilerde kullanılmaktadır. Vurkaç şeklinde ifade edilen kullanımın oluşmasındaki en büyük etken ise inici şekildeki ana notaları süsleyen her bir mızrapsız çarpma notasının da

inici şekilde sıralanmasıdır. İnici bir ezgideki her bir ana nota, bir üstündeki sesin çarpma notası olarak kullanılması ile icrâ edilir. Bu açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda, Batanay'ın vurkaç çarpma süsleme tekniğini sekizlik ve onaltılık nota birleşimlerinde kullandığı görülmektedir. Batanay, tüm taksim süresince bir iniş ezgisinin en fazla iki notasında vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır.

2.1.1.5. Glissando

Ercüment Batanay, Bayâtî taksimin 1, 3, 4, 6, 8 ve 9. dizelerinde glissando süsleme tekniğini kullanmıştır. Batanay'ın glissando kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

Ercüment Batanay'ın sık kullandığı bir diğer süsleme tekniği glissandodur. Batanay glissando süsleme tekniğini iki farklı şekilde kullanmıştır. Bunlardan birincisi çıkıcı glissando olarak tespit edilmiştir. Ercüment Batanay'ın çıkıcı glissando uygulamalarını taksimin bütününde sürekli atlamalı perdelerde kullanmış olduğu görülmektedir. Atlamaları perdelerden glissandoyu başlatıcı olan ilk perde mızraplı, glissando ile ulaşılan ikinci perde ise çoğunlukla mızrapsız olarak icrâ edilmiştir.

Batanay'ın kullanmış olduğu bir diğer glissando çeşidinin ise inici glissando olduğu görülmektedir. Batanay, inici glissando tekniğini taksimin 3. Dizeğinde dört perdeyi birbirine bağlamak sureti ile de kullanmıştır. Ercüment Batanay, inici glissando tekniğini, çıkıcı olan şekline nazaran daha yavaş biçimde uygulamıştır.

Şekil 9. Glissando örneği 1



2.1.1.6. Tek Mızraplı Trill

Ercüment Batanay taksîmin 2, 3 ve 5. dizeklerinde tek mızraplı trill süsleme tekniğini kullanmıştır. Aşağıdaki örneklerde Batanay'ın tek mızraplı trill süsleme tekniğini kullanım biçimi gösterilmiştir.

Batanay'ın mızraplı tanbûr üslûbunun belirleyici unsurlarından birisi tek mızraplı trill olarak gösterilebilir. Batanay, bu süsleme tekniğini, süslemek istediği perdeye bir üst mızrap darbisi uygulamasının ardından, süsleyici olarak kullandığı çarpma notasına ikinci parmakla mızrapsız biçimde art arda çarpmalar yaparak icrâ etmektedir. Yine Batanay'ın etkilenmiş olduğu benzer üslûptaki tanbûrîlerin kayıtları incelendiğinde bu süsleme tekniğinin sıklıkla kullanımına rastlanmaktadır. Batanay tek mızraplı trill süsleme tekniğini sekizlik ve onaltılık notalarda kullanmıştır.

2.1.1.7. Parmak Vibratosu

Ercüment Batanay Bayâtî taksîmin 2. dizeğinde parmak vibratosu süsleme tekniğini kullanmıştır.

tır. Batanay'ın parmak vibratosu kullanım biçimi aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

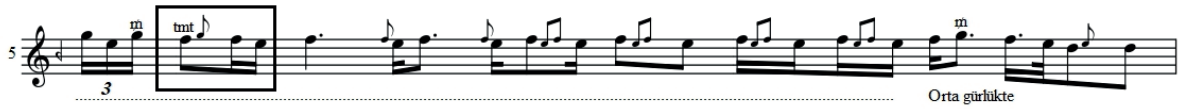
Tanbûr sazında vibrato tekniği genellikle sazın sapının yukarı ve aşağı veya öne ve ileri sallanması suretiyle oluşturulan rezonas ile elde edilir. Parmakla yapılan vibrato tekniğinin genellikle perdesiz sazlarda tercih edildiği bilinmektedir. Bu sebeple Batanay'ın yapmış olduğu parmak vibratosu dikkat çekicidir. Ercüment Batanay, taksîmin ikinci dizeğinin sonunda Segâh perdesi üzerinde uyguladığı parmak vibratosu ile bu perdeyi kısa süreli olarak süslemiştir.

2.1.1.8. Dem Ses Kullanımı

Ercüment Batanay, taksîmin 1. dizeğinde dem ses kullanımı ile süsleme yapmıştır. Batanay'ın dem ses kullanım biçimi aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

Taksîmdeki dem ses kullanımı incelendiğinde bu kullanımların Nevâ perdesini destekleyici biçimde olduğu görülmektedir. Batanay, dem ses olarak Kaba Rast perdesini kullanmıştır.

Şekil 11. Tek mızraplı trill örneği 1



Şekil 12. Tek mızraplı trill örneği 2



Şekil 13. Parmak vibratosu örneği 1



Şekil 14. Dem ses kullanımı örneği 1



2.1.1.9. Akor Kullanımı

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 1 ve 8. dizelerinde akor kullanımı ile süsleme uygulamıştır. Aşağıda Batanay'ın akor kullanımına ilişkin örnekler gösterilmiştir,

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmde akor kullanımları ile anlatımı çeşitlendirmiştir. Batanay, akor kullanımlarını Kaba Rast perdesi ile sağlamış ve bu perde ile Çargâh, Nevâ perdelerini birlikte icrâ ederek dörtlü ve beşli uyumlar oluşturmuştur

2.1.2. Tartım Kullanımı

Ercüment Batanay'ın Bayâtî taksîmde 3 adet tartım biçimini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Batanay'ın sıklıkla tercih etmiş olduğu tartım biçimleri aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

Ercüment Batanay, taksîm süresince yukarıdaki örnekte gösterilen tartım biçimlerini sık kullanmıştır. Sık kullanmış olduğu kendine has tartım biçimleri incelendiğinde, bu tartım oluşumla-

rının, Batanay'ın makâm işleyişi sırasında kurduğu ezgilerin bütünlüğünü destekler nitelikte olduğu görülmektedir.

2.1.3. İfâde Unsurları

2.1.3.1. Hafif İcrâ

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 4. Dizeğinde hafif icrâ unsurunu kullanmıştır. Batanay'ın hafif icrâ kullanımı aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

Batanay, taksîmde anlatımı çeşitlendirme amacıyla ifade unsurlarına başvurmuştur. Bu unsurlardan ilki hafif icrâ kullanımınıdır. Ercüment Batanay, hafif icrâyı taksîmin 4. Dizeğinin ilk kısmında Nevâ perdesinde yapılan kalıba yönelik olarak uygulamıştır. Batanay, hafif icrâyı kalış hissiyatını destekleyici biçimde kullanmıştır.

2.1.3.2. Yavaşlayarak İcrâ

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 10. dizeğinde yavaşlayarak icrâ uygulamıştır. Batanay'ın yavaşlayarak icrâ ettiği kısım aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

Şekil 15. Akor kullanımı örneği 1



Şekil 16. Akor kullanımı örneği 2



Şekil 17. Tartım kullanımı örneği 1



Şekil 18. Tartım kullanımı örneği 2



Şekil 19. Hafif icrâ örneği 1



Ercüment Batanay'ın icrâsında tespit edilen bir diğer ifade unsuru yavaşlayarak icrâdır. Taksîm incelendiğinde Batanay'ın bu ifade unsurunu yalnızca taksîmin son dizeğinde kullandığı görülmektedir. Bu doğrultuda yavaşlayarak icrânın, son dizekteki taksîmi sonlandırıcı ezginin bitiş hissiyatını destekler nitelikte kullanılmış olduğu düşünülebilir.

2.1.3.3. Hızlanarak İcrâ

Ercüment Batanay taksîmin 1. dizeğinde hızlanarak icrâ uygulamıştır. Batanay'ın hızlanarak icrâ ettiği kısım aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

Ercüment Batanay hızlanarak icrâ unsurunu 1. Dizeğin sonunda görülen Nevâ perdesindeki mızrap tekrarlı kalıflarda kullanmıştır. Perde tekrarları ile yapılan kalıflardaki bu hızlanma tercihi, tanbûr icrâsında genellikle sonradan gelecek olan ezgiye bir hazırlık olarak kullanılmaktadır. Batanay, perde tekrarlı olarak ve hızlanarak yaptığı kalıftan sonra Nevâ perdesinde yaptığı uzun bir kalıfla hızlanarak icrâyı sonlandırmıştır. Taksîmin 2. Dizeğinin başlangıcında yapılan bu uzun kalış öncesinde, Nevâ perdesi

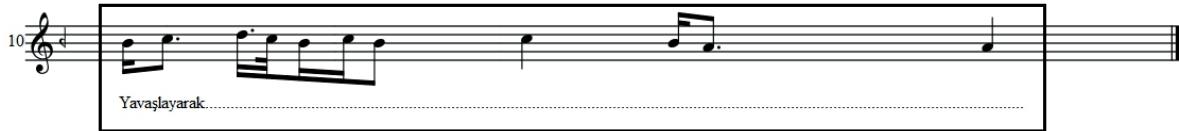
tekrarları ile yapılan hızlanarak icrâ uygulamasının, bir üst perde olan Hüseyinî perdesi ile oluşturulan bir yükselişle ezgisi ile de desteklendiği görülmektedir.

2.1.3.4. Güçlü İcrâ

Ercüment Batanay, taksîmin 4. ve 5. dizelerinde güçlü icrâ unsurundan faydalanmıştır. Batanay'ın güçlü icrâ örneği gösterdiği kısımlar aşağıdaki örneklerde belirtilmiştir.

Ercüment Batanay, taksîmin 4. Dizeğinin son kısmından 5. Dizeğin son kısmına kadar güçlü icrâ unsurunu gerçekleştirmiştir. Batanay'ın taksîmin geneline göre daha güçlü bir biçimde icrâ ettiği bu kısım incelendiğinde, ilgili kısımlarda süren ezginin taksîmin giriş ve sonuç bölümleri arasında bir bağ niteliği taşıdığı görülmektedir. Bir başka deyişle Batanay, taksîmin gelişme ve sonuç kısımlarına ulaşmak için bu bölümdeki ezgi anlatımını bir köprü olarak kullanmıştır. Bu şekilde önem kazanmış olan ve Acem perdesi etrafında şekillenen bu anlatımın belirginleştirilmesi amacıyla, Batanay'ın, güçlü icrâ unsurunu bu bölümde kullanmış olduğu görülmektedir.

Şekil 20. Yavaşlayarak icrâ örneği 1



Şekil 21. Hızlanarak icrâ örneği 1



Şekil 22. Güçlü icrâ örneği 1



Şekil 23. Güçlü icrâ örneği 2



2.1.3.5. Orta Gürlükte İcrâ

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 1. dizeğinin başlangıç kısmında ve 5. dizeğinin son kısmından taksîmin sonuna kadar orta gürlükte icrâ uygulamıştır. Aşağıdaki örneklerde Batanay'ın orta gürlükte icrâ ettiği bazı kısımlar gösterilmiştir.

Batanay'ın taksîm icrâsı incelendiğinde taksîmin büyük bir bölümünü orta gürlükte icrâ ettiği tespit edilmiştir. Taksîmdeki anlatım ifade unsurları bakımından bir bütün olarak ele alındığında, orta gürlükteki icrânın Batanay'ın Bayâtî taksîmi için standart bir ifade unsuru tercihi olduğu söylenebilir.

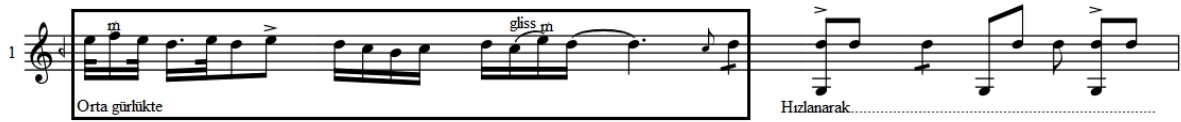
2.1.3.6. Vurgu

Ercüment Batanay Bayâtî taksîmin 1, 2, 4, 6, 8 ve 9. dizelerinde vurgu kullanımı yapmıştır.

Batanay'ın vurgu kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

Ercüment Batanay, taksîm icrâsının bütününde bazı perdeler üzerinde sıklıkla vurgu unsurundan faydalanmıştır. Vurgu kullanımı yapılan perdeler incelendiğinde, bu perdelerin ezgi başlangıçlarını sağlayan perdeler, Batanay'ın kişisel tartımları ve kalıplar öncesindeki son ezgilerin önemli perdeleri olduğu görülmektedir. Taksîmin bütününde, vurgu unsurunun kuvvetli bir üst mızrap darbesi ile elde edildiği anlaşılmaktadır.

Şekil 24. Orta gürlükte icrâ örneği 1



Şekil 25. Orta gürlükte icrâ örneği 2



Şekil 26. Vurgu örneği 1



Şekil 27. Vurgu örneği 2



2.1.4. Mızrap Kullanımı

2.1.4.1. Mızrapsız İcrâ

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin son dizeği hariç tüm dizelerde sıklıkla mızrapsız perde icrâsı göstermiştir. Aşağıda, Batanay'ın mızrap kullanımı hakkında önemli çıkarımlar yapılabilmemesine olanak sağlayan bu tekniğin kullanım biçimine ilişkin örnekler gösterilmiştir. Şekil 28. Mızrapsız icrâ örneği 1

Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsında dikkat çeken en önemli bulgulardan bir diğeri perdeleri sıklıkla mızrapsız duyurmasıdır. Ercüment Batanay, mızrapsız perdeleri öncesinde gelen mızraplı perdenin süregelen tınısı ile duyurmaktadır. Mızrapsız perdelerin bulunduğu kısımlar incelendiğinde çeşitli tartımlar içerisinde icrâ edilmiş oldukları görülmektedir. Batanay'ın mızrapsız perde icrâsı yaptığı tartımlar kişisel tartımları, üçleme biçimindeki tartımlar, inici onaltılık nota birleşimleri ile oluşan tartımlar olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte Batanay'ın glissando ile ulaştığı perdeleri de mızrapsız olarak icrâ etmiş oluşuna sıklıkla rastlanmaktadır.

2.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bu alt problem başlığı altında Ercüment Batanay'ın Bayâtî taksîmine ilişkin makâmsal bulgu-

lar verilmiştir. Alt probleme ilişkin açıklamaların rahat yapılabilmesi amacıyla, taksîm notası cümlelere ve cümleler ise daha küçük birim olarak devrelere ayrılmıştır. Cümle numaraları, taksîm notası üzerinde kalın yazı stili ile gösterilmiştir.

2.2.1. Makâm Geçkileri

Taksîmin 2. Cümlesinin 2. Devresinde, sonradan yapılacak olan geçkiye hazırlık olarak Hüzzâm makâmının Nevâ perdesi üzerindeki bölümünde görülen Hicâzî yapının seslerinin işlendiği ve Nevâ perdesinde Hicâzî bir kalış yapıldığı görülmektedir.

Seyir, 3. Cümlelerin 3. Devresine geldiğinde ise, önceki kısımda işlenen Nevâ perdesi üzerindeki Hicâzî sesler ile oluşan yapının, devrenin sonunda Dügâh perdesinde Uşşâk seslerine gelerek kalış yapması ile Karcıgar makâmına bir geçiş yapılmış olduğu söylenebilir.

2.2.2. Kullanılan Ses Sahası

Batanay, dem sesler haricinde, pest bölgelerde Yegâh perdesinden, tiz bölgedeki Muhayyer perdesine kadar ulaşan bir ses sahası içerisinde taksîmi icrâ etmiştir. Taksîmin ses sahası aşağıdaki porte üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 28. Mızrapsız icrâ örneği 1



Şekil 31. Taksimde kullanılan ses sahası



2.2.3. Seyir Özellikleri

Taksîm seyri, 1 devreden oluşan 1. Cümlede, Nevâ perdesi etrafında şekillenen ve bu perde-deki Bûselik sesleri ile gezindikten sonra uzun bir kalış yapan giriş yapıyla başlamıştır.

2 devreden oluşan 2. Cümleye geçildiğinde ise, Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend sesleri uygun ezgilerle Bayâtî makamının karar perdesi olan Dügâh perdesindeki Uşşâk makâmı seslerine yönelmiş, ardından tekrar Nevâ perdesindeki Nihâvend seslerine yönelerek bu perde üzerinde perde tekrarları ile ikinci bir kalış göstermiş ve 2. Cümlelerin ilk devresi bu şekilde tamamlanmıştır. Cümlelerin 2. Devresinde ise seyir Çargâh-Gerdâniye atlaması ile Gerdâniye perdesine taşınmış ve Nevâ perdesindeki Arabân makâmı sesleri işlenerek yine Nevâ perdesi üzerinde Arâbân sesleri ile kalış yapılmıştır. Taksîm süresince işlenen Nevâ perdesindeki Arâbân yapılarında Hisâr perdesi dik icrâ edilmektedir. Bunun sebebi, bu yapının taksimde görülen Karcığâr geçkisi ile bağlantısının olmasıdır.

Taksîmin 3. Cümlesinin ilk devresinde seyir Muhayyer perdesinden başlamış ve Nevâ üzerindeki Bûselik sesleri ile önce Acem perdesine taşınmıştır. Seyir, daha sonra cümlelerin ikinci devresinde Nevâ perdesine taşınmış, sonrasında ise aynı devre içerisinde Hüseyinî perdesi Hisâr perdesine çevrilerek Çargâh perdesine yöneltilmiş ve 2. Devre tamamlanmıştır. Çargâh perdesine Hisâr perdesi kullanılarak yapılan yönelim, bir sonraki devrede gelecek olan Karcığâr yapısı için hazırlayıcı nitelikte kullanılmıştır. 3. Cümlelerin son devresi olan 3. Devrede, seyir Muhayyer ve Gerdâniye perdeleri civarından inici nitelikte kullanılan üçleme tartımlarıyla Arâbânlı yapıya geçiş yapmış ve devrenin devamında Dügâh perdesindeki Uşşâk yapısını da ekleyerek Karcığâr geçkisini tamamlamıştır. Dolayısıyla 3. Cümle Karcığâr makâmı ile sonlanmaktadır.

Taksîmin son cümlesi olan 4. Cümle 1 devreden oluşmaktadır. Taksîmin bitiş cümlesi olan

4. Cümlede Batanay, seyri Karcığâr yapısından kurtarmış ve tekrar Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik seslerine geçiş yapmıştır. Bu bölgedeki kısa seyrediş sonrasında Makâmın karar perdesi olan Dügâh perdesinde Uşşâk makâmı seslerine geçmiş ve 4. Cümle ile makâmın seyrini Dügâh perdesinde Uşşâklı bir biçimde sona erdirmiştir.

3. SONUÇ

3.1 Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Bu bölümde Ercüment Batanay'ın icrâ etmiş olduğu Bayâtî taksîmin teknik yönden tahliline ilişkin sonuçlar açıklanmıştır.

3.1.1. Süsleme Tekniklerine İlişkin Sonuçlar

3.1.1.1. Çarpma Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsında en sık kullandığı süsleme tekniğinin 4 farklı biçimde olmak üzere çarpma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Batanay, çarpma kullanımlarını kendine has tavrını destekler biçimde kullanmıştır. Çarpma kullanımları bu bakımdan ele alındığında, tavrı özelliklerinden hareketle, üslûbunu oluşturan en önemli temellerden birisinin çarpma olduğu sonucuna varılmıştır. Yine bu doğrultuda, özellikle mızrapsız olarak icrâ ettiği çift çarpmalar, klâsik üslûp olarak adlandırılan icrâ üslûbundaki mızrap kullanımının teşhisi bakımından da yol göstericidir.

3.1.1.2. Glissando kullanımına ilişkin sonuçlar

Ercüment Batanay'ın sık kullandığı bir diğer süsleme tekniği olan glissandonun, yine üslûp ve tavrı özellikleri açısından ayırt edici bir bulgu olduğu tespit edilmiştir. Glissando kullanımlarına bağlı olarak ortaya çıkan mızrapsız perdeler de yine bu durumun göstergesidir. Özellikle inici olarak kullanılan ve çıkıcı glissandolara nazaran daha yavaş bir icrâ ile birden fazla notayı kapsayan glissando biçimleri Batanay'ın klâsik olarak adlandırılan üslûba yakınlığını ortaya koymaktadır.

3.1.1.3. Tek Mızraplı Trill Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Batanay'ın mızraplı tanbûr üslûbunun önemli belirleyici unsurlarından birisinin de tek mızraplı trill olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu tekniği oluşturan çarpma notasının, mızrapsız biçimde icrâ edilişi ve klâsik üslûba yakın olan Ferit Sıdal, İzzettin Ökte gibi bazı tanbûrîlerde de sıklıkla karşımıza çıkması bu hususta dikkat çekicidir. Bununla birlikte tek mızraplı trill kullanımının, üslûp boyutundaki belirleyiciliğini, yalnızca tek başına var olması değil, aynı zamanda kullanılmış olduğu motifler ve cümle yapıları da ortaya koyabilmektedir.

3.1.1.4. Parmak Vibratosu Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Tanbûr sazında uygulanan vibrato tekniği hususunda sıklıkla karşımıza çıkan sap vibratosu tekniği ile birlikte, Batanay'ın icrâsında görülen parmak vibratosu tekniği dikkat çekicidir. Türk mûsikîsi perdelerinin kendi içerisindeki titreşimlerinin birkaç koma değerindeki değişimleri ve ezginin akışına göre yine bu değerlerin ayarlanabilir oluşu düşünüldüğünde, Batanay'ın parmak vibratosu ile Segâh perdesinin Bayâtî makamının akışı içerisindeki yerini de vurgulamış olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

3.1.1.5. Dem Ses Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Batanay, taksimdeki dem ses kullanımını makâmın seyir içerisinde önem kazanmış olan perdelerinde yapmıştır. Bu kullanım biçimi ile, makâmın önemli perdeleri üzerinde yapılan kalışlar ve tekrarların desteklenmesinin amaçlandığı tespit edilmiştir.

3.1.1.6. Akor Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Ercüment Batanay'ın, taksimdeki akor kullanımını yine makâmın önemli perdelerindeki kalışlar sırasında ilgili perdeyi güçlendirici biçimde kullanmış olduğu sonucuna varılmıştır.

3.1.1.7. Tartım Kullanımlarına İlişkin Sonuçlar

Taksimde sık kullanılan tartımlar incelendiğin-

de, Batanay'ın, makâm işleyişi sırasında kurduğu ezgilerin bütünlüğünü destekler nitelikte oldukları tespit edilmiştir. Aynı zamanda, kullanmış olduğu tartımlar, kendi üslûbuna ait anlatımları da oluşturan temellerdir. Tartımlar ezgilerin akışı içerisinde değerlendirildiğinde, Batanay'ın mızrap vuruşları ile de uyum içerisinde oldukları anlaşılmaktadır.

3.1.2. İfade Unsurlarına İlişkin Sonuçlar

3.1.2.1. Hafif İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Batanay'ın taksimde anlatımı çeşitlendirme amacıyla ifade unsurlarına başvurduğu tespit edilmiştir. Taksimde, hafif icrâ unsurunun makâmın merkez perdesinde yapılan kalıştaki cümle bitişi hissiyatını destekler nitelikte kullanılmış olduğu sonucuna varılmıştır.

3.1.2.2. Yavaşlayarak İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Ercüment Batanay'ın icrâsında tespit edilen bir diğer ifade unsuru yavaşlayarak icrâdır. Yavaşlanarak icrâ edilen kısım incelendiğinde, hafif icrâda olduğu gibi bitiş hissiyatını destekleyerek, taksimi nihâyete hazırlayıcı biçimde kullanılmış olduğu görülmektedir.

3.1.2.3. Hızlanarak İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Batanay'ın, hızlanarak icrâ unsurunu, makâmın merkez perdesinde yapılan tekrarlı kalışlar süresince, ezgi anlatımını monotonluktan kurtarma amacı ile kullanmış olduğu tespit edilmiştir.

3.1.2.4. Güçlü İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Batanay, güçlü icrâ unsurunu, taksimin sonuç bölümüne bağlayıcı biçimdeki ezgi anlatımı sırasında kullanmıştır. Bu şekilde önem kazanmış olan ve Acem perdesi etrafında şekillenen bu anlatımın belirginleştirilmesi amacıyla, Batanay'ın, güçlü icrâ unsurunu bu bölümde kullanmış olduğu tespit edilmiştir. İlgili bölümdeki ezgi oluşumu incelendiğinde, güçlü icrânın acem perdesi merkezli anlatımlarda oluşan berraklığı da desteklediği sonucuna ulaşılmıştır.

3.1.2.5. Orta Gürlükte İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Batanay'ın taksîm icrâsı incelendiğinde taksîmin büyük bir bölümünü orta gürlükte icrâ ettiği tespit edilmiştir. Taksîmdeki anlatım ifade unsurları bakımından bir bütün olarak ele alındığında, orta gürlükteki icrânın Batanay'ın Bayâtî taksîmi için standart bir ifade unsuru tercihi olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

3.1.2.6. Vurgu kullanımına ilişkin sonuçlar

Batanay'ın taksimdeki vurgu kullanımını genellikle makâmın merkez perdesi olan Nevâ perdesi üzerinde kullanmış olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte vurgu unsurunun taksimde ezginin akışına göre belirginleştirilme zarureti doğan perdelerde kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Tanbûr icrâsında üst mızrap darbesinin önemli oluşu da vurgu kullanımı adına belirleyici bir husustur. Bu bakımdan Batanay'ın vurgu kullanımlarını üst mızrap darbesine denk getirerek güçlendirmiş olduğu sonucuna varılmıştır.

3.1.3. Mızrap Kullanımına İlişkin Sonuçlar

3.1.3.1. Mızrapsız İcrâ

Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsında dikkat çeken en önemli bulgulardan bir diğeri perdeleri sıklıkla mızrapsız duyurmasıdır. Tanbûr icrâcılığında klâsik üslûp olarak adlandırılan icrâ üslûbunda mızrapın daha az kullanıldığı görüşü sabittir. Batanay'ın mızrapsız olarak icrâ ettiği perdelerin sıklığı göz önünde bulundurulduğunda, icrâcının klâsik üslûba daha yakın olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yine kendisiyle çağdaş olan ve icrâlarındaki tavrı özelliklerinde benzerlikler görülen İzzettin Ökte'nin de mızrapsız icrâyı sıklıkla kullanmış olduğu, tarafımızca yapılmış olan araştırmalar sonucunda ortaya konulmuştur. "Ökte, mızrapsız icrâ edilen perdelerle anlatımına acıcılık ve nahiflik kazandırmıştır. İzzettin Ökte'nin her perdeye bir mızrap darbesi vurmak yerine az mızrap kullanımı ile çok perde duyurabilmeyi, mızrapsız icrâyı ustaca kullanması ve tanbûr sazının rezonansına bu kullanımı uyarlayabilmesi sonucunda başardığı belirlenmiştir" (Düzün, 2019:90).

Aynı şekilde, Batanay'ın da mızrapsız şekilde

icrâ ettiği perdelerle, tanbûrun rezonansını ustaca kullandığı ve böylece anlatıma nahiflik kazandırmış olduğu tespit edilmiştir.

Bununla birlikte Batanay'ın glissando ile ulaştığı perdeleri de mızrapsız olarak icrâ etmiş olduğu ve bu doğrultuda, taksîm genel olarak incelendiğinde, glissando ve mızrapsız perde icrâlarının üslûp ve tavrı özellikleri hususunda dikkat çekici olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

3.2.1. Makâm Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Türk mûsikîsi nazariyatı tarihsel süreç içerisinde ele alındığında, makâm olgusunun oluşumunun 15. yüzyıl sonrasına denk geldiğini görmekteyiz. 9. yüzyıl ve sonrasından 15. yüzyıla gelinceye kadar görülen ilk edvâr çalışmalarında ise makâmata ait teknik bilgilerin daireler üzerinde gösterildiği görülmektedir. Daireler içerisinde izah edilen dizilerin temelinde ise dizilerin oluşturdukları dörtlü ve beşliler yatmaktaydı. Makâm olgusunun seyir ve perde üzerinden anlam kazanması ise yine 15. yüzyıl sonrasında gelişen bir durumdur. Makâmları yalnız teorik değil aynı zamanda icrâ boyutuyla da düşündüğümüzde perde münasebetleri ve seyir kavramının ne denli önemli olduğu açıktır. Bu doğrultuda günümüzde kullanılan makâmların işlenişinin değerlendirmesini de 15. yüzyıl sonrasındaki perde ve seyir temelli anlatıma göre yapmak yerinde olacaktır.

Bayâtî makâmı hakkında Kantemiroğlu'nun verdiği tanım şu şekildedir;

"Nevâ ile Hüseyinî'nin arasındaki yarım perdeye Bayâtî denir. Bayâtî makâmının seslendiriliş hareketine Dügâh perdesinden başlanır. Oradan Nevâ yüzünden (Nevâ cinsiyle) Segâh, Çargâh ve Nevâ'ya çıkılıp, Nevâ perdesinde biraz durulur ve Bayâtî perdesi titretilir. Oradan Hüseyinî perdesi atlanarak, Evç perdesine geçilir. Evç'den daha yukarı çıkılmak istenirse, tam perdeler üzerinden, Tiz Bayâtî'ye ve Tiz Hüseyinî'ye dek çıkmak mümkündür. Makâm, ince sesli perdelerden kalın seslilere doğru inmek isterse, gene aynı yoldan geçip Hüseyinî perdesini aşarak ve kendi perdesini okşayıp Nevâ perdesine güzelce basarak kendini ortaya koyar. Nevâ'dan Yegâh'a dek iner ve gene aynı yoldan dönüp Dügâh per-

desinde durur ve kararını verir” (Tura, 2001:74).

Bayâtî makâmının seyri Nâsır Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk isimli eserinde de ise şu şekildedir;

“Nevâ ile Uşşak'ın bileşimidir, ama Nevâ'daki Hicâz perdesinin iyice azaltılması ve Nevâ perdesine de sık sık Bayâtî perdesinin eklenmesi kuralları arasındadır ve Nevâ yapmaya başlayıp Uşşak karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006:58).

Makâmın tanımı Haşîm Bey Mecmuası'nda ise şu şekildedir;

“İlkin çargâh, nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye perdeleriyle yine nevâ'ya kadar inip daha sonra nevâ'dan çargâh, segâh, düğâh açarak bir rast gösterip tekrar gerdâniye, acem, hüseyinî, nevâ, çargâh, segâh okşayarak düğâh'da karar verir” (Yalçın, 2016:159).

Müelliflerin Bayâtî makâmı tanımları incelendiğinde, Batanay'ın Bayâtî makâmını işleyişinin Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin tanımlarına yakın olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. İki müellifte de bahsi geçen Bayâtî perdesi, Kantemiroğlu'nda Nevâ ve Hüseyinî perdeleri arasında bir yarım perde olarak belirtilmiştir. Bu perdenin günümüzde Bayâtî seyir içerisinde sıklıkla yapılan Karcıgar geçkilerde Hüseyinî perdesinin yerini alan Hisâr perdesi olduğu tespit edilmiştir. Seyir içerisinde Bayâtî perdesinden sonra Hüseyinî perdesinin atlanarak Evç perdesine çıkılması ile de Bayâtî seyirdeki Arâbân bölgesi oluşmaktadır.

Batanay'ın seyri, ezgi hareketleri bakımından incelendiğinde ise üç müellifin de seyrin açıklamasını Nevâ perdesi üzerinde yoğunlaşmış bir anlatımla yapması sebebiyle Batanay'ın icrâsının da anlatımlara uyduğu sonucuna ulaşılabilmektedir. Günümüzde Bayâtî makâmı seyri içerisinde Arâbân sesleri ve Karcıgar geçkisi sıklıkla kullanılsa bile bu yapılar tercih edilmeden de makâm icrâ edilebilmektedir. Bu doğrultuda da Haşîm Bey'in vermiş olduğu tanımla uyum sağlandığı görülmektedir. Sonuç olarak Batanay'ın taksîm icrâsında göstermiş olduğu Bayâtî seyri için makâmın 15. yüzyıldan sonra perde ve seyir temelli anlatımın gelişmesi ile birlikte yapılan ilk tanımlara uyduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

AKAN, E. (2007). *Tanbur Metodu*. İstanbul: Çağlar Müsîkî Yayınları

BEHAR, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Müsîkî Makamları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DÜZÜN, E. (2019). İzzettin Ökte'nin Tanbûr Taksîmlerinin Tahlîli, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

DÜZÜN, E. (2019). İzzettin Ökte'nin Bûselik Tanbûr Taksîminin Tahlîli, Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt: 7 Sayı: 1, Sayfa: 90.

GERÇEK, Ö. (2015). *Günümüz Türkiye Kopuzu'ndaki Organolojik ve İcrasal Özelliklerin Değerlendirilmesi*, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

HATİPOĞLU, V. (2017). *Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alistirmaları*, Ankara: Gece Kitaplığı, 1. Basım.

HATİPOĞLU, V. (2016). *Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada “Beylik Aranağmelerden” Oluşturulan Çeşitlemelerin Yer ve Öneminin Değerlendirilmesi*, Turkish Studies, Cilt: 11, Sayı: 19, Sayfa: 423.

ÖGEL, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.9, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

SARI, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*, İstanbul: Nota yayıncılık.

SÖZER, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 5. Basım.

TANRIKORUR, C. (2009). *Müzik, Kültür, Dil*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TURA, Y. (2001). *Kitâbu ‘İlmi’l-Müsîkî ‘alâ Vechi’l-Hurûfat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Cilt.

TURA, Y. (2006). *İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkîk ü Tahkik)*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1. Baskı.

YALÇIN, G. (2016). *Hâşîm Bey Mecmuası, Edvâr*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1. Baskı.

EKLER

Ek-1. Bayâtî Taksîm'in notası

Beyâtî Taksîm

Süpürde Akord

İcrâ eden: Ercüment Batanay
Notaya alan: Emre Düzün

Süre: 1:34

1. Orta gürükte Hızlanarak.....

2. Pvb

3. gliss tmt gliss

4. Hafif..... Güçlü.....

5. 3 Orta gürükte

6. gliss gliss 3 3 3 3 3 3 3

7. 3

8. gliss m m m gliss m

9. gliss gliss gliss 3 gliss m

10. Yavaşlayarak.....

Desen ve dekorasyon hareketi: Sanatta Batılı hiyerarşiye kültürel bir başkaldırı

Pattern and decoration movement: A cultural revolt against the Western hierarchy in art

Elif Şenel 

Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Resim Anasanat Dalı, Samsun, Türkiye, e-mail: elif.senel@omu.edu.tr

Öz

Batı kültüründe modernizm ile gelen modern sanat estetiği, sanatın, klasik ölçülerden ve geleneksel kavramlardan uzaklaşması gerektiği düşüncesine temellenmiştir. Modern sanat, genel itibarıyla sanatın, temsilin yanı sıra halktan, hayattan ve hayata dair işlevsel pratiklerden arınmasına vurgu yapmıştır. Batı'nın modernizm kapsamında beslediği saflık ve evrensellik düşüncesi, zaman içinde emperyalist bir tutkuya dönüşmüş; bunun sanattaki yansıması da bir tür kültür emperyalizmi olmuştur. Haliyle, Batılı estetik üzerinden tanımlanan sanatın, halktan, hayattan ve zanaattan ayrılması; Batı-dışı estetikten, Batılı olmayan kültürlerden, bu kültürlerle has geleneksel ve dekoratif öğelerden ayrılmasını da çağırıştır. Modernizmin, saflık ve evrensellik idealleri uğruna savunduğu ayrımlar, özellikle postmodern dönemde şüpheyle karşılanmıştır. Bu dönemde modernizmin tabularına ve kültürel yayılcılığına tepki gösteren pek çok yaklaşım ortaya çıkmıştır. Postmodern düşüncenin karakteristik yapısını taşıyan Desen ve Dekorasyon hareketi, Batılı hiyerarşiye başkaldırının tipik bir örneği olmuştur. Bu araştırmada, Batılı hiyerarşinin dayattığı ayrımlara karşı kültürel bir direniş olarak algılanan Desen ve Dekorasyon hareketine ışık tutmak amaçlanmıştır. Araştırma yöntemi olarak; veri toplama tekniği kapsamında doküman analizi, veri analiz tekniği kapsamında betimsel analiz kullanılmıştır. Konu, Desen ve Dekorasyon hareketini temsil eden sanatçıların eserleri ile desteklenmiştir. Araştırmada elde edilen veriler ışığında, modernizmle birlikte gelen kültürel, ırksal, toplumsal ve sınıfsal ayrımlara odaklanan Desen ve Dekorasyon hareketinin, Batılı hiyerarşinin sorgulanmasına yönelik bir yaklaşım olduğu belirlenmiştir. Hareketin sanatçılarının, Batı'nın ve Batı estetiğinin etnosentrik tutumlarına kültürel çeşitlilik üzerinden direniş gösterdiği ortaya konulmuştur. Aynı zamanda sanatçıların, Batılı estetik hiyerarşiler ile okunabilen kimlik sorununa ve *öteki* kavramına duyarlılıkla değindiklerine dikkat çekilmiştir. Sanatta kültürel çeşitliliğin ve toplumsal farklılıkların önemine, sanat ile hayatın ayrılmazlığına vurgu yapan hareketin, genellikle Batılı olmayan kültürleri ve bu kültürlerin estetiğini referans aldığı tespit edilmiştir. Batılı olmayan kültürlerle ve bu kültürlerin sanatlarına has desenlerin ve dekoratif öğelerin, sanatçılara, Batılı estetik anlayışın tüm retlerini irdeleyebilmeleri için uygun bir medya sağladığı belirlenmiştir. Batılı estetik hiyerarşilere direnişin postmodern ilk örneklerinden olarak kutsanan Desen ve Dekorasyon hareketinin mücadelesinin zorlu yapısına dikkat çekilmiştir.

Anahtar kelimeler: Desen ve dekorasyon, Batılı hiyerarşi, Batı-dışı estetik, kültür, sanat.

Citation/Atf: ŞENEL, E., (2022). Desen ve dekorasyon hareketi: Sanatta Batılı hiyerarşiye kültürel bir başkaldırı. *Journal of Arts*. 5(3): 139-150, DOI: 10.31566/arts.5.3.02

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Elif Şenel
E-mail: elif.senel@omu.edu.tr



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

The aesthetics of modern art that came with modernism in Western culture is based on the idea that art should move away from classical measures and traditional concepts. In general, modern art has emphasized that art should be purified from folk, life and functional practices related to life, as well as representation. The idea of purity and universality, which the West nurtured within the scope of modernism, has turned into an imperialist passion over time, and its reflection in art has been a kind of cultural imperialism. Naturally, the separation of art, which is defined through Western aesthetics, from folk, life and craft has also evoked its separation from non-Western aesthetics, non-Western cultures, and traditional and decorative elements specific to these cultures. The distinctions defended by modernism for the sake of the ideals of purity and universality were met with skepticism, especially in the post-modern era. During this period, many approaches emerged that reacted to the taboos and cultural diffusionism of modernism. The Pattern and Decoration movement, which has the characteristic structure of postmodern thought, has been a typical example of revolt against the Western hierarchy. In this research, it is aimed to shed light on the Pattern and Decoration movement, which is perceived as a cultural resistance against the distinctions imposed by the Western hierarchy. As a research method, document analysis was used within the scope of data collection technique and descriptive analysis was used within the scope of data analysis technique. The subject was supported by the artworks of artists representing the Pattern and Decoration movement. In the light of the data obtained in the research, it has been determined that the Pattern and Decoration movement, which focuses on the cultural, racial, social and class distinctions that came with modernism, is an approach to questioning the Western hierarchy. It has been revealed that the artists of the movement resisted the ethnocentric attitudes of the West and Western aesthetics through cultural diversity. At the same time, it was pointed out that the artists sensitively touched on the problem of identity, and concept of *the other*, which can be read with Western aesthetic hierarchies. It has been determined that the movement, which emphasizes the importance of cultural diversity and social differences in art, and the inseparability of art and life, generally references non-Western cultures and the aesthetics of these cultures. It has been determined that the patterns and decorative elements unique to non-Western cultures and the arts of these cultures provided a suitable media for artists to examine all the rejections of the Western aesthetics. Attention was drawn to the difficult nature of the struggle of the Pattern and Decoration movement, which is celebrated as one of the first postmodern examples of resistance to Western aesthetic hierarchies.

Keywords: Pattern and decoration, Western hierarchy, non-Western aesthetics, culture, art.

1. GİRİŞ

Rönesans döneminde sanatın zanaatla yakınlığının tümüyle yok olmadığı ancak aralarında belli bir kopuşun gerçekleşmeye başladığı görülmüştür. Modernleşme süreçleri ile birlikte bu kavramlar arasındaki ayırım belirginleşmiş, sanat yüce değerler ile karşılık bulurken; zanaat yaşama dönük olmakla ve sanat karşısında sıradanlıkla tanımlanmıştır. Sanat ve zanaat arasındaki ayrılık, sanatın halktan ve hayata dair kültürel unsurlardan uzaklaşmasının da habercisi olmuştur. Modern sanat düşüncesi, sanatın temsilden ve taklitten ziyade yoruma dayalı, dışavurumsal ve deneysel yapısını ön plana koymuştur. Esasında bu dönem, epistemolojik, politik, endüstriyel ve teknolojik gelişmeleri gözetken veya bu gelişmelere direnen sanatçı duruşlarını eş zamanlı olarak içermiştir. Aydınlanma hareketinin, Fransız İhtilalinin ve Sanayi Devriminin getirileri, sanatın modernleşme süreçlerinde farklı yaklaşımları

doğurmuştur. Makineleşmenin el işçiliğini ve insan emeğini bertaraf etmesi veya sanatın disiplinel olarak işlevsel sanatlardan ayrı tutulması, genel olarak dönemin sanat anlayışına ters düşmezken, bazı tepkisel akımların oluşmasına da sebep olmuştur. Diğer taraftan modernizm felsefesinin, tüm alanlarda ve herkes için evrensel bir dürtü yaratmaya yönelik çabasının, tarihsel süreçte emperyalist bir duyguyla örtüşmesi, bazı kesimlerce doğal karşılanırken bazı duyarlı sanatçıların eleştirilerine maruz kalmıştır. Batılı anlayış üzerine kurulan yeni düzen, Batı estetiğini geçerli kılmış; Batı-dışı estetiği reddetmiştir. Bunun üzerine modernleşmenin Batılı olmaya veya Batı'yı çağrıştırmaya dair anlamları, 19. ve 20. yüzyıl sanatlarında bir kutuplaşmaya yol açmıştır. Sanatta modernleşmenin Batı'ya ve Batılı değerlere özgü olmadığını düşünen sanatçılar, yönlerini yaşamsal ve işlevsel pratiklere, halk sanatlarına, geleneksel imgelere, farklı kültürlerle çevirmişlerdir. Sanatın yaşama dönüklüğünü

ve kültürel çeşitliliği imleyen sınırları eritme düşüncesi, 20. yüzyılın ikinci yarısında ivme kazanmıştır. Tarihte bu düşüncenin yazılı ve sanatsal olarak gövde bulması, sanat, zanaat ve hayat ayrımını çağrıştıran; Batılı ve Batılı olmayan, evrensel ve yerel, yüksek ve aşağı, modern ve geleneksel, majör ve minör, plastik ve dekoratif gibi zıtlıkların irdelenmesini de gerekli kılmıştır. Sanatta Batılı hiyerarşiye kültürel bir başkaldırı olarak okunabilecek bu türden bir yaklaşımın postmodern dönemdeki en etkili örneklerinden biri Desen ve Dekorasyon hareketi olmuştur. Bu araştırmada Desen ve Dekorasyon hareketine odaklanılmış, hareketi, Batılı hiyerarşiye bir başkaldırı şeklinde karakterize eden nedenlerin belirsizliği problem kabul edilmiştir. Bu bağlamda, modernizmle gelen Batılı estetik hiyerarşilerin nasıl geliştiği; postmodernizmin ve onun eleştirel ruhu ile ilişkisinde Desen ve Dekorasyon hareketinin bu hiyerarşilere nasıl tepki gösterdiği gibi sorulara yanıt aranmıştır.

Araştırmada, Batılı hiyerarşinin dayattığı sınırlara karşı bu sınırları bulanıklaştırma çabasında vücut bulan Desen ve Dekorasyon hareketine ışık tutmak amaçlanmıştır. Araştırmanın genel amacına ulaşmak için önce modernizm ile birlikte gelen, Batı'nın sanat üzerindeki tahakkümü ele alınmıştır. Daha sonra Desen ve Dekorasyon hareketinin karakteristik yapısı analiz edilmiş, hareketi temsil eden sanatçıların yönelimleri ve eserleri üzerinden konu aydınlatılmıştır. Batılı hiyerarşiye kültürel bir başkaldırı olarak algılanan Desen ve Dekorasyon hareketinin aydınlatılması, estetiğe, biçime ve içeriğe dair geleneksel kodların yıkımıyla, kültürel çeşitliliğe ve çoğulculuğa yönelimiyle karakterize olan yakın tarih sanatının profilini objektif olarak çizebilmek adına önem arz etmektedir. Literatürde Desen ve Dekorasyon hareketini Batılı hiyerarşiye kültürel bir başkaldırı olarak analiz eden ve bunu postmodern dönemin karakteristik yapısıyla ilişkilendiren çalışmalara rastlanmamıştır. Hareketin literatürde yeterince ele alınmamış olması araştırmayı ayrıca özgün ve önemli kılmaktadır.

Araştırma nitel bir çalışma olduğundan veri toplama tekniği kapsamında doküman analizi, veri analiz tekniği kapsamında betimsel analiz uygulanmıştır. Yöntem kapsamında, konuyu objektif düzeyde yansıtmaya olanak tanıyan bir literatür

taraması gerçekleştirilmiş; Türkçe ve yabancı dilde kaynaklar incelenmiştir. Gerekli görülen kaynaklara atıfta bulunulmuş, bulgular konu ekseninde yorumlanmış ve ilişkilendirilmiştir. Konu, Desen ve Dekorasyon hareketini temsil eden ve problemi örneklemeğe uygun olduğu düşünülen sanatçıların eserleri üzerinden örneklenmiştir. Çalışmada bilimsel araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

2. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME UZANAN SÜREÇTE SANATTA BATILI HİYERARŞİ

Modern sanat ideallerinin temellerinin atıldığı 18. yüzyılda, sanat kavramının geleneksel anlamı tümüyle değişmiştir. İnsanın estetik ve işlevsel tüm yaratma eylemlerini kapsayan sanat, güzel sanatlar ve zanaatlar/popüler sanatlar olarak ayrılmıştır. Bu bölünmeden sonra güzel sanatlar, sadece esin, deha, aşkınlık ve incelmış zevkler ile ilişkilendirilmiş, araçsal değil kendinde bir amacı olan yapıtları kapsamıştır. Zanaat ve popüler sanatlar ise beceri ve kurallar ile sınırlı kalarak bir ihtiyaca yönelik olan ve eğlendiren icraları içermiştir. Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren ise güzel sanatlardaki güzel sıfatının belirleyiciliği önemini kaybetmiştir. Bu dönem itibarıyla sanat denildiğinde kastedilen, güzel sanatlar ve onun yüce duygusu olmuştur. Sanatı, zanaattan ve ilişkili olduğu kavramlardan bir sıfat ile ayırmının da ötesine geçilmiş; sadece sanat ve zanaat, sanat ve toplum, sanat ve gündelik yaşam, sanat ve eğlence gibi kavramlar gündeme gelmiş, bunlar kendi içlerinde doğal olarak karşıtlık barındırmıştır (Shiner, 2010: 22). Böylelikle sanat tarihinde sanat ve sanat olmayan ayrımı belirlemiştir. Sanatın kapsamını, sanatçının profilini ve sanat eserinin niteliklerini belirleyen modern sanat teorisinin evrensellik iddiaları yerleşmeye başlamıştır.

Sanat-zanaat ayrımı üzerinden sanat ve sanat olmayan şeklinde kesin bir kodlama yaratabilmek, sanatı salt bilimsel bir olgu gibi ele almayı veya içinde pek çok önyargıyı barındırmayı gerektirmektedir. Tarihsel sürece bakıldığında sanatın, kesin kurallar ve doğrular ile tanımlanabilir bir alan olmadığı, aksine bir değişim serüvenini ifade ettiği açıktır. Dolayısıyla sanat ve sanat olmayan şeklinde bir belirlemenin, birtakım önyargı-

larla ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Batı'nın evrensellik iddialarını karakterize eden önyargıların temelini oluşturan tek şey, estetik ve işlevsel açılara bakılarak sanatsal üretimin ayrıştırılması gerektiğine dair bir inanış değildir. Bununla birlikte söz konusu estetiğin kapsamı da bağlayıcı niteliktedir. Haliyle Batı'nın hâkim estetik kodları dahilinde hareket etmeyen sanatlar da bu hiyerarşik ayrıma maruz kalmıştır. Sanat tarihçisi J. N. Erzen, dünya literatüründe estetiğin Batı düşüncesine göre ifade edilen bir kavram olduğunu belirterek, Batılı olmayan kültürlerde dahi bu kavramın Batılı etkilerle şekillendiğini savunan görüşlerin varlığına dikkat çekmiştir. Dünya sanatlarındaki çeşitlilik ve farklılıkların, Batılı sanat anlayışı ve estetik kuramlarınca reddedildiğini vurgulamıştır (2020: 12). Dolayısıyla malum önyargılar, sanatsal üretimi, karakteristik yapısına ve niteliklerine göre kategorize etmenin yanı sıra sanatta Batılı ve Batılı olmayan estetik arasında bir ayrımı da içermiştir. Erzen'e göre Batılı olmayan kültürlerin sanatının, yaşamsal, politik ve sosyal bağlamlara sahip oluşu; din ve öğretiler üzerinden şekillenmesi, bu kültürler arası ayrımcılığın ana nedeni olarak belirmektedir. Zira Batı görüşüne göre bu nitelikler, bu kültürlerin sanatını zanaat kategorisine sokmaktadır (2020: 73-74).

Modern sanat dönemi, bu hiyerarşilere tanıklık etmekle birlikte, 19. yüzyılın sonlarından itibaren -aslında modernleşmenin diğer pratikleri olarak- Arts and Crafts hareketi, Art Nouveau akımı ve Bauhaus okulu ile primitivizm akımı örneklerinde olduğu gibi karşıt görüşleri de içermiştir. Bu oluşumların başlıca motivasyonu, sanat ile zanaat, sanat ile hayat, dönemin kabul gören Batı estetiği ile Batı-dışı estetik arasında çekilen sınırları kaldırmak olmuştur. Fakat modernizmin arınma arzusu, bu girişimlere rağmen sürmüştür. Yirminci yüzyılda sanatı ayrıştırmaya ilişkin genel belirlemelerin üzerine daha spesifik ve stratejik koşullar getiren bir yaklaşım gün yüzüne çıkmıştır. Sanat eleştirmeni T. Barrett'in belirttiği gibi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modernizm biçimci bir anlayışla yeniden gündeme gelmiştir. İçerik ve anlatının, sanatı saf halden uzaklaştırdığı; bunun karşısında biçimin en önemli unsur sayıldığı bu anlayış, 1920'lere temellenmiş olsa da savaş sonrasında Amerikalı

sanat eleştirmeni Clement Greenberg ile ivme kazanmıştır (2012: 52). Greenberg, *Modernist Resim* isimli makalesinde, her sanatın kendine has bir yapısının olması gerektiğine vurgu yapmış, bunun mümkün olabilmesi için de o sanatın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiğini savunmuştur. Sanatların, kendi özüne yabancı olabilecek bütün izlerden ve etkilerden temizlenmesi gerektiğini öne sürerek sanatın saflığının böylelikle sağlanabileceğini belirtmiştir. Bir sanat türüne has medyumun niteliklerinin bu saflık için bağlayıcı olduğunu vurgulamıştır. Örneğin resim sanatına özgü düzlük ve iki boyutluluğa dikkat çekerek, burada bir uzamın temsiline değil; ön yapı ve biçim üzerinden resmin kendisine bakılması gerektiğini öne sürmüştür (2020: 818-819). Sanat eleştirmeni A. C. Danto, modernizmin tarihini, arındırmanın veya soyun temizlenmesinin tarihi olarak addetmiş; Greenberg'in sanatın saflığına ve arınmaya yaptığı vurgunun siyasi yankılarına dikkat çekmiştir. Modern sanat teorisinin, siyasette, saf ırk düşüncesini kirleten her şeyi reddeden totaliteryanizm ile karşılık bulduğunu ifade etmiştir (2020: 97-98). Avrupa merkezli modernist bakış açısından, sanatın, tecimsel yapısından sıyrılıp salt estetik bir amaçla tanımlanmasına ilişkin mücadelenin, tarih içinde evrensel bir yayılcılığa doğru kaydığı malumdur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra stratejik olarak ön plana çıkan Amerika kanadında ise, Greenberg'in savunusundan da anlaşılacağı üzere, modernist düşüncenin, salt sanatla ilgili olmadığı daha belirgin bir biçimde kendini hissettirmiştir.

Ortalama 1960'lara kadar süren modern sanatın ardından, modernizm idealleri yavaş yavaş yerini aşağı yukarı 1970'lerde derinleşen postmodernliğe bırakmıştır. Postmodern dönemi ve bu dönemin sanatını karakterize eden tüm özellikler, modernizm karşıtlığını ifade etmiştir. Postmodernizm, bu karşıtlığı daima Batılı hiyerarşiyi güdüleyen birtakım zıtlıklar ve çelişkiler üzerine söylemleriyle dile getirmiştir. Barrett'in ifade ettiği gibi, modernistler geçmişin üzerine sünger çekip bireysel yeniliklere odaklanırken, postmodernistler geçmişten ve gelenekten özellikle faydalanmışlardır. Modernist yaklaşım Batı şiarının getirdiği saflık ve arılık düşüncesini sergilerken, postmodernist yaklaşım eklektik bir tavır sergilemiştir. Modernizm, yüce olanı ön plana koymuş

ve kültürel bayağılık olarak gördüğü her şeyi, gündelik yaşamı, popüler kültürü ve orta sınıf değerlerini küçümsemiştir. Postmodernizm, eklektik ve çoğulcu yaklaşımıyla bu kaynaklardan beslenmiştir. Modernizmin, toplumsal gelişim için tek kurtuluş yolu olduğunu savunduğu akıl, evrensellik iddiaları üzerinden okunan Batı'ya has akıl olmuştur. Çokkültürlülüğü ön planda tutan postmodernistler buradaki indirgemeciliğe dikkat çekerek; insanlar arasındaki, toplumlar arasındaki, kültürler arasındaki farklılıkları görmezden gelmenin anlamsızlığına vurgu yapmışlardır (2012: 60-61, 79). Postmodern yeni dönem, modernist anlayışa karşı tepkisel olduğu kadar belirli istikametlerden azade uçsuz bucaksız dağınıklığıyla tüm zamanlardan farklı bir karakter sergilemiştir. Modernizm perspektifinden bakıldığında ise sanat adına reddedilmesi gereken ne varsa, bu dönemde adeta vücut bulmuştur.

Modernist çerçevedeki Batılı sanatın, kendi kapsamı dışında kalanlar ile arasına koyduğu sınırın; esasında Batı'nın kendinden olmayan ile arasına koyduğu sınırı ima ettiği malumdur. Burada Batı'da içerilen anlamlar önem arz etmektedir. Batı, yaşama dönük ve işlevsel sanatları, farklı kültürleri ve o kültürlerin sanat ve estetik anlayışını dışarıda tutmakla birlikte bakışını topluma ve kitlelere çevirmiş; kendi içinde yüksek ve aşağı kültür ayrımını meşrulaştırmıştır. Yüksek sanatı ve ilintilerini dayatan Batı, sanatın üstün değerlerini riske edebileceğine inandığı her şeyi saf dışı bırakmıştır. Toplumdaki bu tabakalaştırmanın bir uç boyutu da tarihi bir mesele olan kadın-erkek ayrımcılığı olmuştur. Düşün, yazın ve yaratım alanlarında tüm hiyerarşilere karşı durulan postmodern yeni dönemde, süregelen kadın-erkek ayrımcılığına karşı mücadele alevlenmiştir. Kaldı ki çoğulcu ve çokkültürcü bir yaklaşım sergileyen postmodern tavır, hiyerarşi karşısında farklılıkları vurgulayan feminist teoriyle doğal olarak örtüşmüştür. Tarihteki kadın-erkek karşıtlığının sanat üzerindeki sorunsal yapısından hareketle feminist söylemler, kendi özelinde söz konusu hiyerarşiye karşı diğer karşıtlıkları da anıştırmıştır. Avrupamerkezciliğe karşı çokkültürcülüğün, Batı'ya karşı Doğu'nun, sanata karşı zanaatın, saflık ve arılığa karşı mezleklik ve eklektisizmin, kabul görmüş plastik değerlere karşı dekoratif imgelerin irdelenmesi,

sanatta kadın direnişinin içinde ayrıca anlam kazanmıştır.

3. BATILI HİYERARŞİYE KÜLTÜREL BİR BAŞKALDIRI OLARAK DESEN VE DEKORASYON HAREKETİ

Postmodern düşüncenin modern kültüre karşı direnişlerinin temelini, modernizmin, saflık, yücelik ve evrensellik idealleri uğruna öncelendiği ayrımlar ve sınırlamalara karşı duyulan kuşku oluşturmuştur. Postmodern düşünce, bu ayrımlar sonucunda dışarıda tutulan veya yok sayılan değerleri sahiplenerek Batı'nın modernlik anlayışına karşı eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu eleştirel yaklaşımın sanat alanındaki görüntüsü, sanat ve zanaatın, sanat ve toplumun, sanat ve gündelik yaşamın, biçim ve içerik ile anlatının, Batılı plastik değerler ve dekoratif imgelerin; Avrupamerkezcilik ve çokkültürcülüğün, Batı ve Doğu'nun, beyaz ve beyaz olmayan ırkların, erkek ve kadının karşıtlığına muhalif bir tavır olarak ortaya çıkmıştır. Postmodern dönem bu eleştirel ifadeye uygun bir zemin hazırlamıştır.

Postmodernizmin yerleşmeye başladığı 1970'lerde gerek malzemede ve boyutlarda gerek içerikte zengin bir çeşitlilik hâkim olmuştur. Desen, dekorasyon ve süsleme bu yapıda dikkat çeken pratikler arasında yer almıştır. Sanatçıların bu pratiklere yönelimleri, modernizm tarihinde desen ve dekorasyon sözcüklerinin, yanılısamacılığın da ötesinde aşağılayıcı çağrışımlarla kodlanmış olmasına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Zira ana akım sanatın dışında tutulan dekoratif yüzeylere ve bu yüzeylerde tekrar eden motiflerle düzenlenen desenlere yönelik estetik tabular modernizm boyunca hüküm sürmüştür (Arnason ve Prather, 2001: 670). Desen ve Dekorasyon hareketi, bu estetik tabuları yıkmaya hevesli bir grup sanatçı tarafından 1970'lerin ortalarına doğru Amerika'da oluşturulmuştur. Bu sanatçılardan bazıları Kelt, Bizans ve İslam uygarlıkları gibi uzak kültürlerin sanatlarından ilham alırken, bazıları Amerikan yerlilerinin geleneksel motiflerine ilgi duymuştur (Batur, 1996: 122). Robert Zakanitch, Miriam Schapiro, Valerie Jaudon, Joyce Kozloff, Robert Kushner, Kim MacConnel, Brad Davis, Tina Girouard, Rodney Ripps, Ned Smyth, Cynthia Carlson, Jane Kaufman, Tony Robbin, Arlene Slavin,

John Torreano ve Joe Zucker gibi sanatçılardan oluşan grup, ana akım sanattan uzaklaşarak desene ve dekoratife dair çözümler yapmışlardır (Batur, 1996: 122; Swartz, 2007: 12, 16).

Desen ve dekorasyon sözcüklerinin linguistik açımlarından hareketle, bu terimlerin tarih boyunca Batılı zihniyette bazı aşağı kültür öğeleriyle karşılık bulan yan anlamlar taşıdıkları görülmüştür. Bu nedenle hareketin sanatçıları desenin ve dekorasyonun kelime anlamlarından ziyade söz konusu yan anlamları irdelemişlerdir. Hareketin temsilcilerinden V. Jaudon ve J. Kozloff, Batılı hiyerarşiler gereği dekoratif olanın küçümsenmesine dair derin bir sorgulamanın içine girmişlerdir. Güzel sanatların dekoratif sanatlar üzerindeki; Batılı kültürlerin sanatlarının Batılı olmayan kültürlerin sanatları üzerindeki; erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyetini ele almışlardır. Tarih boyunca güzel sanatlar, Batılı estetik ve erillik kavramlarının paralelliğine karşı dekoratif sanatlar, Batı-dışı estetik ve kadınlık kavramlarının ayrı bir paralellik sergilediğine dikkat çekmişlerdir. Bunu, bazı terimlere ilişkin anlamlandırmaların, Batılı inançların tahakkümü altında sorgulanmadan nesilden nesile aktarılmış olmasına bağlamışlardır (1978: 38).

Jaudon ve Kozloff, sanata ilişkin tarihi kutuplaşmaların süregelmesinde dilin yapısının önemini şöyle ifade etmişlerdir:

Sanat tarihi disiplini içinde, “yüksek sanat” olarak adlandırılan şeyi karakterize etmek için sürekli olarak şu kelimeler kullanılmıştır: insan, insanoğlu, bireysel insan, bireysellik, insanlar, insanlık, insan figürü, hümanizm, medeniyet, kültür, Yunanlılar, Romalılar, İngilizler, Hıristiyanlık, maneviyat, aşkınlık, din, doğa, doğru biçim, bilim, mantık, saflık, evrim, devrim, ilerleme, hakikat, özgürlük, yaratıcılık, eylem, savaş, erkeklik, şiddet, vahşet, dinamizm, güç ve büyüklük.

Aynı metinlerdeki diğer kelimeler tekrar tekrar sözde “aşağı sanat” ile bağlantılı olarak kullanılmıştır: Afrikalılar, Doğulular, Persler, Slovaklar, köylüler, alt sınıflar, kadınlar, çocuklar, vahşiler, paganlar, duygusallık, zevk, çöküş, kaos, anarşi, ik-

tidarsızlık, egzotik, erotizm, ustalık, dövmeler, kozmetik, süsleme, dekorasyon, halılar, dokuma, desenler, ev hayatı, duvar kağıdı, kumaşlar ve mobilyalar (1978: 38).

Sanatta modernleşme süreçlerinde, güzel sanatların kapsamı dışında bırakılan ve Batılı perspektiften bakıldığında sanattan ziyade zanaat olarak tanımlanan tüm yaratımlar ve yaratıcı disiplinler, daima bazı özel terimler üzerinden ifade bulmuştur. Motif, desenleme teknikleri, dekoratif, süsleme, işleme gibi kelimeler, sanatın ve sanatı çağrıştıran öğelerin karşısında yer alan terimler gibi algılanmaya müsait olmuştur. Bu türden terimler, zanaat ile ilişkili olmakla birlikte, modern kanılarca sanatın kapsamı dışında olduğu varsayılan halk, kitleler, popüler sanatlar; Batı coğrafyası dışındaki halkların kültürleri ve sanatları; veya Batı coğrafyasında bulunmakla birlikte Batılı yüce değerlere nail olamayan yerli halklar ve onların kültürleri; hatta evrensel bir ayrımcılık probleminin muhatabı olan kadınlar ile ilişkili sayılmıştır. Öyle ki bütün bu ötekiler son tahlilde zanaatı çağrıştırmış ve zanaatı ifade eden şeyler de kavramsal olarak birbirini çağrıştırmıştır. Batı'nın modernizm çerçevesindeki sanat anlayışı, hudutları çizilmiş katı bir anlayış olarak belirmiştir. Desen ve Dekorasyon hareketi, bu katı hiyerarşik anlayışa direniş gösteren bir akım olarak dikkat çekmiştir.

Modernizmin son dönemlerine denk gelmiş olması, hareketin, sınıflandırılmasını zorlaştırırsa da 1970'lerin çoğulcu ortamında yeşermesi ile pratikleri ve söylemlerinin karakteristik yapısı onu postmodernizme bütünleşik kılmaktadır. Sanatçıların, sanata karşı zanaatın, Batı'ya karşı Doğu'nun, Batı'nın merkezîliğine karşı kültürel çeşitliliğin, genişlemeye karşı kapsamın, evrenselleşmeye karşı yerellik duygusunun yerleşik tanımlarına meydan okumaları; geleneksel veya popüler kültürden geniş bir materyal çeşitliliği ile çalışmaları; tarih boyunca dışlanan içerik ve imgeleri ele almaları; çağdaş sanatın pastiş, temellük etme gibi melez tekniklerini kullanmaları bunun göstergeleridir (Swartz, 2007: 12, 23). Hareketin sanatçıları, temel motivasyonları olan hayat, halk, kültür ve kimlik gibi kavramların sorunsal yapısını desen ve dekorasyo-

na dair imgeler üzerinden postmodern bir dil ile eleştirmişlerdir.

Farklı kültürlerin sanatlarını ele alan sanatçılardan bazıları uzun yıllar Amerika dışında yaşamış, bazıları ise yurtdışında önemli geziler yapmıştır. Tony Robbin Asya ve Orta Doğu'da, Ned Smyth İtalya'da, Kim MacConnel Meksika'da yaşamış; Joyce Kozloff Meksika ve Fas'a, Robert Kushner Türkiye, İran ve Afganistan'a, Jane Kufman Fas'a seyahatler yapmıştır. Sanatçıların bazılarının İslam ve Asya sanatlarından etkilenmeleri, dönemin avangard sanatının sınırları dışına çıkabilmelerinde; modernist kısıtlamaların ötesine, bir tür çeşitliliğe ve çoğulculuğa yönelmelerinde etkili olmuştur. Çoğunlukla kültür emperyalizmi sorunsalına yönelen hareketin içinde beyaz, Batı eğitimi almış ve Müslüman olmayan sanatçıların varlığı ayrıca dikkat çekmiştir (Swartz, 2007: 28-29).

Sanat tarihi, sanatçıların, yaşadıkları coğrafyada hüküm süren anlayışlara, yerleşik düzene, kültürel kodlamalara başkaldırılarında sıklıkla tanıklık etmiştir. Emperyalist etkiye direniş göstermek, karşı kültürlerde yer almayı veya tarafın kendisi olarak mücadele etmeyi şart koşmaktadır. Farklılıkların önemini savunmak için özel bir kültürden veya kimlikten bağımsız salt sanatçı duyarlılığı her zaman geçerli olmuştur. Desen ve Dekorasyon sanatçılarının mücadelesi bu türden bir duyarlılıkla anlam kazanmıştır. Batılı modernist anlayışla birlikte ön plana çıkan kültürel ve estetik hiyerarşiler, postmodern sanatçının duyarlılığının özel hedefi olmuştur. Batı dünyasında, modernist düşüncenin estetik kalıplarının ötesinde başka bir estetik anlayışın meşrulaşması zorlu bir mücadeleyi gerektirmiştir. Desen ve Dekorasyon hareketi, bu kalıpların dışında tutulan unsurları kasıtlı olarak deneyimleyen sanatçılarla ön plana çıkmıştır. Bu sanatçılar, farklı kültürlerin geleneksel ve etnik ezgilerinden, motiflerinden, desenlerinden, işlemelerinden ve diğer dekoratif öğelerinden etkilenerek eserler üretmişlerdir. Böylelikle Batı hiyerarşisinin karşısında tüm sınırları eriten ve o sınırsızlığın içinde ötekini meşrulaştıran bir anlayışa kapı aralamışlardır.

Hareketin, İslam coğrafyasına aşina gezgin sanatçılarından Robert Kushner'in¹ İran astarın-

dan yaptığı 1974 tarihli *Mavi Volan* (görsel 1) isimli eseri, Doğu kültürünün etkilerini görselleştirmekle birlikte tarih boyunca ötekileştirilen değerlere yapılan bir gönderme olarak okunabilmektedir. Sanatçının, Doğu kültürünün yanı sıra farklı etnik gruplara ait referanslarla resimlemeler yaptığı eserleri de bulunmaktadır. Kimi eserleri ise dekoratif görüntüleri Batılı plastik değerlerle kaynaştırdığı figüratif kompozisyonlardan oluşmaktadır.

Görsel 1. Robert Kushner, 1974, İran Astarından *Mavi Volan / Blue Flounce* from Persian Line. Çeşitli kumaşlar ve saçaklar ile pamuklu bez üzerine akrilik, 220x190 cm, Holly Solomon Gallery, New York.

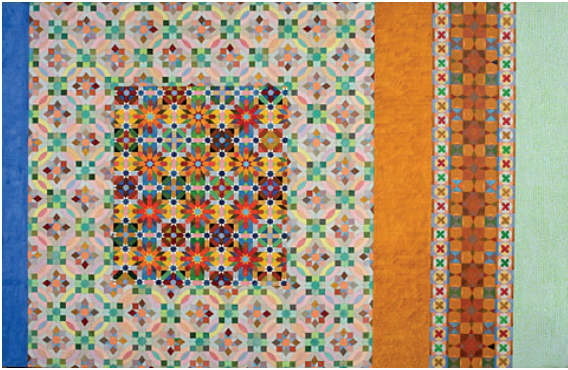


Kaynak: Arnason ve Prather, 2001, s. 680.

Sanat tarihinde olduğu gibi Desen ve Dekorasyon hareketinin içinde de *öteki* kavramı, etnik kökenlerin, farklı kültürlerin ve coğrafyaların dışında bir başka etkili ifadesini feminist teori üzerinden bulmuştur. Zira hareketin önde gelen bazı sanatçıların feminist sanat akımı içinde de aktif oldukları görülmüştür. Hareketin, etnik ve kültürel çeşitliliğinin yanı sıra feminist teoriden beslenen sanatçıları, *öteki* kavramını daha geniş bir perspektiften deneyimleme fırsatı bulmuşlardır. Çünkü tek bir açıdan değil; dil, din, ırk, mezhep, cinsiyet gibi pek çok açıdan ötekileştirilenleri ifade eden ortak bir dil geliştirmişlerdir. Bu dil, tüm *ötekilikleri* ima eden yan anlamlarıyla hareketin de odağı olan dekoratif terimi üzerinden kavramsallaşmış ve dekoratif imgelerle pratiğe dönüşmüştür. Hareketin, Joyce Kozloff

ve Valerie Jaudon gibi kültürlerarası ve feminist bir tutuma sahip olan sanatçıları, bu tutumlarını, bilhassa Doğu kültürlerinin dekoratif sanatsal pratiklerini çözümlenerek sergilemişlerdir. Joyce Kozloff'un 1975-76 tarihli *Gizli Odalar* (görsel 2) isimli eserinde görülen, çini desenlerini çağrıştıran dekoratif desenler; Valerie Jaudon'un 1984 tarihli *Tallahatchee* (görsel 3) isimli eserinde görülen, İslam ve Kelt kültürlerinin çizgilerini andıran dekoratif biçimler, onların kültürlerarası ve feminist yaklaşımlarını örneklemektedir.

Görsel 2. Joyce Kozloff, 1975-76, *Gizli Odalar / Hidden Chambers*. Tuval üzerine akrilik, 198x305 cm, Françoise ve Harvey Rambach Koleksiyonu.



Kaynak: Swartz, 2007, s. 80.

Görsel 3. Valerie Jaudon, 1984, *Tallahatchee*. Tuval üzerine yağlıboya ve varak, 200x240 cm, Sidney Janis Gallery, New York.



Kaynak: Arnason ve Prather, 2001, s. 680.

Desen ve Dekorasyon hareketi, feminist söylemini, dekoratif teriminin cinsiyetçi kullanımına karşı kumaşlar ve yüzey işlemlerinin kullanımını meşrulaştırarak pekiştirmiştir. Bu tür materyaller sadece kadın sanatçıların değil erkek sanatçıların da ilgi alanına girmiştir (Chadwick,

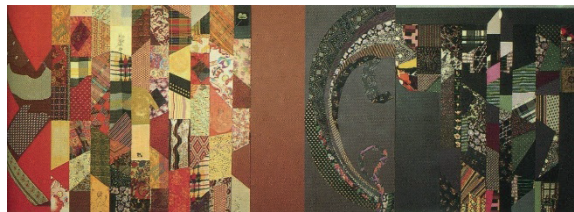
1992: 332-333). Bu bağlamda Jane Kaufman, Miriam Schapiro gibi bazı kadın sanatçıların yanı sıra Robert Kushner (bkz. görsel 1), Kim MacConnel gibi erkek sanatçıların eserlerinde de bu materyallerin kullanıldığı dekoratif detaylar dikkat çekmiştir. Bu eserler, dekoratif olmakla birlikte hareketin genel temasına yönelik olarak farklı kültürlerden izler taşımıştır. Jane Kaufman'ın 1983-85 tarihli *Nakışlı, Boncuklu Karışık Desen Yorgan* (görsel 4) isimli eseri, Anadolu'da bir süsleme biçimi olan kırkyama tekniğini çağrıştırmaktadır; Miriam Schapiro'nun 1976 tarihli *Kimono Anatomisi* (görsel 5) isimli famaj² eseri ise Japon kültürüne gönderme yapmanın yanı sıra kadınsı olmakla nitelendirilen dekoratif imgeler içermiştir.

Görsel 4. Jane Kaufman, 1983-85, *Nakışlı, Boncuklu Karışık Desen Yorgan / Embroidered, Beaded Crazy Quilt*. Nakış, boncuk işleme ve kırkyama tekniği.



Kaynak: Katz, 2019, s. 56.

Görsel 5. Miriam Schapiro, 1976, *Kimono Anatomisi / Anatomy of a Kimono* (detay resmi). Famaj tekniği, 200x1730 cm (eserin tamamı), Bruno Bischofberger Koleksiyonu, Zürih.



Kaynak: Chadwick, 1992, s. 337.

Batı-dışı kültürlere ve bu kültürlerin sanatlarına dikkat çeken, eril yapılanmayı sorgulayan; haliyle desen ve dekorasyon tekniklerini kasten irdeleyen hareketin sanatçılarının, kendilerine özgü farklı motivasyonları da olmuştur. Hareketin temel kaygılarını taşımakla birlikte bir başka tarihsel meseleye de odaklanan ve araştırmalarını kitaplaştıran sanatçı T. Robbin, insanın evreni algılamasına; uzamsal boyutların ötesinde dört boyutlu koordinat sistemine yönelik araştırmalar yapmış, projektif model teorilerini irdelemiştir. Bu kapsamda modern düşüncede ve resim sanatında dördüncü boyutun ifadesini ele almıştır (2006). Robbin, desenlerin, dördüncü boyutun ifadesi için alternatif anlatım olanakları sunduğuna dikkat çekmiştir (2006: 61-71). Sanatçının 1976 tarihli *İsimsiz* çalışması (görsel 6), zaman ve mekân algısını imleyen kübik formlardan ve çeşitli değişken motiflerin oluşturduğu desenlerden anlaşıldığı üzere, dördüncü boyut algısının, Batı-dışı estetik anlayışını yansıtan desen teknikleri kullanılarak yapılmış çağdaş bir yorumunu içermiştir. Robbin'in başka eserlerinde de bu özel ilgisini görmek mümkündür.

Görsel 6. Tony Robbin, 1976, *İsimsiz / Untitled*. Tuval üzerine akrilik, 138x356 cm, The Orlando Museum of Art, Florida.



Kaynak: Swartz, 2007, s. 94-95.

Sanat eleştirmeni J. Perreault, desenin, yerel olmakla birlikte küreselliğe atıfta bulunan bir tarafının olduğuna, bazı İslami desenlemelerde olduğu gibi çoğu zaman yüce olarak nitelendirildiğine ve Rönesans geleneklerini sürdürmekle veya bir tasvir biçimi olmakla ilgili olmadığına dikkat çekmiştir. Bu açıdan bakıldığında desen tekniğinin, modernist biçimci resim ile taban tabana zıt olduğunu iddia etmek güç görünmektedir. Ancak biçimci modernizmin savunucuları, dekoratif olarak adlandırılabilir çalışmalarından özellikle kaçınmışlardır. Sanatın en yüksek değerini biçimci bir maneviyatta aramış olan kimi sanatçılar, İslami desenler gibi dekoratif

kabul edilen çalışmalardaki maneviyatı bunun dışında tutmuşlardır (2007: 51). Batı estetiğinin desene ve dekoratife dair kalıplaşmış düşüncesi, tüm çelişkilere rağmen varlığını sürdürmüştür; desen ve dekoratif yerellik ekseninde çerçevelenmiştir. Diğer taraftan Tony Robbin'in eserlerinde olduğu gibi (bkz. görsel 6), desenleme teknikleri, alenen yerel duyguların ötesine uzanabilmiş ve farklı sanat sorunsallarını inceleyebilmek için verimli alanlar sağlamıştır. Sanata dair daha genel konuların desenler üzerinden ele alınabilmesi, hakîm estetiğin tek taraflılığını sorgulamanın dışında, desenlerin, sanatın sözde üstün değerlerini azaltan bir yapısı olduğuna dair ön yargıyı sorgulamayı da makul kılmaktadır.

Kilimlerden yorganlara, nakışlardan oyalara, mozaiklerden duvar kağıtlarına uzanan sözde zanaat işlerinden ilham alarak Batı-dışı estetiğe dair önyargılara karşı mücadele eden hareket, aynı türden önyargıların hedefi olmuştur. Sanatçıların çalışmaları, deha sahibi sanatçıların yapıtlarını değil, yüksek sanatın entelektüel ilgilerine ve üstün değerlerine ikincil niteliklerle tanımlanan zanaatkârlar tarafından yapılan işleri çağırıştırmakla eleştirilmiştir. Öyle ki yüzyılın ilk yarısında düşünceyi sanata dönüştürebilen avangard geleneklere rağmen, zanaat, halk sanatı ve kadın etkinlikleriyle ilişkilendirilen bu sanatsal yaklaşım, biçimci modernist eleştirinin odağı olmuştur (Arnason ve Prather, 2001: 670). Sanatın tarihsel değişimlerine ve bu değişimlerden hareketle Batılı anlayışta dahi esnek olabilen görünümüne karşın desen ve dekorasyon çağrışımları bu görünümün uzağına düşmüştür. Sanat eleştirmeni J. Perrone, bu durumu, resim sanatında modernist biçimciliğin zirve yaptığı dönem üzerinden örneklemiştir. Desen ve Dekorasyon hareketinin ortaya çıktığı yıllarda, soyut dışavurumculuk akımından gelen gelenekle, resim sanatının hem fiziksel hem de duygusal bir düzlük üzerinden ifade bulduğuna dikkat çekerek, dekoratif olanın duygusal açıdan düz ve kısır olmakla suçlanmasını eleştirmiştir (1976). Danto, hareketin postmodern yapısına dikkat çekerek, onun sanat ve dekorasyon arasındaki farkı yok etme çabasını, 1960'lı yılları karakterize eden sanat ve hayat, sanat ve oyun, güzel sanatlar ve halk sanatı, el yapımı ve makine üretimi arasındaki farkları yok etme girişimlerine ben-

zetmiştir. Bu nedenle desen ve dekorasyonun, 1960'lı yıllardan itibaren yerleşen, sanatın kapsamının genişliğine dair ortak görüşün dışında tutulmasına anlam verememiştir (2007: 7-8, 10). Desen ve Dekorasyon hareketinin mücadelesi, değişen tarihe ve postmodern yeni düzene rağmen zorlu olmuştur. Sanat ve sanat olmayan ayrımının zeminini oluşturan modernist ilkeler, postmodern dönemde de etkisini hissettirmeye devam etmiştir.

Desenin ve dekoratifin; temsil, dışavurum veya biçim odaklı Batılı sanat ve estetik kuramlarınca bir bağlama oturtulamamasının nedenleri, sanatsal bir meselenin ötesine uzanmaktadır. Bu terimlere dair modernist anlamlandırmalar, onların, salt sanatsal kaygılar yüzünden reddedilmediğini açıkça ortaya koymaktadır. Desene ve dekorasyona karşı yüksek sanatın değerler savunusunda içerilen birtakım çelişkiler, bu reddedilişte bir kültür hiyerarşisinin varlığını hissettirmektedir. Hatta Batılı hiyerarşiye tepki olarak sanatın kapsamını genişleten modern sonrası üsluplar ve eğilimler ortamında, bu tekniklerin yine dışarıda tutulmuş olması, onların, Batının kültürel emperyalizminin özel hedeflerinden olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte desenin ve dekoratif olanın dışarıda tutulması, sadece ırksal ve kültürel bir mesele olmakla kalmayıp aynı zamanda toplumsal cinsiyet sorunsalı ile de ilgili olmuştur. Sanatın hâkim estetik kodlarına karşı bazı avangard direniş biçimleri, zamanla özümsebilir veya sanatın sınırları içinde daha kolay eritilebilirken; Desen ve Dekorasyon gibi sanat ve zanaat, sanat ve hayat ayrımı üzerinden kültürel farklılıkları, toplumsal eşitsizlikleri hatta kimlik politikalarını ima eden direniş biçimlerinin mücadelesi daha çetrefilli olmuştur.

Modernizmden itibaren süregelen hâkim estetik algıya bir başkaldırı biçimi olarak gelişen Desen ve Dekorasyon hareketi, postmodern dünyada farklı stratejilerle süren kapitalist düzenin ve eski hiyerarşilerin gölgesinde yavaş yavaş yok olmuştur. Tarihin akışının yanı sıra sanat alanının içine bariz biçimde nüfuz eden politik ve ekonomik süreçler bu yok oluşu tetiklemiştir. Perreault'nun da ifade ettiği gibi, çağdaş sanat dünyasında yüksek sanat söylemlerinin sürmesi, sanat piyasasının sivrilmesi, koleksiyoncuların ilgilerinin değişmesi, çoğulculuğun postmi-

nimalist bir kavramsalcılığa indirgenmesi veya yeni dışavurumcu tavırların sanat sahnesine çıkması ile Desen ve Dekorasyon hareketi gözden kaybolmuştur (2007: 53). Sanatın hayatla ilişkisinin ve küresel estetiğin anlaşılması açısından kritik ve önemli olan hareket, ne yazık ki internet üzerinde kısıtlı birkaç veri hariç literatürde yeterince ele alınmamış; sanat eğitimi programlarının okuma listelerine dahi girmemiştir (Danto, 2007: 10-11). Aktif rolünü yitirmeye başladığı 1980'lerin ortalarından sonra, literatürdeki kısıtlılığının yanı sıra, koleksiyon sergilerinde nadiren yer bulmuş, yakın tarihe kadar müze sergilerine dahil edilmemiştir (Katz, 2019: 23). New York'ta Hudson River Müzesi'nde 27 Ekim 2007 - 20 Ocak 2008 tarihleri arasında gerçekleştirilen, küratörlüğünü Anne Swartz'ın yaptığı *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985*; Viyana'da Ludwig Vakfı Modern Sanat Müzesi'nde 23 Şubat - 8 Eylül 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilen, küratörlüğünü Manuela Ammer'in yaptığı *Pattern and Decoration: Ornament as Promise*; Los Angeles Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde 27 Ekim 2019 - 11 Mayıs 2020 tarihleri arasında gerçekleştirilen, küratörlüğünü Anna Katz'ın yaptığı *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985* isimli sergiler ise Desen ve Dekorasyon hareketine 21. yüzyıldan birer saygı duruşu niteliği taşımaktadırlar. Bu sergiler, desen ile dekoratife ve bunların çağrıştırdığı tüm kavramlara dair -postmodern dönemde dahi bir şekilde sürdürülen- önyargılara karşılık hareketin ruhunu canlı tutma girişimleri olarak okunabilmektedir.

4. SONUÇ

Modernizmin evrensellik ideallerinin karşısında tarihin akışı, kültürel farklılıklar, haz ve estetik beğeni farklılıkları gibi koşullar göz önünde bulundurulduğunda sanatın ne'liği ve sanatçının kim'liği, günümüz postmodern çoğulculuk dünyasında sıklıkla tartışılan konular olmuştur. Sanatta belirli hiyerarşiler üzerinden hüküm sürme geleneği, bu dönemde yerini, bu hiyerarşileri temelden sarsmaya yönelik bir sorgulamaya bırakmıştır. Postmodern dönemin sanatı, Batılı hiyerarşinin getirdiği kültürel, ırksal, toplumsal ve sınıfsal ayrımlara; bunlarla ilintili olarak yaratıcı süreçler ve sanatsal pratikler üzerinden yapılan sınıflandırmaya baş kaldırmıştır. Desen ve De-

korasyon hareketi, varlık mücadelesini bu başkaldırının tipik bir örneği olarak sergilemiştir. Sanatın üstün değerlerine karşı sıradan olmakla itham edilen desen tekniklerine ve dekoratif imgelere odaklanırken, modernist anlayışa göre bu terimlerin ima ettiği etnosentrik tutumlara ve öteki sorununa gönderme yapmıştır.

Yaşama dair olanı ve kültürel çeşitliliği öncelleyen; farklılıkları gözeten; toplumsal eşitsizliklerin sorunsal yapısını serimleyen; sanatsal pratiklerdeki indirgemeciliğin salt sanatsal bir mesele olmadığına vurgu yapan Desen ve Dekorasyon hareketi, erken postmodern bir söylem olarak kendi safının öncüleri arasında sayılmıştır. Tarihte ana akım sanatın dışında tutulan kültürel, toplumsal ve yaşamsal değerleri markajına almış, asırlık sanat ve estetik kodlarının yıkımı üzerinden doğan bir sanatın görünümü olmuştur. Batı'nın ve Batılı sanat anlayışının yayılımcı politikalarına tepki gösteren hareketin temsilcilerinin hem Batılı sanatçılardan hem de farklı etnik kökenleri olan sanatçılardan oluşması, bahse konu yayılımcılığın şiddetini ve ona gösterilen tepkinin samimiyetini ortaya koymaktadır. Malum önyargılara karşı hassasiyet gösteren bu sanatçıların, etnisitelerden bağımsız karma bir profil çizmesi, hareketin kültürel muhalefetini daha keskin kılmaktadır. Benzer şekilde genel olarak kadın işi ürünlerle özdeşleştirilen desen ve dekorasyon tekniklerini kullanan sanatçıların, kadınlar ve erkeklerden oluşması da toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin tek taraflı olmayan yıkımına işaret etmektedir. Desen ve Dekorasyon hareketinin kültür ve kimlik meselesini bozguna uğratan bu özelliği, savunularındaki samimiyetin ve gerçekliğin apaçık ifadesi olarak okunabilmektedir. Hareketin, asırlık estetik hiyerarşilerin yanı sıra evrensel ayrımlarla ve eşitsizliklerle mücadelesi bir cesaret örneği olmuştur. Batılı hegemonyanın çağdaş sanat pazarı üzerinden yükselmesiyle -hatta postmodern dönemin istikametsizliği ve sanatsal yönelimlerin dağınıklığının da etkisiyle- hareket dağıldığında, sanatçıların, duruşlarını ve savunularını sürdürdükleri görülmüştür. Desen ve Dekorasyon hareketi sanatçıların fısıltılarını, ayrımlar ve sınırlara şüphe ile yaklaşan; farklılıklar ve çeşitliliğe övgüler düzen günümüz sanatında halen işitmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- ARNASON, H. H. & PRATHER, M. F. (2001). *A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. Londra: Thames and Hudson, Fourth Edition/ Reprinted, ISBN: 0-500-23757-3.
- BARRETT, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*. Çeviren: G. Metin. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ISBN: 978-605-63346-3-4.
- BATUR, E. (Ed). (1996). *Avant-garde 1945-1995: Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları. Sanat Dünyamız*. 59, İkinci Baskı.
- CHADWICK, W. (1992). *Women, Art, and Society*. Londra: Thames and Hudson, First Edition/ Reprinted, ISBN: 0-500-20241-9.
- DANTO, A. C. (2007). Pattern and Decoration as a Late Modernist Movement. İçinde *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985*. Ed: A. Swartz. ss. 7-11, New York: Hudson River Museum, ISBN: 978-0-943651-35-4.
- DANTO, A. C. (2020). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Çeviren: Z. Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Üçüncü Baskı, ISBN: 978-975-539-565-4.
- ERZEN, J. N. (2020). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları, Dördüncü Baskı, ISBN-13: 978-975-342-792-0.
- GREENBERG, C. (2020). Modernist Resim. İçinde *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Ed: C. Harrison & P. Wood. Çeviren: S. Gürses. ss. 817-822, İstanbul: Küre Yayınları, Üçüncü Baskı, ISBN: 978-605-5383-01-5.
- HEARTNEY, E. (2010). *Sanat ve Bugün*. Çeviren: O. Akınhay. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Agora Kitaplığı, ISBN: 978-605-103-113-2.
- JAUDON, V. & KOZLOFF, J. (Kış 1977-78). Art Hysterical Notions of Progress and Culture. *Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics*. 1(4), 38-42.
- KATZ, A. (2019). Lessons in Promiscuity: Patterning and the New Decorativeness in Art of the 1970s and 1980s. İçinde *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985*. Ed: A. Katz. ss. 17-69, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, New Haven: Yale University Press, ISBN: 978-0-300-23994-2.
- PERREAULT, J. (2007). Deluxe Redux: Legacies of the Pattern and Decoration Movement. İçinde *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985*. Ed: A. Swartz. ss. 49-56, New York: Hudson River Museum, ISBN: 978-0-943651-35-4.
- PERRONE, J. (Aralık 1976). Approaching the Decorative [online]. *Artforum*. 15(4), <https://www.artforum.com>.

com/print/197610/approaching-the-decorative-37972 [Erişim Tarihi: 15/2/2022].

ROBBIN, T. (2006). *Shadows of Reality: The Fourth Dimension in Relativity, Cubism, and Modern Thought*. New Haven: Yale University Press, ISBN-13: 978-0-300-11039-1.

SHINER, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. Çeviren: İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, İkinci Baskı, ISBN: 978-975-539-366-7.

SWARTZ, A. (2007). Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art. İçinde *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985*. Ed: A. Swartz. ss. 12-42, New York: Hudson River Museum, ISBN: 978-0-943651-35-4.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

JAUDON, V. (1984). *Tallahatchee* [Resim]. New York: Sidney Janis Gallery. Arnason, H. H. & Prather, M. F. (2001). *A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. ss. 680, Londra: Thames and Hudson, Fourth Edition/ Reprinted, ISBN: 0-500-23757-3.

KAUFMAN, J. (1983-85). *Nakışlı, Boncuklu Karışık Desen Yorgan / Embroidered, Beaded Crazy Quilt* [Yorgan]. Katz, A. (Ed). (2019). *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985*. ss. 56, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, New Haven: Yale University Press, ISBN: 978-0-300-23994-2.

KOZLOFF, J. (1975-76). *Gizli Odalar / Hidden Chambers* [Resim]. Françoise ve Harvey Rambach Koleksiyonu. Swartz, A. (Ed). (2007). *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985*. ss. 80, New York: Hudson River Museum, ISBN: 978-0-943651-35-4.

KUSHNER, R. (1974). *İran Astarından Mavi Volan / Blue Flounce from Persian Line* [Resim]. New York: Holly Solomon Gallery. Arnason, H. H. & Prather, M. F. (2001). *A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. ss. 680, Londra: Thames and Hudson, Fourth Edition/ Reprinted, ISBN: 0-500-23757-3.

ROBBIN, T. (1976). *İsimsiz / Untitled* [Resim]. Florida: The Orlando Museum of Art. Swartz, A. (Ed). (2007). *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985*. ss. 94-95, New York: Hudson River Museum, ISBN: 978-0-943651-35-4.

SCHAPIRO, M. (1976). *Kimono Anatomisi / Anatomy of a Kimono* (detay resmi) [Resim]. Zürih: Bruno Bischofberger Koleksiyonu. Chadwick, W. (1992). *Women, Art, and Society*. ss. 337, Londra: Thames and Hudson, First Edition/ Reprinted, ISBN: 0-500-20241-9.

Notlar

1. Sanatçının, İslam sanatı ezgilerinden büyülenmesinde, eleştirmen ve sanat tarihçisi Amy Goldin'in öğretisi de etkili olmuştur (Danto, 2007: 9).

2. Adını Miriam Schapiro'nun verdiği bu teknik; iplik, önlük, işlemeli mendil gibi kadınsı malzemeler ile kumaş kolajı ve akrilik boyanın birlikte kullanıldığı resimleri ifade etmiştir (Heartney, 2010: 242-245; Chadwick, 1992: 333).

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi

Tanbûrî, Composer Zeki Mehmed Ağa and Analysis of Hisârbûselik Saz Semâisi registered as Zeki Mehmed Ağa

İsmail Yörükçüoğlu 

Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, Türkiye, e-mail: ismailyorukcuoglu@gmail.com

Öz

Bu çalışmada, bestekâr, tanbûrî Zeki Mehmed Ağa'nın hayatı ve Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olduğu tespit edilen Hisârbûselik Saz Semâisi incelenmektedir. Çalışmada öncelikle kaynak taraması yapılmıştır. Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri tasnif edilmiş, tablo halinde verilmiştir. Tasnif sonucunda, Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan Hisârbûselik Saz Semâisi'nin Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı tespit edilmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan Hisârbûselik Saz Semâisi Hamparsum notalama sistemiyle yazılmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı'nda yer alan nüsha günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek incelenmiştir. Günümüze ulaşan eser notaları üzerinde yapılan taramada bu eserin Zeki Mehmed Ağa'nın oğlu Tanbûrî Osman Bey adına kayıtlı olduğu görülmektedir. Çalışmada eserin ulaşılabilen nüshaları karşılaştırılarak incelenmiştir. Karşılaştırma, Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı nüshası, Cüneyd Kosal Nüshası ve TRT repertuarında yer alan notasıyla birlikte ulaşılabilen üç nüsha üzerinden yürütülmüştür. İnceleme yapılmadan önce Hamparsum notalama sistemi tanıtılmıştır. Ulaşılabilen nüshalar, oluşturulan şablon üzerinde makam, nağme, geçki, perde ve tartım bakımından farklılıkların var olup olmadığı bakımından incelenmiştir. Nüshâlar arasında makam, nağme, geçki, perde ve tartım açısından farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter içerisindeki eserin Zeki Mehmed Ağa'ya ait olduğu ile ilgili yeterli kanıt bulunmadığı, ancak bu kaydın dikkat çekici olduğu, eserin sonradan oğlu Osman Bey tarafından babasına ithâfen bestelenmiş olabileceği sonucuna varılmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu Hamparsum defterde yer alan nüsha ve Cüneyd Kosal arşivinde yer alan nüshanın çevirisinin notası da çalışmanın ekinde verilerek günümüz araştırmacılarının ve icracılarının hizmetine sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Türk Müziği, Zeki Mehmed Ağa, Muallim İsmail Hakkı Bey, Hisârbûselik, Hamparsum.

Citation/Atf: YÖRÜKÇÜOĞLU, İ., (2022). Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi. *Journal of Arts*. 5(3): 151-175, DOI: 10.31566/arts.5.3.03

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
İsmail Yörükçüoğlu
E-mail: ismailyorukcuoglu@gmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

In this study, the life of composer, tanbûrî Zeki Mehmed Ağa and the Collection of Muallim İsmail Hakkı Bey, the Hisârbûselik Saz Semâi, whose composer was determined to be registered as Zeki Mehmed Ağa in the book no 269. In the study, first of all, a literature review was made. Zeki Mehmed Ağa's works that have survived to the present day are given in the form of tables that have been classified. As a result of the classification, it has been determined that Hisârbûselik Saz Semâisi, which is included in the book no. 269 of the Collection of Muallim İsmail Hakkı Bey, is not among the Works of Zeki Mehmed Ağa that survived to the present day. Hisârbûselik Saz Semâisi, whose composer is registered as Zeki Mehmed Ağa in the book no 269 of Muallim İsmail Hakkı Bey Collection, is written with the hamparsum notation system. The copy in Muallim İsmail Hakkı Bey Collection was translated into the Arel-Ezgi-Uzdilek system used today and analyzed. It is seen that this work is registered in the name of Tanbûrî Osman Bey, the son of Zeki Mehmed Ağa, in the scanning of the work notes that have survived to the present day. In the study, the accessible copies of the work were compared and examined. The comparison was carried out on the three copies accessible together with the Muallim İsmail Hakkı Bey Collection copy, the Cüneyd Kosal Copy and the notation in the TRT repertoire. Before the examination, the Hamparsum notation system was introduced. The accessible copies were examined in terms of whether there were differences in terms of tone, tune, transition, pitch and weighing on the created template. It has been determined that there are differences between the copies in terms of tone, tune, transition, pitch and weighing. It has been concluded that there is not enough evidence that the work in the book no. 269 of Muallim İsmâil Hakkı Bey Collection belongs to Zeki Mehmed Ağa, but that this record is remarkable, and that the piece may have been composed later by his son Osman Bey in honor of his father. Muallim İsmâil Hakkı Bey Collection The copy in the hamparsum notebook no. 269 and the translation note of the copy in the archive of Cüneyd Kosal are given in the appendix of the study and presented to the use of today's researchers and performers.

Keywords: Turkish Music, Zeki Mehmed Ağa, Muallim İsmail Hakkı Bey, Hisârbûselik, Hamparsum.

1. GİRİŞ

Türk Mûsikîsi tarihi için 18. ve 19. yüzyılda yaşanan gelişmeler önemli bir yere sahiptir. Her bakımdan mûsikînin zirveyi yakaladığı, modernleşme hareketlerinin sürdüğü bu yıllarda önemli pek çok bestekâr, nazariyatçı ve icracı yetişmiştir. Bu durumun oluşumunda, devrin yöneticileri olan Sultan III. Selim ve II. Mahmud'un bizzat sanatkâr olması, sanatı ve sanatkârı himâye etmesi önemli bir pay sahibidir.

III. Selim ve II. Mahmud'un saltanat yılları Osmanlı tarihinde modernleşme hareketleri sancılarının yaşandığı, milliyetçilik hareketlerinin ortaya çıktığı, teknolojinin geliştiği zamanlardır. Ortaya çıkan pek çok gelişme Osmanlı Devleti'ne doğrudan etki etmiş, yapılmaya çalışılan pek çok reform ve yürürlüğe konulmaya çalışılan kararlar sert muhalefetle karşı karşıya kalmıştır. Tüm bunlarla devlette ve toplumda önemli değişimler ortaya çıkmıştır (Benlioğlu, 2017: 93).

18. yüzyıl, Osmanlı toplum hayatında mûsikînin geliştiği bir dönemdir. Türk Müziği'nin pek çok üstad bestecisi bu dönemde yaşamış ve bu dönemde toplumda mûsikî ile ilgilenen insanların sayısında büyük artışlar yaşanmıştır (Aksoy, 2003: 87). III. Selim dönemi birçok mûsikî eserinin kaleme alındığı, Lale Devri'nin getirdiği yüksek sanat kriterlerinin ve sarayın önemli bir eğitim kurumu olan, Enderûn'un ön plana çıktığı dönemin, devamı niteliğindedir. Lale Devri müzisyenlerinin yetiştirdiği öğrenciler, bu dönemde III. Selim'in teşviki ve himâyesiyle yeni bir ekolün ortaya çıkmasını sağlamışlardır (Sefer, 2012: 24). Abdülhalim Ağa, Abdürrahim Dede Efendi, Seyyid Ahmed Ağa, Dilhayat Kalfa, Ali Nutkî Dede, Nâsır Abdülbâki Dede, Hammâmîzâde İsmail Dede, Oskıyan, Tanbûrî Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa bu dönemin önemli müzisyenlerinden yalnızca bazılarıdır.

Bu dönemde pek çok yeni makam terkîb edilmiş, klasik formda eserler bestelenmiş, çeşitli nazariyat eserleri kaleme alınmış, yeni notalama sis-

temleri geliştirilmiş, sanatkârlar taltif ve himâye edilmiştir. Bilhassa Hamparsum Limonciyan tarafından icâd edilerek ortaya konulan Hamparsum notalama sistemi günümüzden yüzyıl öncesine kadar büyük bir rağbet ve ilgi görmüş, pek çok eserin kayıt altına alınmasında önemli rol oynamıştır. Abdülbâki Nâsır Dede tarafından bu dönemde kaleme alınan, makamları ve terkipleri içerisinde barındıran “Tedkik ü Tahkik” adlı nazariyat eseri ise günümüzde dahi önemli bir kaynak olma niteliği taşımaktadır.

Geleneksel değerlerine sahip çıkan Sultan III. Selim, yüzünü batı medeniyetinden de geri çevirmemiş, her iki medeniyete de ilgi duymuştur. Devletin batılılaşmasında önemli etkileri olan III. Selim, Avrupa’daki gelişmeleri yakından takip etmiştir. Sanat alanındaki gelişmeler de bu kapsamdadır. Bu sebeple Sultan III. Selim’in, sarayın Batı Müziği’ne olan ilgisini çekmede öncü rol oynadığı düşünülmektedir (Alimdar, 2016: 6).

Türk Müziği bestekârlığı açısından bakıldığında, Osmanlı padişahları arasında Sultan III. Selim’den sonra akla ilk gelen amcazadesi Sultan II. Mahmud’tur. Sultan III. Selim’in vefatından sonra otuzuncu Osmanlı padişahı olarak tahta çıkan Sultan II Mahmud, siyasi ve idari pek çok zorlukla karşılaşmıştır. Tüm bu güçlüklerle rağmen Sultan III. Selim’den sonra saltanat yıllarında Türk Müziği’nin himâye ve idâme edilmesinde pek çok yararlılıklar göstermiştir (Yenigün, 1957: 6, 7). İyi bir hânende olmasının yanı sıra amcazadesi Sultan III. Selim gibi iyi bir ney ve tanbûr icracısı olarak tanınmaktadır. Tanbûr ve ney sazlarını da yine Sultan III. Selim’den meşk ederek öğrenmiştir. Sultan II. Mahmud, Türk Müziği’nin son büyük hâmesi sayılmakla birlikte, Batı Müziği’nin tanınmasına ve yaygınlaşmasına da zemin hazırlamıştır (Öztuna, 2006: 6). Mızıkayı Hümâyûn’un kurulmasını sağlayarak sarayda Batı Müziği’nin ilgi görmesini sağlamış ve öncülük etmiştir (Alimdar, 2016: 9).

Modernleşme hareketlerinin etkilerinin hızla devam ettiği bu dönemde devlet bir yandan Batı Müziği’ne destek verip vitrinine bu müziği yerleştirmeye devam ederken, Sultan II Mahmud Sa-

rayı’nda Türk Müziği fasılları dinlemiştir. Türk Müziği üstatlarına saygı göstererek sarayında yer vermeyi bilmiş bir padişah olarak dikkati çekmektedir. Böyle bir dönemde Sultan II. Mahmud Türk Müziği’ni himâye eden hükümdar kimliğini korumuştur (Benlioğlu, 2017: 93).

Batı Müziği etkisinin sarayda giderek arttığı ancak Türk Müziği’nin de devrin yöneticileri tarafından korunmaya çalışıldığı bu süreç içerisinde pek çok önemli müzisyen yetişmiştir. Zeki Mehmed Ağa’da bu dönemde yetişen önemli bestekâr ve icracılarımızdandır. Zeki Mehmed Ağa, devrin önemli iki padişahı, Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud dönemlerinde yaşamış önemli saray müzisyenlerindedir.

Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada Zeki Mehmed Ağa’nın hayatı, eserleri genel olarak ele alınarak tasnif edilmiştir. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter içerisinde bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan eser de bu çalışma içerisinde incelenerek, ulaşılabilen nüshalarıyla karşılaştırılmış, eserin Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa’ya ait olup olamayacağı ile ilgili çıkarımlar yapılmıştır.

1.1. Problem Durumu

Türk Müziği tarihi içerisinde, yaşadığı dönem itibarıyla Zeki Mehmed Ağa önemli bir yere sahiptir. Bestekârlık faaliyetlerinin önem kazandığı ve yüksek sanatlı ürünlerin ortaya çıktığı bu dönemde Zeki Mehmed Ağa’da bu sahada yerini almıştır. Eserleri günümüzde halen, çeşitli konser dinleti ve benzeri faaliyetlerde sevilerek icra edilmektedir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi de bu açıdan dikkat çekicidir. Bu sebeple araştırmaya konu olan problem cümlesi “Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi ile günümüzde icra edilen Bestekârı Tanbûrî Osman Bey olarak kayıtlı aynı saz semâisi arasında nasıl bir ilişki vardır?” olarak belirlenmiştir.

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmayla;

- 1- Zeki Mehmed Ağa'nın yaşadığı dönem içerisinde hayatının incelenmesi ve eserlerinin tasnif edilmesi,
- 2- TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter içerisinde, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan Hamparsum notalama sistemiyle yazılmış olan Hisârbûselik Saz Semâisi'nin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek incelenmesi ve ulaşılabilen nüshalarıyla karşılaştırılması,
- 3- TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter içerisinde yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan eserin Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrisinin, günümüz araştırmacılarının ve icracılarının hizmetine sunulması amaçlanmaktadır.

1.3. Çalışmanın Önemi

Çalışma, Zeki Mehmed Ağa'nın yaşadığı dönem içerisinde hayatının ele alınarak değerlendirilmesi, eserlerinin güncel olarak tasnif edilmesi ayrıca TRT Muallim İsmail Hakkı Bey koleksiyonu 269 nolu defter içerisinde yer alan ve bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı nüshanın ortaya çıkarılması bakımından önemlidir. Çalışma, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine yapılacak olan çeviriyle eserin günümüzde var olan nüshalarıyla karşılaştırılarak incelenmesi ve eserin meşk yolunda ne gibi değişikliklere uğradığının ortaya çıkarılması bakımından da önem ifade etmektedir. Çalışmayla birlikte eserin çevirisinin günümüz repertuvarına kazandırılarak araştırmacıların ve icracıların hizmetine sunulması ve alana katkı sağlaması da önem arz etmektedir.

2. YÖNTEM

Araştırma esas itibarıyla betimsel araştırma niteliği taşımaktadır. Çalışmada Zeki Mehmed Ağa'nın yaşadığı dönem itibarıyla hayatının incelenmesi, ortaya koyduğu eserlerin tasnif edilmesi ve TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi amacıyla nicel araştırma yöntemlerinden biri olan Tarama Araştırması yapılmıştır.

Tarama (survey) araştırması, bir grubun belirli özelliklerini belirleyebilmek amacıyla verilerin toplanıp bir araya getirilmesini amaçlayan çalışmalar olarak tanımlanmaktadır (Büyüköztürk ve diğ., 2014: 14).

Çalışmada kullanılacak yazılı kaynaklara ulaşabilmek amacıyla doküman inceleme ve belgesel tarama teknikleri kullanılmıştır.

Doküman inceleme, araştırılması hedef olgu veya olgularla ilgili bilgi içeren yazılı kaynak ve materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimsek, 2003: 140). Belgesel tarama ise var olan kayıtları ve belgelerin incelenmesi sonucunda gerekli verilerin toplanması olarak tanımlanmaktadır (Karasar, 2012: 183).

TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defter içerisinde yer alan ve bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan Hisârbûselik Saz Semâisi'nin makam, nağme ve perde unsurları bakımından incelenmesi, ulaşılabilen nüshaları ile karşılaştırılması, nüshalar arasındaki farklılıkların var olup olmadığı yönünden incelenmesi için içerik analizi yapılmıştır.

Çalışma, eserin ulaşılabilen üç nüshası üzerinden yürütülmüştür. Notaların üzerinde veya yer aldıkları defterlerde nüshaların müellifleri ile ilgili bilgi bulunmamaktadır. Nüshaların yer aldığı külliyyat veya arşiv bilgileri ise bilinmektedir. Nüshalar Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu, Cüneyd Kosal Arşivi ve TRT Repertuvarı'nda yer almaktadır. Cüneyd Kosal nüshasına İSAM Kütüphanesi Cüneyd Kosal Arşivi üzerinden ulaşılmıştır.

Cüneyd Kosal Arşivi'nde yer alan nüshanın arşiv kayıt numarası "D-14/73-s. 75" dir (İSAM, 01.05.2022). TRT nüshası ise "SE-1177" numarasıyla repertuvarında kayıtlıdır (Ergen, Notam 1.0).

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan nüsha Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlıdır. Cüneyd Kosal Arşivi'nde yer alan nüshada ise Segâh perdelerinin, doğal perde kabul edilerek işaretsiz olarak yazıldığı görülmektedir. Bûselik perdeleri ise bir komalık diyez işaretleri ile gösterilmiştir. Cüneyd Kosal Arşivi'nde nüsha üzerinde eserin bestekârı Tan-

bûrî Osman Bey olarak kayıtlıdır. TRT repertuarında yer alan nüsha ise günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemiyle yazılıdır. TRT repertuarında yer alan nüsha üzerinde eserin bestekârı Tanbûrî Osman Bey olarak kayıtlıdır.

Veriler analiz edilip yorumlanmadan önce TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan Hamparsum notalama sistemiyle yazılı olan nüsha ve Cüneyd Kosal nüshası Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek yeniden yazılmıştır.

Ayrıca nüshaları karşılaştırılabilmek amacıyla oluşturulan şablon üzerinde de eserler alt alta yazılmıştır. Karşılaştırma için hazırlanan şablon örneği şöyledir:

Şekil 1. Karşılaştırma Şablonu.

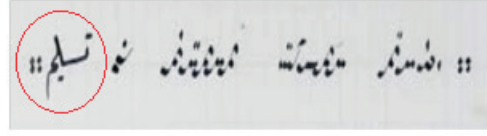


Karşılaştırma yapılırken nüshaların dâhil oldukları külliyyat veya arşivi belirtmek amacıyla satırların başında Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu nüshası için "MIHB", Cüneyd Kosal Arşivi nüshası için "CK", TRT repertuarı arşivinde yer alan nüsha için "TRT" kısaltması kullanılmıştır. Çalışmada nüshalar ve çeviriler üzerinde dikkati çeken ve incelenen kısımlar yuvarlak veya kare içine alınarak gösterilmiştir.

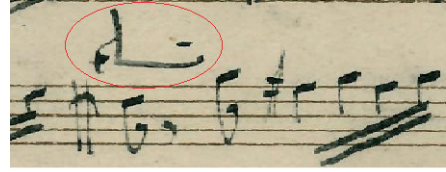
TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan nüshanın Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilmiş hâli Ek 1 başlığı altında verilmiştir. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan esere ait nüsha ise Ek 2 başlığı altında verilmiştir. Cüneyd Kosal nüshasının Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre yeniden yazılmış hâli Ek 3, nüsha örneği Ek 4 başlığı altında verilmiştir. TRT repertuarı arşivinde yer alan nüshaya ait bir sayfa örneği de Ek 5'te verilmiştir.

Çeviri yapılırken nüshalarda "mülâzime" yerine "teslim" kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. Bu duruma ilişkin görseller şöyledir:

Şekil 2. Muallim İsmâil Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter sayfa 606 Hisârbûselik Saz Semâisi nüshada "teslim" yazılı olan kısım.



Şekil 3. Cüneyd Kosal Arşivi Hisârbûselik Saz Semâisi nüshada "teslim" yazılı olan kısım.



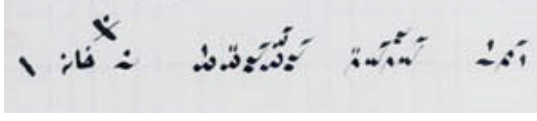
Şekil 4. TRT Repertuarı Hisârbûselik Saz Semâisi nüshada "teslim" yazılı olan kısım.



Peşrev, saz semâisi, gibi saz eserlerinde her hâneneden sonra tekrâr eden, aynı nağme cümlelerinden bestelenmiş kısım mülâzime olarak adlandırılmaktadır. Bu tanım, eş anlamlı gibi kullanılan "teslim" kelimesinden farklı bir anlam sahiptir (Öztuna, 2006: 84). Bir saz eserinde hâne ile mülâzimeyi bağlayan nağmelere teslim adı verilmektedir. Bu nağmeler her hânedede tekrâr edilmekle birlikte mülâzimeye dahil edilmemekte mülâzime ile hâneyi birbirine bağlamaktadır (Öztuna, 2006: 390). Zaman içerisinde teslim ve mülâzime kelimelerinin eş anlamlı olarak kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Bu sebeple çalışmada çeviri esnasında bu bölümlerin "mülâzime" olarak yazılmasının daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Muallim İsmail Hakkı Bey nüshasında eserin 4'lük mertebe ile yazılı olduğu görülmektedir. Eserin karşılaştırma şablonu üzerinde yapılacak olan incelemesini kolaylaştırmak ve günümüz icracılarının rahat bir şekilde icrasına imkân sağlamak amacıyla çeviri esnasında eser 8'lik mertebeye çevrilmiştir.

Şekil 5. Nüshada mertebe.



Şekil 6. Çeviride mertebe.



3. ZEKİ MEHMED AĞA'NIN HAYATI VE ESERLERİ

Zeki Mehmed Ağa, tanbûrî ve bestekâr Numân Ağa'nın oğludur. Numan Ağa'nın altı çocuğundan beşincisi olarak 1776 yılında İstanbul'da doğdu. Küçük yaşta babasından tanbûr çalmayı ve mûsikîyi öğrendi. Sultan III. Selîm döneminde babasının da hoca olarak ders verdiği Enderûn'a Çavuş Mülâzımı olarak alındı (Özalp, 2000: 525). Babasının çabasıyla Enderûn'a giren Zeki Mehmed Ağa, sazında gösterdiği ilerleme ve başarısıyla kısa sürede ünlü saray tanbûrîleri arasında yerini aldı. II. Mahmûd döneminde de padişah musâhiblerinden oldu (Akyol, 2014: 27).

Bestekâr ve Tanbûrî Zeki Mehmed "Ağa" unvanı ile anılmaktadır. Asırlar boyunca Osmanlı Devleti teşkilatı içerisinde "Ağa" önemli mevki göstergesi unvanı olarak kullanılmıştır. Askeri teşkilat içindeki yeniçeri komutanları da "Ağa" unvanıyla anılmıştır. Sarayda da padişahlara yakın bulunan şahsiyetler de genellikle bu unvan ile anılmaktadır (Sürelnan, 1967: 4). Zeki Mehmed Ağa'da padişaha olan yakınlığı, musahipliği, saray müzisyeni olması ve üstün müzik kabiliyeti sayesinde bu unvan ile anılmaktadır. Zeki Mehmed Ağa'nın saraydaki yerine, önemine ve icracılığına ilişkin o döneme ait bazı kayıtlar günümüze ulaşmıştır.

Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye'de, Hicri 1227-Milâdi 1812 olayları arasında, 1 Şâban 1227 – 10 Ağustos 1812'de, Hünkâr İskeleyi'ne saltanat binışı düzenlenmesi ve atış talimlerinden sonra yapılan mûsikî dinletisi esnasında Zeki Mehmed Ağa'nın adına rast gelinmektedir. Gürcüzâde Musâhib Hâfız Efendi'yle Tanbûrî Zeki Ağa'nın Hicâz makamından başlayarak ve pek çok makama geçerek taksim ettiği, tekrar Hicâz makamına gelerek karar ettiği ve aynı makamdan "Bülbül

gibi feryâd ü figânım seherîdir" güfteli eseri icra ettikleri aktarılmaktadır. İcradan sonra taksim edenlerin ihsan almaya layık buldukları da belirtilmektedir. (İlyas, 2016: 14). Zeki Mehmed Ağa'nın mûsikîdeki kabiliyeti, icrasındaki üstünlüğü, devrin yöneticileri tarafından gördüğü takdir ve ilgi bu kayıttan açıkça anlaşılmaktadır. Eser icra edilmeden önce yapılan taksim esnasında pek çok makam ve geçki yapıldığına dair bilgi verilmesi de Zeki Mehmed Ağa'nın icradaki maharetini anlamlandırmak açısından fikir vericidir.

Zeki Mehmed Ağa'nın 1820 yılının sonunda Midilli adasına sürgün edildiği, bir yıl kadar sürgün hayatı yaşadktan sonra geri çağrılarak musahiplik unvanının da geri verildiği aktarılmaktadır (Öztuna, 2006: 521). Zeki Mehmed Ağa'nın padişah tarafından sürgün edilmesi ve sürgünden geri çağrılarak cezasının af edilmesi ve musahiplik unvanının geri verilmesi Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye'de şöyle anlatılmaktadır:

"Nefy-i Musâhib-i Tanbûrî Zeki Ağa be-cezîre-i Midilli. Musâhib-i şehriyârî Tanbûrî Zeki Ağa, galiba harem-i muhteremi tarafından iştikâ olunmakla, belâ-yı celâ-yı vatana mübtelâ ve kışta kıyamette deryâ korkusu çekerek Midilli adasına gitmesi büyük ibtilâ oldu." (İlyas, 2016: 227).

Kayıttan, eşinin şikâyeti üzerine Zeki Mehmed Ağa'nın kış aylarında zor şartlar altında sürgün edildiği anlaşılmaktadır. Sürgün hayatı devam ederken padişahın kendisini affetmesi, sürgün cezasının kaldırılarak musahiplik unvanının geri verilmesine ilişkin kayıt ise şöyledir:

"Mesrûriyet-i Hayalî Saîd Efendi ve Tanburî Zeki Ağa be-unvân-ı tekerrür-i musâhib-i şehriyârî. Şevketlü, mehâbetlü ve amme-i âleme merhametlü velî-nimet efendimiz hazretlerini dâimâ eğlendiren Musâhib Hayalî Saîd Efendi ile sâzende musâhiblerden Tanbur-ı kanburu meşhûr olan Musâhib Zeki Ağa, muktezâ-yı incizab-ı âb u dâne, akdemce bir bahâne ile belâ-yı celâ-yı vatana ibtilâ ve bir seneden ziyâde bu keyfiyete mübtelâ olmuşlardı. Bu defa afv u itlâkları tebşîr ve İslambol'a vusûllerinden sonra me'mûlleri üzere mazhar-ı âtîfet-i âlem-şumul oldukları zeyl-i Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye'ye tahrîr ve tastîr olundu." (İlyas, 2016: 315).

Bu kayıttan da Zeki Mehmed Ağa'nın daha evvel bir sebep ile yerinden yurdundan sürgün edildiği sürgün hâlinin bir seneden fazla sürdüğü, padişahın cezasını affetmesiyle birlikte musâhib unvanının geri verilerek saraya çağırıldığı anlaşılmaktadır.

Zeki Mehmed Ağa'nın Tanbûrî İsak'ın yetiştirdiği öğrencilerden olmakla birlikte, icra tarzının babasından ve Tanbûrî İsak'tan farklı olduğu ayrıca dönemin diğer tanbûrîleri tarafından da icra tarzının benimsendiği aktarılmaktadır (Akyol, 2014: 27; Uzunçarşılı, 1977: 105). Suphi Ezgi, Zeki Mehmed Ağa'nın kimseyle görüşüp ve kimseye bir şey öğretmeyen, hatta oğlu Osman Bey'in bile kendisinden istifade edemediği bir sanatkâr olduğunu, Halim Efendi'den nakletmektedir (Ergun, 1943: 504). 8 yıl has odada görev yaptıktan sonra bir süre Rumeli Eyaleti defterdarlığı yaptı aktarılmaktadır. I. Abdülmecit dönemini de gören Zeki Mehmed Ağa, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ile birlikte hacca gitti. Dede Efendi ile birlikte aynı günlerde, 1846 yılı Kasım ayında,

aynı salgın hastalıktan, kolera sebebiyle vefat etti (Öztuna, 2006: 521).

Sultan III. Selim döneminde saraya giren ve II. Mahmud döneminde musahibliğe kadar yükselen Zeki Mehmed Ağa'nın, dönemin önemli tanbûrîlerinden olduğu anlaşılmaktadır. Hayatının bir dönemini zorluk içerisinde sürgünde geçirdiği anlaşılan Zeki Mehmed Ağa'nın tekrar görevine dönmesinden ve saraydaki unvanının geri iade edilmesinden de saray tarafından da önem verilen bir sanatkâr olduğu açıktır. Ayrıca dönemin bir diğer önemli tanbûr icracısı olan Tanbûrî İsak'tan ve babası Numan Ağa'dan faydalandığı açıkça görülmektedir. Yaşadığı dönemde başka tanbûrîler tarafından da icra üslubunun benimsenmesi döneminde tanbûr icrasında bir ekol sahibi olduğunun göstergesidir. Nakledilenlere bakıldığı zaman çevresindeki insanların kendisinden istifade edemediği ve farklı yapıda bir sanatkâr olduğu da dikkati çekmektedir.

Kaynaklarda adı geçen, Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserlerinin şöyledir:

Tablo 1. Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri.

	Makamı	Formu	Usûlü
1	Arazbarbüselik	Peşrev	Ağır Düyek
2	Acembüselik	Peşrev	Devr-i Kebîr
3	Ferahfezâ	Peşrev	Muhammes
4	Ferahnâk	Peşrev	Zencîr/ Darbeyn
5	Hisârbüselik	Peşrev	Hafîf
6	Irak	Peşrev	Devr-i Kebîr
7	Nevâ	Peşrev	Devr-i Kebîr
8	Mâhur	Peşrev	-
9	Şehnâzbüselik	Peşrev	Muhammes/Sakil
10	Zâvil	Peşrev	Hafîf
11	Ferahnâk	Saz Semâisi	Aksak Semâi
12	Irak	Saz Semâisi	Aksak Semâi
13	Nevâ	Saz Semâisi	Aksak Semâi
14	Zâvil	Saz Semâisi	Aksak Semâi
15	Şehnâzbüselik	Saz Semâisi	Aksak Semâi
16	Şevkefzâ	Şarkı	Ağır Aksak/Evfer
17	Eviç	Şarkı	Ağır Düyek
18	Hicâzkâr	Şarkı	Yürük Aksak/Aksak/Evfer
19	Muhayyer	Şarkı	-
20	Sabâbüselik	Şarkı	Yürük Aksak
21	Sûzinâk	Şarkı	Yürük Aksak

Kaynak: Beşiroğlu, 1993: 232; Ergen, Notam 1.0; Öztuna, 2006: 521-523.

Ferahfezâ ve Ferahnâk peşrevleri Hammâmizâde İsmail Dede Efendî'nin ve Arazbarbûselik peşrevi ise Sadullah Ağa'nın fasılları için bestelediği saz eserleridir (Beşiroğlu, 1993: 232).

Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserlerinin notaları tarandığı zaman Ferahnâk Peşrevi'nin bazı notalarda usûlünün Darbeyn, Şehnâzbûselik Peşrevi'nin usûlünün Sakil, Şevkefzâ Şarkı'nın Evfer, Hicâzkâr Şarkı'nın Aksak ve Evfer gibi usûllerle de kayıtlı notalarının olduğu da görülmektedir (Ergen, Notam 1.0). Kaynak taraması sonucunda tabloda yer alan, kaynaklarda adı geçen, Mahûr Peşrevi ve Muhayyer Şarkı'nın günümüze ulaşan notalarına ve usûlleri hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

4. BULGULARIN İNCELENMESİ VE YORUMLANMASI

Bu bölümde Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter tanıtılmış, Hamparsum notalama sistemine ve meşk sistemine dair bilgi verilmiştir. Hisârbûselik Saz Semâisi incelenerek ulaşılabilen nüshalarıyla karşılaştırılmıştır.

4.1. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu Defter

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı günümüze titizlikle ulaştırılmış, Türk Müziği araştırmacılarının ilgisini çeken hazine niteliğinde geniş bir kaynaktır. Külliyyatın içerisinde tek diyez tek bemol, Hamparsum gibi çeşitli notalama sistemleriyle, farklı formlarda eserlerin yazılı olduğu defterler bulunmaktadır.

Muallim İsmail Hakkı Bey'in 1927'de vefatından sonra arşivi ve kütüphanesi İstanbul Beykoz'da oturan torunu Bayan Güneş Yağlı'ya devrolmuştur. Cüneyt Orhon TRT Müdürü olduğu dönemde bu arşivi İsmail Baha Süreksan'a tespit ettirerek, koleksiyonu Ankara TRT Müzik Dairesi'ne kazandırmıştır (Uslu, 2008: 155).

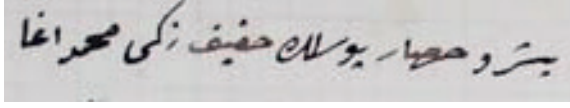
Muallim İsmail Hakkı Bey'in varislerinden TRT tarafından alınarak, Müzik Dairesi Başkanlığı'nda uzun süre araştırmacıların kullanımına kapalı olarak titizlikle muhafaza edilen bu kıymetli arşiv 2013 senesinde, orijinaleri Başbakanlık Devlet Arşivleri'ne devredilerek TRT'nin internet sitesi aracılığıyla araştırmacıların hizmetine açılmıştır. Bir süre sonra yeniden, daha iyi hizmet vermek amacıyla kullanıma kapatıldığı görülmektedir. Bu külliyyatın yer aldığı web sitesi 2022 itibarıyla hâlen daha aktif değildir (TRT, 23.02.2022).

Çeşitli bestekârlara ait saz eserlerinin bulunduğu Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterin tamamı Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı, 269 nolu defter saz eserlerinden meydana gelmektedir. Defterin müellifi bilinmemektedir. Defter Muallim İsmâil Hakkı Bey tarafından kaleme alınmış olabileceği gibi müellifinin farklı bir kimse olması da mümkün görülmektedir. Defterin son numaralı sayfası 632. sayfadır. Defterin ilk sayfalarında içerisindeki saz eserlerine ait bir fihrist bulunmaktadır. Defterin cilt, fihrist ve son sayfasına ait görseller şöyledir:

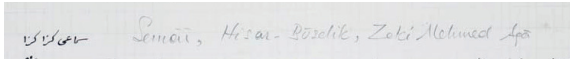
Şekil 7. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterin ön kapağı.



Şekil 10. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter sayfa 603 Hisârbüselik Peşrev künye örneği. “Peşrev Hisârbüselik Hafif Zeki Mehmed Ağa” ibâresi.



Şekil 11. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter sayfa 606, Hisârbüselik Saz Semâisi künyesi. Sonradan Latin harfleriyle tasnif esnasında yazıldığı düşünülen “Semaî, Hisâr-Büselik, Zeki Mehmed Ağa” ibâresi.



Şekil 12. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter sayfa 606, Hisârbüselik Saz Semâisi künyesi. “semaî keza keza” ibâresinin yakın gösterimi.



4.2. Hamparsum Notalama Sistemi

Türk Müziği’nde kullanılan Hamparsum notalama sisteminden bahsetmeden önce uzun bir dönem Türk Müziği’nin aktarımını ve devamını sağlayan bir eğitim öğretim sistemi olan meşkten bahsetmek gerekmektedir. Türk Müziği’nin öğretiminde ve aktarımında uzun yıllar boyunca meşk adı verilen bir sistem kullanılmıştır. Bu sistemde talebe, hocasından öğrendiği eserleri hafızasında tutar ve öğrencilerine aktarırdı. Mûsikî eserlerinin gelecek kuşaklara aktarımı bu şekilde gerçekleştirilirdi.

Meşk kelimesi hat sanatında yazı örneği, yazı alıştırmaları anlamındadır. Meşk kelimesi zaman içerisinde Türk Mûsikîsi’nde de kullanılmaya başlamıştır. Meşk esnasında öğrenci müzik teorisini, bir çalgıyı, bir tekniği veya hocasının üslûbunu öğrenmenin yanında müzik repertuarını da hafızasına alırdı. Meşk edilen eserin usûl vuruşları olarak öğrenilmesi bu sistemin esaslarındandı. Çünkü eserleri kolay ezberlemenin, sonradan hatırlamanın en kolay yollarından ve önemli koşullarından biri de onları usûl vurarak meşk etmektir. Ayrıca sözlü eserler için hatırlatıcı araçlardan bir diğeri de güfte mecmualarıydı (Behar, 2012: 15-21). Taklit ve tekrar esaslarına dayanan meşk, hat sanatından farklı olarak, müzik

geleneginde şifâhîdir (Poyraz 2021: 16).

Meşk öğretim sisteminde öğrenci, eseri hocasıyla birlikte öğrenmesi, üslûbunu hocasıyla birlikte geliştirmesi, usûlleri ayrıntılarına kadar öğrenip icrasına usûl ile eşlik ederek daha doğru bir icraya sahip olabilmesi bakımından sistemin birçok avantajına sahip olmaktadır. Meşk sistemi tüm bunlarla birlikte eserlerin unutulması aktarılamaması gibi dezavantajlara da sahipti. Eserlerin aktarım sürecinde değişikliğe uğraması da bu dezavantajlara örnektir. Zaman içerisinde meşk halkalarındaki kopmalar sebebiyle hafızalardaki pek çok eser günümüze ulaşamamıştır. Tarihsel süreç boyunca Ebced, Hamparsum gibi çeşitli notalama sistemlerinin geliştirilmesi ve icat edilmesi, bir takım kişiler tarafından eserlerin kayıt altına alınması, kısmen de olsa pek çok eserin günümüze ulaşmasında rol oynamıştır. Türk Mûsikîsi gibi geleneksel temelli bir müziğin karşılaştığı büyük bir tehlike olan, eserlerin unutulması ve aktarılamaması bu notalama sistemleriyle kısmen de olsa önlenmiştir. Ayrıca eserlerin çeşitli notalama sistemleri ile kayıt altına alınıp günümüze ulaşması, ulaşan nüshalarda farklılıkların bulunması meşk öğretim sistemi içerisinde eserlerin farklı meşk kollarında ne denli değişikliğe uğradığını göstermektedir.

Hamparsum Limonciyan tarafından icad edilen Hamparsum notalama sistemi yakın zamana kadar eserlerin unutulmasını önlemek ve kaydedilmesini sağlamak amacıyla büyük rağbet görmüştür. Kolay bir yazılışa sahip olması, müziği kayıt altına alırken bir porte çizgisine ihtiyaç duyulmadan, büyük çapta eserlerin bile bir iki sayfada yazılabilmesine imkân vermesinin de bu rağbeti arttırdığı düşünülmektedir.

Hamparsum notalama sistemi Enderûn mensupları, mevlevî müzisyenler tarafından bile sıklıkla kullanılmıştır. Galata Mevlevîhânesi şeyhi, Atullâh Efendi, Mızıkayı Hümâyûn neyzenlerinden Yusuf Paşa, Salim Bey, Neyzen Aziz Dede, Neyzen Emin Dede, Mızıkayı Hümâyûn neyzenlerinden Baba Raşid Efendi gibi müzisyenler sıklıkla bu notalama sistemini eserleri kayıt altına almak için kullanmışlardır (Can, 1968: 4).

Türk Müziği tarihi içerisinde Hamparsum nota yazısının geniş bir müzik çevresince kullanılan ilk sistem oluşu da pek çok eserin günümüze ulaşmasını sağlaması bakımından değerli ve önemlidir. Sultan III. Selim'in hükümdarlığı döneminde gerçekleştirdiği yenilik hareketlerinin, müzik alanında bir yansıması olarak, mevcut eserleri korumak ve aktarılmasını sağlamak istemesi sebebiyle, bir notalama sistemi geliştirme isteği ve bu konuyu teşvik ettiği bilinmektedir. III. Selim'in bu isteğine cevap Hamparsum Limonciyan ve Nâsır Abdülbaki Dede'den gelmiştir (Karamahmutoğlu, 2020: 323, 324).

Ermeni asıllı bestekâr ve nota mucidi Hamparsum Limonciyan 1768 yılında Beyoğlu Çukur Sokak'taki evinde dünyaya geldi. İlk tahsilinin ardından terzi çıraklığı yapan ve Düzyan ailesi ile tanışan Hamparsum, devrin önemli mûsikî severlerinden olan bu aile tarafından himâye edilmiş ve mûsikî eğitimi almıştır (Sunat, 1998: 4). Düzyan ailesi himâyesinde yaşayarak, müzik bilgisini ilerletmiş ve dönemin önemli bestecileri ile de tanışma imkânı bulmuştur. Tanıştığı mevlî besteci ve müzisyenlerinin aracılığıyla bilgisini geliştirmek için dönemin konservatuvarları niteliği taşıyan mevlevîhânelere de devam etmeye başlamıştır (Karamahmutoğlu, 2014: 767). Mevlevîhâneye devam ettiği bu esnada Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ile tanıştığı, müziği kayda almak için kullandığı işaretleri bu tanışma esnasında Dede efendiye anlattığı ve büyük

takdir gördüğü aktarılmaktadır (İnal, 1958: 188, 189). Hayatını Hasköy'de dersler vererek geçiren Hamparsum Limonciyan 1839 yılında 71 yaşında vefat etmiştir (Öztuna 2006: 329). Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ile Hamparsum Limonciyan'ın tanışması ve kullandığı sistemi notalama sistemini anlatmasından yola çıkılarak, Dede Efendi'nin de bu sistemi uygun bulduğu, ilgisini çektiği ve dikkate aldığı anlaşılmaktadır.

Dr. Suphi Ezgi Hamparsum Limociyan'ın 1813-1815 yılları arasında kendi adıyla anılan notalama sistemini icâd etmiş olduğunu, bu bilgiyi de Beyoğlu Balıkpazarı Kilisesi papazlarından Arisdakes Hisarlıyan'ın yazdığı Ermeni Mûsikîsi adlı kitaptan öğrendiğini belirtmektedir (Ezgi, 1953: 530). Rahip Minas Pijışkyan tarafından yazılan 1815 tarihli bir el yazmasında da bu notalama sisteminin Baba Hampartzum, Rahip Pijışkyan, Andon Amira Düzyan ve Hagop Çelebi Düzyan tarafından yapılan bir çalışmanın bir ürünü olduğu, notalama sistemi ile ilgili çalışmanın 1808'de Hagop Çelebi'nin İstanbul'a dönmesiyle, III. Selim'in tahtta olmadığı dönemde hızlandırılarak, Andon Amira'nın isteği üzerine oluşturulan sistemin 1812'de yazıya döküldüğü aktarılmaktadır (Pijışkyan 1997: 74; Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 89-92).

Hamparsum notalama sistemine ilişkin perde işaretleri ve süre değerlerinin gösterimi şöyledir:

Şekil 13. Hamparsum Sistemi'nde perde işaretleri

Şekil 13, Hamparsum Sistemi'nde perde işaretlerini göstermektedir. İki müzik notası, her biri bir perde işaretini temsil eder. İlk nota, Yegâh, Hisar, Hüseyinî Aşîrân, Acem Aşîrân, Irak, Geveşt, Rast, Nim Zirgüle, Dügâh, Kürdî, Segâh, Büselik, Çargâh, Nim Hicaz. İkinci nota, Nevâ, Hisar, Hüseyinî, Acem, Eviç, Mâhûr, Gerdâniye, Şehnâz, Muhayyer, Sûnbüle, Tiz Segâh, Tiz Büselik, Tiz Çargâh, Tiz Nim Hicaz.

Kaynak: (Karamahmutoğlu 1999: 15).

Hamparsum notalama sisteminde perdelerin altına konulan işaretlerle oktavların, perdelerin üzerine konulan çizgilerle tizleşmenin kolayca ifade edilebildiği görülmektedir.

Şekil 14. Hamparsum Sistemi'nde süre işaretleri.



Kaynak: (Karamahmutoğlu 1999: 11).

Hamparsum Notalama sisteminde perdelerin üzerine konulan nokta, virgül gibi kolayca yazılabilecek birtakım işaretlerle süre değerlerinin kolayca ifade edilebildiği görülmektedir. Bu sistemde süre işaretlerinin eser içerisinde tek başına kullanılması ise es/sus değerlerini ifade etmektedir.

4.3. Hisârbûselik Saz Semâisi'nin İncelenmesi

Türk Mûsikîsi'nin geniş repertuarı içerisinde saz eseri formları önemli bir yere sahiptir. Saz eseri formlarından biri de saz semâileridir. Saz semâileri "hâne" ve "mülâzime" bölümlerinden oluşan genellikle her hâneden sonra mülâzime'nin icra edildiği bir yapıya sahiptirler.

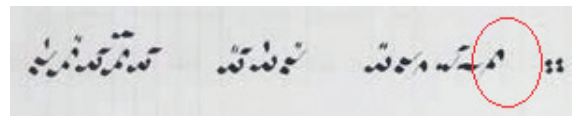
Saz semâileri, bir faslın sonunda icra edilen saz eserleridir. Aksak Semâi, Sengîn Semâi, Curcuna gibi usûller ile bestelenmektedirler. Üç veya dört hâneli olabildikleri gibi nadiren beş hâneli olarak bestelenmiş saz semâilerine de rastlamak mümkündür. Mülâzime bölümleri hânelerin içinde yer alabildiği gibi hânelerden ayrı bir bölüm olarak da görmek mümkündür. Mülâzimeleri veya hânelerinin birbirinden farklı usûllerle bestendiği saz semâisi örneklerine de rastlamak mümkündür. Saz semâisi formunda görülen farklı yapılar mevcuttur. Hane ve mülâzime bölümünün birbirinden ayrı olduğu, mülâzimenin hâneye ortasından veya sonundan bağlı olduğu, birinci hânenin aynı zamanda mülâzime bölümü olarak da icra edildiği yapılar bunlara örnek gösterilebilir (Ezgi, 1936: 37, 41, 47). Benzer şekilde bu yapılar örnek olarak, Anadolu'lu ve Rumeli'li sâzendelerin besteledikleri saz semâilerinin üç haneli ve mülâzimli olduğu, Acem diyarından gelen sazendelerin besteledikleri saz semâileri-

nin yalnızca üç hâneli olup mülâzime bölümü olarak birinci hânelerinin icra edildiği, bazılarının da üç hâneden sonra ekli yapıda olduğu da Kantemiroğlu tarafından aktarılmaktadır (Tura, 2001: 185).

Bu tanımlara bakılarak Muallim İsmail Hakkı Bey nüshası ve ulaşılabilen diğer nüshalardaki Hisârbûselik Saz Semâisi'nin ilk üç hânesi Aksak Semâi, dördüncü hanesi Yürük Semâi usûlüyle ölçülen, hâne ve mülâzime bölümleri birbirinden ayrı, olarak bestelenmiş bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

Nüshâda eserin birinci ve ikinci hânesinden sonra teslim/mülâzime bölümünün yeniden yazıldığı ancak üçüncü ve dördüncü hânelerden sonra bu bölümün yazılı olmadığı görülmektedir. Nüshada üçüncü ve dördüncü hânelerden sonra eserin trafiğini anlatmak için sadece "teslim" ibaresi yazılıdır. Bu sebeple ikinci hâneden sonraki teslim/mülâzime bölümü üçüncü ve dördüncü hânelerden sonra çeviriye aynı şekilde eklenmiştir. İlk iki hâneden sonra yazılı olan teslim/mülâzime bölümleri birbirinin aynısıdır. İkinci hâneden sonra yazılı olan teslim/mülâzime bölümünün ikinci ölçüsündeki son notun Rast perdesi işaretiyle yazıldığı görülmektedir. Bu perde çeviride aynı şekilde yazılmıştır.

Şekil 15. İkinci hâneden sonra yazılı olan teslim/mülâzime bölümündeki Rast perdesi.



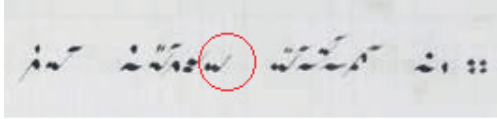
İkinci hâneden sonra gelen teslim/mülâzime bölümünün son ölçüsünde Bûselik perdesinden önce yazılı olan Segâh perdesinin sehven yanlış yazıldığı düşünülmektedir. Eserin bu bölümde Segâh perdesinden hemen sonra Bûselik perdesiyle icra edilmesi mümkün görülmemektedir. Bûselik makamında seyrine devam ederek karar eden bu ölçüde, Segâh perdesinin basılıp ondan sonra Bûselik perdesinin gösterilmesi icranın bozulmasına yol açmaktadır.

Nâsır Abdülbâki Dede Tedkik ü Tahkîk adlı eserinde Bûselik makamını, Hüseyinî perdesinden başlayarak sırasıyla Nevâ, Çârgâh, Bûselik, Dügâh ve Zirgüle perdesine kadar inip sonra Dügâh

perdesinde karar etmesi olarak târif etmektedir (Tura, 2006: 37).

Bu ölçünün de Bûselik makamında karar ettiği dikkate alınrsa, müellifin Segâh işâretini sehven yazdığı ve Segâh işaretinin üzerine bir çizgi çekerek perdeyi Bûselik perdesi işaretine çevirmeyi sehven unuttuğu düşünülerek transkripsiyonda bu işaretin Bûselik olarak gösterilmesinin uygun olduğu ve icra için daha sağlıklı olduğu düşünülmektedir. Çeviri esnasında bu perde Bûselik olarak yazılmıştır.

Şekil 16. İkinci hâneden sonra yazılı olan teslim/mülâzime bölümündeki sehven yanlış yazıldığı anlaşılan Segâh perdesi.



Eser makam ve geçkileri yönünden incelendiği zaman elde edilen bulgular şöyledir:

Eserin birinci hânesinin Hisâr makamıyla seyre başladığı ve teslim/mülâzime bölümünde Bûselik makamının seyriyle karar ettiği görülmektedir.

Eserin ikinci hânesinde seyrin Bûselik makamı nağmeleriyle devâm ettiği ve Sabâ perdesini gösterdikten sonra Bûselik makamının seyriyle karar ettiği görülmektedir.

Eserin üçüncü hânesinde Dügâh perdesiyle seyre başladığı ve hemen tiz bölgede genişleyerek

dördüncü ölçüde Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk makamı nağmeleriyle asma karar ettiği görülmektedir. Ardından Hüseyinî perdesi üzerinde ve yerinde Nişâbûr makamı nağmelerinin seyriyle yeniden Bûselik makamına geçilerek Hüseyinîaşîrân perdesi üzerinde Uşşâk'lı karar ederek teslim/mülâzime bölümüne bağlandıği görülmektedir.

Dördüncü hânenin Bûselik makamının nağmeleriyle seyrine başladığı ve Bûselik makamında karar ettiği görülmektedir.

Nâsır Abdülbâki Dede, Tedkîk ü Tahkîk adlı eserinde Hisârbûselik makamını Hisâr makamını icra edip Çârgâh perdesine gelince, dönüp Bûselik yaparak karar verir olarak tarif etmektedir. Bu makamın da yeni buluşlardan olduğunu belirtmektedir (Tura, 2006: 56). Haşim Bey Edvarında ise Hisârbûselik makamı öncelikle Hisâr makamı icra edilerek, Dügâh perdesinde karar edilmesi ardından da Bûselik makamının icra edilerek Dügâh perdesinde karar edilmesi olarak tarif etmektedir (Tırışkan, 2000: 31). Tarifler açısından bakıldığında eserin Hisâr makamının seyriyle karara hiç gitmediği, Bûselik makamının seyriyle karar ettiği görülmektedir.

Eserin ulaşılabilen nüshaları karşılaştırıldığında ortaya çıkan farklılıklar şöyledir:

Eserin birinci hânesinin ilk ölçüsünde CK'da seyrin Acem perdesine kadar çıktığı, 16'lık ve 32'lik tartımlarla, nağmenin çeşitlenerek diğer nüshalardan farklı olduğu görülmektedir.

Şekil 17. Birinci hâne 1. ve 2. ölçü.

Birinci Hâne

MİHB

CK

TRT

Birinci hânenin üçüncü ölçüsünde diğer nüshalardan farklı olarak CK'da üçlemeli

tartımların olduğu görülmektedir.

Şekil 18. Birinci hâne 3. ve 4. ölçü.

Birinci hânenin yedinci ve sekizinci ölçüsünde diğer nüshalardan farklı olarak üçlemeli tartımların devam ettiği görülmektedir.

Sekizinci ölçüde MİHB ve CK nüshalarında mülâzime bölümüne bağlanırken nağme farklılıklarının olduğu görülmektedir.

Şekil 19. Birinci hâne 7. ve 8. ölçü.

Mülâzime bölümünde eserin 9 ve 10. ölçüsünde CK'da diğer nüshalarda olmayan 32'lik tartımlarla nağmenin çeşitlendiği görülmektedir. TRT'de ise 10. ölçüde nağmenin Bûselik

perdesine kadar indiği, diğer nüshalarda ise nağmenin Zirgüle perdesine kadar indiği görülmektedir.

Şekil 20. Mülâzime bölümü 9. ve 10. ölçü.

İkinci hâne bölümünde eserin 18. ölçüsünde MİHB'de seyir içerisinde Sabâ perdesi gösterildikten sonra Bûselik perdesiyle karar

ettiği, diğer nüshalarda ise bu kısmın Uşşâk makamına geçki yapılarak karar ettiği görülmektedir.

Şekil 21. İkinci hâne 17. ve 18. ölçü.

Üçüncü hâne bölümünde eserin 23. ölçüsünde diğer nüshalardan farklı olarak TRT'de seyirin Tiz Hüseyinî perdesine kadar çıktığı, 24 ölçüde ise Tiz Segâh perdesiyle yazılı olan nağmenin

diğer nüshalarda Tiz Bûselik ile yazılı olduğu görülmektedir. 23. ölçüde CK'da nağmenin 32'lik tartımlarla çeşitlendiği görülmektedir.

Şekil 22. Üçüncü hâne 23. ve 24. ölçü.

Üçüncü Hâne bölümünde eserin 25. ölçüsünde MİHB'de diğer nüshalardan farklı olarak Hüseyinî perdesi üzerinde ve yerinde Nişabûr

makamı nağmelerinin olduğu, TRT'de ise bu kısmın Bûselik makamı seyriyle devâm ettiği görülmektedir.

Şekil 23. Üçüncü hâne 25. ve 26. ölçü.

Üçüncü Hâne bölümünde eserin 27. ölçüsünde TRT'de diğer nüshalardan farklı olarak nağmenin

Zirgüle ve Acemaşîrân perdeleri ile yazılı olduğu bir nağme farklılığı görülmektedir.

Şekil 24. Üçüncü hâne 27. ölçü.

The image shows a musical score for three instruments: MİHB, CK, and TRT. The score is in 6/4 time and G major. The TRT part has a red box highlighting a specific note in the third measure of the third staff.

Dördüncü Hâne bölümünde nüshalar arasında

dikkati çeken bir farklılık görülmemektedir.

5. SONUÇ

Sultan III. Selim ve II. Mahmud döneminde yaşamış olan Zeki Mehmed Ağa, devrin yöneticileri tarafından himâye ve takdir görmüş önemli devlet görevlerinde bulunmuş bir şahsiyettir. Modernleşme ve batılılaşma hareketlerinin dinamik bir şekilde devam ettiği bu süreçte, Zeki Mehmed Ağa'nın gördüğü taltif ve himâye, sarayın ve yöneticilerin Türk Müziği'ne verdikleri önemi ve değeri ispatlamaktadır. Bestekârlığının yanı sıra yaşadığı dönemde icracı olarak devrin diğer tanbûrîleri tarafından icra üslubunun benimsenmesinden yola çıkılarak iyi bir icracı ve ekol sahibi bir tanbûrî olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Yapılan taramalar sonucu Zeki Mehmed Ağa'nın 21 eserine ulaşılmıştır. Bu eserlerin 15'i saz eseri 6'sı sözlü eserlerdir. Kaynaklarda adı geçen 2 eserinin notasına ve usûlüne dair bilgiye ulaşılamamıştır. Taramada 3 eserinin de farklı notalar üzerinde farklı usûllerle ölçüldüğü tespit edilmiş ve bu durum tablo üzerinde gösterilmiştir. İncelemeye konu olan Hisârbûselik Saz Semâisi'nin ise kaynaklarda Zeki Mehmed Ağa'ya ait saz eserleri arasında adı geçmemektedir.

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan nüsha, günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrildiğinde eserdeki makam seyrinin, o dönemde kaleme alınan Nâsır Abdülbâki Dede'nin Hisârbûselik makamı tarifine daha yakın olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak eserin kendi içinde Hisâr makamı seyri ile hiç karara gitmediği, Hisâr makamı nağmelerini gösterdikten sonra Bûselik makamının seyriyle karar ettiği tespit edilmiştir.

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı'nda yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi ile bestekârı Tanbûrî Osman Bey olarak kayıtlı olan aynı saz semâisinin, ulaşılabilen nüshaları karşılaştırıldığında çeşitli farklılıkların olduğu tespit edilmiştir.

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ile yazılı olan günümüzde icra edilen, TRT nüshasında eserin tamamının Dik Acem perdesi kullanılmadan, Acem perdesiyle yazılı olduğu tespit edilmiştir. CK nüshasında ise eserin tamamında nağmenin 16'lık ve 32'lik tartımlarla çeşitlenerek yazıldığı ve üçleme tartımlarıyla da bu nağme çeşitlemelerinin eser boyunca sürdüğü tespit edilmiştir.

Eserin birinci hanesinde, TRT nüshasından farklı olarak, MİHB ve CK nüshasında Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk makamı nağmesiyle mülâzimeye bağlandığı tespit edilmiştir. Eserin 18. ölçüsü olan ikinci hâne bölümünde MİHB nüshasında Sabâ perdesini gösterdikten sonra Bûselik makamının seyriyle karar ettiği diğer nüshalarda ise bu kısımda Uşşâk makamına geçki yapılarak Uşşâk makamı seyriyle karar ettiği tespit edilmiştir. Eserin üçüncü hâne bölümünde seyrinin diğer nüshalardan farklı olarak TRT nüshasında Tiz Hüseyinî perdesine kadar genişlediği tespit edilmiştir. MİHB nüshasında diğer nüshalardan farklı olarak üçüncü hâne bölümünde Hüseyinî perdesi ve yerinde Nişâbûr makamı nağmeleriyle yaptığı bir geçkinin olduğu tespit edilmiştir. Buna benzer nağme örneği CK nüshasında da görülse de, TRT nüshasında bu bölümün tamamen farklı olduğu, Bûselik maka-

mında seyrine devam ettiği yapılan karşılaştırıl-mayla tespit edilmiştir. Bu tespitler eserin meşk aktarım sürecinde yaşadığı değişimi göstermek-tedir. Farklı meşk kollarında veya aktarım süreci esnasında eserin bu değişimleri yaşadığı sonu-cuna varılmaktadır.

Eserin ulaşılabilen en eski nüshaları, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu ve Cüneyd Kosal Arşivi'nde yer almaktadır. İki nüsha karşılaştırıl-dığı zaman nağme, perde bakımından birbirine yakınlık, paralellik göstermektedir. Karşılaştırır-ma sonucunda, eserin bestelendiği hâline, yani aslına en yakın iki nüsha olabileceği değerlendiril-mektedir.

Eserin meşk kolları içerisinde ne şekilde bir de-ğişime uğradığı, daha sonraki dönemlerde de farklı müelliflerce kayda alınan nüshalar üzerin-de yapılan incelemeyle ortaya çıkmaktadır. Türk Müziği geleneksel bir müziktir. Kendisine has bir öğretim metodu olan meşk sistemi içerisinde, eserlerin değişmesi, farklılaşması, unutulması, günümüze ulaşamaması veya farklı bestekârlara atfedilmesi gibi durumların da yaşanması do-ğaldır. Günümüzde yapılacak olan çalışmalarla, nüshalar üzerinde karşılaştırma ve incelemelerin yapılması, hatta bu nüshaların her birinden üretilecek icra nüshalarının oluşturulması gerekmektedir. Böylelikle meşk eğitim süreci içerisinde değişime ve farklılaşmaya uğrayan eserlerin orjinaline ulaşılma çabası sürdürülür-ken, bu yolla farklı nüshalardan oluşturulan yeni icra nüshalarıyla, Türk Müziği repertuarının daha da zenginleşmesinin sağlanabileceği düşü-nülmektedir.

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı'nda yer alan nüshada eserin bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlıdır. Bu kayıttan yola çıkıla-rak, eserin bestekârının Zeki Mehmed Ağa ol-duğunu söylemenin yeterli olmadığı sonucuna varılmıştır. Yapılan tarama sonucunda da bu durumu doğrulayacak veya destekleyecek bir veriye ulaşılamamıştır. Eserin bestekârı, Zeki Mehmed Ağa olabileceği gibi daha sonra oğlu Tanbûrî Osman Bey tarafından babasına ithafen bestelenmiş olabileceği de değerlendirilmekte-dir. Ancak Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı gibi kıymetli bir kaynak içerisinde, 269 nolu def-terde, eserin bestekârı olarak böyle bir kaydın

olması da dikkat çekici olduğu sonucuna varıl-mıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı kısa bir süre kullanıma açılrsa da günümüzde halen araştırmacıların kullanımına kapalıdır. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı'nın ve kapalı olan arşivlerin kullanıma açılmasıyla, yapılacak ta-ramalarla, bu veya bunun gibi birçok konunun açıklığa kavuşturulabileceği, birçok konuya bu şekilde ışık tutulabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKSOY, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osman-lılarda Müsiki*. İstanbul: Pan Yayınları, 2. Baskı, ISBN: 975-8434-48-9.
- AKYOL, T (2014). *Sultan II. Mahmûd'un Mûsikîşinaslı-ğı ve Bestelerinin Müzikal Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ALİMDAR, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, ISBN: 978-605-332-717-2.
- BEHAR, C. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstan-bul: Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, ISBN: 978-975-363-958-9.
- BENLİOĞLU, S. (2017). *Osmanlı Sarayında Mûsikînin Himâyesi (III. Selim ve II. Mahmud Dönemi)*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BEŞİROĞLU, Ş. Ş. (1993). *III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens-titüsü.
- BÜYÜKÖZTÜRK, Ş. & ÇAKMAK, E. K. & AKGÜN, Ö. E. & KARADENİZ, Ş. & DEMİREL, F. (2014). *Bi-limsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları, ISBN: 978-9944-919-28-9.
- CAN, H. (1968). Hamparsum Notasında Usuller. *Mu-siki Mecmuası*. 20(233), 4-7.
- ERGEN, A. Notam 1.0 Dijital Türk Müziği Repertu-varı Programı, 1A Takımı Bilgisayar Yazılım, İstanbul (tarihsiz).
- ERGUN, S. N. (1942-1943). *Türk Musikisi Antolojisi I-II*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, Rıza Koşkun Matbaası.
- EZGİ, S. (1936). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi III*. İstan-bul: Bankalar Basımevi.
- EZGİ, S. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V*. İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi.

- İLYAS, H. (2016). *Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye*. Haz. A. Ş. Çoruk. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, ISBN: 978-605-5397-00-5.
- İNAL, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İSAM. (2022). Cüneyd Kosal Arşivi, <http://ktp2.isam.org.tr/?blm=araksl&navdil=tr> [Erişim Tarihi: 01/05/2022].
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (1999). İstanbul Atatürk Kitaplığı'ndaki 1637 Nolu Yazma Hamparsum Nota Defteri. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (2014). Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. *Yeni Türkiye Dergisi*. 10(57), 755-773.
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (2020). Hamparsum Nota(lama) Sisteminin Yapısal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme. İçinde *Current Debates on Social Sciences* 5. Eds: S. Çeçen, Z. Karacagil, A. O. Tiro, Ö. Kahya & Ş. Bozgun. ss. 323-337, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 1. Baskı, ISBN: 987-625-7799-16-4.
- KEROVPYAN, A. & YILMAZ, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 1. Baskı, ISBN: 978-605-5607-45-6.
- KARASAR, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları, 23. Baskı, ISBN: 978-605-5426-58-3.
- ÖZALP, M. N. (2000). *Türk Müsikîsi Tarihi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Takım ISBN: 975.11.1663.5.
- ÖZTUNA, Y. (2006). *Türk Müsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Müsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient Yayınları, Takım ISBN: 975-6124-04-0.
- PIJİŞKYAN, M. (1997). *Yerajışdutyun, vor e hamarod değegutyun yerajışdagan ısgızpants, yeveçutyants yeğ-nagats yev nuşanakrats khazits, 1815, Müzik: Müzik Prensipleri, Ezgi Seyirleri ve Khaz Notası İşaretleri Üzerine Kısa Bilgiler, 1815*. Yay. haz. A. Kerovpyan, Yerevan: Ermenistan Milli Kütüphanesi Kirk Yayınları.
- POYRAZ, H. H. (2021). *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Dersinin Geleneksel Meşk Sistemi ile Uygulanabilirliğine Yönelik Eğitimci Görüşlerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SEFER, E. (2012). *XIX. Yüzyılda Batılılaşmanın Türk Müsikîsi'ne Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SUNAT, N. T. (1998). *H. Sadeddin Arel'in Türkiyat Enstitüsünde Bulunan Hamparsum Nota Yazılarından Bir Bölümünün Günümüz Notasına Çevrimi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SÜRELSAN, İ. B. (1967). "Ağa" Ünvanına Dair. *Musiki Mecmuası*. 19(225), 4.
- TIRIŞKAN, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 Nolu Defter.
- TRT. (2022). <http://www.trtkulliyat.com/> [Erişim Tarihi: 23/02/2022].
- TURA, Y. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Müsikî 'alâ vec-hi'l-Hurûfât Müsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı I-II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, ISBN: 975-08-0167-9.
- TURA, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayınları, 1. Baskı, ISBN: 975-8434-92-6.
- USLU, R. (2008). İlk Folklor Derlemecilerinden İsmail Hakkı Bey Arşivinin Önemi. *Folklor Edebiyat Dergisi*. 14(54), 152-172.
- UZUNÇARŞILI, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. *Belleten Dergisi*. 41(161), 79-114.
- YENİGÜN, H. (1957). İkinci Sultan Mahmud. *Musiki Mecmuası*. 10(109), 6-7.
- YILDIRIM, A. & ŞİMŞEK, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 3. Baskı, ISBN: 975 347 248 X.

EKLER

Ek 1. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı Hisârbûselik Saz Semaîsi çevirisi.

Hisârbûselik Sazsemâîsi**Aksaksemâî Birinci Hâne****Zeki Mehmed Ağa**

The first section, 'Aksaksemâî Birinci Hâne' by Zeki Mehmed Ağa, is written in 10/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 10/8 time signature. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns, including some triplet-like figures. The fourth staff concludes the section with a final cadence.

Mülâzime

The second section, 'Mülâzime', is written in 10/8 time and consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 10/8 time signature. The melody is more complex, featuring many sixteenth notes and some triplet-like figures. The second staff continues the melody, ending with a final cadence.

İkinci Hâne

The third section, 'İkinci Hâne', is written in 10/8 time and consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 10/8 time signature. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns, including some triplet-like figures. The fourth staff concludes the section with a final cadence.

Ek 1. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı Hisârbûselik Saz Semâisi çevirisi devamı.

Hisârbûselik Sazsemâisi / Zeki Mehmed Ağa / 2

Mülâzime



Üçüncü Hâne



Mülâzime



Yürüksemâî Dördüncü Hâne



10
8

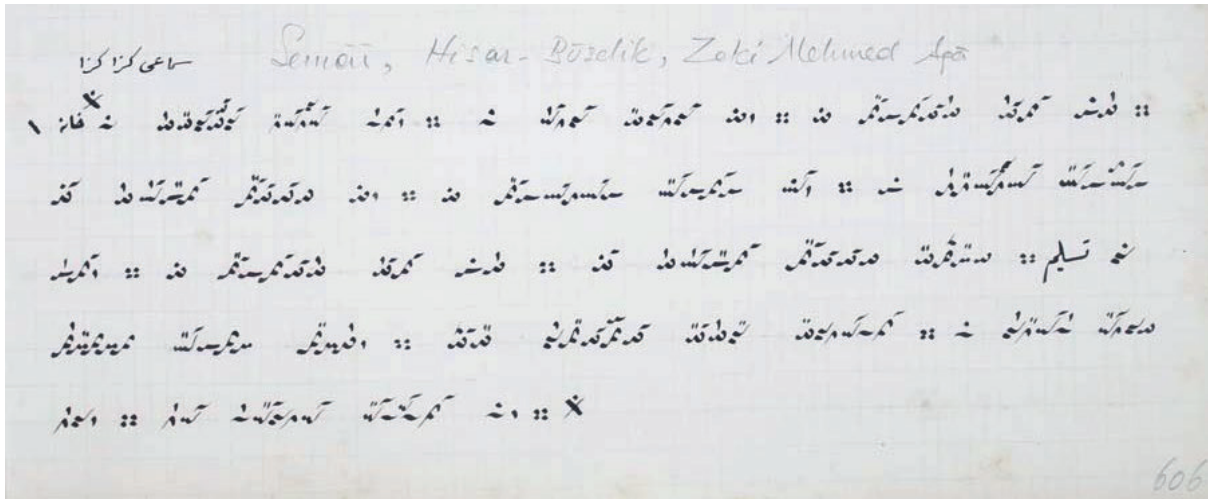
Ek 1. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı Hisârbûselik Saz Semâisi çevirisi devamı.

Hisârbûselik Sazsemâisi / Zeki Mehmed Ağa / 3

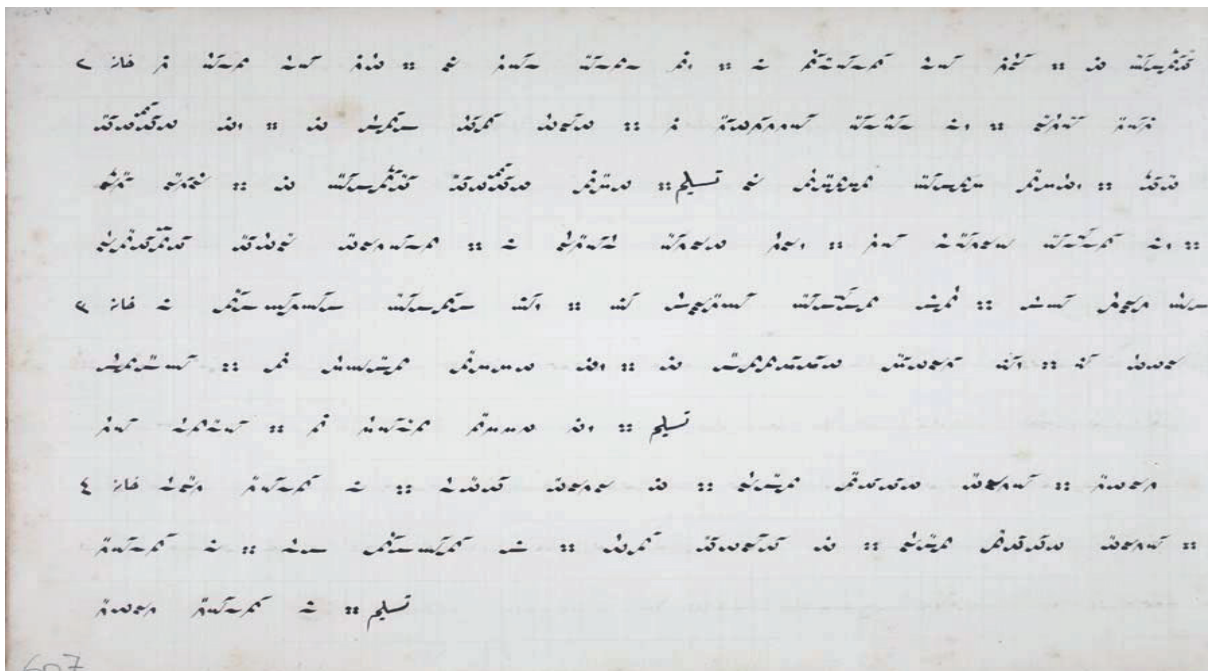


Muallim İsmâil Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterden çevrilmiştir.

Ek 2. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey külliyyatı 269 nolu Hamparsum defter sayfa 606 Zeki Mehmed Ağa Hisârbûselik Saz Semâisi.



Ek 2. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey külliyyatı 269 nolu Hamparsum defter sayfa 607 Zeki Mehmed Ağa Hisârbûselik Saz Semâisi devamı.



Ek 3. Hisârbûselik Saz Semâisi Tanbûrî Osman Bey Cüneyd Kosal Arşivi nüshası çevirisi devamı.

19 

3

Üçüncü Hâne

21 

23 

25 

27 

Dörüncü Hâne

28 

31 

34 

İsam Kütüphanesi, Cüneyd Kosal Arşivi, D-14/73 nolu nüshadan yazılmıştır.

Ek 4. Hisârûselik Saz Semâisi Tanbûrî Osman Bey Cüneyd Kosal Arşivi nüshası.

(75) Tanbûrî Osman B. *ساز تنبوری عثمان بی* Semai ۷۰

TDV İSAM KTP.
Cüneyd Kosal Arşivi
No: 6-14/73

Ek 5. Hisâr-bûselik Saz Semâisi Tanbûrî Osman Bey TRT Repertuarı nüshası sayfa örneği.

HİSAR-BÛSELİK SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: TANBÛRİ OSMAN BEY

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

$\text{♩} = 120$

TESLİM

2. HÂNE

3. HÂNE

"This page is left blank for typesetting"



HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Türk sinemasında çağdaş auteurler kapsamında bir Türk Yönetmen olarak Şerif Gören ve sineması üzerine bir inceleme

A Study on Şerif Gören and his cinema as an auteur director within the scope of contemporary auteurs

Selda Çalayır 

Yüksek Lisans Öğr., İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türkiye, e-mail: seldaadonmezz@gmail.com

Öz

1960 yıllarında ortaya çıkan sosyolojik ve politik gelişmeler, Toplumsal Gerçekçilik Akımının ortaya çıkmasını ve yükselişe geçmesini sağlamıştır. Siyasetin günlük hayata ve popüler kültüre kadar yayılması, sinema endüstrisinde siyasal filmlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Türk Sineması'nda Auteur Kuramından etkilenen ve Toplumsal Gerçekçilik Akımı kapsamında filmler çeken Yönetmen Şerif Gören, popüler kültürün ve halkın talepleri doğrultusunda, artık arabesk içerikli filmler çekmeye başlamıştır. Bu bağlamda Gören, sinema endüstrisi ve halkın isteğine bağlı olarak toplumsal yapıyı ve politik unsurları barındıran arabesk içerikli filmler çekerken, bu filmlerinde hem toplumsal sorunlara hem de sinemanın ticari amacına hizmet eden konulara yer vermiştir. Bu çalışmada, Gören'in Auteuristik anlatımı ve Auteur akımından zamanla ayrılarak, farklı tarzda filmler çekmeye başlaması değerlendirilmiş, arabesk içerikli ve gişeye yönelik olarak çektiği dört filminin incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler Auteur, sinema, çağdaş, arabesk, gişe

Abstract

The sociological and political developments that emerged in the 1960s led to the emergence and rise of the Social Realism Movement. The spread of politics into daily life and popular culture paved the way for the formation of political films in the cinema industry. Influenced by the Auteur Theory in Turkish Cinema and making films

Citation/Atf: ÇALAYIR, S., (2022). Türk sinemasında çağdaş auteurler kapsamında bir Türk Yönetmen olarak Şerif Gören ve sineması üzerine bir inceleme. *Journal of Arts*. 5(3): 177-185, DOI: 10.31566/arts.5.3.04

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Selda Çalayır
E-mail: seldaadonmezz@gmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

within the scope of the Social Realism Movement, Director Şerif Gören has started to make films with arabesque content in line with the demands of popular culture and the public. In this context, Gören, while shooting films with arabesque content, which includes social structure and political elements, depending on the will of the cinema industry and the public, included both social problems and subjects that serve the commercial purpose of cinema in these films. In this study, it is evaluated that Gören's Auteuristic narration and his departure from the Auteur movement over time, and that he started to shoot films in different styles, and it is aimed to examine his four films with arabesque content and aimed at the box office.

Keywords: Auteur, cinema, contemporary, arabesque, counter.

1. GİRİŞ

Sinema, içinde müzik ve görsel zenginlik olan, resim ve tiyatro gibi çeşitli sanat dallarını da barındıran ve bunları harmanlayarak bir bütün haline getiren bir sanat dalıdır. Sinema yedinci sanat olarak sanat dalları arasında kabul görmüş ve birçok sanat dalını da içinde bulundurduğu için zengin bir yapıya sahip olmuştur. Sinemada sadece görüntü değil, ses de çok önemli bir unsurdur. Müzik olgusu da buna eklenince sinemanın zenginlik algısı daha da artmaktadır. Sinemada anlatılmak istenen sadece konuyla sınırlı kalmayıp, sinemanın senaryosu, kullanılan ışıklar, görüntü, kadraj, seslendirme ve montaj gibi unsurlar da sinemada anlatılmak istenene büyük ölçüde katkı sağlamaktadır. Bu çalışmada, Türk sinemasında çok önemli bir yerde olan, Türk sinemasına yaptığı eserlerle önem katan usta yönetmen Şerif Gören'in, "Toplumsal Gerçekçilik Akımı" bağlamında çekilen filmlerinin ve yine yönetmenin çekmiş olduğu arabesk içerikli ve gişeye yönelik filmlerinin incelemesi yapılarak, yönetmenin etkilendiği bu İki akım incelenmiştir. Auteur Kuramına bağlı filmler çeken Şerif Gören'in dönemin şartlarına bağlı olarak, popüler kültürün ve halkın talepleri doğrultusunda, Auteur Kuramından kopup arabesk filmlere yönelmesi ve bu tarzda çekmiş olduğu dört filminin incelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmada literatür taraması yapılarak, nitel araştırma tekniği kullanılmıştır. Ayrıca çalışma, yönetmen Şerif Gören'in 1978-1985 yılları arasında çekmiş olduğu "Kurbağalar, Yol, Aşkım Ben mi Yarattım? Derdim Dünyadan Büyük" adlı filmleri ile sınırlandırılmıştır.

2. AUTEUR KURAMI

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 akımlarına bağlı olan Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad ve Halit Refiğ gibi sinemacılar, kendilerine özgü stilleri, teknik yeterlilik ve biçim-içerik bütünlükleri ile yaratıcı yönetmen (auteur) olarak kabul edilmişlerdir Bu yıllarda Türk Sineması daha özgürlükçü bir ortamda ve tiyatrocular döneminin etkisinden kurtularak kendi dilini oluşturmaktadır. (Ufuk U.,2017, syf. 233) .

2.1. Sinemada "Auteur Kuramı "

Hollywood'un tekdüze kuralları ile yapılan, tek kalıpta üretilen popüler film tarzları sebebiyle, uzunca bir dönem sürekli aynı tarz filmlerin çekilmesi gerektiği inancı hâkim olmuştur. Bu şekilde tekdüze filmlerde yönetmen, sadece senaryoyu sahneleştirerek, kendi yönetmen kişiliğini ve tarzını filmlerine yansıtamamaktadır. Yönetme sadece senaryoyu sahneleştirebilmektedir. İşte bu noktada Auteur Kuramı, bu tarz basmakalıp filmler dışında da filmler olabileceğini, yönetmenin kendi kişiliğini, kendi düşüncelerini, hayat felsefesini, kendi tarzını ve birikimlerini, filme istediği şekilde, istediği gibi müdahale ederek filme koyabileceğini göstererek bir akımın önünü açmıştır.

Auteur Kuramı, 1947 yılında Umberto Barbaro tarafından oluşturulmaya başlanmıştır. Umberto; sinemanın ortaya çıkmasının kullanılan her araçta olduğu gibi, insanların yaratıcılık kabili-

yetine bağlı olduğunu vurgulamıştır. Barbaro, kameranın, yönetmenin yaratıcılıkta kullandığı bir araç olduğunu dile getirmiştir (Esen,2013:34). Andrew Sarris'in, Auteur'u belirlemede kullandığı değer ölçütleri olan; teknik bakımdan yeterlilik, kendine özgü biçim ve iç anlam ile Peter Wollen'in kurama getirdiği yapısalci yaklaşım dikkate alınarak, yönetmenlerin sanatçı ruhunun ve hayata karşı duruşunun, filmlerinde sinema diline, anlatı yapısına, temalara ve karakterlerine nasıl biçim verdiği ortaya konulmaktadır. (Ufuk U.,2017:240).

Auteur sinema bir bakıma, yönetmen sineması olarak da tanımlanabilmektedir. Auteur filmlerde, yönetmen özgün bir sinema dili yakalamıştır ve bu sinema dili filmlerde baskın olarak kullanılmaktadır. Auteur Kuramının 2. Dünya Savaşı sonlarına doğru ortaya çıkmasındaki en büyük etkenlerden biri; savaş sonunda, Fransız Sineması'nın etki alanının azalmaya başlamasıyla, Fransa'da savaş esnasında yasaklanan Amerikan sinemasına yönelik ilgi çok fazla artış göstermesi olmuştur. Bir grup film eleştirmeni gencin, Hollywood filmlerini eleştirirken "yazar-yönetmen" kavramını ortaya çıkarmışlardır. Bu gençlerin dergide yayın yapmalarıyla ve yayınlanan yazıların etkisiyle, yönetmenler yaratıcılıkta usta olup, özgün içerikler ile yeni filmler üretmeye başlamışlardır. Bu durumun etkisiyle de Fransız Yeni Dalga Akımı yavaş yavaş filizlenmeye başlamıştır (Uğur, U.,2017:229).

Andrew Sarris'e göre; Auteur Kuramını benimseyen yönetmenler, filmlerinde yapım aşamalarında belirleyici rol üstlenen, filmi sahiplenen kişilerdir. (Özden, Z., 2000:230). Sarris'in auteur kuramıyla ilgili bir makalesinde anlattığı gibi; auteur yönetmenler, klasik sinemanın aksine, oyuncu seçimine, montaj yapımına, film senaryosuna ve teknik özelliklere dahil olabilmektedirler (Uğur,2007:231). Sarris, yönetmenlerin auteur olarak adlandırılmasının bazı ölçütlere sahip olması gerektiğini vurgular ve bu ölçütleri; teknik ustalık, filmin iç anlamı ve bireysel tarz olarak kıstaslamaktadır. (Güngör, A., 2014:83,30).

Türkiye'de ilk auteur yönetmen olan Metin Erksan, sinemayı sanat dalı olduğunu, filmi ortaya çıkaran sanatçının da yönetmen olduğunu

savunmaktadır. Halit Refiğ, estetik bütünlük ile özgün düşünceleri harmanlayarak izleyiciye sunan ilk auteur yönetmenlerin Metin Erksan ve Lütfi Ö. Akad olduğunu dile getirmektedir (Güngör, A. Can, 2014:85).

Yerel kültürün sanat unsuruyla harmanlanarak sinemaya uyarlanması auteur kavramının Türkiye'de akım olarak kabul görmesini ve bu sayede de Ulusal sinema akımı ile benzerlik gösteren noktalar oluşmasını sağlamıştır. Ancak politik gerilimlerin, ideolojik ayrılıkların ve ülkeye yapılan askeri darbenin getirilerinin gölgesinde, auteur kuramının algılanış şekli zamanla değişikliğe uğramış, kişisel konular işlenen filmler yapılmaya başlanmıştır. (Atam, Z., 2010:263).

Bu kapsamda dünya sinemasında Auteur yönetmenler olduğu gibi, bu akımı Türk sinemasında da uygulayan, farklı sinema yapısı ve yaratıcılık duygularının geniş olduğu, bulunduğu dönemde öne çıkan ve büyük başarıları ile dikkat çeken Auteur Yönetmenler de vardır. Bu yönetmenlerden biri de Türk sinemasına yenilik getiren, farklı tarzları deneyen, fikri ve düşünceleri ile Türk Sinemasına ayrı bir boyut kazandıran Şerif Gören 'dir.

2.2. Şerif Gören Kimdir?

Şerif Gören, 14 Ekim 1944'te Yunanistan İskeçe'de doğmuştur. Çocukluğunda İskeçe'de yaşarken bir burs kazanma fırsatı ile İstanbul'a yerleşmiştir. Erman film stüdyosunda da kurgucu pozisyonunda çalışmaya başlamıştır. Sinema ile tesadüfen tanışan Gören, Yılmaz Güney'in asistanı olduktan sonra film çekme serüvenine başlamıştır. Yılmaz Güney'in yarım bıraktığı bir film olan "Endişe" filmini Şerif Gören bitirmiş ve bu şekilde yönetmenliğe adım atmıştır. Gören sadece yönetmenlik değil, müzik direktörlüğü, prodüksiyon alanlarında da çalışarak başarılı yapıtlar vermiştir. 1970'li yıllarda sinemaya ve yönetmenliğe başlayan yönetmen, üretken ve farklı sinema stilleri deneyen başarılı bir yönetmendir. "Endişe" filminden sonra senaryosu Yılmaz Güney'e ait olan "Yol" filmi ile iyi bir yönetmenlik deneyimi edinerek iyi bir çıkış yapmıştır.

Şerif Gören' in filmindeki karakterler; sistemin yok saydığı, görünmek istenmeyen, silik sayılan, toplumu yöneten sisteme uyumsuz olan, aykırı

karakterlerle olmuştur. Konular genellikle yönetmenin yaşadığı dönemin gündelik sorunlarını anlatır. Karakterlerinin en belirgin özellikleri; yaşadığı düzenle psikolojik savaşı olan, kimlik bunalımları yaşayan, göçlerin getirdiği bunalımlar, yaşam koşullarının ağır ve zor olması ve kentleşme ile gelen yabancılaşma duyguları, Gören'in filmlerindeki karakterlerin özellikleri arasında yerini almaktadır. Şerif Gören ünlü ve başarılı Türk yönetmenlerden; Metin Erksan ve Lütfi Akad gibi usta yönetmenlerin başlattığı akım olan "Toplumsal Gerçekçilik" akımından etkilenmiş ve bu tarzda filmleri sıklıkla çekmiştir. (Biyografi. Info.com).

Kullandığı bazı teknikler Türkiye'de teknik yetersizlikler olmasına rağmen hem ilk olmayı başarmış hem de ondan sonra çekilecek olan filmlere örnek teşkil etmiştir. Şerif Gören, özellikle öykü anlatımı konusunda uzmandır. Filmleri kolay, akıcı ve yalındır. Toplumun ilgilendiren, toplumun ve insanın sorunlarını anlatırken son derece gerçekçi konular ile gerçekçi bir üslup seçmiştir. Sanat ve toplumun sorunlarını anlatmak yönetmenin tarzı olmuştur. Bunun yanı sıra Şerif Gören, yaptığı toplumsal gerçekçi filmlerin dışında gişe filmleri de çekmiştir. Yönetmenin belli bir tarzı varken, yeni çektiği her film yeni gerçekçi ve bir ders niteliğinde olur iken, bunun yanı sıra gişe filmleri yapıp, arabesk furyası için çektiği filmleri, yönetmenin tarzı konusunda toplumda kafa karışıklığına sebep olmuştur. Çünkü böylesine kaliteli filmler çekmişken, Auteur sinema kavramı dışında arabesk filmler çekmesi, yönetmenin tarzındaki değişimin sebebini sorgulatmaktadır. Bunun etkisi olarak o dönemin siyasi olayları, toplum düzenindeki bozulmalar, siyasetin sinemaya etkisi olarak görülebilmektedir.

Şerif Gören, kendi tarzı dışına çıkmış ve piyasanın dikta ettiği veya talep ettiği popüler kültürün talep ettiği ve kendi tarzından ödün verdiği filmler de yaparak, bu hareketi bazı sinema eleştirmenleri tarafından da bir kusur sayılmıştır. Gören, filmlerinde doğa olaylarını anlatan; çığ, deprem gibi konular da işlemiştir. Bu çalışmada Şerif Gören'in, Auteur Sineması ve Popüler Kültür ürünleri olan gişe filmleri incelenerek, yönetmenin "Yol, Kurbağalar, Derdim

Dünyadan Büyük ve Aşkı Ben mi Yarattım? " filmleri incelenmiştir.

Bu bölümde Şerif Gören'in Auteur Kuramından etkilenmiş olmasına rağmen, bir dönem arabesk içerikli filmler yapmasına ve Toplumsal Gerçekçilik akımına değinilecektir.

2.3. Toplumsal Gerçekçilik Akımı

Toplumsal Gerçekçi Akımının doğuşunda 27 Mayıs İhtilalinin etkisi oldukça büyüktür. 27 Mayıs İhtilali, Türk toplumunun yaşamının olduğu kadar, Türk sinemasının da bir dönüm noktası olmuştur. 27 Mayıs İhtilali ve 1961 Anayasasının getirmiş olduğu değişiklikler, sinemamızın sırtını dönmüş olduğu toplumsal yaşamla ilgili konulara değinmesine neden olmuştur. 1961 Anayasası, daha önceki dönemde görülmeyen sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin vermiş, ülkenin sorunlarına değişik bakış açılarından yaklaşmayı sağlamıştır. (Refiğ, 1971: 24).

27 Mayıs İhtilalinin getirmiş olduğu demokratik haklar, artık yöneticilere yapılabilen eleştiriler, toplumsal yapının eriştiği özgürlükler ve düşünce özgürlüğü gibi yenilikler, Toplumsal gerçekçi sinemanın kendini göstermesine büyük ölçüde katkı sunmuştur. "Sinema, yeni kavuştuğu anlatı dili ile alışlagelen Yeşilçam anlatısından bir nebze olsun sıyrılarak, zamanın toplumsal yapısını olabildiğince objektif bir biçimde ele alan, yer yer iktidarı ve düzeni eleştiren, sömürülen işçi sınıfının yaşadığı zorluklara ayna tutan, kadının toplum hayatındaki yerini irdeleyen, göç ve gecekondulaşma konularına değinen filmler ortaya koymaya başlamıştır."(Kasım, M.- Atayeter, D., 2012, syf. 20) .

1960 yıllarında ortaya çıkan "Toplumsal Gerçekçilik" sinema akımının yükselişe geçmesi ve özellikle de ortaya çıkmasında sinema sektöründe büyük bir ölçüde elde edilen birlik duygusu ve dayanışma olmuştur. Bu akımın ortaya çıkmasındaki en büyük etkenlerden biri sosyolojik ve politik gelişmelerdir. Bu akıma uygun filmler çeken yönetmenler hem sanat filmleri yapmış hem de toplumun ilerlemesi için yaptıkları eleştirilerle topluma önderlik etmişlerdir. Bu durumda filmlerin ana teması toplumsal düzen, eleştiri ya da "Kapitalizm" eleştirisi olmuştur. Filmlerinde bireyin ve yaşamın üzerine kurulmuş konular

işlenmektedir. Burada anlatılan bireyler toplumdaki sıradan insanlardır. Toplumsal gerçekçi sinema da bu sıradan insanların sorunlarını anlatılmaktadır. Sorunlar anlatılırken bir yandan da bireyin, toplum içinde yabancılaşması ve değersizlik görmesine değinilmektedir..

27 Mayıs İhtilali, toplumsal ve siyasal yaşamdaki değişimler ve gelişmeler, 1961 Anayasası'nın ülkeye getirmiş olduğu özgür yaşam alışkanlıkları sayesinde Türk sineması bu tarihe kadar hiç ilgilenmediği toplumsal gerçeklerle ilgilenmeye başlamıştır. Yeni anayasanın sağlamış olduğu özgürlük anlayışı, fikir ve düşüncelere yansıdığı gibi sinemaya da yansımıştır. Öyle ki, bu anayasa daha önceleri pek dile getirilemeyen, tartışılmayan fikir ve düşünceler artık konuşulmaya ve ülkenin sorunlarına farklı bakış açılarından bakılıp bu sorunlar tartışılmaya başlanmıştır. İşte burada 1961 Anayasası'nın getirmiş olduğu bu siyasal hareketlilikler sinemaya etki ederken, bu etki "toplumsal gerçekçilik" adıyla sinema dünyasına girmiştir. (Güçhan,1992:81).

1960-1965 yılları arasında ilk kez toplumdaki sorunlar beyaz perdeye aktarılmaya başlamıştır. O tarihe kadar, sinemada hiç anlatılmayan, bahsedilmeyen konulara yer verilmeye başlanmıştır. 1960'tan sonraki dönemde, ekonomi Türkiye'de gelişmeye başlamış, sanayileşme gelişmiş, sanayi yatırımları artınca da büyük şehirlerdeki fabrikalarda işçi alımları çoğalmış ve bu durum da köyden kente göç hareketlerini hızlandırmıştır. Bu sebeple, Türk toplumunda (gecekondu gibi) farklı ve yeni hayat şekilleri ortaya çıkmıştır. Köylerden kentlere yapılan göçlerle birlikte toplumdaki tüketim şekilleri oldukça değişikliğe uğramış, geleneklerin, davranışların ve değerlerin değişerek dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur. (Güçhan,1992:85). Toplumsal sorunlara ilgi duyulan ve toplumun gündeminde sıcak bir olay olarak barınan olan iç göç konularının işlendiği filmler yine bu dönemde yapılmıştır.

Toplumsal gerçekçilik akımı konularının oluşmasına, Türkiye'de o dönemdeki toplumsal ve siyasal olaylar zemin hazırlamıştır. Toplumsal gerçekçilik akımı, Marksist düşünce yapısından etkilenmekte ve sinemada din ile ilgili tüm temsillere, karşıt bir söylem içinde bulunmaktadır. (Tunca,2010:20).

" İşte böyle bir ortamda Türk sineması da toplumsal gerçekleri yansıtan filmler çekmeye başlamış ve 'Toplumsal Gerçekçilik' kavramı ya da akımı ortaya çıkmıştır".(Kasım M.,- Atayeter D.,2012, syf. 20).

2.4. 1970'li Yıllarda Popüler Sinema Endüstrisi isteği doğrultusunda Şerif Gören'in Arabesk-Gişe Ve Auteur Filmleri

Sinemada bir yandan toplumsal gerçekçi Auteur tarzda yapılan Yılmaz Güney, Metin Erksan ve Şerif Gören gibi yönetmenler varken, bir yandan da popüler sinema endüstrisinin varlığı ortaya çıkmıştır. Bu durumda popüler kültürün ürünleri olan gişe filmleri yoğunlaştırmıştır. Şerif Gören, sinema dilinin toplumla uyum sağlayamadığı gerekçesiyle artık Auteur Sinema akımından kopup arabesk furyasına uygun filmler çekmeye başlamıştır.

3. POPÜLER SİNEMA KÜLTÜRÜ VE ARABESK İÇERİKLİ GİŞE FİLMLERİ

1970'li yıllarda Türk siyaseti popüler kültürün ve gündelik hayatın içine kadar girmiştir. Bu dönemdeki Türk Sineması, sadece siyasi filmlerin varlığı ile değil tecimsel sinemaya da dahil olan bazı siyasi üsluplar ve popüler kültürün isteğine bağlı olarak bir tarzın varlığını da bünyesinde barındırmıştır. Şerif Gören, işte bu noktada, Auteur kuramı kapsamında çektiği sinemadan kopmuş, arabesk içerikli filmler çekmeye başlamıştır. Orhan Gencebay ile ortak yolda bu tarzı seçmiş ve Orhan Gencebay ile birkaç film yapmıştır. Bu tarz arabesk filmler, diğer bir tanımla da gişe filmleri, aslında popüler sinema endüstrisine hizmet eden bir film gibi gözükse de Gören, politikayı da dolaylı bir şekilde filmlerinin içerisinde eklemiştir. Böylece siyasal amaç güden filmler ile popüler kültürün isteğine bağlı çekilen filmlerin harmanlanmış ve yeni bir tarzın ortaya çıkmış olduğu görülebilmektedir. Çünkü Şerif Gören bu filmlerinde büyük seyirci kitlelerine hitap ederken, bir yandan da "Toplumcu Siyaset " imgelerini sinemasında sıklıkla kullanmıştır. Gören' in bu filmlerinde sınıfsal çatışmalar, bireyin devlet yapıları ile ilişkisi, karakterlerin yaşadığı çelişkiler, köy filmlerinin dışında bir de şehir mekanlarında ve bireyin buradaki yaşamı doğrultusunda anlatılmaktadır.

Nitekim Gören'in arabesk içerikli filmleri de, yönetmenin Yeşilçam'ın kodlarını kullanırken, kendi özgün sinemasal dilini geliştirmeye yöneldiği, aynı zamanda da popüler sinemanın seyircisiyle rahat diyalog kurmasına yardımcı olacağını düşündüğü filmler çektiği 1974-1981 döneminin ürünleridir (Karadoğan, A. 2005 :22-23). Kayal; Gören'in "Derdim Dünyadan Büyük ve Aşkı Ben mi Yarattım?" filmlerini, Orhan Gencebay ile yapmasını "Yeşilçam olanaklarını en geniş şekilde kullanma becerisi göstermesiyle", "yerli sinemanın geleneksel seyircisinin ötesine ulaşabilme başarısıyla" ve etkililik alanını arttırmayı denemesiyle ilişkili olarak değerlendirmektedir (Kayalı, K., 2006, 195). Bu bağlamda Şerif Gören, Auteur Yönetmen olsa da, Yeşilçam'a hizmet eden ve zamanın koşullarına ayak uyduran bir çaba görülmektedir. Yönetmenin bu yaklaşımı her iki taraf arasında kaldığı, dolayısıyla da akılda sadece "Auteur Yönetmen" olarak gelmediği görülmektedir.

3.1. Derdim Dünyadan Büyük Filmi (1978)

Bu arabesk içerikli filmler, Gören'in, "kendi tarzı olan yönetmen" tanımlamasının etki gücünü kırmaktadır. Şerif Gören'in filmografik tarzını yansıtmayan, ve yine kendisinin de yazmış olduğu birkaç arabesk tarzda filmi de mevcuttur.

Derdim Dünyadan Büyük 1978'de çekilen arabesk bir filmidir. Film kentte gecekonduda yaşayan insanların sorunlarına değinen, aynı zamanda da siyasete de atıfta bulunan, toplum üçlük yanı baskın olan bir filmidir. Filmdeki ana karakter olan Orhan, marangoz olarak geçimini sağlayan ve gecekonduda yaşayan biridir. Filmde ana karakterin yakın arkadaşının kız kardeşine âşık olması ve bu aşkı için gösterdiği çaba anlatılır. Orhan'ın yakın arkadaşı Apo namus ve kadın namusu konusunda son derece tutucudur. Kız kardeşini rahatsız eden birini öldürmesi ile hikaye başlar. Kardeşini yakın arkadaşı Orhan'a emanet eder. Orhan da bu yüzden aşkını itiraf edemez. Burada yine kadın ve namus kavramı sorunsal kullanılmıştır. Kadın, kentte de köyde de olsa, tıpkı "Kurbağalar" filminde olduğu gibi sadece cinsel obje olarak görülür toplumun dayattığı kurallara eğer kadın uyumuyorsa, "namus yoksunu" olarak ele alınır ve filmde bu so-

runa değinilir. Orhan karakteri, belediye meclis üyeliğinde görev almaktadır ve mahallesindeki bazı sorunları çözmek ve mahallenin alamadığı tapularını almak için mücadele etmektedir. Burada da devlet işlerinin işleyişi, halk ile devlet arasındaki bazı sorunların ele alındığını görülmektedir. Köy yerinde toprak mülkiyeti gibi sınıfsal farklılıkların olduğu gibi, bu şekilde kent filmlerinde de altyapı sorunları, tapu sorunları gibi kent sorunları ele alınmıştır. Orhan'ın sevdiği fakat emanet edildiği için açılmadığı İpek, başka biriyle sevgili olmuştur. Sevgilisi zengin bir fabrikatörün oğludur. Aşık olduğu genç zengin olduğu, kız da fakir olduğu için, Engin'in Ailesi İpek'i küçük görür ve istemez. Fakat Engin, bir süre ailesine karşı çıkıp İpek'in yanında dursa da daha fazla parasızlığa dayanamayıp İpek'i terk eder. Engin'in babası İpek ve Orhan'ın mahallesindeki her şeyi yıkma çabasıdadır ve fabrika yapmayı ister. Fakat Orhan karakteri güçlü karakteri ile yıkım ekiplerinin önünde durur ve engel olmaya çalışır. Bu sırada mahalleli de birlik olarak Orhan'ın yanında durur. Orhan fakir olmasına rağmen güçlü bir karakterdir. Siyasetin içinde yer alıp bazen belediyelerdeki kararlarda söz sahibi olması onu güçlü ve önder gösteren etkenlerdendir.

Şerif Gören, filmlerinde siyaseti toplum için kullanır. Ayrıca zengin-fakir çatışması filmdeki konular arasındadır. Filmin siyasetle ilişkisi ve toplumcu film olması, bu sınıf çatışmalarının vurgulanması ile perçinlenir. Barınma mücadelesi, mahalle sorunları, yoksulluk varken, bunlara maruz kalan karakterlerin güçlü görüntüsü hâkimdir. Filmin sonunda kazanılmış bir zafer aslında yoktur. Betimlenen ve verilmek istenen mesaj birlik ve beraberlik duygusudur. Sadece mahalledeki yıkım durdurulur ve kazanılan zafer budur.

3.2. "Kurbağalar" Filmi (1985)

"Kurbağalar" filmi Şerif Gören' in en başarılı filmleri arasında sayılan ve oldukça ses getiren bir filmidir. Film bu başarısını çeşitli festivallerle ve aldığı ödüllerle taçlandırılmıştır. 1970 yapımı Türk filminden Kurbağalar dram, psikoloji ve deneysel türden bir filmidir. (biyografya.info.com).

Yaşamını sebze ve kurbağa toplayarak idame ettiren köylü bir kadın olan Elmas (Hülya Koç-yiğit) kocasının öldürülmesi sebebiyle genç yaşta hayatta tek başına tutunmaya çalışmaktadır. Çocuğu ile hayatta kalma mücadelesi verirken bankaya ve birçok yere borcunu ödeyebilmek için çok fazla çalışmak zorundadır. Köyde yalnız başına kalan kadın olan Elmas'a köylü erkekler rahat vermez ve sürekli rahatsız ederler. Elmas'ın yolu, 7 sene hapis yatan ve özgürlüğüne kavuşan Balkanlı Ali (Talat Bulut) karakteri ile kesişir. İkişi birbirine âşık olur ve evlenmek isterler. Fakat bir gece birlikte olduktan sonra Ali tüm hayallerinden ve Elmas'tan vazgeçer. Çünkü Ali'nin annesi bu evliliğe karşı çıkmaktadır. Elmas ise yaşamını kurbağa toplayarak sürdürmeye devam eder. Filmde köy yaşamı, çiftçilik, toprak mülkiyeti gibi konular yoğunudur.

Filmde eleştirilen noktalardan biri, yalnız ve kocasız kalan kadına kötü gözle bakılması ve namus kavramına farklı boyutta bakılması eleştirilmiştir. Trakya yöresinde geçen ve o yörenin tüm motiflerini yansıtan filmde kullanılan şive o yörenin kullandığı gerçek şivedir ve bu da filmde gerçeklik katmıştır. Filmde hangi coğrafyada olursa olsun bir kadının yalnız kalması ve kadın olmanın zorlukları anlatılmıştır. Filmde kadının bazı köy filmlerinde olduğu gibi, yine cinsel bir obje olarak görüldüğü sorununa değinilmiştir. Şerif Gören, köydeki kadının şehirdeki kadına kıyasla, saklı kalan cinsel hayatına, savaşına, yaşam mücadelesine değinilmiştir. Filmin sıcak, otantik görüntüsünün sebebi köyde geçiyor olmasıdır. Şerif Gören bu filmde köy romantizminden çok belgesel tarza yakın bir film çekmiş olmuştur. Filmde Atilla Özdemiroğlu'nun yapmış olduğu özgün müzikler kullanılmıştır. Bu da filmin içeriği ile çok uyumuştur. Filmde yöre halkına gerçek kişiler olarak rol verilmiştir. Örneğin; çeşmenin başında biberle yapılan evlenme teklifi enteresan bir sahneyken köy atmosferini yansıtan bir sahne olmuştur. Filmde ayrıntı zenginliği oluşturulmuştur. Hatta bazen yer yer gereksiz konulara da yer verilmiştir. Örneğin; Antalya'da gelen bir asker ile köylü kızının kaçma çabası anlatılır, bu konu filmin konusuyla pek ilgili değildir. Ana konuyla bağdaştırma dan hikâyeye dahil olmamıştır. Filmde kurbağanın Müslümanlara haram olması fakat yabancılara

satılması gibi sahneler vurgulanarak, toplumun dini inanışı hakkındaki bilgiler de yer almıştır.

3.3. "Yol" Filmi (1985)

"Yol" filmi senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı bir filmidir. Türk Sinema tarihinde en büyük ödüllerden birini alan film, aslında Yılmaz Güney yönetmeliğinde çekilecek iken, Güney'in hapse girmesi sonucunda Şerif Gören tarafından yönetilmiştir. Çok zor şartlarda ve zor bir dönemde çekilen film, cezaevinden Bayram izni için çıkan 5 kişinin hikayesini anlatılmaktadır. Auteur kapsamında çekilen bazı filmlerin aksine, bu filmin bütçesi oldukça yüksek olmuştur, Ayrıca oyuncu kadrosu da oldukça kalabalıktır. Filmin hikayesi bir haftalık Bayram iznine çıkan 5 arkadaşın yola çıkması ile başlar. Seyit Ali karakteri (Tarık Akan) karısının ihaneti ile "Töre" kavramından dolayı namusunu "temizlemek" istemiştir. Karısının aylardır bir ahırda zorla kapatıldığını görür ve onu öldürüp öldürmemek arasında kararsız kalır ve onu karların içinde donup ölmesi için yola çıkarır. Bir soygun yaptığı için hapse atılan Mehmet Salih (Halil Ergün), karısını çok sever. Fakat soygun sırasında karısının kardeşini yaralı halde bırakır kaçır ve karısının ailesi bu yüzden onu sevmez. Karısı onun yanında olur ve o ondan vazgeçmez. Fakat karısı daha sonra Mehmet Salih ile Trende öldürülür. Filmdeki karakterlerden olan mahkumlardan biri, izin kağıdını kaybeder ve karısına kavuşamaz. Bir diğer mahkûm da geri dönmek için yola çıkmıştır. Çünkü artık dağlarda yaşamaya karar vermektedir. Çünkü Töre gereği yengesiyile evlendirilmeye zorlanmaktadır.

Çapraz kurgu tekniği ile çekilen filmde işte bu 5 farklı hikâye anlatılır. Töre, ekonomik koşullar, sosyal düzen, ortaya konulan çaresizlik unsuru filmin temalarındandır. Film, özgürlüğü sadece mekânsal özgürlük olarak değil de psikolojik ve sosyolojik özgürlük gibi unsurlar olarak betimlemektedir. Filmin dönemi oldukça zor bir dönemden geçmektedir. 12 Eylül sonrası siyasi baskının çok olduğu bir dönemde bu tarz film çekmek hiç de kolay değildir. Filmde herkes bir kaybedendir. Filme göre; aslında zamanla özgürlük değerini kaybetmiştir.

Şerif Gören, aslında dışarıda olmanın özgürlük olmadığını vurgulamıştır. Film hem epik üslupla hem de günlük hayatın doğallığı ile harmanlanmıştır. Çok fazla şehir ve mekân kullanılarak çekilen filmde, doğal şartların da zorluğunu yaşamıştır. Diyarbakır, Adana, Bursa, Bingöl ve İstanbul'da çekimleri yapılmıştır. Teknik yetersizliklere rağmen Gören, teknik açıdan filmde fark yaratmış aksiyon sahneleriyle dikkat çekmiştir. Aksiyon sahneleri yönetmenin tarzını yansıtmaktadır. Şerif Gören, politik unsurları bu filmde de sıklıkla kullanmıştır. Hapisten çıkan mahkumlar, aslında dışarıdaki dünyanın da hapisaneden farklı olmadığını, karşılaştığı sürpriz olaylarla anlamış olmaktadır. Filmdeki Yusuf karakterinin kuşu bir metafor olarak tasvir edilmiştir. Çünkü kuş özgürlüğü simgeleyen bir imgedir. Seyit Ali karakterinin ikileme kalıp, karısını öldürüp öldürmemek arasında kalması ve kendi içinde git-gel yaşayıp çatışması, karakterin kadın üzerinden namus kavramına bakış açısının değişebileceğini göstermektedir.

Şerif Gören, filmin çekildiği dönemin izlerini; 12 Eylül darbesinin etkilerini taşıyan, ülkenin gerçekteki sorunlarını ve askeri baskının da hâkim olduğunu vurgulayan dönemi ele almaktadır. Bu film yönetmenin Toplumsal Gerçekçi akımından etkilenerek çektiği bir film olmuştur. Bu filmde de özgürlük, kadın üzerinden tasvir edilen namus kavramı ve politik eleştiri ön plandadır.

3.4. "Aşk Ben mi Yarattım?" Filmi (1979)

"Aşk Ben mi Yarattım?" filmi, 1979 yılında Şerif Gören yönetmenliğinde çekilmiş bir filmidir. Arabesk- politik tarzda çekilen bu filmin iki farklı teması mevcuttur. Birinci tema özellikle köy sorunları arasında yer alan "kan davası" unsuru iken, İkinci tema şehir hayatındaki yaşam şartlarının zorlu kısımlarını, bireylerin hayata tutunma mücadelesini konu eder. Filmde, filmin ana karakteri Orhan, köyünde âşık olduğu kadının başlık parasıyla sevmediği biriyle evlendirilmesine karşı çıkmış ve sevdiği kızı kaçıtırken kızın öldürülmesi olayı yaşanmış ve Orhan'ın da kızı isteyen adamı öldürmesi ve cezaevine girmesi ile hikâye başlamış olur. Orhan'ın bazı hapisane betimlemeleri ile hapis sahnelerini filmde görürüz. Filmde yine özgürlük ve Önemi vurgular arasındadır. Özgürlüğüne kavuşan Orhan, kö-

yünden İstanbul'a gelip yerleşmektedir. Hikâyede karakterlerin bir yandan geçmişinden kaçma çabası, bir taraftan da şehirde hayata tutunma çabası anlatılır. Bazı müzisyen arkadaşları aracılığıyla Orhan bir pavyonda işe başlar. Fakat yine sevgilisi olan pavyonda çalışan kadın, kanlıları tarafından öldürülmektedir.

Bu filmde yönetmen açıkça siyaset unsurunu kullanmamıştır. Şehirdeki yoksul insanların tutunma mücadelesini anlatırken bir yandan da köyden kente gelen Orhan'ın şehre yabancılaşması, yaşadığı sorunlar, şehrin kalabalığı, bazı sahnelerdeki upuzun kuyrukları olması, bazı sahnelerde görülen grev için açılan pankartlar o şehrin temasını tasvir etmektedir. Ayrıca Şerif Gören göç temasını filmlerinde sıklıkla kullanmaktadır. Filmdeki müzisyenler, pavyonda çalışan kadınlarda yine şehir hayatının "arka sokaklarında" yaşanan olayları ve tutunma çabasında olan bazı kesimleri tasvir eder. Aslında Gören, köy hayatı ile şehir hayatının zorluklarının benzer niteliklerini de sorgulatmaktadır. Köydeki ağalar ile şehirdeki çıkarıcı patronlar filmde benzerlik göstermiştir. Şehirdeki fuhuş ile köydeki başlık parası ile satılma sorunları yine benzerlik göstermiştir. Orhan karakterinin köyündeki âşık olduğu kadın ile şehirdeki âşık olduğu kadının kişiliği arasındaki büyük fark, Orhan'ın başkalaşımını ve kendi iç dünyasında değişim gösterdiğini anlatılmaktadır. Çünkü köyündeki kadın ev kadını iken şehirdeki âşık olduğu kadın pavyonda çalışan bir kadındır. Filmde bazı bürokratik durumlara küçük bir eleştiri yapılmaktadır. Ünlü olan Orhan'ın şarkılarının TRT denetlenmesinden geçmemesi, pavyonda çalışan kadının âşık olduktan sonra vesikasını iptal ettirmek istemesi, fakat devlet tarafından ret görmesi ve vesikasının iptal edilmemesi sebebiyle devlet kurumlarına eleştirel göndermeler yapılmıştır.

Şerif gören filmlerinde halkçı bir üslup kullanır. Filmdeki namus kavramı, Gören' in diğer filmlerindeki gibi işlenmemiştir. Örneğin; Orhan'ın 'namuslu' bir kadınla birlikte olması gerektiği vurgulanmaz aksine bazı kalıplaşmış düşüncelere, toplumun değer yargılarına aykırı olarak pavyonda çalışan kadının yanında olması ve bu kalıplaşmış düzenin değişmesi gerektiğini vurgulanmaktadır. Yönetmen ahlâk ve namus anlayışını eleştirmektedir.

Filmin vurgu yapmak istediği diğer bir konu ise yoksulların, halkın birlik ve beraberlik duygusunun olması «biz « mottosu ile hareket etmesidir.

4. SONUÇ

Şerif Gören' in filmlerinde öğeler farklı olsa da temalar genellikle aynıdır. İki filmde Auteur yönetmen kişiliğini konuşturup, düzeni sorunları yer yer siyasetle bürokrasiyi eleştirirken diğer iki filmde ise Auteur sinema anlayışını bir kenara bırakmış fakat yine siyasal temalara dolaylı yollardan değinmiştir. Yine toplum düzenini, işleyişi, sorunları eleştirmiş ve halkın yanında halkçılık kavramıyla bu filmleri çekmiştir. Her iki tarz filmlerinde de kadına, yoksula, zengine, güçlü ve güçsüze bakış açısı aynıdır. Bireylerin kurumunun işleyişi ile olan sorunlarını da yine eleştirmiştir. Filmlerin çekildiği dönemde sol görüşlü muhalefet hâkim olduğu için, halkın yaşam koşullarına duyarlı olduğunu bu dört filmde de yansıtarak, yine siyasal betimlemeyi filmlerinde dolaylı olarak da olsa kullanmıştır. Bu dört filmde de sınıfsal ayrımı anlatan, kentin ve köyün atmosferini tasvir eden çeşitli görüntüler yönetmenin kadrajında yer almıştır. Gündelik hayatın tasviri için gerçekçi mekanlar köyde de kentte de gösterilmiştir.

Bu dört filmde de yoksulların zengin hayata özenmesi, namus kavramının sadece kadınlar üzerinden tasviri ve başlık parası gibi unsurlar toplumun değeri bakımından irdelenmiştir. Toplumsal değer yargıları bakımından irdelenmiştir. "Aşk Ben mi Yarattım?" ve "Derdim Dünyadan Büyük" filmleri siyasal bir film olmamasına rağmen yer yer devletin ve TRT'nin tutumu eleştirilmiştir. Orhan Gencebay gibi popüler oyuncunun kullanılması, filmlerin yine Gencebay'ın şarkılarıyla sunulması, akıllara "Star" oyuncu kavramını getirmektedir. Her ne kadar Şerif Gören arabesk filmlerinde toplumculuğu benimse de filmde Yeşilçam'ın Star oyuncusu olan bir müzisyeni oynatması bir bakıma gişe kaygısına ve popüler sinema endüstrisinin dikta ettiği arzuların yansması olarak karşımıza çıkabilir.

KAYNAKÇA

- ALTINER, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1. Baskı, 9789758434787
- ESEN, Ş. K. (2016). Sinemada Auteur Kuramı. içinde Sinema Kuramları 2, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar. (Ed.) Z. Özarlan. 33-50, İstanbul: Su Yayınevi.
- GÜÇHAN, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitapevi, 1.Baskı.
- GÜNGÖR, A.C. (t.y). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 30 (1), 79-100.
- KARADOĞAN, A., & ABİ, F. Ç. (2005). *Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 1. Baskı, 9789756565988
- KASIM, M., & ATAYETER, H. D. (2012). 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1(4), 19-33.
- KAYALI, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Deniz Kitabevi, 1.baskı, 9789759204068
- TUNCA, E. (2010). Sinemamızın Umutlu Tarihi. içinde Türk Sinemasında Yerli Arayışlar. (Ed.) A. Şen. 13-32, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.
- UĞUR, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(3), 227-241.
- ÖZDEN, Z. (2000). *Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayınları.
- ATAM, Z. (2010), *Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi.



journal
of arts

VOLUME/CILT: 5
YEAR/YIL: 2022

