



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

JOURNAL OF
INSTITUTE OF
FINE ARTS

ISSN 1300-9206 | E-ISSN 2687-4288 Ekim/October 2020 Cilt/Volume 26 Sayı/Issue 45



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

JOURNAL OF INSTITUTE OF FINE ARTS

ISSN 1300-9206 | E-ISSN 2687-4288 Ekim/October 2020 Cilt/Volume 26 Sayı/Issue 45

“Hakemli ve Bilimsel Bir Dergidir”
Yılda İki Sayı (Mart-Ekim) Yayımlanır

TR DİZİN

asos
akademi sosyal bilimler indeksi

acar index
akademik araştırmalar indeksi

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Tübitak Ulakbim TR Dizin, Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ
ATATURK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS INSTITUTE

Yıl/Year: Ekim 2020 Cilt/Volume: 26 Sayı/Issue: 45
ISSN: 1300-9206 - E-ISSN: 2687-4288

Yayın Sahibi / Publisher

Yönetim Kurulu Adına

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü / In the Name of Administrative Board Director of Fine Arts Institute
Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Baş Editör / Editor in Chief

Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK

İngilizce Editörü / English Editor

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Aras

Yardımcı Editör / Co-Editor

Arş. Gör. Dr. Ferhat ÇELİKOĞLU

Yardımcı Editör / Co-Editor

Arş. Gör. Dr. Ozan GÜLÜM

Editör Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Bilal SEZER	Uşak Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Ersañ ÇİFTÇİ	İnönü Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Ksenija AYKUT	Belgrad University/Serbia
Prof. Dr. Mirjana TEODOSİYEVIĆ	Belgrad University/Serbia
Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ	Kâtip Çelebi Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Yasemin YAROL	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Attila DÖL	Ömer Halisdemir Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Aydın ZOR	Akdeniz Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Barış DEMİRCİ	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN	İstanbul Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Gökâlpar PARASIZ	Balıkesir Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU	Yıldız Teknik Üniversitesi/Türkiye
Doç. Önder YAĞMUR	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Yavuz ŞEN	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Zafer LEHİMLER	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Emrah LEHİMLER	Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Yazı İşleri / Editorial Secretary

Nejla Yiğit

Adres / Address

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

25240 - ERZURUM

Tel: +90 442 2311470

E-mail: gsed@atauni.edu.tr

Dizgi / Typesetting & Teknik Redaksiyon / Technical Reducation

Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK +90 442 2315455

Amaç ve Kapsam

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'nin temel amacı; Güzel Sanatlar Sanat ve Bilim alanlarında (Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı v.b.) çalışma yapan bilim insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmak, güncel ve özgün değeri olan orijinal araştırma makaleleri, derleme makaleleri, olgu sunumu türlerinde yazıları yayımlayarak güzel sanatlar alanındaki bilimsel çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktır.

1995'den beri ISSN 1300-9206 ve E-ISSN 2687-4288 Süreli yayınlar numaraları ile yılda iki kez Mart ve Ekim aylarında yayınlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin kısaltılmış ismi "GSED" dir. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi ULAKBİM-TÜBİTAK Sosyal Bilimler (TR Dizin), Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Bu dergide Türkçe ya da İngilizce dillerinden birinde hazırlanan ve daha önce başka bir dergide yayınlanmamış veya başka bir dergiye eşzamanlı olarak sunulmamış, Güzel Sanatlar Sanat ve Bilim alanlarında (Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı v.b.) hazırlanmış orijinal araştırma makalesi, derleme makalesi ve olgu sunumu türü bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayınlanır.

Aim and Scope

The main purpose of Atatürk University Journal of Fine Arts Institute is to create a scientific platform who scientists working in the field of Fine Arts, Art and Science where they share their suggestions the knowledge, experience, evaluation and opinion. It is also aimed to contribute to the national and international scientific studies in the field of fine arts by publishing research, review and case report articles which are of current and original value.

Since 1995, Atatürk University Journal of Fine Arts Institute with ISSN 1300-9206 and E-ISSN 2687-4288 numbers which has been published twice a year in March and October is a national, peer-reviewed and scientific official organ. The abbreviated name of the journal is "GSED". Atatürk University journal of Fine Arts Institute is indexed by ULAKBİM-TÜBİTAK Social Sciences (TR Index), Academia Social Science Index (ASOS) and Acar Index. Original research articles, review articles and case report type scientific research papers prepared in one of the Turkish or English languages which in the field of Fine Arts, Art and Science (Photography, Traditional Turkish Arts, Graphics, Sculpture, Music, Painting, Performing Arts, Art History, Ceramics, Cinema-TV, Textile and Fashion Design, etc.) are published in this journal. Manuscripts must not have been previously published in another journal or submitted to another journal simultaneously.

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Etik İlkeler ve Yayın Politikası

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'ne gönderilen yazıların inceleme ve değerlendirmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.
2. Editörler kurulu yazım kurallarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.
3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Çifte Kör Hakemlik (Peer Review) sürecine girerek, yayın kurulunun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerin herhangi birinden olumsuz rapor gelmesi durumunda, yazı üçüncü bir hakeme yönlendirilir. Üçüncü hakemden gelen rapor doğrultusunda ve editör kararı ile yazının yayınlanması uygun görülürse dergide basılır.
4. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyen yazarlar ön kontrol aşamasında Dergipark sistemi üzerinden geri çekme işlemini kendileri yapabilirler. Ön kontrol aşamasını geçmiş yazıların geri çekilmesi için, editöre sistem üzerinden geri çekme talebi bildirilmelidir.
5. Dergiye gönderilen yazılar için telif devir hakkı formu doldurulmalıdır. Yazılar için telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dil Kurumu “Yeni Yazım Kılavuzu”, Türkçe yazım kuralları ve APA 6 yazım formatına uygun olması gerekmektedir.

7. Dergiye gönderilen makalelerin uluslararası araştırma ve yayın etiğine uygunluğu ilkesine dayalı olarak, bilimsel yazılarda ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)' un editör ve yazarlar için uluslararası standartları dikkate alınmaktadır.

8. Dergiye gönderilen makalelerde her yazara ait Orcid Id belirtilmesi zorunludur.

9. Dergiye gönderilen makaleler benzerlik oranı için “Crossref Similarity Check Powered by iThenticate” ile kontrol edilmektedir. Benzerlik oran sınırını (%20) aşan makaleler hakeme yönlendirilmeden reddedilir.

Ethical Principles and Publication Policy of Journal of Fine Arts Institute of Atatürk University

The following conditions must be met in order for the manuscripts sent to the Journal of Fine Arts Institute to be examined and evaluated.

1. Submitted manuscripts must be original manuscripts that have not been previously published in any form or submitted to any publication organ for publication.

2. The editorial board is authorized to not publish the articles that do not comply with the editorial rules, send them back to the author for editing and edit them in format.

3. After the technical evaluation stage, the manuscripts submitted for publication are entered into the double blind referee process and evaluated by at least two referees approved by the editorial board. In case of a negative report from any of the referees, the article is forwarded to a third referee. In accordance with the report of the third referee and the decision of the editor, it is published in the journal if it is deemed appropriate.

4. Authors who wish to withdraw their manuscripts submitted for publication due to delays or other reasons may withdraw their manuscripts through the Dergipark system at the pre-check stage. In order to retract previous articles that have passed the pre-check phase, the journal editor must be notified of the withdraw request via the system.

5. Copyright transfer form must be filled in for the manuscripts sent to the journal. Copyright is not paid for articles.

6. Manuscripts must comply with the Turkish Language Association's “New Spelling Guide”, Turkish spelling rules and APA 6 spelling format.

7. Based on the principle that the articles submitted to the journal are in conformity with international research and publication ethics, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) recommendations and international standards of COPE (Committee on Publication Ethics) are taken into consideration in scientific papers.

8. It is mandatory to mention the Orcid Id of each author in the articles sent to the journal.

9. The manuscripts submitted to the journal are checked with “Crossref Similarity Check Powered by iThenticate” for similarity rate. Similarity ratio limit is %20. Manuscripts exceeding the similarity ratio limit are rejected without being referred to the referee

Makale Yazım Düzeni

Dergimize gönderilecek yazuların aşağıdaki şekil özelliklerini taşıması yayın birliği açısından zorunludur.

Metin boyutu, sayfa kenar boşlukları 2,5 cm (sağ, sol, üst, alt) olacak şekilde Times New Roman 10 pnt ve 1 satır aralıklı verilmelidir. Paragraf başları boşluk verilmeden sol başa yaslı başlatılmalıdır. Satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6 nk boşluk bırakılmalıdır. Tablo ve resim adı 10 pnt ve tablo ifadesi ile tablo açıklaması düz karakterle verilmeli; tablo açıklaması tablo ifadesinin bir satır altından sola dayalı olarak gösterilmelidir. Görsel ifadeleri (resim, şekil, fotoğraf, grafik v.b.) ise düz karakterle ortalı olarak gösterilmelidir. Tablo ifadeleri tablonun üstünde, görsel ifadeleri ise görsel altında belirtilmelidir. Tablo ve görsel açıklamalarında ilk kelime baş harfi büyük diğer kelimelerin tamamı (Özel isimler hariç) küçük harfle başlatılmalıdır. Tablo içeriği 8 pnt olarak belirlenmelidir. Tablolarda sütun çizgileri kaldırılmalı sadece satır çizgileri gösterilmelidir. Ayrıca tablolarda satır aralığı 1pnt'ya düşürülmeli ve satır öncesi ve sonrası boşluklar 0 nk olmalıdır.

İlk sayfada, Türkçe makale isminin (18 punto) ve İngilizce makale isminin (14 punto) kelimelerinin ilk harfi büyük diğer harfler küçük karakterle verilmelidir. Hiçbir başlıktan önce satır boşluğu bırakılmamalı, sadece satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6nk ayarlanmalıdır. Makale eğer tez, bildiri v.b. başka bir çalışmadan üretilmişse ilk sayfada yazar isim ya da isimlerinden hemen sonra üslü gösterim şeklinde ve 9 pnt olarak verilmelidir. Yazar isim ya da isimleri İngilizce başlığın altında Bold (Koyu) 11 pnt, Ünvan, Kurum, e-mail ve Orcid Id bilgileri ise yazar isminin hemen altında 9 pnt karakterle verilmelidir. Öz ve Abstract 8 pnt ve 1 satır aralığı ile oluşturulmalıdır. Öz bölümünde araştırmanın amacı, çalışma grubu, yöntem ve elde edilen sonuçlarla ilgili öz bilgilere mutlaka yer verilmelidir. Öz ve Abstract altında en az 3 en fazla 8 adet anahtar kelime mutlaka belirtilmelidir.

Makaleler 1. Bölüm Giriş bölümü, 2. Bölüm Yöntem bölümü, 3. Bölüm Bulgular ve Yorum bölümü ve 4. Bölüm Sonuç, Tartışma ve Öneriler bölümü olarak düşünülmeli; Ana bölüm başlıkları (1, 2, 3 gibi), 1. derece alt başlıklar (1.1, 1.2 gibi) ve 2. derece ve üstü alt başlıkların tamamı (1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1 gibi) sola dayalı ve ilk kelime baş harfi büyük diğer kelimelerin tamamı (Özel isimler hariç) küçük harfle başlatılmalıdır.

Metin içerisindeki alıntılarda dipnot kullanılmamalı, alıntıların tamamında (dolaylı ya da dolaysız) Yazar soyadı, Yayın yılı, s. sayfa no kuralına uyulmalıdır [Örneğin (Sönmez, 1998, s. 76)]. Doğrudan ya da dolaysız alıntılarda, yapılan alıntı 40 kelimeyi geçmiyorsa tırnak içerisinde gösterilmeli;

40 kelimeyi geçiyorsa sıkıştırılmış paragraf olarak (paragrafın tamamı soldan 1 tab (1 cm) içeriden verilerek ve tırnak işareti koyulmadan gösterilmelidir.

Kaynakça ve varsa görsellerin kaynakçası (görsel kaynakçası başlığı ile) açık şekilde belirtilmeli; metin içerisinde yapılan alıntılar ile kaynakça birebir örtüşmelidir. Kaynakçada, gösterilen kaynak bir satırı geçiyorsa, iki ve daha sonraki satırlar 1cm içeriden verilmelidir. Makale yazım düzenine ait bir şablon dergi sayfası üzerinde mevcuttur. Yazarlar makale şablonunu indirip hazırlayacakları makaleyi bu şablon içerisinde oluşturup gönderim sağlamalıdır. Kaynak gösteriminde, gönderilen makaleler **APA 6** formatına uygun olarak hazırlanmak zorundadır. Makale şablonuna, yazım kurallarına ve kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmayan makaleler, ön kontrol aşamasında hakem değerlendirmesine yönlendirilmeden elenecektir. Bu konuda sorumluluk tamamen yazara aittir. Referanslar aşağıdaki örneklerde olduğu gibi gösterilmelidir.

Sürelî Yayınlar:

Makalenin doi numarası varsa bu numara yoksa erişim adresi linki verilmelidir. Sürelî yayınlarda uyulması gereken genel referans biçimi şu şekildedir:

Soyisim, A. A., Soyisim, B. B., & Soyisim, C. C. (Yıl). Yazının başlığı. *Sürelî Yayının Başlığı*, Cilt (Sayı), sayfa aralığı. doi:xx.xxxxxxxx

Örnek:

Can, D. (2009). Geçti bu demde cihandan Piri Mimar Sinan... *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 10(8), 24-37. Erişim adresi: http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatlari/elsanatlaridergisi8y.pdf

Uray, G., & Gümüş, D. (2017). Aksaray ili Güzelyurt ilçesinde Tanrıça Tanit'in izleri. *Turkish Studies*, 12 (21), 519-530. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12207>

Kitap:

Bir kitaba atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. Yer: Yayıncı.

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. Erişim adresi: <http://www.xxxxxxxx>

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. doi:xxxxxxx

Soyisim, A. A. (Ed.). (Yıl). *Eserin başlığı*. Yer: Yayıncı.

Örnek:

Tek yazarlı kitap

Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. Ankara: Deki.

Zizek, S. (2009). *Matrix: ya da sapkınlığın iki yüzü*. (B. Turan, Çev.). İstanbul: Encore.

Çok yazarlı kitap

Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., & Ulusay, N. (2005). *Çok tuhaf çok tanıdık*. İstanbul: Metis.

Editörlü kitap

Özbek, M. (Ed.) (2005). *Kamusal alan*. İstanbul: Hil.

Birden çok baskısı olan kitap

Strunk, W. J., & White, E. B. (2000). *The elements of style* (4. Baskı). New York: Longman.

Sadece elektronik basılı kitap

O'Keefe, E. (2001). *Egoism & the cnsts in Western values*. Erişim adresi: <http://www.onlineoriginals.com/showitem.asp?item=I135>

Kitabın elektronik versiyonu

Freud, S. (1953). The method of interpreting dreams: An analysis of a specimen dream. J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 4, pp. 96-121). Erişim adresi: <http://books.google.com/books> (Özgün eser 1900 tarihlidir)

Shotton, M. A (1989). *Computer addiction? A study of computer dependency* [DX Reader version]. Erişim Adresi: <http://www.ebookstore.tandf.co.uk/html/index.asp>

Schiraldi, G. R. (2001). *The post-traumatic stress disorder sourcebook: A guide to healing, recovery, and growth* [Adobe Digital Editions version]. doi: 10.1036/0071393722

Kitap Bölümü:

Bir kitap bölümüne atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim, B. Soyisim ve C. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. Yer: Yayıncı.

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim ve B. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. Erişim adresi: <http://www.xxxxxxxxxxxx>

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim, B. Soyisim ve C. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. doi: xxxxxxxxxxxxxx

Örnek:

Dalkıran, E. (2013). Cumhuriyet'e geçiş ve cumhuriyet dönemi müzik yaklaşımları. Z. Nacakçı & A. Canbay (Ed.), *Müzik Kültürü* (s.173-195) içinde. Ankara: Pegem Yayıncılık.

Toplantı ve Sempozyum:

Toplantı ve sempozyum bildirileri kitap veya süreli yayın formatında yayımlanabilir. Kitapta yayımlanmış bildirelere atıf yaparken kitap veya kitap bölümü formatı kullanılır. Düzenli olarak yayımlanan bildirelere atıf yaparken ise süreli yayın formatı kullanılır. Resmi olarak yayımlanmamış olan bildiri/poster sunumları veya sempozyuma yapılan katkılar için şu formatlar kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl, Ay). *Bildiri ya da poster başlığı*. Kuruluş Adının toplantısında sunulan bildiri ya da poster, Yer bilgisi.

Örnek:

Kara, C. (2017, Nisan). *İllüstrasyon öğreniminde deneysel yaklaşımın önemi ve öneriler*. 6. Uluslararası Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrenci Trienali Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Marmara Üniversitesi, İstanbul. Erişim adresi: https://issuu.com/mugsf/docs/connecting_20the_20dots

Dağdeviren, M. (2006). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyanoda eşlik öğretimi. A. Yayla & F. Yayla, (Ed.). *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildiriler kitabı* (s.311-315) içinde. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Tez:

Doktora ya da yüksek lisans tezlerine elektronik veri tabanlarından, kurumsal arşivlerden ve kişisel web sayfalarından erişilebilir. Eğer bir teze ProQuest doktora ve yüksek lisans tezleri veri tabanından ya da diğer bir kaynaktan erişildiyse atıfta bu bilgi verilmelidir. Bir veri tabanı servisinde mevcut olan bir doktora ya da yüksek lisans tezi için aşağıdaki kaynak gösterme biçimi kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl). *Doktora ya da yüksek lisans tezinin başlığı* (Yüksek lisans tezi/Doktora tezi). ... veritabanından erişildi (Erişim ya da Sipariş No.). Örnek:

Çizili, İ. (2000). *Müzik öğretmenliği programları mezunlarının piyano derslerinde öğrendikleri davranışları öğretmenlikte kullanmaları* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 96081).

Ansiklopediler:

Balkans: History. (1987). *Encyclopaedia Britannica* (15. Baskı. Cilt. 14, s. 570-588) içinde. Chicago: Encyclopaedia Britannica.

Metin İndeysse: (Balkans: History, 1987)

Sözlükler:

Gerrymander. (2003). *Merriam-Webster's collegiate dictionary* (11. Baskı). Springfield, MA: Merriam-Webster's.

Metin İçindeyse: (Gerrymander, 2003)

Görüşme:

Arroyo, Gloria Macapagal. (2003). A time for Prayer. Michael Schuman ile söyleşi. *Time*. 28 Temmuz 2003. Erişim adresi: <http://www.times.com/time/nation/article/0,8599,471205,00.html>

Televizyon programı:

Long, T. (Yazar), & Moore, S. D. (Yönetmen). (2002). Bart vs. Lisa vs. 3. Sınıf [Televizyon Dizisi]. B. Oakley ve J. Weinstein (Yapımcı), *Simpsonlar* içinde. Bölüm: 1403 F55079. Fox.

Metin İçindeyse: (Simpsonlar, 2002)

Film

Huston, J. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1941). *Malta Şahini* [Film]. U.S.: Warner.

Metin İçindeyse: (*Malta Şahini*, 1941)

Fotoğraf

Adams, A. (1927). Monolith, the face of Half Dome, Yosemite National Park [Fotoğraf]. Art Institute, Chicago.

Metin İçindeyse: (Adams, 1927)

Web Sitesi:

İnternette erişilen kaynaklarda yapılan atfın tarihi yoksa (t.y.) ibaresi ile tarihi varsa (Tarih, Gün Ay) formatı ile verilmelidir.

Örnek:

Collection online. (t.y.). Hannah Wilke. Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>

Ateş, S. (2015, 11 Ağustos). Tabularla dans Halil Altındere [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>

APA 6 yazım kuralları ile ilgili geniş bilgiye, <https://www.apastyle.org/> ve https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf adreslerinden ulaşılabilir.

Hakem sürecini tamamlayan ve yayınlanması uygun görülen makaleler editör kontrolünden geçerek son kez yazım kurallarına ve makale şablonuna uygunluğu denetlenecek, düzeltme gerektiren makaleler yazarlarına yönlendirilerek, düzenleyip gönderim sağlamaları istenecektir. Yazarlardan geri dönüş sağlanan makaleler tekrar incelendikten sonra, Yayın İlkelerine ve Yazım Kurallarına uygun bulunmadığı takdirde reddedilecektir. Geri dönüş için tanınan süreyi aşan makaleler, yayın sürecini aksatmamak için bir sonraki sayıya bırakılacaktır.

Author Guidelines

The articles to be sent to our journal have the following features:

The text size should be Times New Roman 10 pnt and 1 line spaced, with page margins 2.5 cm (right, left, top, bottom). Paragraph headings should be left justified without spaces. There should be 6 nk space before and after the line spacing options. Table and picture name should be given in 10 pnt and table expression and table description in plain character; The table description must be left-aligned one line below the table expression. Visual expressions (pictures, figures, photographs, graphics, etc.) should be shown as centered in plain characters. Table expressions should be indicated above the table and visual expressions should be indicated under the visual. In the table and visual descriptions, only the first letter of the first word should be capitalized and all other words (except for the special names) should be initialized in lower case. Table content should be 8 pnt. Column lines should be removed in tables, only row lines should be shown. In addition, the line spacing in tables should be reduced to 1pnt and the spaces before and after the line should be 0 nk.

On the first page, the first letter of the words of Turkish article name (18 pt) and English article name (14 pt) should be given in the upper case and other letters in lower case. Line spacing should not be left before any headings, only 6nk should be set before and after the line spacing options. If the article is produced from another study (thesis, notice, etc.) the author should be given in the form of exponential notation and 9 pnt immediately after the author's name or names on the first page. The author's name (s) should be given under the English title with Bold (Bold) 11 pnt and Title, Institution, e-mail and Orcid Id information should be given just below the author's name with 9 pnt character. Turkish and English abstracts should be generated with 8 pnt and 1 line spacing. In the abstract section, the abstract information about the aim of the research, the working group, the method and the results obtained should be included. A minimum of 3 and a maximum of 8 keywords should be indicated. Articles should be considered as Section 1 Introduction, Section 2 Method, Section 3 Findings and Interpretation and Section 4 Conclusion, Discussion and Suggestions. Main section headings (such as 1, 2, 3), 1st-degree subheadings (such as 1.1, 1.2) and 2nd degree and higher subheadings (such as 1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1) must be aligned left. The first letter of the first word should be capitalized and all other words (except for special names) should be initialized in lower case. Footnotes should not be used in quotations in the text. Direct or indirect citations should be shown in accordance with the "author surname, year of publication, page number". In direct or direct quotations, if the quotation does not exceed 40 words, it should be shown in quotation marks; If it exceeds 40 words, it should be shown as a compressed paragraph (the whole paragraph should be given 1 tab (1 cm) from the left and without quotation marks).

The bibliography and the bibliography of the images should be clearly indicated. The citations in the text should overlap with the bibliography. If the source shown in the bibliography exceeds one line, the second and subsequent lines should be given 1cm inside. A template of the manuscript layout is available on the journal page. The authors should download the article template and prepare the article in this template and submit it. Manuscripts must be prepared according to APA 6 format. Manuscripts that are not prepared in accordance with the article template, spelling rules, and citation rules will be eliminated during the pre-control phase without being directed to the referee evaluation. The responsibility entirely belongs to the author in this issue. References should be cited as shown in the examples below.

Periodicals:

If the article has a doi number, the access address link should be given. The general reference format to be followed in periodicals is as follows:

Surname, A. A., Surname, B. B., & Surname, C. C. (Year). YTitle of the article. Title of Periodical, Volume (Number), page range. doi: xx.xxxxxxxxxx

Example:

Can, D. (2009). Geçti bu demde cihandan Piri Mimarın Sinan... *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 10(8), 24-37. Erişim adresi: http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatları/elsanatlarıdergisi8y.pdf

Uray, G., & Gümüş, D. (2017). Aksaray ili Güzelyurt ilçesinde Tanrıça Tanit'in izleri. *Turkish Studies*, 12(21), 519-530. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12207>

Books:

The following bibliography formats are used to refer to a book.:

Surname, A. A. (Year). *Title of the work*. Location: Publisher.

Surname, A. A. (Year). *Title of the work*. Access address: <http://www.xxxxxxxxxx>

Surname, A. A. (Year). *Title of the work*. doi:xxxxxxxxxxxx

Surname, A. A. (Ed.). (Year). *Title of the work*. Location: Publisher.

Example:

Single Author Books:

Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. Ankara: Deki.

Zizek, S. (2009). *Matrix: ya da sapkınlığın iki yüzü*. (B. Turan, Çev.). İstanbul: Encore.

Multi-Author Books:

Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., & Ulusay, N. (2005). *Çok tuhaf çok tanıdık*. İstanbul: Metis.

Edited Books:

Özbek, M. (Ed.) (2005). *Kamusal alan*. İstanbul: Hil.

Book with Multiple Editions:

Strunk, W. J., & White, E. B. (2000). *The elements of style* (4. Baskı). New York: Longman.

Electronic Printed Books Only:

O'Keefe, E. (2001). *Egoism & the cnsts in Western values*. Erişim adresi: <http://www.onlineoriginals.com/showitem.asp> litem I 135

Electronic Version of The Books:

Freud, S. (1953). The method of interpreting dreams: An analysis of a specimen dream. J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 4, pp. 96-121). Erişim adresi: <http://books.google.com/books> (Original work dated 1900)

Shotton, M. A (1989). *Computer addiction? A study of computer dependency* [DX Reader version]. Erişim Adresi: <http://www.ebookstore.tandf.co.uk/html/index.asp>

Schiraldi, G. R. (2001). *The post-traumatic stress disorder sourcebook: A guide to healing, recovery, and growth* [Adobe Digital Editions version]. doi: 10.1036/0071393722

Book Sections:

The following bibliography formats are used to refer to a book chapter:

Surname, A. A., & Surname, B. B. (Year). Chapter or introduction title. A. Surname, B. Surname & C. Surname (Ed.), in (pp. xxx-xxx) *Book title*. Location: Publisher.

Surname, A. A., & Surname, B. B. (Year). Chapter or introduction title. A. Surname, B. Surname & C. Surname (Ed.), in (pp. xxx-xxx) *Book title*. Access address: <http://www.xxxxxxxxxxx>

Surname, A. A., & Surname, B. B. (Year). Chapter or introduction title. A. Surname, B. Surname & C. Surname (Ed.), in (pp. xxx-xxx) *Book title*. doi: xxxxxxxxxxxxx

Example:

Dalkıran, E. (2013). Cumhuriyet'e geçiş ve cumhuriyet dönemi müzik yaklaşımları. Z. Nacakçı & A. Canbay (Ed.), in (pp. 173-195) *Müzik Kültürü*. Ankara: Pegem Yayıncılık.

Meeting and Symposium:

Meeting and symposium proceedings can be published in book or periodical format. When referring to published papers, the book or book section format is used. When referring to regularly published papers, periodical format is used. The following formats are used for officially unpublished papers / poster presentations or contributions to the symposium:

Surname, A. A. (Year, Month). *Paper or poster title*. Paper or poster presented at the meeting of the Organization Name, Location.

Example:

Kara, C. (2017, Nisan). *İllüstrasyon öğreniminde deneysel yaklaşımın önemi ve öneriler*. Paper presented at 6. International Marmara University Fine Arts Faculty Student Triennial Symposium, Marmara University, Istanbul. Access address: https://issuu.com/mugsf/docs/connecting_20the_20dots

Dağdeviren, M. (2006). *Müzik öğretmenleri yetiştiren kurumlarda piyanoda eşlik öğretimi*. A. Yayla & F. Yayla, (Ed.). in (pp.311-315) National Music Education Symposium proceedings book. Denizli: Pamukkale University.

Thesis:

Doctoral or master's theses can be accessed from electronic databases, corporate archives and personal web pages. If a dissertation has been accessed from the database of ProQuest doctoral and master's theses or from another source, this information should be cited. For a doctoral or master's thesis available in a database service, the following citation format is used:

Surname, A. A. (Year). *Title of doctorate or master's thesis* (Master thesis/Doctorate thesis). Accessed from the ----- database (Access or Order No).

Example:

Çizili, İ. (2000). *Müzik öğretmenliği programları mezunlarının piyano derslerinde öğrendikleri davranışları öğretmenlikte kullanmaları* (Master Thesis). Accessed from YÖK Thesis database (Thesis no: 96081).

Encyclopedia:

Balkans: History. (1987). in *Encyclopaedia Britannica* (15. Edition. Issue. 14, pp. 570-588). Chicago: Encyclopaedia Britannica.

If in text: (Balkans: History, 1987)

Dictionaries:

Gerrymander. (2003). *Merriam-Webster's collegiate dictionary* (11. Edition). Springfield, MA: Merriam-Webster's.

If in text: (Gerrymander, 2003)

Interview:

Arroyo, Gloria Macapagal. (2003). A time for Prayer. Conversation with Michael Schuman. *Time*. 28 July 2003. Access address: <http://www.times.com/time/nation/article/0,8599,471205,00.html>

Tv Show:

Long, T. (Author), & Moore, S. D. (Director). (2002). Bart vs. Lisa vs. 3rd Class [TV Series]. B. Oakley ve J. Weinstein (Producer), in *Simpsons*. Chapter: 1403 F55079. Fox.

If in text: (Simpsons, 2002)

Film:

Huston, J. (Director/Scriptwriter). (1941). *The Falcon of Malta* [Film]. U.S.: Warner.

If in text: (The Falcon of Malta, 1941)

Photograph:

Adams, A. (1927). Monolith, the face of Half Dome, Yosemite National Park [Photograph]. Art Institute, Chicago.

If in text: (Adams, 1927)

Web:

If there is no date for citations made on the internet, the citations should be given with (t.y.). Citation (Date, Day Month) format should be given if the citation date exists.

Example:

Collection online. (t.y.). Hannah Wilke. Access address: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>

Ateş, S. (2015, 11 August). Tabularla dans Halil Altindere [Blog post]. Access address: <https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>

Detailed information about APA 6 writing rules can be found at <https://www.apastyle.org/> and https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf.

The manuscripts that have completed the referee process and approved for publication will be checked by the editor for the last time to check their compliance with the spelling rules and the article template. After reviewing the manuscripts returned from the authors, they will be rejected if they do not comply with the Editorial Guidelines and Rules of Writing. Articles exceeding the time allowed for return will be left to the next issue in order not to interrupt the publication process.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Özge Biçer & Selvin Yeşilay

ATIK CAMLARIN SOĞUK CAM ŞEKİLLENDİRME TEKNİKLERİNDE KULLANIMI

The Use of Recycled Glass in Cold Glass Forming Techniques

(455-462)

Hacer Cansu Kavşat, Ezgi Babacan & Aycan Özçimen

ŞAN EĞİTİMİNDE REGİSTER GEÇİŞ YERLERİNDE MEYDANA GELEN SES KIRILMASI
PROBLEMİ VE PROBLEMİN ÇÖZÜMÜNE YÖNELİK YAKLAŞIMLAR

The Problem of Voice Break at Register Transition During Vocal Training and The Approaches
Towards The Solution of This Problem

(463-475)

Yasemin Özkent

CHANGING LANES FİLMİYLE STOA FELSEFESİNİ YENİDEN DÜŞÜNMEK: “APATHEİA”
DURUMUNA ULAŞMAK

Rethinking the Stoic Philosophy with the Changing Lanes: Achieving “Apatheia”

(476-484)

Fazlıhan Yılmaz

ÇİVİT OTUNUN YÜNLÜ KUMAŞLAR İÇİN DOĞAL BOYARMADDE KAYNAĞI OLARAK
KULLANILMASI

The Use of Woad Plant as A Natural Dye Source for Woolen Fabrics

(485-490)

Ülhak Çimen

FRANKFURT OKULU’NUN MÜZİK ELEŞTİRİSİ

The Music Criticism of The Frankfurt School

(491-498)

Oğuz Dilmaç & Eyüp Emrah İnal

SANAT GALERİSİ ZİYARETLERİNDE GERÇEKLEŞTİRİLEN AKTİF ÖĞRENME
ETKİNLİKLERİNİN 4-6 YAŞ ARASI ÇOCUKLARIN GÖRSEL ALGILARINA ETKİSİ

The Influence of Active Learning Activities on Visual Perceptions of Children Aged Between 4 and 6
During Art Gallery Visits

(499-510)

Kenan Saatçioğlu

ŞEHBÂL MECMUASINDA YER ALAN KADINLARA AİT GİYSİ ÖNERİLERİ

Women's Clothing Recommendations in the Şehbâl Magazine

(511-520)

Burak Yıldırım

GERİT GRİMM VE SERAMİK TORNASINDA ŞEKİLLENDİRİLMİŞ FİGÜRATİF HEYKELLERİ

Gerit Grimm and Her Figurative Sculptures Formed on the Ceramic Lathe

(521-526)

Tuğba Aydın Öztürk

SOSYOLOJİDE MÜZİK: FRANKFURT OKULU, ADORNO VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Music in Sociology: Frankfurt School, Adorno and Culture Industry

(527-534)

Zeliha Kayahan & Naile Çevik

DİSİPLİNLERARASI ATÖLYE ÇALIŞMALARINA BİR ÖRNEK: BASKİRESİM-SERAMİK
YAKINLAŞMALARI

An Example of Interdisciplinary Workshops: Printmaking-Ceramic Convergences

(535-545)

Serpil Umuzdaş & Mihriban Yağız

ÖĞRENCİLERİN DEĞERLENDİRMELERİYLE ÇALGI ÇALIŞMA MOTİVASYONLARINI
OLUMLU VE OLUMSUZ ETKİLEYEN ÖĞRETMEN ÖZELLİKLERİ

Teachers' Features that Have Positive and Negative Influences on Instrument Training Motivation
through The Students' Evaluation

(546-557)

Keziban Selçuk & Hüseyin Yurttaş

DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ DOKUMALARINDA TESPİT EDİLEN FİGÜRLÜ
(HAYVAN/İNSAN) MOTİFLER ÜZERİNE BİR DENEME

An Essay on The Figured (Animal/Human) Motifs in Eastern Black Sea Regional Weavings

(558-569)

Kani Ülger

GRAFİK TASARIM ÖĞRETİMİNDE YENİ YÖNTEM ARAYIŞI

Searching for New Approach in Graphic Design Education

(570-579)

Gökçe Özdemir

CHRISTIAN DIOR'UN NEW LOOK AKIMI COROLLE KOLEKSİYONU İÇERİSİNDEKİ BAR
MODELİNİN GÖSTERGEBİLİM ÇÖZÜMLEMESİ

A Semiotic Analysis on The Bar Model in The Christian Dior's New Look Trend Corolle Collection
(580-587)

Yahya Hiçyılmaz

GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETMEN ADAYLARININ SOSYAL MEDYANIN SANAT EĞİTİMİ
SÜRECİNDE KULLANIMINA YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

Visual Art Teacher Candidates' Opinions on The Use of Social Media in The Art Education Process
(588-593)

Dilek Nur Ünsür

LOST IN TRANSLATION: THE MISINTERPRETATION OF TURKISH BOOK COVERS

Çeviride Kaybolmak: Türk Kitap Kapaklarının Yanlış Yorumlanması
(594-607)

Duygu Ulusoy Yılmaz & Didem Akar

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN DÜŞÜNME STİLLERİNİN
ÇEŞİTLİ DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

An Analysis on Thinking Styles of Fine Arts Education Department's Students in Terms of Different
Variables
(608-619)

Dicle Öney

ANADOLU ÇÖMLEKÇİLİĞİNDE GELENEK VE İNANISLAR

Traditions and Beliefs in Anatolian Pottery
(620-629)

Banu Ayten Akın

BENLİK KRİZİ BAĞLAMINDA MODERNİST OYUN YAZARI MASKTAN NE UMDU?

What did The Modernist Playwright Expect from The Mask in The Context of The Self-Crisis?
(630-638)

Burçak Balamber

KARİKATÜRÜN GÜCÜ: YURTTAŞ KRAL LOUIS-PHİLİPPE'NİN ARMUT KRALA
DÖNÜŞÜMÜ

The Power of Caricature: The Metamorphosis of Citizen King Louis-Philippe into Pear King
(639-649)

Ayşegül Koyuncu Okca & Ezgi Kabukçu

DENİZLİ ATATÜRK VE ETNOGRAFYA MÜZESİ TEKSTİL ÜRÜNLERİNİN SERGİLEME VE
KORUMA KOŞULLARINA ÖNERİLER

Suggestions for Exhibition and Conservation Conditions of Denizli Atatürk and Ethnography Museum
Textile Products

(650-661)

Çağrı Barış Kasap

A RECURRING THEME: 'PHOTOGRAPHIC DESIGN' AT THE BEGINNING OF THE SECOND
DECADE OF TWENTY-FIRST CENTURY

Yinelenen Bir Tema: Yirmibirinci Yüzyılın İkinci On Yılıının Başında "Fotoğrafik Tasarım"

(662-673)

Onur Mermer & A. Aylin Can

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ DUYGUSAL ZEKÂ VE ELEŞTİREL DÜŞÜNME
EĞİLİMLERİNİN İNCELENMESİ

An Analysis on Emotional Intelligence and Critical Thinking Trends of Music Teacher Candidates

(674-690)

Neslihan Öztürk Bütow

JAN VORMANN'IN MOZAİK SANATI

Jan Vormann's Mosaic Art

(691-701)

Fatih Karip

GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETMEN ADAYLARININ ÇOK ALANLI SANAT EĞİTİMİNE YÖNELİK
BİLİŞSEL YAPILARININ KAVRAM HARİTASI İLE İNCELENMESİ

An Analysis on The Cognitive Structures of Visual Arts Teacher Candidates Towards Interdisciplinary
Art Education through Concept Map

(702-709)

Ayşe Aslıhan Eroğlu

16. VE 17. YÜZYIL SAFAVİ DÖNEMİ SECCÂDE ÖRNEKLERİ

Prayer Rug Samples from The Safavi Period of The 16th and the 17th Century

(710-721)

Lütfü Kaplanoğlu

ORYANTALİZM EKSENİNDE SANAT, SİYASET VE DİN İLİŞKİSİ

The Relationship Between Art, Politics and Religion in the Axis of Orientalism

(722-729)


Atık Camların Soğuk Cam Şekillendirme Tekniklerinde Kullanımı

The Use of Recycled Glass in Cold Glass Forming Techniques

Özge Biçer

Yüksek Lisans Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü
email: ozgebicer3@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0777-9646>

Selvin Yeşilay

Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü
email: selvin.yesilay@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8217-3874>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Biçer, Ö., & Yeşilay, S. (2020). Atık camların soğuk cam şekillendirme tekniklerinde kullanımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 455-462. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.614148>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 02/09/2019

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 02/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Cam, bulunuşundan bu yana geçen zaman içerisinde sanatsal ve endüstriyel anlamda birçok nesnenin oluşturulmasında kullanılmış özel bir malzemedir. Camın hem sanatsal olarak hem de günlük yaşamımızda kullanımının artması daha çok cam üretimini de beraberinde getirmiştir.

Bu çalışma kapsamında; cam sanatında yeni bir yaklaşım olarak karşımıza çıkan atık camların kullanımıyla; özgün sanat eserleri üretmek, hammadde tasarrufu sağlamak, enerji kaynaklarını korumak ve çevre kirliliğini azaltmak amacıyla yeni bir yaklaşım sunulmuştur. Sanatsal camların üretiminde soğuk cam şekillendirme yöntemleri kullanılmıştır. Atık cam olarak Camevi Atölyesi'nde üretim esnasında ortaya çıkan camlar ve şişe/kavanoz atıkları kullanılmıştır. Bu sayede cam atıkların sanat alanında geri dönüşümlerinin sağlanmasına yönelik üretim ve tasarım önerileri sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Cam Sanatı, Atık Camlar, Soğuk Cam Şekillendirme Teknikleri, Geri Dönüşüm

Abstract

Glass is a special material which has been used in the creation of many artistic and industrial objects since its discovery. The increase in the use of glass both in artistic and daily life has brought more glass production.

Within the scope of this study, with the use of waste glasses, a new approach in glass art has been introduced to produce original works of art, to save raw materials, to protect energy resources and to reduce environmental pollution. Cold glass forming methods were used in the production of artistic glasses. Glass and bottle/jar wastes produced during production in Camevi Workshop were used as waste glass. In this way, production and design proposals have been presented for recycling of glass waste in the field of art.

Keywords: Glass Art, Waste Glass, Cold Glass Forming Techniques, Recycling

1. Giriş

Cam, tarihinin ilk dönemlerinden bu yana hayatımızın içerisinde yer alan, sayısız alanda faydalandığımız eşsiz bir malzemedir. “Madde katı, sıvı ve gaz olarak 3 halde düşünüldüğünde, cam atomik yapısı sıvılara benzer olan elastik bir katı olarak tanımlanabilir (Shi, 2004, s. 145).” “Camın temel hammaddeleri silis (Silisyum Dioksit-SiO₂), potaş (potasyum karbonat), soda (sodyum karbonat-Na₂CO₃) ve kireçtir (kalsiyum karbonat-CaCO₃). Bu bileşenlerim yüksek sıcaklıkta eritilmesiyle cam oluşmaktadır (Özgümüş, 2000, s. 3).”

Cam ağ yapısında, kimyasal bileşikler, cam yapısını etkileme şekillerine göre gruplandırılırlar. Bir cam ağı, makul bir hızla soğutulduğunda kendi başına cam oluşturabilen bileşik olarak tanımlanır. Ağ değiştiriciler, kendi başına bir cam oluşturamazlar ve bir ağa ilave edildiklerinde yapıdaki cam ağ yapısını kırarak bağlı olmayan anyonlar yaratırlar. Ara bileşikler ise kendi başlarına cam oluşturamazlar, ancak yapıdaki diğer bileşenlere bağlı olarak sistemde cam yapıcı veya modifiye edici bileşen olarak rol oynarlar (Shi, 2004, s. 145).

“İnsanlık ilerledikçe cam daha önemli ve daha vazgeçilmez elemanlardan biri haline gelmiştir (Bayramoğlu, 1996, s. 3).”

Çağdaş dünyada camın, gerek kendimiz gerekse dış dünyamızla ilgili algulamamızın en önemli ortamı olduğunu söyleyebiliriz. Başlangıçta, cam kullanımı kavanoz, boncuk ve kâselerle sınırlıydı, ancak teknolojiye gelişmeler nedeniyle, cam uygulamalarının sayısı yüksek bir ivme kazanarak, pencereleri, rafları, aydınlatmayı, cihazları, fiber optik kabloları, güneş panellerini vb. birçok uygulamayı içerecek şekilde arttı. Cam uygulamalarının sayısındaki artış, büyük ölçüde farklı özelliklere sahip farklı cam türlerinin keşfedilmesinden kaynaklanmaktadır (Kocabağ, 2002, s. 1; Mohajerani, 2017, s. 443-467).

Camın kullanım alanlarının dolayısıyla da üretiminin giderek artması açığa çıkan cam atık miktarının dikkate değer oranda artmasına neden olmuştur. Atık şişe veya camlardan geri dönüştürülen cam kırıkları, Avrupa Atık Kataloğunda (EWC) tehlikeli olmayan bir atık olarak sınıflandırılmıştır. Cam inert bir malzeme olmasına rağmen, tüm cam ürünleri sınırlı bir ömüre sahiptir, bu da birçok araştırmacının çöp alanlarına atılan atık cam miktarını azaltmak için yollar aramasına neden olmaktadır (Yeşilay, 2018, s. 202-209).

“Atık camların çöplüklere atılması, birçok ülkenin dünyanın dört bir yanında karşılaştığı önemli bir çevresel sorundur (Mohajerani 2017, s. 443-467).” “Çünkü çevre kirliliğinin sınırları yoktur ve insanların yaşamak için ortak kullandıkları hava, su ve topraktaki kirlilik, sınır tanımaksızın tüm dünyaya yayılabilir (Çokaygıl, 2005, s. 1).” “Artan kaynak tüketimi ile birlikte, doğal denge bozulmakta ve çevreye verilen zarar artmaktadır. İşte bu noktada geri dönüşümün önemi ortaya çıkmaktadır (Ergülen ve Ünal, 2018, s. 281).” “Geri dönüşümün en önemli nedeni, tüketimi yapılmış olan maddelerin bu zincire tekrar katılmasını sağlayarak, hammadde ihtiyacının bir bölümünü karşılamaktır. Çünkü geri dönüşüm için kullanılan her atık, enerji tasarrufu olarak ülke ekonomisine katkı sağlamaktadır (Eskier, 2017).”

“Atık camlarının kullanımı halinde; Oransal olarak hava kirliliğinde %20, su kirliliğinde %50’ lik bir azalma görülür. Ortaya çıkan atık miktarı ve buna bağlı olarak da atık depolama saha gereksinimi azalır. 1 ton cam kırığının ergitilmesi için gereken enerji 1 ton hammaddenin ergitilmesi için gerekenden %25-30 oranından az olduğundan bu oranda enerji tasarrufu sağlanır” (Öz, 2007).

“Kullandığımız her üç cam ambalajdan en az biri, geri kazanılan camdan yapılmıştır. Cam ambalaj üretiminde atık cam şişe ve kavanozlar kullanılır. Diğer cam çeşitleri, içerdikleri hammaddenin farklı olması nedeniyle bu işleme dahil edilmez. Toplama merkezlerinde toplanarak geri dönüştürülen cam şişe ve kavanozlardan %100 oranında geri dönüştürülmüş hammadde ortaya çıkmaktadır” (“Cam atıklar”, 2014).

“Atık camlar bir tek geri dönüşüm sektöründe kullanılmamakla birlikte inşaat malzemesi, dekoratif malzeme, beton hammaddesi, asfalt malzemesi, filtre malzemesi, seramik ve tuğla hammaddesi, metal döküm endüstrisinde katkı malzemesi, boya ve plastikte dolgu malzemesi ve hidroponik malzeme olarak kullanılmaktadır (Yurtsever Kara, 2002, s. 1).” Geri dönüşümün, cam sektöründe ve diğer tüm alanlarda, ekonomi ve çevre üzerindeki etkilerinin oldukça fazla olması, atıkların yeniden kullanımının önemli bir konu olduğunu bizlere göstermektedir. Yapılan çalışmada sanatsal camların üretimi için soğuk cam şekillendirme yöntemi tercih edilmiştir. Soğuk cam şekillendirme teknikleri, cama ilk formunun verilmesinin ardından, yüzeyde istenilen dekor ya da formların elde edilmesi için uygulanan tekniklerdir. Camda farklı şekil ve yüzey dokuları elde etmemizi sağlarlar. “Soğuk cam şekillendirme teknikleri, cama sıcak bir müdahalenin yapılmadığı teknik uygulamalardır. Soğuk işlem genellikle camın yüzeyine uygulanan son işlemdir” (Schmuck, 2009, s. 7). “Soğuk, sert cam, soğuk işlemeyle, yani kesme ve oymacılık gibi gliftik tekniklerle şekillendirilebilir ve dekore edilebilir” (Davidson ve Newton, 2008, s. 88). “Cama uygulanan dekorasyon yöntemleri çok çeşitlidir ve güzel ve özgün etkiler elde etmek mümkündür. Günümüze kadar kullanılan temel cam dekorasyon teknikleri kumlama, kesme, boyama, aşındırma, metal kaplama ve dijital baskıdır” (Yeşilay ve Akbey 2017, s. 302). “Cam dekorlama teknikleri; işlem görmüş ya da görmemiş sanayi tipi camları özel tekniklerle, estetik bir ürün haline getirebilmemizi sağlarlar” (Yeşilay, 2008, s. 112). “Cam yüzeyinin niteliğini değiştiren bu işlemler; cam yüzeyinin basınçla kum püskürtülerek matlaştırılması, aynı etkinin asit uygulanarak sağlanması, cam yüzeyinin düzeltilmesi ve parlatılması, yüzeyin derinlemesine aşındırılarak bezeme yapılması, cam levhalara delik açılması ve cam kenarlarının keskinliğinin alınması (bizote) işlemleri olarak sayılabilir” (Sümer, 2007, s. 179).

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, ambalaj atıkları ve işletme atıklarını soğuk cam şekillendirme tekniklerinde kullanarak geri dönüşümlerini sağlamak amacıyla özgün tasarımlar yapılarak sanatsal üretimler gerçekleştirilmiştir. Kullanılan teknikler detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

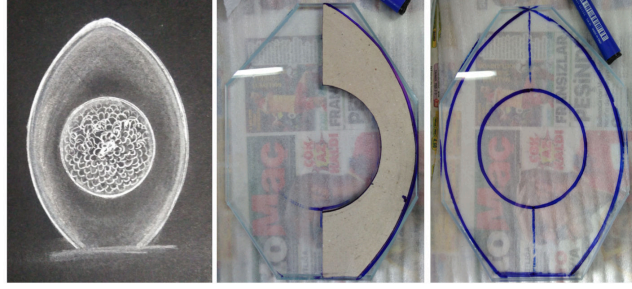
Atık camların sanat alanında geri dönüşümü ülkemizde son yıllarda gelişim göstermekle beraber atölyelerde de birçok farklı amaçla kullanılmış olup, değerlendirmeleri önem arz etmektedir. Bu çalışma kapsamında özgün tasarımlar oluşturularak atık camların cam sanatına katkıları irdelenmiştir. Dönüşümü sağlanan her bir camın çevremize oldukça büyük katkıları vardır. Sağlığımızı, doğal kaynaklarımızı korumayı oldukça yakından ilgilendiren atık camlar konusunda bir farkındalık oluşturmak hedeflenmiştir.

2. Yöntem

Bu araştırma ülkemizde köklü bir yeri olan cam sanatında atık camların soğuk cam şekillendirme tekniklerinde kullanımına yönelik üretim aşamalarını anlaşılır ve yalın bir şekilde ortaya koymayı amaçlayan deneysel bir çalışmadır. Konuyla ilgili ayrıntılı bir literatür taraması sunularak, özgün tasarımların üretiminde ilgili tekniğin basamakları detaylı bir şekilde aktarılmıştır.

3. Deneysel Çalışmalar

Çalışmanın ilk aşamasında öncelikle iki adet 19 mm'lik düz cam kullanılarak yapılan tasarıma göre şablon hazırlanmıştır. Çıkartılan bu şablon, iki cama da düzgün bir şekilde çizilmiştir (Resim 1).



Resim 1. Tasarımın ölçülerinin cam üzerinde işaretlenmesi

Bir sonraki aşamada, camların birbirlerine yapıştırılacak yüzeyleri asetonla temizlenmiştir. Camları birbirine yapıştırmak için sıvı halde bulunan Loxeal Marka UV 30-23 kodlu UV yapıştırıcı kullanılmıştır. Yapıştırıcının sıvı halde kullanılması ile cam katmanları arasında habbe oluşumunu engellemektedir. Yapıştırıcı uygulandıktan sonra, camlara baskı uygulanarak UV ışığına maruz bırakılmışlardır (Resim 2).



Resim 2. Camların UV yapıştırıcı ile yapıştırılması

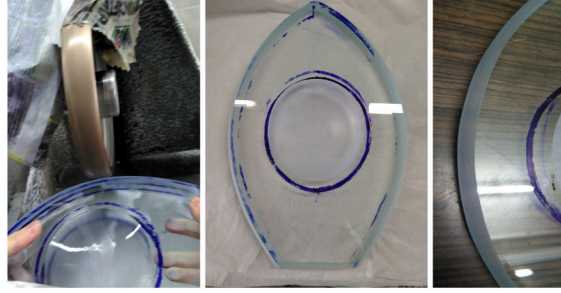
Yapıştırma işleminin ardından, camın kenarları, çizilen şablonun hizasından 46 gritlik dikey elmas kaplı aşındırıcı disk ile aşındırılmıştır. Kullanılan diskler 46 ve 600 grite sahip elmas kaplı aşındırma diskleridir. 46 gritlik diskler yüzeydeki aşındırmayı hızlıca sağlayarak geride pürüzlü bir yüzey bırakır. 600 grite sahip diskler ise hızlı aşındırmanın sonucunda yüzeyde daha pürüzsüz bir yüzeyin oluşmasını sağlayarak bir sonraki işlemde kolaylık sağlar. Bu aşındırıcı diskler Amerika standartlarına (Fepa) uygun olarak üretilmiştir. Burada önemli olan taşın tüm yüzeyinin kullanılmasıdır. Soğuk cam aşındırma işlemlerinde ürünün çatlamaması, camın ısınmaması, sıçrayan cam tozlarından kurtulmak ve yüzeyden parça kopmasını engellemek amacıyla uygulama gerçekleştirilirken taşın üst kısmından su akıtılarak işleme devam edilmiştir. Cam taş yüzeyinde düzgün bir şekilde tutularak homojen aşındırma sağlanmalıdır. Kontrolsüzce uygulanan her baskıda, camın kenarlarında göçüklerin oluşması muhtemeldir ve bu durumda yüzeyin et kalınlığını eşitlemek için camın kalınlığının göçüklerin düzeyine indirgenmesi gerekir. Bu da malzeme kaybına neden olur. Ayrıca bu tür bir hatada tüm çizimde değişiklik yapılması ve tasarımın yinelenmesi de gerekir (Resim 3).



Resim 3. 46 gritlik elmas aşındırıcı ile camın kenarlarının düzeltilmesi

Camın kenarlarının düzeltilmesinin ardından, orta kısmın yuvarlak bir şekilde oyulması yine aynı taş üzerinde gerçekleştirilmiştir. Çizilen dairenin ortası bulunarak aşındırmaya başlanmıştır. Genellikle orta kısımdan, taşın kenar kısımlarına doğru cam hareket ettirilerek, taşın her yerine temas ettiğinden emin olarak işlem gerçekleştirilmiştir. Önemli olan bir aşama da, camın yönü sürekli değiştirilerek aşındırma yapılır. Bu da camın yüzeyinde yapılan aşındırmanın her yerde eşit yapılması demektir.

Aşındırmanın ardından 46 gritlik elmasın izleri, 600 gritlik dikey elmas disk ile alınmıştır. Bu aşama 46 gritlik elmas taşındaki uygulamanın aynısı olarak yapılmış olup, iz bırakılmadan tamamlanmıştır. 600 gritlik elmas taşı ile aşındırmanın ardından cam kenarlarında istenilen ovalliğin eldesi amacıyla kenar kısımlar şekillendirilmiştir (Resim 4).



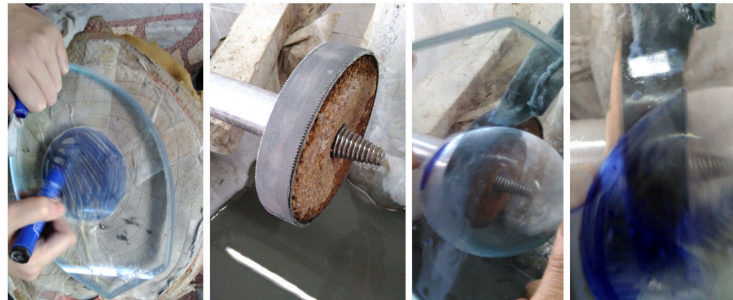
Resim 4. Kenarlara 600 gritlik elmas taşında istenilen şeklin verilmesi

Orta kısmın aşındırılmasının ardından camın kenarları önce 46 gritlik elmas taşında istenilen oval şekle getirilmiştir. Ardından aynı işlem, 600 gritlik elmas taşında tekrarlanmıştır. Bu işlemin ardından, dikey bant zımpara makinesi kullanılmıştır. Bu makinelerin yüzeyleri 60 gritten 600 grite kadar değişen silikon karbür ile kaplanmış dokuma bantlardan oluşmaktadır. Daha ince aşındırma işlemleri için mantar bantlar kullanılmaktadır (Schmuck, 2009, s. 50). Bu çalışmada 120, 220 ve 320'lik aşındırma bantları kullanılmıştır. 120'lik kum bant zımparada camın kenarlarındaki 46 gritlik elmas diskin aşındırma izleri alınmıştır (Resim 5). Son olarak, 220 gritlik bant zımpara ile 120 gritlik bant zımparanın bıraktığı izler temizlenerek, yüzeydeki dalgalanmalar, bant zımpara tezgâhının yumuşak alanında ortadan kaldırılmıştır.



Resim 5. 120 gritlik kum bant zımpara camın kenarlarındaki kum taşının aşındırma izlerinin alınması

Daire kısmının parlatılması aşamasında, yüzey boyanmış ve şeridin tüm alana temas etmesi sağlanmıştır. Bu alanda zımparalama önce 220 gritlik bantta ve ardından 320 gritlik bant zımparada gerçekleştirilmiştir. Uygulama, camın orta kısmından başlanılarak, kenar kısımlarına doğru cam hareket ettirilerek, şeridin her yerine temas ettiğiinden emin olunarak yapılmıştır (Resim 6).



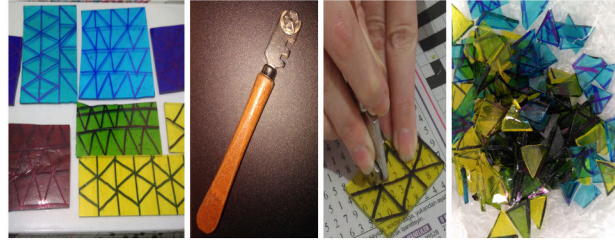
Resim 6. Camın daire kısmının şeritlenmesi işlemini

Bant zımparalama işleminin bitirilmesinin ardından parlatma aşamasına geçilmiştir. Parlatma işlemi karbosan tezgâhlarındaki mantar kafalarda yapılmıştır. Bu işlem için gerekli olan çamur; pomza tozu ve su karışımından elde edilmektedir. “Pomza süngerimsi yapıda, volkanik olaylar neticesinde oluşmuş, fiziksel ve kimyasal etkenlere karşı dayanıklı, gözenekli camsı volkanik bir kayadır (“Pomza”, 2018).” Parlatma işleminin uygulanacağı mantar, bir sünger yardımı ile nemlendirilmiştir. Çamur birkaç kez mantarın üzerine sürülmüş, uygulama sırasında bu işlem sürekli olarak tekrar edilmiştir. Çamur, mantarın yüzeyine sürülmediği takdirde camın ısınarak kolayca çatlamasına sebep olmaktadır (Resim 7).



Resim 7. Parlatma işleminin mantar kafalarda gerçekleştirilmesi işlemi

Tasarımın ortasına yapıştırılacak olan, füzyon atık parçaları istenilen boyutlarda ölçülendirilerek, el elması ile kesilmiştir (Resim 8).



Resim 8. Füzyon atık camlarının istenilen boyutlarda işaretlenerek, elmas ile kesilmesi

Kesilen parçalar, 46 gritlik elmas taşında istenilen şekle getirilmiştir (Resim 9).



Resim 9. Kesilen füzyon camlarının 46 gritlik elmas taşında şekillendirilmesi

46 gritlik elmas taşında hazırlanan camların sıçraklarının giderilmesi için de herhangi bir 600 gritlik elmas taşında, pah alma işlemi uygulanmıştır. Camların temizlenmesinin ardından UV yapıştırıcı ile önceden hazırlanmış olan camın, daire yüzeyine yapıştırma işlemi gerçekleştirilmiştir (Resim 10).



Resim 10. Hazırlanan atık füzyon parçalarının camın yüzeyine yapıştırılması

Atık füzyon parçalarının camın yüzeyine yapıştırılmasının ardından, tasarımın kenar kısımlarına uygulanacak kumlama işlemi için orta kısım kapatılmıştır. Uygulama esnasında bu alanın kumla teması engellenmiştir. Camın matlaştırılmak istenilen kenar yüzeyine basınçla püskürtülen kum taneleriyle bu etki sağlanmıştır (Resim 11).



Resim 11. Kumlama işlemi

Kumlama işleminin bitmesi ile cam temizlenerek hazır hale gelmiştir (Resim 12).



Resim 12. Nihai ürün

Bu tasarımda, bir önceki tasarımdan farklı olarak kullanılan şekillendirme işlemi, kesme taşı ile dokunun verilmesidir. 600 gritlik olan kesme elmas aşındırıcı disk kullanılmış, kısa ve uzun dokular, yüzeyde boşluk bırakılmadan elde edilmiştir (Resim 13).



Resim 13. 600 gritlik Kesme elmas aşındırma diskleri ile camın kenarlarının istenilen dekorun verilerek zeyim işleminden geçirilmesi

Resim 13'te görülen tasarımda, 600 gritlik kesme elmas aşındırıcı ile dokunun verildiği alan bez parlatma kafalarıyla yapılmıştır. Bez kullanılmasının sebebi; yüzeyin kesme dokulu olduğu için tüm alana rahatlık ile parlatılabilesidir.

Yapıştırma işleminin bitmesi ile birlikte cam temizlenmiştir (Resim 14).

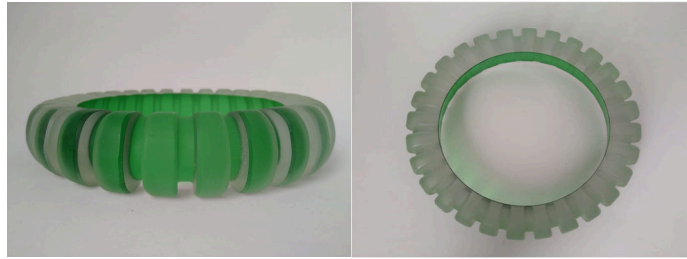


Resim 14. Nihai ürün

Bu çalışma kapsamında Atölye Çalışmaları bölümünde açıklanan teknikler kullanılarak işletme imalat atıkları ile yapılan özgün tasarımlar Resim 15-18'te sunulmuştur.



Resim 15. Çalışma kapsamında yapılan özgün tasarımlar



Resim 16. Çalışma kapsamında yapılan özgün tasarımlar



Resim 17. Çalışma kapsamında yapılan özgün tasarımlar



Resim 18. Çalışma kapsamında yapılan özgün tasarımlar

4. Sonuç

Çalışma kapsamında sıfırdan üretilmiş bir cam ile yapılacak birçok tasarımı, ambalaj ve işletme atıkları ile üretmek mümkün olmuştur. Atık camların soğuk cam şekillendirme tekniklerinde kullanılmasıyla geri dönüşümlerini sağlanması ve cam sanatındaki kullanımlarının yaygınlaştırılması hedeflenmiştir. Dönüşümü sağlanan her bir cam, ülke ekonomisine katkı sağlaması, sınırlı hammadde kaynaklarının korunması, enerji tasarrufu, çevre kirliliği problemlerinin azaltılması gibi birçok alana katkıda bulunmaktadır. Soğuk cam şekillendirme tekniğinin birçok açıdan kullanımının çok iyi bilinmediği ve uygulamasının çok meşakkatli oluşu, tekniğin daha çok finisaj işlemlerinde tercih edilmesine sebep olmaktadır. Bu çalışmada soğuk cam şekillendirme tekniklerinin sanatsal üretimde rahatlıkla kullanılabilmesiyle ilgili uygulamalar yapılmıştır. Çalışmanın, farklı türdeki birçok atık camın cam sanatında değerlendirme alanı bularak kullanımlarının yaygınlaştırılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.


Kaynakça

- Bayramoğlu, F. (1996). *Türk cam sanatı ve Beykoz işleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cam atıklar ve geri dönüşüm. (2014). Erişim adresi: <http://www.ozencam.com.tr/Faaliyetler/157-camatiklar-ve-geri-donusum.aspx>
- Çokaygıl, Z. (2005). *Atık yönetimi planlamasında yaşam döngüsü analizi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 199915).
- Davidson, S., & Newton, R. G. (2008). *Conservation and restoration of glass*. Londra: Routledge.
- Ergülen, A., & Ünal, Z. (2018). Sürdürülebilirlik çerçevesinde ambalaj atıklarının geri dönüşümü üzerine doğrusal programlama uygulaması. *Ömer Halis Demir Üniversitesi Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(22), 280-296. Erişim adresi: <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1520713094.pdf>
- Eskier, U. (2017). Geri Dönüşümün Ekonomiye ve Çevreye Katkıları Nelerdir? Erişim adresi: <https://www.makaleler.com/geri-donusumun-ekonomiye-ve-cevreye-katkilari-nelerdir>
- Kocabağ, D. (2002). *Cam kimyası, özellikleri, uygulaması*. İstanbul: Birsen Yayınevi.
- Mohajerani, A. (2017). Practical recycling applications of crushed waste glass in construction materials: A review, *Construction and Building Materials*, 156, 443-467. Erişim adresi: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S09500618117318068>
- Öz, A. (2007). Camın geri dönüşüm süreci ve çevre makalesi. Kocaeli Üniversitesi Çevre Mühendisliği Anabilim Dalı. Erişim adresi: <http://www.kocaeliaydinlarocagi.org.tr/Yazi.aspx?ID=32>
- Özgümüş, Ü. (2000). *Anadolu camcılığı*. İstanbul: Pera Yayıncılık.
- Pomza. (2018). Erişim adresi: <http://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/pomza>
- Schmuck, J. (2009). *The joy of coldworking. four corners international*. North Carolina: Clemmons.
- Shi, D. (2004). *Biomaterials and tissue engineering*. NewYork: Springer Science & Business Media.
- Sümer, G. (2007). *Cam teknolojisi*. Eskişehir: Ak Ofset.
- Yeşilay, S. (2008). Cam dekorasyon teknikleri. *Anadolu Sanat Dergisi*, 19, 111-116. Erişim adresi: <http://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/881/545205.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Yeşilay, S. (2018). Atık camların seramik ve inşaat sektöründe kullanımları. M. Dalkılıç (Ed.), *Uluslararası Bilim ve Akademi Kongresi-INSAC 2018 Bildiriler Kitabı-Cilt I* (s. 202 – 209) içinde. Konya: Dedeman Konya Hotel & Convention Center. Erişim adresi: https://756d243f-9742-4892-987f-8834db07019e.filesusr.com/ugd/e42d97_ba3f0cd04fd44fe180587aa6793aa2d6.pdf
- Yeşilay, S., & Akbey, U. (2017). Cam dekorasyonunda alternatif bir malzeme olarak uçucu kül kullanımının araştırılması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 20, 301-313. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/390946>
- Yurtsever Kara, H. Ö. (2002). *Atık camların yer karosu üretiminde değerlendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 119758).

Şan Eğitiminde Register Geçiş Yerlerinde Meydana Gelen Ses Kırılması Problemi ve Problemin Çözümüne Yönelik Yaklaşımlar

The Problem of Voice Break at Register Transition During Vocal Training and The Approaches Towards The Solution of This Problem

Hacer Cansu Kavşat


Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü
email: hc_kavsat@hotmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1650-963X>

Ezgi Babacan

Doç.Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
email: ezgibabacan@hotmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3175-6017>

Aycan Özçimen

Doç.Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
email: openmind_ican@hotmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5898-3041>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atıf (APA 6)/To cite this article

Kavşat, H.C., Babacan, E., & Özçimen, A. (2020). Şan eğitiminde register geçiş yerlerinde meydana gelen ses kırılması problemi ve problemin çözümüne yönelik yaklaşımlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 463-475. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.645346>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 17/11/2019

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 10/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Registerlerin harmanlanması, pürüzsüzleştirilmesi, yumuşatılması şan eğitiminin ilkeleri ve amaçları arasında yer alır. Bu nedenle, register geçiş yerlerinde meydana gelen ses kırılması problemi, şan eğitiminde çözülmesi beklenen bir sorundur. Manuel Garcia'nın 1856 yılında laringoskopi icat etmesiyle beraber somutluk kazanan register kavramı, ses eğitimcileri ve ses uzmanlarının ilgi alanına girmiş ve pek çok araştırmaya konu olmuştur. Bu araştırmada, şan eğitiminde register geçiş yerlerinde meydana gelen ses kırılması probleminin nedenleri ve problemin çözümüne yönelik yaklaşımlar ele alınmıştır. Araştırma, tematik olarak incelenen derleme bir çalışmadır ve problem sınıflandırılarak betimsel yaklaşımla açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler: Şan Eğitimi, Register, Passaggio, Ses Kırılması.

Abstract

The blending, soothing, and softening of registers is among the principles and objectives of vocal training. Therefore, the voice break at register transition is the problem that has to be solved during vocal training. The register term that has become concrete by the invention of laryngoscope by Manuel Garcia in 1856, has become the subject of a lot of research and has been of interest of the vocal trainers and specialists. In this research, the reasons of the problem of voice break at register transition and the approaches to solve this problem during vocal training are discussed. This research is verified by thematically and the problem is explained by descriptive approach and taxonomically.

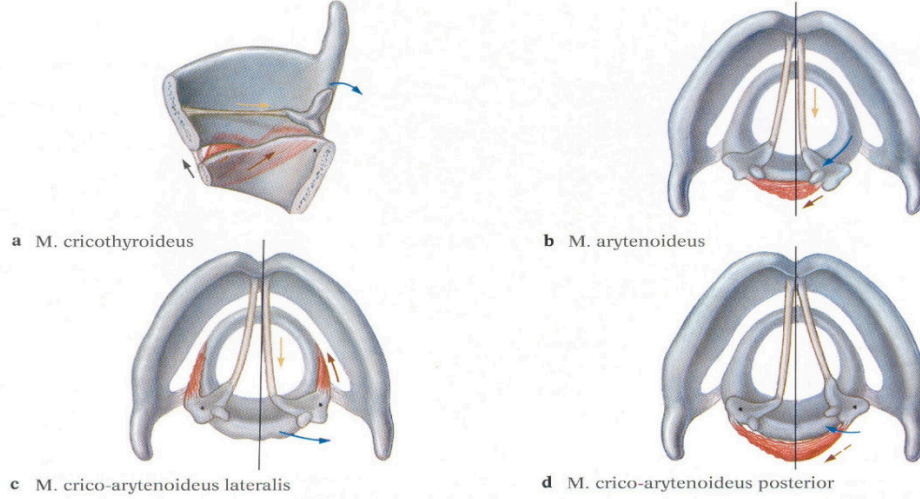
Keywords: Vocal Training, Register, Passaggio, Voice Break

1. Giriş

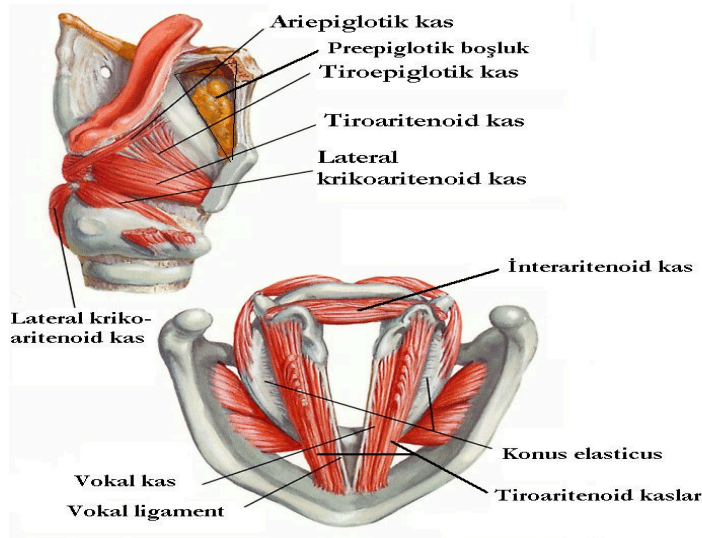
İnsan sesi, bilinen en eski enstrümandır ve tüm enstrümanlar arasında en karmaşık olan yapı olarak kabul edilir. İnsan sesi hem konuşma hem de şarkı söyleme yetisine sahiptir. Konuşurken ve özellikle şarkı söylerken doğru, etkili ve güzel bir ses çıkarabilmek için insan vücudu bir bütün olarak devreye girer. “İyi ve eğitimli bir şarkıyı ele alalım, o ses tellerini kullanırken, birlikte nefes sistemini de devreye soktuğunu, sağlıklı nefes alıp vermenin sağlıklı ses tınlatmayla doğrudan ilgili olduğunu, bu durumda bazı kasların aktif, bazılarının ise pasif olması gerektiğini bilmekte, dolayısıyla tüm vücudunu belli bir koordinasyon içinde çalıştırmaktadır.” (Sabar, 2008, s. 12) İnsan sesi oluşumunda ve dolayısıyla şarkı söylemede akustik ve anatomik özellikler etkilidir. Akciğerlerden gelen hava basıncı ile beraber larenks kaslarının mekanik özellikleri ve vokal kıvrımların titreşim frekansı, oluşan sesin niteliğini etkiler. Hava basıncı ne kadar fazlaysa vokal kıvrımlar daha çok gerilir ve daha incedir, aynı zamanda kıvrımların titreştiği ve titreşimli hava gönderdiği frenkans daha yüksektir (Sundberg, 1977, s. 82).

Larenksin tiroid ve aritenoid kıkırdakları, krikoaritenoid eklem (bkz. Görsel 1) ve tiroaritenoid (TA), krikotiroid (CT) ile interaritenoid kasları (bkz. Görsel 2), ses oluşumunda çeşitli görevlere sahip olan bölümlerdir. Aritenoid kıkırdakların vokal kıvrımları biraraya getirmesine addüksiyon, tam tersi, vokal kıvrımları ayırmasına ise

abdüksiyon denir (Sundberg, 1987, s. 7). Aritenoidlerin bu hareketi krikoaritenoidlerin hareketine bağlıdır (Vennard, 1967, s. 363). Vokal kıvrımların uzatılması ve kısıtılmasından öncelikli olarak sorumlu kaslar ise, vokal kıvrımların gövdesini oluşturan tiroaritenoidlerdir (TA) (Bozeman, 2008, s. 60). Kasıldığı zaman, göğüs registerini oluşturan ve göğüs sesini üreten kısa ve kalın vokal kıvrım şeklinin oluşmasına katkıda bulunur (Bozeman, 2007, s. 267).



Görsel 1. Larenksin intrinsek kasları ve fonksiyonları. a) Krikotiroid, b) (inter) aritenoidler, c) Lateral krikoaritenoid, d) Posterior krikoaritenoid



Görsel 2. Larenksin intrinsek kasları

Vokal kıvrımı germe ve inceltme işleminden sorumlu olan kaslar, ses kutusunun önünde ve kenarlarında geniş bir alanda bulunan krikotiroidlerdir (CT'ler). Onların kasılması larenks kıkırdaklarını eğer, vokal kıvrımları uzatır ve inceltir; bu hareket, üst ses alanını genişletmek ve özgürleştirmek için gereklidir (Bozeman, 2008, s. 60). İnteraritenoid kaslar da vokal kıvrımların biraraya gelmesinde temel görevi görürler, ancak glottisin kapanması işlemi tek başlarına gerçekleştiremezler. Glottisin tümüyle kapanması için interaritenoidler ve lateral (yanal) krikoaritenoidler arasındaki (bkz. Tablo 1) koordinasyon sağlanmalıdır (Vennard, 1967, s. 364).

Tablo 1

İnternal Laringeal Kasların Vokal Kıvrımlara Olan Etkilerine Göre Sınıflandırılması (Özdoğanoglu, 2006, s. 15)

	Vk hareketi	Vk boyu	Vk kalınlığı	Vk kenarı	Vk gerilimi (Tensor)
Posterior krikoaritenoid (M. Posticus)	Abdüksiyon	Ø	Ø	Ø	Ø
İnternal Tiroaritenoid (M. Vocalis)	Addüksiyon	Kısalma	Kalınlaşma	Yuvarlaklaşırma	Gerginleştirme
Krikotiroid	Addüksiyon	Uzama	İncelme	Keskinleşme	Gerginleştirme
Lateral krikoaritenoid	Addüksiyon	Kısalma	Kalınlaşma	Yuvarlaklaşırma	Ø
İnteraritenoid (Transverse ve Oblik)	Addüksiyon	Ø	Ø	Ø	Ø

Vokal kıvrımlar, glottisi aynı zaman aralıklarında açıp kapadıkça, belirli bir frekansa sahip bir ton üretilir. Bu frekans vokal kıvrımların titreşim frekansına eşittir. Bu titreşen vokal kıvrımların saniyedeki döngüsü (açılıp kapanma) veya hertz (Hz) cinsinden tekrarlama oranına temel frekans (F0) denir. Ses perdesi olarak da bilinir (Perna, 2008, s. 9). Bir soprano 880 Hz frekansa sahip A5 notasıyla şarkı söylerse, vokal kıvrımlar da saniyede 880 kez açılıp kapanır (Sundberg, 1987, s. 10-11). Fonasyon esnasında vokal kıvrımların, aralarından hava akımı geçerken ürettikleri birincil ses, ses kaynağı olarak adlandırılır. Ses kaynağı ses yolundan geçer ve akustik olarak şekillendirilir. Fonasyon sırasında, titreşen vokal kıvrımlar tek bir ton meydana getirmez. Bunun yerine ses spektrumu üretilir. Duyulan en pes ses temel olarak adlandırılır, diğer tonlara da armonikler denir. Temel frekans (H1 veya F0 olarak ifade edilir) ve bu frekansların katları (H1, H2, H3 vb.) birlikte bilinen armonik serileri oluşturur. Ses yolunun bu doğal rezonansı formant olarak adlandırılır. Formant frekansına eşit frekanstaki tonlar en ayrıcalıklı olanlardır, hiçbir problem veya yardım olmaksızın taşınırlar (Sundberg, 1987, s. 19). Bir sese ait formant gruplarının genel konumları temel olarak ses yolunun uzunluğuna bağlıdır. Daha uzun ses yoluna sahip kalın seslerde daha çok, daha kısa ses yoluna sahip ince seslerde daha az olacak şekilde harekete geçen üç ila beş formant mevcuttur. F2 ve özellikle F1 en güçlü formantlardır ve frekansları, algılanan sesli harfleri belirler (Perna, 2008, s. 9). En düşük iki formant ünlü harf modifikasyonundan büyük ölçüde sorumludur. Yüksek formantlar şarkıcı formantı oluşturmak için biraraya gelebilir (Bozeman, 2007, s. 270).

İnsan sesinin bu karmaşık yapısı ve oluşumu, doğru, etkili ve güzel bir şekilde konuşabilmek ve şarkı söyleyebilmek için ciddi bir ses eğitimine olan ihtiyacı beraberinde getirmiştir. Modern şan eğitimcilerinin çoğunluğu, klasik batı şan tekniği ile ilişkilendirilmiş olan sağlıklı sesi oluşturmak için aşağıdaki tekniklerin zorunlu olduğu konusunda hemfikirdir:

- Atağa nefes ile başlamak
- Düşük larenks pozisyonu
- Tonun “öne” yerleştirilmesi
- Ses aralığını maksimuma çıkarmak için registerların harmanlanması (Sperry ve Goetze, 2014, s. 62)

Gelişen teknoloji ve üretilen cihazlarla beraber insan sesinin anatomik ve fizyolojik yapısı, bu yapıya ait kavramlar ve insan sesinde oluşan problemler daha somut bir şekilde gözlemlenip ifade edilmiştir. Bu bağlamda yapılan ilk araştırmaların Manuel Garcia ile başladığını söyleyebiliriz. Manuel Garcia, 1856 yılında icat ettiği laringoskop ile beraber, ilk defa laringeal gözlem yapabilmiş ve bu gözlemlerle birlikte insan sesinde register kavramına yönelik somut veriler elde etmiştir. Döneminin ünlü ses eğitmeni ve kuşkusuz en etkili ses kuramcısı olan Manuel Garcia, register kavramını şu şekilde tanımlar: “Register kelimesi ile; aynı mekanizma tarafından üretilen, alçaktan yükseğe doğru birbiri ardına gelen ve başka bir mekanizma tarafından üretilen ardışık homojen ton serisinden farklılık gösteren homojen tonlar kastedilmektedir.” (Heinrich, 2006, s. 3) “Bir register olabildiğince çok sesin aynı anda ve aynı rezonans noktasında bir araya gelmesi ile oluşur. Organların ses konumlarının birbirlerinden göze çarpan şekilde farklılığı, onlara register denilmesine neden olmuştur.” (Lehmann, 1922, s. 33)

1970’li yıllarda dönemin önemli ses eğitimcileri, otolaringologları ve konuşma ve iletişim uzmanlarından oluşan bir komite tarafından hazırlanan raporla birlikte, registerlerin adlandırılması ve sınıflandırılması ile ilgili bir standardizasyon elde etme çalışmaları başlamıştır. “Roubeau ve arkadaşlarının yaptığı çalışmada registerler ve her bir registerin üretimini sağlayan dört farklı laringeal mekanizmanın olduğuna yönelik vurgu öne çıkmıştır.” (Şahin, 2016, s. 24) Bu mekanizmalar sırasıyla M0, M1, M2, M3 olarak (bkz. tablo 2) gösterilmektedir.

Tablo 2

Laringeal Mekanizma Bağlamında Registerlere Ait Sınıflandırma: M=Erkek; W=Kadın (Şahin, 2016, s. 24)

M0	M1	M2	M3
<u>Fry</u>	Modal	Falsetto	<u>Whistle</u>
<u>Pulse</u>	Normal	<u>Head (W)</u>	<u>Flageolet</u>
<u>Stroh bass</u>	<u>Chest</u>	<u>Loft</u>	<u>Flut</u>
<u>Voix de Contrebasse</u>	<u>Heavy</u>	<u>Light</u>	<u>Sifflet</u>
	<u>Thick</u>	<u>Thin</u>	
	<u>Voix Mixte (M)</u>	<u>Voix mixte (W)</u>	
	Mixed (M)	Mixed (W)	
	<u>Voce finta (M)</u>		
	<u>Operatic head (M)</u>		

Fry register, pulse, strobass ve M0 olarak bilinen register, insan sesinin üretebileceği en düşük registerdir. Akustik ürünü, sessiz bir hırıltıdır (Isherwood, 2013, s. 120). Fizyolojik olarak vokal TA kaslar kısılır, ardından vokal kıvrımların ön-arka boyutları kalınlaşarak vokal ligamanların ön kısmı titreşir. Bu registra şan sesinden çok konuşma sesinde rastlanır (Hollien, 1974). Göğüs sesi, göğüs registeri, modal register, erkek kafa sesi, ağır

mekanizma ve M1 olarak adlandırılan registerda pes tonlarda vokal kaslar ve CT'ler gevşektir. TA aktif ve kısalmıştır (Vennard, 1967, s. 364). Bu register konuşma ve şarkı söylemede en çok kullanılan register olup fizyolojik olarak, tamamen kapalı, gevşek, kalın ve kısa vokal kıvrımları, yüksek TA aktivitesini ve maskülen bir akustik ürünü içerir.

Orta register, mixed, karma ses ve voix mixte olarak adlandırılan ve M1 ve M2'nin laringeal mekanizmalarının frekans aralıklarının kesiştiği frekans bölgesinde bulunan bu registerdan, şancılar, frekans aralıklarının alt ve üst kısımları arasındaki geçişi düzeltmek için yararlanırlar. Falset register, kadın kafa sesi, üst register, hafif mekanizma ve M2 olarak adlandırılan registerda, TA'lar ağır mekanizmaya göre daha pasiftirler. CT, vokal kaslar gevşek iken vokal kıvrımlar üzerinde uzunlaşmasına bir gerilim uygular (Vennard, 1967, s. 366). Işık registeri, flageolet ve M3 olarak adlandırılan register daha çok koloratur seslerde var olup kadın gırtlığının çıkardığı en ince seslerdir. Do3 ve Re3'ten sonra rahatlıkla verilebilen bu ses, tiz repertuarı seslendirirken gerekli olabilir ve kullanılabilir (Sabar, 2008, s.98).

Vokal registrasyonun, iki özelliğin koordinasyonu ile ilgili olduğu kabul edilmektedir: laringeal kas düzeni ve ses kaynağı armonikleri ile ses yolunun akustik düzeni arasındaki etkileşim. Akustik özellikler, laringeal düzeni büyük ölçüde etkiler ve bir dereceye kadar düzenler (ya da tam tersi). Zayıf bir laringeal kas düzeni, ses yolunun şeklinde değişikliklere sebep olur ve bu sebeple akustik özelliklerini (genellikle, laringofarenksin daralması, yumuşak damağın düşmesiyle beraber larenksin yükselmesi) değiştirir (Bozeman, 2008, s. 61). Garcia'nın laringoskopu icadı ve insan sesinde register ayırımına yönelik elde ettiği ilk verilerden sonra, register kavramı ve register geçişlerinde meydana gelen ses kırılması problemi pek çok şan eğitimci ve ses uzmanının araştırma konusu içinde yer almıştır. Bu konudaki tartışmalar ve akademik çalışmalar günümüzde de halen sürmektedir. Register geçişlerinde, bir diğer ifadeyle sesin pasaj noktalarında (passaggio) meydana gelen ses kırılması problemine yönelik, ses eğitimcileri ve ses uzmanları bir çözüm bulmaya çalışmış ve çözüme yönelik farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu noktadan hareketle bu çalışmada şan eğitimi sürecinde register geçiş yerlerinde meydana gelen ses kırılması probleminin sebepleri ve çözümüne yönelik yaklaşımlar incelenmiştir.

1.1. Araştırmanın Önemi ve Amacı

Farklı register ve bu registerlerin harmanlanması, yumuşatılması, pürüzsüzleştirilmesi, şan eğitiminde profesyonelliğe atılan önemli adımlardan biridir. Çünkü, klasik müzik şarkıcılığı ve opera şarkıcılığında register geçişlerinde meydana gelen ses kırılması, çözülmesi beklenen en temel problemlerden biridir ve registerlerin harmanlanması, yumuşatılması, pürüzsüzleştirilmesi, şan eğitiminin ilkeleri içerisinde yer alır. Bu bağlamda, registerler arası geçişlerin pürüzsüz/yumuşak olması istenir. Bu çalışmada, ses eğitiminde önemli bir yer tutan registerler arası geçişlerde yaşanan ses kırılması probleminin sebepleri ve bu probleme yönelik yaklaşımlara ışık tutmak amaçlanmıştır.

1.2. Sınırlılıklar

Register kavramı farklı müzik türlerine göre farklılıklar göstermektedir. Bir registerin, ses alanında nerede başlayıp nerede bittiği müzik türü faktörüne bağlıdır. Bu nedenle bu çalışmayı yaparken, müzik türü değişkenini göz önünde bulundurarak, yalnızca opera şarkıcılığı ve klasik müzik şarkıcılığı alanlarında register kavramı ele alınmış ve bu alana yönelik yaklaşımlar incelenmiştir.

2. Yöntem

Şan eğitiminde register geçişlerinde meydana gelen ses kırılması probleminin nedenleri ve bu nedenlere yönelik çözüm önerilerinin incelendiği bu araştırma, tematik olarak incelenen derleme bir çalışmadır. Araştırmada incelenen ses kırılması problemi, nedenleri ve çözüm önerilerine yönelik yaklaşımlar, tematik olarak döküman incelemesi yöntemiyle ele alınmış ve sınıflandırılarak betimsel yaklaşımla açıklanmıştır.

3. Bulgular

3.1. Sesin Geçiş Yerlerinde (Passaggio) Meydana Gelen Ses Kırılması

Ses kırılması Kılıç'a göre (1999, s. 335), fonasyon sırasında temel frekanstaki ani değişiklikler olarak tanımlanmıştır ve genellikle frekansın yarıya inmesi veya iki katına çıkması şeklinde görüldüğü, ergenlik dönemindeki erkek veya kız çocuklarda sık görülen bir durum olduğunu vurgulanmıştır. Garcia, laringoskopla vokal kıvrımların fonasyon sırasındaki hareketlerini incelemiş ve şarkıcının bir çizgide ses tınlatırken ses tellerinin belli bir noktaya kadar neredeyse aynı kaldığını ve daha sonra meydana gelen değişim ile beraber ton kalitesinde meydana gelen farklılığı gözlemlemiş ve bu farklılığı register değişikliği olarak tanımlanmıştır. Doğal register anlayışına uygun olarak her gırtlığın ses türüne göre geçiş, diğer deyişle pasaj (passaggio) noktaları vardır (Sabar, 2008, s. 95-102). Passaggio, sesin bir registerden başka bir registre geçtiği bölgedir (Bozeman, 2008, s. 67). Bu geçişler, ses yapısının daha tiz veya daha pes olmasına bağlı olarak, yarım, bir veya bir buçuk ton aşağı veya yukarı kayma yapabilir, ama yine aynı bölgedeki ses grubunu kapsar.

Sesin geçiş yerlerinde meydana gelen ve “ses kırılması” olarak adlandırılan problemin laringeal ve akustik olmak üzere temel iki sebebi olabileceği öne sürülmüştür. Ses kaynağının armonikleri ile vokal yolun ilk iki formantı arasındaki etkileşimler değiştirilerek, laringeal kas düzenlemelerin sonucu olarak düşünülen tınısal geçişler meydana gelir (Bozeman, 2013). Özsan (2010, s. 194), ses kırılmasının laringeal sebebine değinerek sesin kırılma noktasının aslında ses tellerini etkileyen kasların hareketlerinde görülen değişiklik durumu olduğunu belirtmiş ve bu durumu, ses tellerinin gerilim oranısında ve kütlelerinde meydana gelen ani değişim olarak da tarif etmenin mümkün olduğunu söylemiştir.

Vennard (1967, s. 366), şarkı söylemeye yeni başlayanlarda bir dizi boyunca yukarı çıkarken oluşan ses kırılması ve istenmeyen falsettonun sebebinin tiroaritenoidlerin (TA) krikotiroidlere (CT) yenik düşerek aniden uzamaları olduğunu savunmuştur. Bozeman (2008, s. 63) ise bu problemin akustik olarak nasıl meydana geldiğini şu şekilde açıklamıştır: Bir armonik (H), bir formanttan, özellikle de düşük bir armonik birinci (F1) ve ikinci (F2) formanttan geçtiğinde, bu duyulur bir şekilde hissedilir. Laringeal registrasyon, hem kas gruplarının (CT ve TA) eğitimi ve gelişimi ile hem de pürüzsüz bir geçiş ve transfer sağlanması için aralarındaki koordinasyon ve işbirliğinin geliştirilmesi ile, yani pes tonlarda yüksek TA aktivasyonu (göğüs sesi kası), orta tonlarda ikisinin değişen düzeylerde aktivasyonu ve tiz tonlarda yalnızca CT aktivasyonunun sağlanması ile ilintilidir.

3.1.1. Ses Sınıflarına Göre Passaggio Yerleri

Ses grupları genel olarak kadınlarda soprano, mezzosoprano ve kontralto; erkeklerde tenor, bariton ve bas şeklinde gruplandırılır. (Cevanşir ve Gürel, 1982, s. 47). Tenorlar dördüncü oktavdaki ‘fa’ ‘fa diyöz’e kadar göğüs sesini ve dördüncü oktavdaki ‘la’ya kadar kafa sesi kullanırlar. Daha üst seslerde ise ‘falsetto’ya başvururlar. Baritonlar aradadırlar, ama nitelik olarak basa daha yakındırlar (Vennard, 1967, s.367). D 4 ve G 4 arasında bir lirik tenorun passaggio'sunun meydana gelmesi beklenirken, düşük bas sesleri A3 ve D3 arasında olabilir. Burası, laringeal kas düzeninde, TA baskınlığından CT baskınlığına geçişlerin en belirgin olduğu ses bölgesidir (Bozeman, 2008, s. 60). Şarkı söylemeye yeni başlayan kadınların kendi ara seslerini bulmaları gerekir. Sopranolar çoklukla ‘kafa sesi’yle, kontraltolar da ‘göğüs sesi’yle şarkı söylerler. Fakat vokal gelişimleri ancak ‘orta sesi’ bulduklarında ve ona nasıl ulaşıldığını öğrendiklerinde başlar (Vennard, 1967, s. 368).

3.1.1.1. Kadın Sesleri

Kolaratur soprano: a) “passaggio di registro” yaklaşık F#5 – A#5, b) Aralık: F3 – F6 ve üstü

Soprano: a) “passaggio di registro” yaklaşık E5 – G#5, b) Aralık: A3 – D6 ve üstü

Mezzo-soprano a) “passaggio di registro” yaklaşık D5 – F#5, b) Aralık: G3 – C6

Alto a) “passaggio di registro” yaklaşık D#5 – G5, b) Aralık: E2 – D6

3.1.1.2. Erkek Sesleri

Kontratenor: a) “passaggio di registro” A4/A#4 – C#5/D5, b) Aralık: A2 – A5

Tenor a) “passaggio di registro” yaklaşık F4 – A4, b) Aralık: A2 – D5 ve falsetto

Bariton a) “passaggio di registro” yaklaşık D4 – F#4, b) Aralık: G2 – A4 ve falsetto

Bas bariton a) “passaggio di registro” yaklaşık C#4 – F4, b) Aralık: C1 – G4 ve falsetto

Bas a) “passaggio di registro” yaklaşık C4 – E4, b) Aralık: C1 – F4 ve falsetto (Isherwood, 2013, s. 135-136)

3.2. Ses Kırılmasının Çözümüne Yönelik Önerilen Yaklaşım, Yöntem, Teknik ve Egzersizler

Her müzik türü ve kültürü için bir problem olarak algılanmayan register geçişlerinde meydana gelen ses kırılması, klasik müzik ve opera şarkıcılığında çözülmesi beklenen bir problemdir. Sabar (2008, s.101), registerler arasındaki kaynaşma bozukluklarının zamanla o noktadaki sesin deforme olmasına yol açacağını ve bu durum düzelmezse sesin dinlenemez hale geleceğini belirtmiştir. Isherwood (2013, s. 119), standart repertuar şancılarının vokal tessitürada (ses aralığı) ustalaşmaları için hissedilir kırılmalar veya belirgin tını değişiklikleri olmadan en pesten en tize yaklaşık iki oktav aralıkta şarkı söyleyebilecek düzeyde olmaları gerektiğini savunur.

3.2.1. Sunulan Yaklaşımlar

Profesyonel bir şekilde şarkı söyleyebilmek için, Sabar (2008, s. 99), öncelikle register geçişlerini, tınının renk, volüm ve kalitesini bozmadan sorunsuz bir şekilde gerçekleştirmek gerektiğini ve bunun da gırtlığın doğru çalışmasına, yutkunma kaslarını devreye sokmadan, geçişlerdeki düzenin doğru destek eşliğinde açık gırtlak ile yapılması ile mümkün olduğunu savunarak yine, register geçişlerinde larenksteki düzenlemelerin önemini vurgulamıştır. Vennard’a göre (1967, s. 367), rejistrasyon ile ilgili üç pedagojik yaklaşım vardır ve bunları idealist yaklaşım, gerçekçi yaklaşım ve hipotetik yaklaşım olarak adlandırmıştır.

İdealist yaklaşıma göre, “Öğrenci, ses tekniğinde köklü değişiklikler yapmadan ‘kesintisiz’ ya da ‘aralıksız’ bütün perdeleri üretebilir, ses kırılmasını önleyebilir.... Bu yaklaşımı savunan bir öğretmen, tiz seslere yaklaşıldıkça ‘bırak gitsin’, ‘daha fazla nefes desteği sağla’ diyebilir ama bunun girilmekte olan yeni bir register olduğunu belirtmez.” (Vennard, 1967, s. 367) Bu yaklaşımdan hareketle, öğrencilere register sorununun olabileceği anlatılmadan, öğrencinin teknik açıdan en güçlü olduğu sesle çalışmalara başlanır. Bu yaklaşımla, öğrencinin gerekli düzenlemeleri bilinçsizce yapması ve tiz notaları korkusuzca seslendirebilmesi sağlanmaya çalışılır.

Gerçekçi yaklaşıma göre, sadece vokal deneyimlerle hareket eden biri, larenksteki çeşitli düzenlemeler aracılığı ile farklı nitelikte sesler üretebileceğini görür. “Bir genelleme yaparak sesin üç rejistere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar; erkek sesinde “normal ya da göğüs”, “kafa” ve “falsetto”; kadın sesinde “göğüs”, “orta” ve “kafa” rejisterleri olarak adlandırılırlar. Bu terminolojiyi kullanan bir öğretmen rejisterlerin harmanlanması ile ya da farklı rejisterler arasında geçiş ve köprü kurma çalışmaları ile eğitime başlar.” (Vennard, 1967, s. 367).

Hipotetik yaklaşıma göre ise, “Her ses, potansiyel olarak ‘hafif mekanizma’yla seslendirilebilecek iki oktava ve ‘ağır mekanizmayla seslendirilebilecek iki oktava sahiptir. Bu iki aralığın birer oktavları çakışır, yani her iki registerle de seslendirilebilecek bir oktav ses vardır. Bu alanda her iki rejisterin en iyi özelliklerini bir arada toplayan bir ses üretimi mümkün olabilir. Bu bölgenin alt kısımlarında ağır mekanizma, üst kısımlarında da hafif mekanizma devreye girer. Böylece her şarkıcı üç oktava sahip olur. Bu, birçok dramatik soprano için geçerli olsa da diğer ses kategorileri için o derece geçerli değildir.” (Vennard, 1967, s. 368)

Register geçişlerinin gerçekleşeceği notaların öğrencinin o notayla karşılaştığında gerilim duymaması için, Vennard (1967, s. 369), önceden belirlenip söylenmemesi gerektiğini savunmuş, iyi yazılmış bir pasajın duygusal akışının bu tür gerilim ve kaygılardan uzak bir şekilde farklı seslere taşınabileceğini öne sürmüştür. Ağır ve hafif mekanizma kullanımı ile ilgili üç genelleme önermiştir:

1. Ses perdesiyle ilgili olarak; herhangi bir kırılma olmadan mümkün olan en geniş ses aralığını geliştirebilmek için, ayarlama, alt tonlarda ağır olmalı ve dizi boyunca yukarı doğru ilerledikçe denge yumuşak bir şekilde hafif mekanizmaya kaymalıdır.
2. Yeğlilikle ilgili; herhangi bir ses perdesinde, ses ne kadar yumuşaksa mekanizma o kadar ‘hafif’ olmalı ve ‘nefesli’ bir sese izin verilmemelidir.; ses ne kadar gürse mekanizma da o kadar ‘ağır’ olmalıdır.
3. Nitelikle ilgili; zengin bir ses rengi elde etmek için ayarlama ağır olmalıdır; ‘tatlı’ ve ‘hafif’ bir ses rengi üretmek için mekanizma hafif olmalıdır (Vennard, 1967, s. 369).

3.2.2. Uygulanan Yöntemler

3.2.2.1. Kapalılık/Derinlik

Bir dizi boyunca, yukarıya doğru legato olarak yükselirken, bir basamak üstü daha geniş, daha kısa (daha sığ) veya daha açık tınılı olmamalıdır. Ya aynı duyulmalı ya da daha dar, içten daha uzun ve telaffuz ile tınıda daha kapalı ve derin duyulmalıdır (Bozeman, 2008, s. 70). Doğru düzenlemeyi yapabilmek için gırtlak açık kalmalı, uygulama sırasında, passaggio noktasına doğru ilerlerken vokal çok açık tutulmamalı, daralma duygusu abartılmadan aşama aşama yapılmalıdır. Sesi daraltırken biraz koyulturmuş gibi düşünmek ve esnemeye başlangıç pozisyonunu korumak kubbenin rahat kalmasına ve sesin daha kolay döndürülmesine olanak sağlar (Sabar, 2008, s. 104).

3.2.2.2. Hayali ‘H’ Atağı

Hayali ‘h’ yalnızca atak sırasında kullanılmaz. Şarkıcı tiz perdeler çıkarken de hayali ‘h’ den yararlanabilir. Hayali ‘h’ tiz perdedeki seslerin üretilebilmesi için vokal kaslarda gerekli olan yeni düzenlemelerin ses kırılmalarına yol açmadan, yumuşak bir şekilde gerçekleştirilebilmesini sağlar (Vennard, 1967, s. 355).

3.2.2.3. Ünlü Harf Modifikasyonu (Sesli Harf Uyarlaması)

Bozeman (2013, s. 66) ünlü harf modifikasyonunu, vokal yolun yeniden şekillendirilmesiyle sağlanan ünlü harf düzenlemesi, bir diğer ifadeyle, F1 ve F2 konumlarının yeniden akort edilmesi olarak tanımlar. Genelde, sesli harf ne kadar kapalıysa ilk formant o kadar düşük; ne kadar açıksa ilk formant da o kadar yüksektir. Böylelikle, kapalı harfler daha düşük formantta, açık harfler ise daha yüksek formantta çevrilir/döner. Akustik düzenlemenin bazı stratejileri laringeal kas düzenlemelerinde yardımcı olabilir. En sık kullanılan strateji, bir sesin dönmesini sağlamak için bir dereceye kadar daha kapalı veya yuvarlak sesli harf kullanmak olacaktır, ancak strateji seçimi verilen öğrencinin eğilimlerine bağlıdır. İdeal olarak, ne şancı ne de dinleyicinin dikkati sesli harf modifikasyonuna çekilmelidir. Başarılı ünlü harf modifikasyonları saf ünlüler olarak algılanabilir olmalıdır (Bozeman, 2008, s. 63-70).

Bazı modifikasyonlar, eğer tüp şekli sabit kalırsa tamamen akustik olarak gerçekleşir. Genel olarak, açık sesli harfler, döndüklerinde bir şekilde kapanacaktır. Tüm sesli harflere, modifikasyon hissini en aza indirmek için, kapandıktan veya döndükten hemen sonra (dönme mesafesinin yaklaşık üçte biri içinde) daha fazla dikey alan verilmesi gerekecektir. Nihai amaç, eşit bir dizi ve saf sesli harflerin algılanmasıyla kolay bir registrasyon

sağlamaktır (Bozeman, 2008, s.70). “Şan pedagojisi seste renk değişimlerine sebep olacağından ünlü harfleri modifiye etmeyi bile öğretir. Yani önde olan (i, e, u, ü) ve geride olan (a, o) vokallerinin her birini aynı pozisyon ve renkte çıkarmayı hedefler.” (Uçman Karaçalı, 2012, s.76)

Bir şancı, yanal sestem [i] yuvarlak sesli harflere [u] doğru ilerlediğinde, hem laringeal hem de supraglottal bölgelerde (larenksin üzerindeki rezonatör sistemi) belirli değişiklikler meydana gelir. Ses yolu olarak bilinen rezonatör tüp; çene, dudak, dil, yumuşak damak ve larenks pozisyonlarına karşılık çeşitli şekiller alır. Bunlar büyük ölçüde sesli harfin farklılığından etkilenir (Miller, 2011, s. 12). Uygun bir dönmeye direnen [o] veya [a] harflerinin önüne [w] ve aynı şekilde [e] veya [ɛ] harflerinin önüne ise [j] harfi getirilerek tınının daha koyu ve derin olması sağlanabilir. Başiboş açık sesli harf etrafında kapalı sesli harflerin bu şekilde kullanılması, bir vowel substitution ve metnin gerektirdiği nihai sesli harf arasında bir adım olabilir (Bozeman, 2008, s.70-71). Bu bağlamda, her bir sesli harf farklı laringeal düzenleme gerektirdiğinden ve herbiri farklı formant değerlerine sahip olduğundan, sesli harfleri herhangi bir tını değişimine imkân vermeyecek şekilde modifiye etmek, register geçişlerinde ses kırılması problemini önlemek adına önemli bir adım olabilir.

3.2.2.4. Ünlü Harf Görünümü

Bozeman'ın (2008, s. 70-71) deneyimlerine göre, ünlü harfin dıştan görünümü, üst aralıklarda daha çok açılmasına rağmen, doğru ve ayırt edilebilir olmaya devam edebilir. Kişi, sesli harfleri akustik olarak yuvarlamak için, dudaklarını yuvarlaklaştırmaya ihtiyaç duymaz. Yuvarlaklık, esasen kısıtlanmamış bir laringofarenks ile gerçekleştirilir. Tabiki, dudaklar verilen sesli harfte normalden daha yaygın olmamalıdır.

3.2.2.5. Yüz İfadesinin Etkisi

Ruhsuz bir ifadeden ziyade “iç gülümseme” sesin dönmesi esnasında yardımcı olabilir. İç gülümsemeye, dil, çene ve larenksteki rahatlatma hissi eşlik etmelidir (Bozeman, 2008, s. 71). Yüz ifadesi de larenksin pozisyonunu etkileyeceğinden ve dolayısıyla register geçişlerinde tını değişimlerini de etkileyeceğinden dikkatle üzerinde durulmalıdır. Gözler açık ve canlı olmalı, gözün altındaki kaslar ile yanak kasları sanki şaşırmış gibi yukarıya kalkmalıdır. Yani, yüzü burun bölgesinin üstü ve altı olarak ikiye ayırırsak, burnun üstündeki tüm kaslar ve dolayısıyla ifade yukarıya; burnun altındaki kaslar ve ifade aşağıya doğru olmalıdır. Bu ifade yumuşak damağın da yükselmesini sağlar (Uçman Karaçalı, 2012, s. 45).

3.2.2.6. Yumuşak Damak Pozisyonu

Yumuşak damak, hem burun hem de ağzın boğazdan tamamen ayrılabilirdiği hareketli kısımdır. Tüm saf sesli harflerin oluşumunda ve dolayısıyla burnu boğazdan kapatmada görev alır (Behnke, 1879, s. 6). “Damak, ön dişlerden başlayarak ağzın dibine kadar hareketli olmalı ve bütün değişikliklere esneyerek cevap verilmelidir. Yumuşak damağın burunla sürekli bağlantısı, az veya çok kaldırılıp genişletilmesiyle tonun değişikliği gerçekleşir.” (Lehmann, 2015, s. 34). Yumuşak damak gerginliğinin değişmesi ile seslerin kalitesi de değişir. Bu bağlamda, yumuşak damak tiz notalarda sıkıca yukarı bastırılır (Behnke, 1879, s. 10). Yumuşak damağın ünlü harflere ve perdenin tizliğine göre farklı pozisyonlarda olması ve bu şekilde ton değişikliğine de katkıda bulunması sebebiyle, register geçişlerinde ses kırılmasının önlenmesinde ve geçişleri yumuşatmada/ pürüzsüzleştirmede önemli bir görevi olduğu söylenebilir.

3.2.2.7. Nefes Desteği

Sesin kırılması veya çatlaması, genellikle üst orta ve yüksek registerlarda yeterli nefes desteği olmadığı zaman gerçekleşir. Bu aralıkta iyi şarkı söylemek, dengeli bir subglottal basıncın korunması ve böylece vokal kıvrımların, şarkıcıların seslerinin kırılmasına neden olan ilk ya da ikinci passaggio, sağlıklı, periyodik bir şekilde titreşmesi ile ilgilidir (Isherwood, 2013). Her şarkıcı tiz bir sese çıkarken belirli bir desteğe gereksinim duyar. Hafif mekanizmaya ne kadar yavaş geçerse nefes desteği de o kadar az olacaktır. Şarkıcı, register değişimini hızlı bir şekilde gerçekleştirmek zorundaysa ve bu değişim bilinçli olarak yapılıyorsa, nefes desteğinin uygulandığı belli notalar olacaktır (Vennard, 1967, s. 369). Şarkıcılar kusursuz ve aşamalı bir şekilde orta sestem yüksek sese geçebilirler. Fizyolojik olarak, TA aktivitesi (vokal ligamanları gevşetirken kalınlaştırır ve kısaltır) azalır ve CT aktivitesi (vokal kıvrımları uzatır ve gerer) artar. Bu kasların hassas dengesi, şarkıcının tiz registere geçişini hissedilmez kılar. Bu, gitgide artan bir nefes desteği ile sağlanır. En üstteki sesin bir anda gürleşmesine izin vermeyin. Göğüs kafesinin sıkışması, nefes basıncındaki ilk fizyolojik suçlu olduğu için, göğüs kafesi genişlemesini (dekompresyon) düşünmek/denemek, basınç artışı ve crescendoları kontrol etmede yardımcı olabilir (Bozeman, 2008, s. 69).

3.2.2.8. Formant-Armonik Uyumu

Denizoğlu'na göre (2012, s. 24) “Formant-armonik uyumunu sağlamak, özellikle şanda etkili akustik bir yöntemdir. Sesin frekansına göre ses yolunun rezonans ve artikülasyon özelliklerini ayarlamaktır.”

McCoy (2004, s. 43) akustik spektrumu etkileyen altı temel formant kuralı oluşturur:

1. Vokal yolun önündeki bir daralma F1'i düşürür ve F2'yi yükseltir [i] ve [u]
2. Vokal yolun arkasındaki bir daralma F1'i yükseltir ve F2'yi düşürür [a]
3. Vokal yolun uzatılması bütün formant frekanslarını eşit olarak düşürür.
4. Vokal yolun kısılması bütün formant frekanslarını eşit olarak yükseltir.
5. Tüm formant frekansları dudağın yuvarlaklaşması ile eşit olarak düşer ve dudakların yayvanlaşması ile yükselir.
6. Ağız açıklığının artması (çeneyi düşürerek) F1'i yükseltir (Perna, 2008, s. 17).

“Yapay olarak ses yolunun uzunluğunu artırmanın en önemli fiziksel etkisi birinci formantı (F1) düşürmektir. Şanda armonik-formant akordu olarak bilinen yöntemle, formant frekanslarını temel frekans değişimleri ile (farklı perdelerde) yakın armoniğin frekansına yaklaştırarak ses yolunun transfer fonksiyonunu yükseltmek mümkündür. Böylece F1 frekansı temel frekansa yaklaştıkça işitilen perde daha güçlenecek, harcanan efor ise azalacaktır.” (Denizoğlu, 2012, s. 61)

Şanda akustik bir yöntem olan formant-armonik uyumunun, F1'i (birinci formant) düşürerek sağlanması, ses yolunun uzunluğunun artırılmasını ve böylelikle ses yolunun sesi transfer edebilme işlevinin artırılmasını sağlar diyebiliriz.

3.2.3. Kullanılan Teknikler

3.2.3.1. Larenksi Düşürme (Açık Boğaz) ve Sabitleme Tekniği

Uçman Karaçalı (2012, s. 73), sabitliği sağlanamayan larenksin, farklı pozisyonlarda farklı ses renklerinin oluşmasına sebep olacağını ve bu durumun da klasik şan stilinde kabul edilmez bir durum olan tını farkını oluşturacağını belirtmiştir. Şan pedagojisinde bir asra yakın süredir uygulanan larenksi düşürme tekniği ile larenks konforlu bir seviyede seyredirken larenks kasları istirahat uzunluklarına yakın bir uzunluk ve gerginlikte tutulur (Denizoğlu, 2012, s. 63).

“Alçak larenks pozisyonunda ekstrinsik kaslar yani dil, çene ve boyun kasları sabitleyici görev yaparken aktif olarak ses çıkarma işlemine katılmazlar. Larenksin sabit olduğu bu durumda intrinsik kaslar görevlerini rahatça yapabilirler.” (Uçman Karaçalı, 2012, s. 76) Klasik ve opera stilinde şarkı söylerken, larenksin hafifçe aşağıda durduğu pozisyonun, larenks için en uygun ve en sağlıklı pozisyon olduğu, ses bilimcileri ve şan pedagogları tarafından kabul edilmiştir. Sundberg ve Nordstöm (1976) ise, göğüs ve kafa registerlerinin kaynaşması için zemin hazırlayan düşük larenks tekniği ile formant frekanslarının da düşeceğini ve bu sayede sesin daha koyu ve zengin tınlı çıkacağını iddia etmiştir. Larenksi düşürme tekniğinin akustik açıklamasını Bozeman (2013, s. 64) şu şekilde yapmıştır: Ses yolu uzunluğu ve şekli sabit kalırsa, F1 konumları sabit kalacak ve H2'nin F1'den geçmesine ve F1'in üzerine çıkmasına izin verilmesiyle birlikte bağırıktan kaçınılacaktır. Bağırırken, F1'in H2'ye göre daha yüksek (larenksi yükselterek) bir değerde izleme eğilimi oldukça güçlüdür ve bu da register ihlaline ve zararlı bir şekilde açık olan bir sese neden olur. Eğitimli şarkıcı, (Miller, 2000) bu eğilimi, genellikle dudakları yuvarlaklaştırarak ve larenksi düşürerek (veya en azından larenksin yükselmesine izin vermeyerek) (F1'i düşük tutarak) önleyebilir.

3.2.3.2. Coup de La Glotte

Coup de la glotte tona başlarken kullanılan bir tekniktir. Bu teknik hem fonasyon sırasında, hem de fonasyondan hemen önceki atakta kullanılır. Manuel Garcia'nın coup de la glotte tekniği glottisin sıkıca kapanmasını öğretir. Bu kapanma sırasında vokal kıvrımların altında oluşan subglottik basınç fazladır. Nefes aldıktan hemen sonra aritenoid kıkırdaklar nazik bir vuruş yaparak glottisi sıkıca kapatır ve daha sonra, havanın vokal kıvrımlara vuruşu ile fonasyon başlar. Göğüs sesi çok kuvvetli ve glottik kapanmanın sıkı olduğu bir ses iken falsetto veya orta register birçok şancının sesinde diğer registerlere kıyasla güçsüz ve boş tınlıdır. Falsetto-orta registerde tam bir glottik kapanma gerçekleşmemesi kadın seslerinde sıklıkla görülen doğal bir kusurdur, ancak eğitimle düzeltilmesi gerektiği düşünülmektedir. Manuel Garcia'nın bu problemi çözmek için önerisi yine coup de glotte'dur. Orta tonlarda sıkı bir glottik kapanmanın olması, göğüs ve falsetto registerleri arasındaki renk farkını azaltacaktır (Uçman Karaçalı, 2012, s. 8-9).

3.2.3.3. Lax Vox Tekniği

“Lax Vox Ses Terapi Tekniği, ilk kez 1991 yılında Finlandiyalı ses patoloğu Marketta Sihvo tarafından programlı bir yöntem haline getirilmiştir. Bir boruya fonasyon yöntemi, Fin foniatri ekolünde cam borular kullanılarak uzun yıllardan beri kullanılmakta iken esnek silikon boruyu suya ses üfleme yöntemi olarak ilk öneren ve kullanan isim Marketta Sihvo'dur.” (Denizoğlu, 2012, s. 45)

Denizoğlu (2012, s. 45-53), şancılar için sesin yerini bulmak, etkinliğini ve kontrolünü geliştirmek, ses güçlendirmek ve ısıtıp soğutmak ve aynı zamanda register kaynaşmasını sağlamak Lax Vox Tekniği'nin kullanılabileceğini belirtmiştir. Lax Vox, özellikle şan pedagojisinde sesi 'poze etmek', sesin 'yerini bulmak' gibi terimlerle ifade edilen ideal ses postürüne ve ilkel sese ulaşmayı kolaylaştıran bir tekniktir. Bu teknik şancılar için

register kaynaşmasını sağlamak, sesi güçlendirmek, sesin kontrolünü ve etkinliğini ilerletmek için ve ayrıca sesi ısıtıp soğutmak için kullanılabilir. Lax Vox tekniği, aynı zamanda *Messa di Voce* egzersizinin her iki yönde de (piano-forte / forte-piano) kullanımına imkân sağlar.

3.2.3.4. Cuperto/Copertura Tekniği

“Cuperto eski İtalyan okulunda açık bir boğaz ve daha dar bir ağız boşluğu ile şarkı söylemek anlamına gelen tekniktir. Cuperto tekniğini uygulamanın ve öğrenmenin en kolay yolu [u] vokali kullanılarak yapılır. Bunun nedeni ise, [u] vokali ile yüzün, ağzın, dilin, yumuşak damak ve boğazın doğal olarak uygun pozisyonu almasıdır. [u] vokali doğru yapıldıktan sonra diğer vokaller de aynı pozisyonda çalışılmalıdır. Cuperto tekniğinde ağız içi boşluk dar, dudaklar [u] vokalinde olduğu gibi yuvarlak, elmacık kemiklerin altında yanaklar hafifçe içeriye çökük, boğaz açık ve farenks geniştir.” (Uçman Karaçalı, 2012, s. 124)

Özellikle kadın seslerinde göğüs ve kafa registerinde oluşan dengesizlikleri ve aşırı renk farkını düzeltir. Copertura, şan sesinin üst-orta ve üst aralıklarında dizi eşitleme işlevi görür. Copertura, *zona di passaggio*'da aşamalı bir süreç olarak, üst-orta seste ani register geçişlerini önleyen bir dizi (*gam*) eşitlemesini mümkün kılar. Ünlü harf modifikasyonu daha sonra üst aralıkta (*voce di testa*) gerçekleşir. Registerin önemli noktalarında, modifikasyona rağmen ani, radikal tını değişimi yoktur, sesli harf ayırt edilebilirdir ve üst aralığın en uç noktası da dahil tamamında bütünlüğünü korur. Aynı zamanda, sesli harf modifikasyonu bilinçsiz laringeal ve supraglottik değişiklikler içerir. Copertura bu değişikliklerden kaçınma değildir; eğitimli kulak tarafından duyulması arzu edilen dizi birleşimine istinaden gerçekleşen ince ayarlamalar (*aggiustamento*) sürecidir (Miller, 2000, s. 11-12). Bu teknik, geniş vibrato, dengesiz kafa ve göğüs registeri (özellikle kadın seslerinde) problemlerini çözer ve ses yolunu uzatarak daha fazla rezonans yaratır.

3.2.3.5. Voix Mixte

Bir laringeal mekanizmadan diğerine geçiş, belirgin tını değişikliklerini de beraberinde getirir. Geçiş bölgesinde söyleyen şancılar, bütün bir ses aralığında homojen bir tını elde etmek için geçişin algısal etkisini en aza indirmek zorundadırlar. Şancılar, frekans aralıklarının alt ve üst kısımları arasındaki geçişi düzeltmek için M1 ve M2 laringeal mekanizmalarının frekans aralıklarının kesiştiği frekans bölgesinde bu registerden yararlanırlar. Şan eğitmenleri, *voix mixte* kullanımıyla geçişlerin yönetilmesinin bir şarkıcının eğitiminin en önemli parçalarından biri olduğunu kabul eder. *Voix mixte*'yi uygulamak zordur ve fizyolojik sınırları aşarken istenen ses kalitesini üretmek adına laringeal ve rezonans birliktelik gerektirir (Lamesch, Expert, Castellengo, Henrich ve Chubere 2007, s. 2-6). Daha önce de belirtildiği gibi, Vennard (1967, s. 368), hipotetik yaklaşıma göre, her sesin hafif ve ağır mekanizmayla seslendirebileceği ikişer oktava sahip olduğunu ve bu iki aralığın birer oktavları çakıştığı için her iki registerle de seslendirilebilecek bir oktav ses olduğunu savunmuştur.

3.2.4. Kullanılan Egzersizler

3.2.4.1. Messa di Voce

Klasik şanda kullanılan *Messa di Voce*, temel egzersizlerden biridir ve registerler arası dengeyi ve laringeal stabiliteyi sağlamak için kullanılır. Aynı perdedeki sesin gürlüğü azaltılıp artırılmaya çalışılır veya gürlük değiştirilmeden perde tizleştirilip pesleştirilebilir (Denizoğlu, 2012, s. 53). Pulte (2005, s. 2) *Messa di Voce*'yi bir nefes boyunca, tek bir perdede sürdürülen tonun yoğunluğundaki kontrollü artış ve bu artışı takip eden azalış olarak; Titze, Long, Shirley, Stathopoulos, Ramig, Carroll ve Riley (1998, s. 2933) ise aynı perde ve sesli harfte *crescendoyu* takip eden bir *decrescendo* egzersizi olarak açıklamakta, bu egzersiz sorunsuz ve istikrarlı bir şekilde uygulanıp birçok kez tekrar edildiğinde sesin düzgün yerleşiminin sağlanacağını söylemiş ve bu yüzden bu egzersizi ses yerleşimi egzersizi olarak da nitelendirmiştir. Vennard (1967, s. 368), aynı ses perdesi üzerinde bir registerden diğerine ‘*crescendo*’ ve ‘*decrescendo*’ yaparak geçmenin, ses kırılmalarını ve geçiş sorununu önlemek için iyi bir alıştırma olacağını söyleyerek *mesa di voce*'nin ses kırılması sorununa bir çözüm olabileceğini savunmuştur.

“*Messa di voce* egzersizleri sesteki göğüs rejistiri, orta rejistir ve kafa rejistiri arasında oluşan renk farklarını da düzeltir ve rejistirler arası geçişlerin birbirlerine karışmasını sağlayarak sesin pesten tize aynı renkte, kırılmadan ve renk değişikliği olmadan geçmesini sağlar. Birçok pedagog registerler arasında, *passaggio* noktalarındaki kırılmaları, bu notalara genellikle aşağıya inişlerde değil ama yukarı çıkışlarda çok yüklü bir biçimde bastırarak yaklaşılmaya bağlar. Manuel Garcia, *mesa di voce* egzersizlerinin göğüs ve kafa seslerinin birbirlerine karışmasına yardımcı olacağını belirtmiştir. *A Complete Treatise on the Art of Singing* adlı kitabında Garcia özellikle tenorların *mesa di voce* egzersizlerinin E4, F4, F#4, G4 notaları (tenorların *passaggio* notaları) üzerinde çalışmalarının bir sonraki registere geçerken kolaylık sağladığını, seste bu notalar üzerinde yukarıya çıkarken oluşan kırılmalar ve çatlamların notaya hafif yaklaşıldığında engellendiğini belirtir.” (Garcia 1975'den aktaran Uçman Karaçalı, 2012, s. 116-117)



Görsel 3. Messa di Voce egzersiz örneği

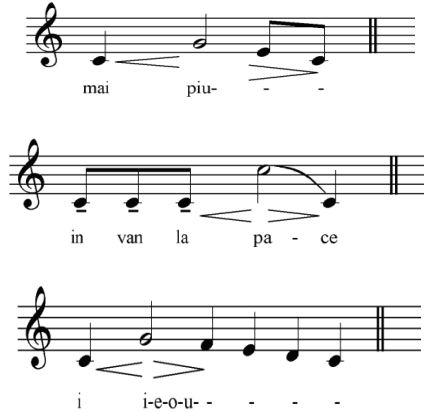
Tablo 3

Sesin Şiddeti İle Tetiklenen Registerler, Kaslar ve Ses Tellerindeki Titreşim Bölgeleri (Otacıoğlu, 2017, s. 103)

Pianissimo Register Kafa	Forte Register Göğüs	Pianissimo Register Kafa
Aktif kas	Aktif kas	Aktif kas
CT	TA	CT
İki kasta aktiftir ancak CT daha baskındır	İki kasta aktiftir ancak artan gerilim TA tarafından karşılanır	İki kasta aktiftir ancak CT daha baskındır
Titreşim bölgesi	Titreşim bölgesi	Titreşim bölgesi
Sadece serbest kenarlar	Tüm ses teli (Serbest kenar+Kas)	Sadece serbest kenarlar

TA: Tiroaritenoid kas / CT: Krikotiroid kas

Messa di voce egzersiz tekniği (Isherwood, 2013, s. 123) şu şekilde ifade edilebilir: Kafa sesinden orta sese ve göğüs sesine geçişi, üst orta perdeden söylemeye başlayıp (örneğin C5), sonra alt orta perdede söylemeye devam ederek (örneğin G4) ve en son alt perdede (örneğin C4) söyleyerek hissetmeye çalışılır. Her perdede, piyano mezozoforteye ve tekrar piyanoya ufak bir “messa di voce” uygulanabilir. Aralık ses tipine bağlı olarak değişecektir (düşük mezzosopranolar A3, E4 ve B4 tercih ederken kolaratur soprano C4, A4, D5 tercih edebilir).



Görsel 4. Messa di Voce egzersiz örnekleri

3.2.4.2. Do-Sol-Do

Bir ses türünde belirli bir sesli harfin bilinen ve kesin olarak tahmin edilebilen bir dönme noktasından (ilk formant yerinin bir oktav altı ile ilgili) geçen bir do, sol, do - 1, 5, 1 örneğini söyleyebiliriz.



Görsel 5. Do-sol-do örneği

Bir şarkıcı, sesli harfin ilk formantının bulunduğu yere göre sesin dönmesine izin vermede (veya gerekirse teşvik etmede) başarıya ulaştığında, düzgünlük, ustalık ve sesli harf bütünlüğü için bu geçişi düzeltme girişiminde bulunabilir. Do sol do egzersiz, her iki perde de geçişin üstünde olmak koşuluyla (1. formantın altında bir oktav) daha yüksek perdelere kadar uygulanabilir, böylelikle do halihazırda dönmüş olarak başlanacak ve her iki perde de geçişin altında olacak şekilde daha düşük olacaktır, böylece her iki sesin tonu da açık olur. İyi modüle edilmiş bir seste bu değişim aniden veya dramatik olarak ortaya çıkmaz, daha ziyade birkaç perde üzerinde yayılarak pürüzsüzleştirilir. Ya sesli harfin başarılı bir şekilde üst perdede dönmesine izin verecek ya da bir dereceye kadar laringeal yükselmeye, baskıya ve/veya bağırma başvuracaktır. Her iki perdenin kalitesini ve rahatlığını

karşılaştırmak, kullanılan vokal yolu ve ağız şekillerini karşılaştırmak kadar yol göstericidir (Bozeman, 2008, s. 66).

Bu egzersizdeki değişim tamamen akustik olarak gerçekleşen sesli harf modifikasyonlarının vokal yol şeklini değiştirerek değil, ses perdesi yükselirken aynı tüp şeklini koruyarak gerçekleştiğini göstermede başarılı olur. Öğrenci, dikkatini sesli harfin sesini korumaktan ziyade vokal yol şeklini korumakta ısrarcı olmaya yönlendirmelidir. Eğer boğaz genişliği, laringeal konum ve sesli harfin kapalılık derecesi aynı kalırsa, kaynak armonikleri ve bu şekil arasındaki etkileşim sesli harfi, son ürün olarak istenenin ötesinde, otomatik olarak modifiye eder. Ancak bu, bir sesli harfin kassal olarak değil akustik olarak kapanmasına veya dönmesine nasıl izin verileceğini öğrenirken açığa çıkarıcı olabilir (Bozeman, 2008, s. 66-67).

3.2.4.3. Aynı Perde, Değişen Sesli Harf

Bir sesi döndürürken oluşan tınısal etkiyi ve kapalı ve açık harfler arasındaki farkı gösteren bir diğer egzersiz, kapalı harften(döndürülmüş) açık harfe ve tam tersi olacak şekilde aynı perde üzerinde söyleme egzersizidir. Örneğin, bir bariton A3 perdesinde sırayla [i I i] seslendirebilir. Bu perdede, [i] ler halihazırda kapalı(kubbeli) dır fakat [I] lar kapalı olmayabilir. Eğer tını dikkate değer şekilde geçiş yapmazsa, şancıyı [i] lerin telaffuzunu, sert damakta daha çok yükselme ile daha kapalı , ve [I] ları daha açık olacak şekilde söyletin ya da egzersizi [i ε i] ile değiştirin. Şancı herhangi bir seste açık (aperta) ve kapalı (chiusa) rezonanslarında netlik yakalarsa, bunu diğer seslerle de yapabilir. Bu ayırım bazı sesli harflerde ([e o]) diğerlerine göre ([i u]) daha net olur (Bozeman, 2008, s. 67).

3.2.4.4. Glissando ve Portamento

Bir oktav yukarı ve aşağı doğru olacak şekilde glissando yapmak larenksi serbest bırakmada ve registerları harmanlamada yardımcı olabilir. İlk önce dil veya dudak trili kullanarak daha sonra [wa] – [o] – [a] veya [wa] – [u] – [a] yöntemini kullanarak, glissando boyunca sabit bir düzenleme ve laringeal pozisyon sağlayacak şekilde bir oktav aşağı ve yukarı glissando yapın. (Bozeman, 2008, s.59-72). “Portamento egzersizi passaggio’yu yumuşatır, TA ve CT mekanizmaları arasındaki geçişi rahatlatır” (Denizoğlu, 2012).

4. Sonuç

Yapılan çalışmada, şan eğitiminde register geçiş yerlerinde meydana gelen ses kırılması probleminin nedenleri ve problemin çözümüne yönelik sunulan yaklaşımlar, kullanılan yöntemler ve uygulanan teknik ve egzersizler araştırılmıştır. Bütün müzik türlerinde ve her coğrafyada problem olarak görülmeyen register geçişlerinde oluşan tını farkı, opera şarkıcılığı ve klasik müzik şarkıcılığında önemli bir sorun teşkil etmektedir ve dolayısıyla register hakimiyeti/harmanlanması/kaynaşması şan eğitiminin temel ilkeleri içinde yer almaktadır.

Şan eğitiminde register geçiş yerlerinde meydana gelen ses kırılması probleminin laringeal kas aktivitelerine ve akustik düzenlemelere dayanan iki temel sebebi olduğu söylenebilir. Pes tonlarda yüksek tiroaritenioid (TA) aktivitesi, tiz tonlarda ise yüksek krikotiroid (CT) aktivitesinin gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Bu kasların aktivitesinde meydana gelen koordinasyon eksikliği, ses kırılması ve dolayısıyla ani tını değişikliklerinin meydana gelmesinde birincil sebep olarak görülmektedir. Sesin, tını değişikliği/kırılma meydana gelmeden dönebilmesi ve bir registerden diğerine geçebilmesi için akustik düzenlemelerin de yapılmış olması gereklidir. İkinci armonik (H2) birinci formanttan (F1) geçmezse veya birinci formantı (F1) aşmazsa ses kırılma olmadan bir registerden diğerine geçemez. Laringeal düzenlemelerin akustik düzenlemeleri de etkilediği (veya tam tersi) söylenebilir.

Bu laringeal ve akustik düzenlemelerin sağlanması için ses eğitmenleri ile ses uzmanları tarafından çeşitli yaklaşımlar, yöntem, teknik ve egzersizler önerilmiştir. Laringeal ve akustik düzenlemeler için en başta düşük larenks ile laringeal stabilite amaçlanmış, düşük larenks ve larenksi sabitleme bir teknik olarak önerilmiştir. Yöntemlerden kapalılık/derinlik, yüz ifadesi, nefes desteği; tekniklerden cuperto/copertura ve egzersizlerden messa di voce, do-sol-do, aynı perde değişen sesli harf ile glissando ve portamentonun, temelde laringeal düşüklük ve stabilizeyi sağlayarak laringeal kas aktivitelerinin ses kırılmasını önleyecek şekilde düzenlenmesine katkıda bulunmaları açısından önerildiğini söylemek mümkündür.

Coup de la glotte tekniği ve hayali “h” atağı da glottal kapanmayı sağlayarak ve böylelikle laringeal düzenlemeye katkıda bulunarak tını farkını önlemeye yardımcı olabilir. Ünlü harf modifikasyonu, herbir ünlü harf farklı formant değerine sahip olduğu ve bütün ünlü harfleri aynı renkte duyurma amacıyla uygulandığı için ses kırılmasını önlemek adına hedeflenen akustik düzenlemeye katkıda bulunabilir. F1 değeri düşeceği için ünlü harfler kapalı ve koyu tınlatılmaya ve dolayısıyla modifiye edilmeye çalışılıyor denebilir. Aynı şekilde, yumuşak damak pozisyonunun da ünlü harflerin oluşumundaki etkisinden dolayı, ses kırılmasını önlemek için hedeflenen akustik düzenlemede önemli bir role sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Düşük larenks ve larenksi sabitleme tekniği, nefes desteği, kapalılık/derinlik ve hayali “h” atağı, şan eğitiminin en başından itibaren öğrenciye öğretilmeye çalışılan temel teknik ve yöntemlerdir. Egzersizlerden messa di voce’nin

ve tekniklerden voix mixte'nin, uygulaması biraz daha profesyonellik gerektirdiği için, şan eğitiminin ilerleyen basamaklarında kullanılması önerilebilir. Ses eğitmenleri, öğrencilerine, ses kırılmasını hangi seste yaşayacaklarını söyleyerek onları şartlamak yerine, problemi duyduğu zaman uygun yöntem, teknik ve egzersizi uygulatarak, register geçişlerini yumuşatabilir/pürüzsüzleştirir. Bu nedenle, ses eğitmenlerinin, ses kırılması problemi ve diğer ses kusurları için hangi yaklaşım, yöntem, teknik veya egzersizi uygulayacağı konusunda bilgi sahibi olması, şan öğrencilerinin eğitimleri süresince sorunsuz bir şekilde ilerlemesi ve problemlere anında müdahale edilebilmesi adına büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Behnke, E. (1879). The mechanism of the human voice. *Proceedings of the Musical Association*, 6, 1-13. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/765345>
- Bozeman, K. W. (2007). A case for voice science in the voice studio. *Journal of Singing*, 63(3), 265-270. Erişim adresi: http://faculty.lawrence.edu/bozeman/wp-content/uploads/sites/10/2014/03/Bozeman_JOS-2007_Jan_Feb.pdf
- Bozeman, K. W. (2008). Registration strategies for training the male passaggio. *Choral Journal*, 48-49(12-1), 59-72. Erişim adresi: <https://search.proquest.com/openview/e36f2e3360b60c58/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=13546>
- Bozeman, K. W. (2013). Acoustic passaggio pedagogy for the male voice. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 38, 64-69. doi: <https://doi.org/10.3109/14015439.2012.679967>
- Cevanşir, B., & Gürel, G. (1982). *Foniatiri*. İstanbul: Sanal Matbaacılık.
- Denizoğlu, İ. (2012). *Klinik vokoloji ses terapisi*. Adana: Nobel Kitabevi.
- Heinrich, N. (2006). Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 31, 3-14. doi: <https://doi.org/10.1080/14015430500344844>
- Hollien, H. (1974). On vocal registers. *Communication Sciences Laboratory Quarterly Report*, 2(2), 125-143. doi: [https://doi.org/10.1016/S0095-4470\(19\)31188-X](https://doi.org/10.1016/S0095-4470(19)31188-X)
- Isherwood, N. (2013). *The techniques of singing*. Kassel: Barenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.
- Kılıç, M. A. (1999). Ses bozuklukları: Yeni bir sınıflandırma sistemi. *Ç.Ü. Tıp Fakültesi Arşiv Kaynak Tarama Dergisi*, 8(3), 321-337. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/profile/Mehmet_KILIC/publication/259102162_Ses_bozukluklari_yeni_bir_siniflandirma_sistemi/links/0c960529f85af636b5000000/Ses-bozukluklari-yeni-bir-siniflandirma-sistemi.pdf
- Lamesch, S., Expert, R., Castellengo, M., Henrich, N., & Chubere, B. (2007). *Investigating voix mixte: A scientific challenge towards a renewed vocal pedagogy*. Conference on Interdisciplinary Musicology içinde sunulan bildiri, Estonia. Erişim Adresi: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00207991/>
- Lehmann, L. (1922). *Meine gesangkunst*. Berlin: Bote and Bock.
- Miller, R. (2000). *Training soprano voices*. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, R. (2011). *On the art of singing*. Oxford: Oxford University Press.
- Otacıoğlu, S. (2017). İyi ve güzel ses tanımlaması. *The Journal of Turk-Islam World Social Studies*. 4(11), 98-106. doi: <http://dx.doi.org/10.16989/TIDSAD.1268>
- Özdoğanoglu, T. (2006). *Mimar Sinan Üniversitesi Opera ve Şan Bölümündeki öğrencilerin akustik analiz ve larigofaringeal reflü bulgularının normal popülasyon ile karşılaştırılması* (Uzmanlık Tezi). Erişim adresi: http://istanbulsaglik.gov.tr/w/tez/pdf/kbb/dr_tunis_ozdoganoglu.pdf
- Özsan, E. (2010). *Metodik şan eğitimi*. İstanbul: Moss Yayın.
- Perna, N. K. (2008). Effects of nasalance on the acoustics of the tenor passaggio and head voice (Doktora Tezi). Erişim adresi: <https://pdfs.semanticscholar.org/dc80/3c206a07aaab9ed32394b576424223277704.pdf>
- Pulte, D. M. (2005). The Messa di Voce and its effectiveness as a training exercise for the young singer (Doktora Tezi). Erişim adresi: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1129655696
- Sabar, G. (2008). *Sesimiz-eğitimi ve korunması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sperry, E., & Goetze, M. (2014). Vocal versatility in Bel Canto style. *The Choral Journal*, 55(2), 61-65. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/43917038>

- Sundberg, J. (1977). The acoustics of the singing voice. *Scientific American*, 236(3), 82-91. Erişim adresi: www.jstor.org/stable/24953939
- Sundberg, J. (1987). *The science of the singing voice*. USA: Northern Illinois University Press. doi: <https://doi.org/10.1121/1.399243>
- Sundberg, J., & Nordström, P. E. (1976). Raised and lowered larynx the effect on vowel formant frequencies. *STL-QPSR*, 17(2-3), 35-39. Erişim adresi: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.638.1229&rep=rep1&type=pdf>
- Şahin, S. (2016). Laringeal açıdan vokal registerler. *Düzce Tıp Fakültesi Dergisi*. 18(1), 23-29. Erişim adresi: <https://www.researchgate.net/publication/319469215>
- Titze, I. R., Long, R., Shirley, I. G., Stathopoulos, E., Ramig, L. O., Caroll, L. M., & Riley W. D. (1998). Messa Di Voce: An investigation of the symmetry of crescendo and decrescendo in singing exercises. *Acoustical Society of America*, 105(5), 2933-2940. doi: <https://doi.org/10.1121/1.426906>
- Uçman Karaçalı, P. (2012). *Profesyonel ses sanatçılarının ses üretiminde karşılaştıkları teknik sorunlara yönelik yeni öneriler* (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 328087).
- Vennard, W. (1967). *Şarkı söyleme mekanizması ve tekniği*. (A. Akkaya, N. Ilgıcioğlu, F. Öney, Çev.). New York: Carl Fischer Inc.

Görsel Kaynakçası


- Görsel 1. Özdoğanoglu, T. (2006). *Mimar Sinan Üniversitesi Opera ve Şan Bölümündeki öğrencilerin akustik analiz ve larigofaringeal reflü bulgularının normal popülasyon ile karşılaştırılması* (Uzmanlık Tezi). Erişim adresi: http://istanbul.saglik.gov.tr/w/tez/pdf/kbb/dr_tunis_ozdoganoglu.pdf
- Görsel 2. Özdoğanoglu, T. (2006). *Mimar Sinan Üniversitesi Opera ve Şan Bölümündeki öğrencilerin akustik analiz ve larigofaringeal reflü bulgularının normal popülasyon ile karşılaştırılması* (Uzmanlık Tezi). Erişim adresi: http://istanbul.saglik.gov.tr/w/tez/pdf/kbb/dr_tunis_ozdoganoglu.pdf
- Görsel 3. Pulte, D. M. (2005). The Messa di Voce and its effectiveness as a training exercise for the young singer (Doktora Tezi). Erişim adresi: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1129655696
- Görsel 4. Uçman Karaçalı, P. (2012). *Profesyonel ses sanatçılarının ses üretiminde karşılaştıkları teknik sorunlara yönelik yeni öneriler* (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 328087).
- Görsel 5. Bozeman, K. W. (2008). Registration strategies for training the male passaggio. *Choral Journal*, 48-49(12-1), 59-72. Erişim adresi: <https://search.proquest.com/openview/e36f2e3360b60c58/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=13546>

Changing Lanes Filmiyle Stoa Felsefesini Yeniden Düşünmek: “Apatheia” Durumuna Ulaşmak

Rethinking the Stoic Philosophy with the Changing Lanes: Achieving “Apatheia”

Yasemin Özkent

Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
email: yaseminuzuntok@selcuk.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8617-8429>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Özkent, Y. (2020). Changing Lanes filmiyle Stoa felsefesini yeniden düşünmek: “Apatheia” durumuna ulaşmak. *Atatürk Üniversitesi Güzeli Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 476-484. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.703969>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 15/03/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 08/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Stoa felsefesi Helenistik çağın en önemli felsefi öğretisi olarak ortaya çıkmıştır. Kurucusu olan Kıbrıslı Zenon, İlk Çağ felsefesinin en önemli filozofları olan Sokrates ve Platon'un düşüncelerinden, aynı zamanda kynik görüşten etkilenerek 4. yüzyılın sonlarına doğru Atina'da “Stoa poikile” okulunu açmıştır. Üç büyük döneme ayrılan okul, asıl gelişimini Roma İmparatorluğu'nun hakim felsefesi olarak sağlamıştır. Stoa öğretileri, insanın bağımsızlığı, doğaya uygun yaşama ana düşünceleri etrafında mutluluğa erişmek, içgüdü, tutkular, erdem, erek, iyilik ve kötülük üzerinde temellenmiştir. Öyle ki insan doğaya ters düştüğünde yaşamının kontrolünü tutkulara, korkulara, erdemsizliğe bırakmış olur. Bu öğretiler ekseninde ortaya çıkan çalışmada, Roger Michell'in *Changing Lanes* (2002) filminin Stoacı perspektiften nasıl anlamlandırıldığını bulgulamak amaçlanmaktadır. Film, duygu ve rasyonel düşünce arasındaki çatışma, mutlu hayata ulaşmada tutkuların engelleyiciliği, insanın doğa ile uyumlu yaşamaya olan yakınlığı gibi Stoa akımının önde gelen öğretileriyle değerlendirilmiştir. Çalışmanın temel savını Stoa felsefesinin yüzyıllar sonra bile mutluluğun kapısını aralayan bir düşünme pratiği olarak kullanılabileceği oluşturmaktadır. Çalışmada ele alınan film, Stoa felsefesi kavramları çerçevesinde niteliksel analiz yöntemine tabi tutulmuştur. Bu doğrultuda filmin sonunda karakterlerin “apatheia”ya ulaşarak mutluluğuna engel olabilecek şeyleri alt etmesi, öğretilerin filmde yeniden üretimini ortaya koymuştur. Bu yönüyle çalışma, sinemanın felsefi metinlerden yararlanma eğilimini açığa çıkarması açısından önemlidir.

Anahtar kelimeler: Stoa Felsefesi, *Changing Lanes*, Roger Michell, Apatheia.

Abstract

Stoic philosophy is the most important philosophical doctrine of the Hellenistic age. Zenon, the founder of the Stoic philosophy, opened the “Stoa poikile” school in Athens towards the end of the 4th century, influenced by Socrates, Plato's thoughts, the most important philosophers of the first era philosophy, and kynik view. The school, which is divided into three major periods, provided its real development as the dominant philosophy of the Roman Empire. The Stoic teachings are based on human independence, achieving happiness around the main thoughts of living in accordance with nature, instinct, passions, virtue, purpose, good and bad. So, when one contradicts nature, she/he leaves the control of her/his life to passions, fears and virtueless. The study, which emerged from this teaching, aims to find out how Roger Michell's *Changing Lanes* (2002) film was interpreted from the Stoic perspective. The film was evaluated with Stoic teachings such as the conflict between emotion and rationality, the inhibition of passions in reaching happy life and the tendency of the study is that the Stoic philosophy can be used as a thinking practice that enables reaching happiness even centuries later. A qualitative analysis method was used in the analysis of the film evaluated in the study within the framework of Stoa philosophy concepts. In this context, the teachings are reproduced in the film, with the characters achieving “apatheia” at the end of the film and overcoming things that could hinder their happiness. In this respect the study is important in terms of revealing the tendency of cinema to benefit from philosophical texts.

Keywords: Stoic Philosophy, *Changing Lanes*, Roger Michell, Apatheia

*Bir zamanlar Stoa,
Bulutların ardından bakan yaşlı filozoflar yetiştirdi...
(Boethius, 2017, s. 250).*

1. Giriş

Seneca'nın (2017, s. 17) deyişiyle felsefe, kadim medeniyetlerden beri insanın mutluluğa erişmesine ışık tutan bir yaşama sanatıdır. Felsefe, sadece bir düşünme eylemi olmanın ötesinde kendini anlamayı, dünyayı anlamayı ve dahası dünyaya uyum sağlamış bir şekilde yaşamayı sağlar. Mutlu olma isteğinde olan insana felsefenin verdiği karşılıkların başında Stoa öğretileri gelir. Stoa felsefesi son derece kapsamlı bir dünya görüşü, hem bilgi hem de varlık kuramı, doğa ve ahlak felsefesini içeren felsefi sistem ve insanın evrendeki konumunu sorgulayan kapsamlı bir yaşam kılavuzudur (Arslan, 2008, s. 220-221). Yaşamın her alanına dokunan bu öğretiyle Antik Yunan'la ilgili metinlerde karşılaşılar. Günümüzde ise mutluluğa erişmeye çalışan insana bilgelik ahlakı olarak yol gösterir.

Antik Yunan felsefesinden doğan Stoacılığın 2000'li yılların toplumsal hayatında ideal bireyler oluşturmadaki yol göstericiliği önemlidir. Stoa felsefesinin filizlendiği koşullarla günümüz toplumlarındaki bir takım benzerlikler bu

bağa yol açmaktadır. Zeller’in (2008, s. 293) topladığı biçimde Stoa felsefesinin ortaya çıktığı Helenistik dönemin siyasal ve düşünsel ortamına bakıldığında Makedonya Kralı İskender’in Yunan şehir devletlerini yıkarak, imparatorluk kurması bireyler üzerinde derin ve esaslı bir tesir bırakmıştır. Antik Yunan anayurdu bağımsızlığından ve siyasi etkinliğinden mahrum olmuştur. Ülkenin refahı giderek gerileyerek, manevi etkinliğinden uzaklaşan inançlar yüksek ve liberal amaçlara yönelmiştir. Günlük yaşam mücadelesinin içinde eriyen ahlak, bilimsel dünya görüşü oluşturmak için sönen arzu, pratik problemleri daha ön plana çıkararak, felsefenin değerini geri plana itmiştir. Bu şartlar altında felsefenin misyonu bireyin kendini harici şartlardan bağımsız kılarak içsel hayatına çekilmesine dönüşmüştür. Yani insan, tıpkı günümüzde olduğu gibi yüzünü topluma değil bireysel kurtuluşa yöneltmiştir. Felsefenin her türlü konusuyla ilgilenseler de Stoacı filozofların temel meseleleri iç dünyalarında aradığı mutluluktur.

Çalışmanın odaklanacağı 2002 tarihli *Changing Lanes* filmi ilk bakışta günlük yaşantıda rastlanabilecek herhangi bir öykü gibi görülebilecekken, izleme eylemini film-felsefe ilgisi üzerine kuran izleyici için duygu ve rasyonel düşünce arasındaki çelişkiyi Stoacı öğretilerle yorumlayan bir düşünme pratiğine dönüşür. Film, doğaya uygun davranma, dış güçlerin ve duyguların mutluluğa etkisi, erdem, mantık, tutkular, objektif değer anlayışı gibi bir çok konuya değinir. Filmin analiz nesnesi olarak seçilmesinde bu özelliği etkili olmuştur. Bu doğrultuda film, Stoa öğretileri çerçevesinde analiz edilmiştir. Hikayede anlatılmak istenen, yaşadıkları kaza sonrasında hayatlarını sorgulama sürecine giren iki karakterin bu kavramlar üzerinden kendi yaşam felsefelerine ulaşma sürecidir. Dolayısıyla diğer sanat dallarından daha fazla özdeşleşme gerçekleştirebilen sinemanın gücüyle filmi felsefi kavramlarla düşünme imkanı ortaya çıkar.

2. Yöntem

Sinemanın felsefeyle olan ilişkisi en temelde insanın doğası üzerine düşünmesine aracı olmasıdır. Sinema, felsefenin varoluş, yaşamın anlamı, din, ahlak gibi kavramlarının kendi olanakları çerçevesinde tartışılmasına imkan tanımaktadır. Bazı filmlerin anlatılarını felsefi kavramlar oluşturur ve bu filmleri felsefi bağlam dışında okumak olanaksızdır. Bu yüzden sinema ve felsefe arasında kurulan ilişki çok yönlü düşünmeyi, filmleri felsefe yapan bir düşünme süreci olarak ele almayı gerektirmektedir (Kabadayı, 2013, s. 51-52). Bu çalışmanın çıkış noktasının sinemanın felsefi metinlerden yararlanma eğilimi oluşturmuştur. Çalışmada sinemanın anlatım imkanlarıyla, felsefi bir kavramı nasıl aktardığı araştırılacaktır. Bu doğrultuda niteliksel analiz yöntemine başvurularak sinema-felsefe ilişkisi ele alınacaktır.

Niteliksel analiz kuramları ve kavramları açık hale getirerek anlaşılmasını kolaylaştıran, diğer yöntemlere göre daha az standartlaşmış bir analiz yöntemidir. Nitel analizde bir hipotezi test etmek yerine bir kuramın, kavramın ya da yorumun akla yatkın olduğu gösterilmeye çalışılır. Nitel araştırmacı tekrar eden davranışlar, nesnelere ya da fikirlerin oluşturduğu örüntüyü toplumsal kuramla açıklayarak genel bir yoruma doğru ilerler. Yani veriler analiz edilerek, örüntüye ulaşmaya çalışılır (Neuman, 2014, s. 314-326). Niteliksel analizin bir diğer özelliği, insana ve topluma ait olayları evrensel genellemelere girişmeden daha özel bir alanda inceleme olanağına sahip olmasıdır. Kavram ve teorilerin oluşumuna odaklanan bu özgün formu sayesinde dinamik bir yapı kazanır (Baltacı, 2019, s. 382-383). Niteliksel analiz yönteminin felsefi kavramların sinemada yorumlanmasına yönelik sunduğu imkanlar çalışmada yöntem olarak seçilmesinde etkili olmuştur.

Çalışmada *Changing Lanes* filmi Stoa felsefesi kavramları çerçevesinde niteliksel analiz yöntemine tabi tutulmuştur. Çalışmanın yanıt aranacak temel sorularını *Changing Lanes* filmi karakterlerinin yaşamlarını sekteye uğratan temel mutsuzluklarının Stoa öğretileriyle aşılabildiği, hikayenin seyrinin Stoa felsefesi çerçevesinde nasıl yorumlanacağı oluşturmaktadır. Çalışmanın temel savı Stoa felsefesinin yüzyıllar sonra bile -filmin kendisini bir düşünme pratiği olarak ele aldığımızda- mutluluğun kapısını aralayan bir düşünme pratiği olarak kullanılabilirliği. *Changing Lanes* filminin çözümlenmesinde Stoa felsefesinin çeşitli dönemlerine ışık tutan Seneca, Cicero, Aurelius, Laertios gibi düşünürlerin görüşlerinden ve kavramlarından yararlanılacaktır. Ayrıca, Stoa felsefesinin Eski Stoa, Orta Stoa ve Geç Stoa olarak üç döneme ayrıldığı ve çalışmada Stoacılığın dönemlere ayrılarak değil bir bütün olarak ele alındığının altını çizmek gerekir. Niteliksel analiz yönteminde ilk olarak ele alınan konuyla ilgili kuramsal çerçeve çizilerek, sonrasında bu çerçeve bağlamında örneklerle bağlantı kurulur. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle Stoa felsefesinin gelişiminden başlanarak kavramsal çerçevesi çizilecek, sonrasında *Changing Lanes* filmi bu çerçeveye dayandırılarak, Stoacılığın öğretileri aracılığıyla çözümlenecektir.

3. Stoa Felsefesi

“Antikçağın özdekçi doğa öğretisi” olarak özcü bir tanımlama yapılabilecek stoa felsefesinin çıkış noktasını Sokrates ilkesine dayanan “doğru düşünmek” oluşturur. İyi davranmak ve iyi yaşamak doğru düşünmeye bağlı olarak gelişir. Özenle sınırlandırılmış bir töre –ahlak- iyi yaşamın tek şartıdır. Ahlakın ölçüsü ise doğaya uygun olandır. O halde insan mutlu bir yaşam sürdürmek için doğaya uygun davranmalı ve doğanın ereğine karşı koymamalıdır. Stoacı ahlaka sahip bilge insanın en temel özelliği doğaya benzer olarak “apatheia” –

duyumsamazlık- içinde olmasıdır. Öyle ki duygulanımlara kapılmayan insan her türlü acı ve hazzı karşı tepkisizleştiğinde mutluluğa erişir (Hançerlioğlu, 1998, s. 167-168).

Stoa Okulunun tarihçesi üç büyük döneme ayrılmıştır. M.Ö III. yüzyılda Eski Stoa'nın merkezi Atina'dır ve Kitionlu Zenon, Kleantes ve Khrysippos öncülük etmiştir. M.Ö II. yüzyılda Diogenes, Antipater, Panetius, Posidonius'un önderliğinde Orta Stoa, M.S I. ve II. yüzyıllardaki Geç Stoa ya da İmparatorluk Stoası'nın temeli ise Roma'ya dayanmaktadır. Bu dönemin Stoacı bakışı ilgisini ahlaka yoğunlaştırdığından mantık ve fiziği dışlayan bir yapılaşma gerçekleştirmiştir. Seneca, Musonius Rufus, Epictetos ve Marcus Aurelius Stoa felsefesinin Roma'da gelişmesine katkı sağlayan öncü isimlerdir (Gökberk, 2002, s. 91-112). Zenon'la gelişen Erken Stoa yerleşik ahlak anlayışlarına eleştiride bulunarak insan için gerçek "iyi"nin sağlık, zenginlik ya da dünyasal başarıda değil yalnızca erdem ve erdemsizlikte bulunabileceğini panteist bir anlayış üzerinde temellendirmiştir. Bu ahlaki görüşleriyle Stoacılık geleneksel ırk, cinsiyet ve toplumsal sınıflanma yapılarını aşarak ortak bir insanlık ideali geliştirmiştir. Mutluluğun özünün insanın içinde olduğunu iddia ederek bilgelik, cesaret, adalet ve ölçülülük erdemleriyle gelişen bir insanlık öngörmüştür. Öyle ki olumsuzluklarla karşılaşan bireylere korunak sağlayabilecek bir ahlak sistemi olarak yapılanmıştır. Ayrıca ilk Stoacıların metinlerinin çoğu günümüze ulaşmamıştır fakat düşüncenin gelişimine yön veren metinlerde temel bilgilere ulaşılmaktadır (Karadeniz, 2012, s. 9-10). Orta Stoa olarak adlandırılan dönemde Eski Stoa'nın ahlak anlayışı daha ılımlı hale gelmiştir. Stoa okulunun başında ön planda olan fizik ve mantık alanındaki sistematik güçler zamanla etkisini yitirerek ahlak üzerinde yoğunlaşmıştır. Dönemin başlıca temsilcileri olan Panaitios ve Poseidonios'un görüşleri Platon ve Aristoteles'in felsefesine yaklaşmıştır. Stoacılığa yönelik teorik ilgi artmış, özellikle Poseidonios felsefeyi bilimlerle bağlantılı hale getirmek için pozitif bilgiye dayatma çabasına girmiştir (Gökberk, 2002, s. 103-104).

Stoa'nın ilk iki dönemiyle ilgili bilgiler oldukça azken üçüncü döneminin düşünürlerinin metinlerinin çoğunluğu günümüze ulaşmıştır. Dolayısıyla Yunanistan'da doğan felsefenin asıl gelişimini Roma'da gerçekleştirdiği ileri sürülebilir (Timuçin, 2018, s. 13). Bu dönemin ön plana çıkan Stoacı figürlerine bilhassa değinmek gerekir. Geç Stoa döneminin ilk temsilcisi olan Seneca, Stoacılığın orta döneminde başlayan felsefenin ahlak konuları üzerinde yoğunlaşmasını devam ettirmiştir. Kendini her çiçekten bal toplayan bir arı gibi bulan ve kendisi dolayısıyla Stoacılığı eleştiren Seneca dönüp dolaşıp eserlerini Stoacı özdeyişlerle bitirir. Erdemin "en yüksek iyi" olduğunu, mutluluğun doğaya uygun yaşamaktan geçtiğini savlar. Dönemin ikinci önemli ismi Epiktetos temel olarak insanın Doğa'ya ve Tanrı'ya tam bir güvenle teslim olduğunda özgür ve mutlu hissedeceğine dair bir dünya görüşüne sahiptir. Roma Stoacılığının son büyük temsilcisi hükümdar Aurelius ise siyasi ve ahlaki idarenin yol gösterici ilkelerini Stoacılıkta bulmuştur. Evrenin ve eşyanın birliği, sürekli değişme, evrensel determinizm, hayatın gelip geçiciliği, ölümün mübremliği, Tanrısal inayet, toplumsal sorumluluk, hoşgörü gibi Stoacı ana tema üzerine düşüncelerini geliştirmiştir. Ayrıca evreni yöneten yüksek gücün akıl olduğunu, insanın toplumsal bir varlık olması dolayısıyla ortak bir yasaya itaat etmesi gerekliliğini düşünür. İşte bu yüzden Aurelius dünyayı site olarak kabul eder. Tüm bu düşünürlerin katkısıyla Stoacılık bir yaşama kılavuzu ve öğütler toplamı olarak günümüze kadar ulaşan bir felsefe olmuştur (Arslan, 2008, s. 209-221). Görüldüğü üzere dönemler ve dönemin öncü filozofları arasında farklılık olsa da Stoa felsefesinin köklenmiş ve bütüncül bir bakışının olduğunu söylemek mümkündür.

Stoa felsefesinin en önemli özelliği felsefeyi mantık, fizik ve ahlak olmak üzere üç bölüme ayırmasıdır. İlk olarak Zenon'un Mantık Üzerine adlı eserinde yaptığı ayrımı Khrysippos, Apollodoros, Eudromos, Diogenes ve Poseidonios devam ettirmiştir. Apollodoros felsefenin bu bölümlerini "alan", Khrysippos ve Eudromos "biçim", başkaları ise "tür" olarak adlandırmıştır. Bazıları ilk sıraya mantığı, ikinci sıraya fiziği, üçüncü sıraya ahlakı koyarken bazı Stoacılar ise parçaları birbirinden ayırmayarak hepsini iç içe sınıflandırır. Oysaki Stoa felsefesinin özü bilindiğinde bu bölümlerin nasıl birbiriyle iç içe geçmiş bir biçimde anlamlandırıldığı anlaşılacaktır. Stoacıların benzetmesiyle anlatılırsa, felsefe canlı bir varlığa benzer. Mantık, kemik ve sinirlere; ahlak, etli kısımlara; fizik de ruha karşılık gelir. Yumurtaya benzetildiğinde ise kabuğu, mantığa; akı denilen kısım, ahlaka; içi yani sarısı da fiziğe denk gelir (Laertios, 2007, s. 316).

Stoa felsefesi 16. ve 17. yüzyılların etkili modern düşünce akımı olarak "Yeni-Stoacılık" adı altında kaynaklarda yer bulmuştur. Stoacı ahlak anlayışı, herkesin iyiliğinin gözetilmesinden oluşan yeni hümanizm evrenselciliğinden etkilenerek büyür. Fakat modern hümanizm, Antiklerin ahlak anlayışından farklı biçimde gelişir. Öyle ki Antiklere göre kişi iyiliğe ancak başkalarının iyiliği yoluyla ulaşabileceken, modern hümanizm köklerini Hristiyan öğretilerinden alır (Taylor, 2014, s. 293).

4. Stoa Felsefesinin Temel Öğretileri

Stoacılar göre tüm ahlak incelemelerinin özünde mutluluk sağlamak vardır. Mutluluk ise "doğaya uygun hayat" olarak tanımlanır. Burada doğadan kastedilen hem varlığın özel doğası hem de evrensel doğadır. Özel ve evrensel doğa arasında bir çatışma veya çelişki yoktur. Bu bakışın altındaki mantık, Stoacılar için doğada bulunan canlı varlıklar kendilerinin ve evrenin doğasına uygun davrandıklarında ahlaki eylemlerini gerçekleştirmiş olmasıdır (Arslan, 2008, s. 384). Ussal bir varlık, dürtülerini ortak iyiye yönelttiğinde, kendi gücünün sınırları çerçevesindeki şeyleri aradığında, doğanın kendine sunduğu her şeyi kabullendiğinde doğru yolda ilerlemektedir. Çünkü evrensel

doğanın bir parçasını oluşturmak bunu gerektirmektedir. Doğanın bir parçasını oluşturan bitkilerle kıyaslandığında bitkiler duyarsız ve ustan yoksun olduğu için engellerle karşılaşsa da, insan doğası ussal ve adil bir yapıdadır (Aurelius, 2012, s. 110). İnsanın doğaya uygun davranarak mutluluğu bulmasının nedeni de budur. İnsan, ancak kendine verilen usa bağlı hareket ederek mutlu yaşar. Laertios’a (2007, s. 331) göre içgüdüler ve doğa uygun gelişmiştir. Bazıları canlılardaki ilk dürtünün hazza yönelik olduğunu ileri sürseler de Stoacılar göre haz, eğer gerçekten varsa sonradan oluşmuştur. Çünkü akıl içgüdüleri biçimlendiren yegane şeydir.

Stoacılar göre insanın doğaya uygun hayat sürmesinin önündeki en büyük engel ussal yetilerini engelleyen aşırı duygular ve tutkulardır. Aurelius (2012, s. 103), insan doğasının ikinci ilkesini beden tutkulara direnmesi olarak açıklar. Epiktetos ve Aurelius gibi son dönem Stoacıları iyilik ve kötülüğün, mutluluk ve mutsuzluğun özsel olarak dış şeylere değil sadece insanın kendisine bağlı olduğunu düşünür. Çünkü bunlar doğru, yanlış düşüncelerin ve yargıların sonucudur. Bu bağlamda Stoacıların tutkulara ilişkin öğretileri, insan ruhunu akıl ve bilinç olarak değerlendirmelerinin mantıksal bir sonucu olarak ele aldıkları söylenebilir (Arslan, 2008, s. 394-399). Stoacılar göre tutkular, birer yargı olarak kabul edilir (Laertios, 2007, s. 339).

Stoacılar mutlu yaşamın bir diğer şartını da erdemli yaşam olarak açıklar. Stoacı filozofların evrene yönelik teolojik yaklaşımları dünyayı bir amaç etrafında düzenlenmiş rasyonel bir sistem, içindeki varlıkları dünyanın iyiliğine katkı sağlayan bir bütün olarak benimsemeleridir. Stoacı etikte erdem, biricik “iyi” olandır (Cevizci, 2016, s. 101). Zenon’a göre bilgelik, erdemli olmaktan geçer. Bilge kişinin yapısıyla bağdaşmazlık içindeki kötülük, ruhun birliğinin baskılaması yönüyle insan doğasına aykırıdır. Stoacı ahlakın ideali olan “apatheia” ussal olanla ilişkisi olmayan duygulara yer vermeyerek kötülüğü engeller. Kötülük insanın mutsuz olmasına yol açarken, erdem insana mutluluk verir (Gökberk, 2002, s. 95). Erdemi toplumsal yükümlülükler içinde alıp değerlendiren Stoa filozoflarına göre mutluluk erdemli oluşun bir sonucudur ve erdem mutluluğu amaçlamalıdır. Epiktetos mutluluk-erdem ilişkisini şöyle açıklar: At şarkı söyleyememekten mutsuz olur mu hiç? At ancak koşmadığı zaman mutsuzdur. İnsan aslanları boğazlayamamaktan mutsuz olur mu? Hayır, çünkü insan bunun için yaratılmamıştır. İnsan utancını, iyiliğini, bağlılığını, adalet duygusunu yitirdiği zaman yani yaradılıştaki iyilik ruhunda silinip gittiği zaman mutsuz olur (Timuçin, 2004, s. 195).

Stoacılar göre erdem, iyidir. Sağduyu, adalet, yiğitlik, ölçülülük iyilik sınıflamasındayken; akılsızlık, adaletsizlik gibi durumlar kötüdür. Yaşam, sağlık, haz, güzellik, güç, zenginlik, şöhret ya da tam karşıtları olarak düşünülebilecek ölüm, hastalık, zorluk, fakirlik, soylu olamama gibi durumlar ne yararlı ne de zararlı şeyler olarak görülür. Zira iyilikten yarar sağlaması beklenir (Laertios, 2007, s. 335). Cicero (2012, s. 157), bu noktada iyilikseverliği zayıflık olarak değerlendirenlerin yol açtığı kötülüğe dikkat çeker. Bir başkasına yardım ve iyilik etmeyi en üstün şey olarak konumlandırır. İyiler arasında doğal bir bağ olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda egemen iyilik ve erdem arasında ayırım yapmanın ne kadar zor olduğu ortaya çıkar. Brun’a (2003, s. 93-94) göre erdem ve iyilik aslında aynı şeydir. Bir kişide iyiliğin varlığı erdemli oluşunu gösterir. Bütün erdemler birbirine bağlıdır. Bu yüzden Stoacıların erdem sınıflandırmaları ufak farklılıklardan oluşur.

Stoacı erdeme sahip bir kişinin her ne koşulda olursa olsun benimsemesi gereken davranış biçimini Aurelius (2012, s. 40) şöyle özetler:

Gün ışıyınca kendi kendine şöyle de: bugün meraklılarla, vefasızlarla, kaba, kıskanç, bencil kişilerle karşılaşacağım. Bütün bu kötülükler bu insanların başına, iyiyi ve kötüyü bilmedikleri için geliyor. Ama, iyinin doğasını kavramış ve onun doğru; kötünün doğasını kavramış ve onun yanlış olduğunu bilen, yanlış yapan kimsenin doğasını kavramış ve onun, benimle aynı kandan, aynı tohumdan geldiği için değil, benimle aynı zihni, Tanrısal bir parçayı paylaştığı için akrabam olduğunu bilen bana o insanların hiçbirinden zarar gelemez, hiçbirini beni dürüst olmayan eylemlere bulaştırmayı başaramaz; ne de ben akrabam olan kimseye öfkelenebilirim, ne de ondan nefret edebilirim. Çünkü birbirimize karşılıklı yardım etmek için doğduk biz, tıpkı ayaklar, eller, göz kapakları, iki sıra diş gibi. İşte bu nedenle, birbirine karşı davranmak doğaya aykırıdır; birine kızmak, ondan nefret etmekse, kuşkusuz ona karşı davranmaktır.

Stoacı felsefede erdem üzerinde yükseldiği değerler görüldüğü üzere ruhun akıllı kısmının diğer arzulu ve öfkeli kısımlara üstün gelmesine bağlıdır. Stoacıların ahlak kuramının temelindeki ruh kuramıysa insanın özünü aklın oluştuğu düşüncesine dayandığı için daha az çatışmacıdır. Bu görüş doğal olarak herkesin aklıdan pay aldığı ve ancak aklını doğru kullanan insanın erdemli ve mutlu olacağı tezine dayanmaktadır (Arslan, 2008, s. 328). Stoacılar göre ancak tasarımlarından ve sanılardan kurtulmuş akıl, doğa bilgisine erişebilir. Doğa bilgisi insana yaşama ve mutlu olma ölçüsü verecektir. Mutluluğu yakalamış kişi kendi kendine yeten bir bilgedir. Tıpkı bir kaya parçası gibi artık sarsılması ve yıkılması çok zordur. Stoacılığın ana ilkesine göre her türlü hastalık ve ölüm doğal görülmelidir ve buna karşı sabırlı olmak gerekir. Halbuki insani kötülükler savaşılmaya gereken şeylerdir. İnsan, doğadan gelen her şeyi kucaklarken insandan gelen şeylere karşı koymayı bilmelidir. Stoacı öğretisi doğanın yani aynı babanın çocuklarının kardeş olduklarını ve bundan ötürü birbirleriyle eşit olduklarını savlar. Dolayısıyla insan doğaya bağlı kaldığında tüm insanlığa –hümanizmaya- ve evren yurttaşlığına ait olur (Hançerlioğlu, 1998, s. 168).

Stoacı felsefe öylesi evrensel bir öğretilere ulaşır ki kişinin yaptığı şeyi gerçek bir Romalıya ve insana yaradır biçimde, azimle, gösterişten kaçınarak, titizlikle, özenle ve doğru bir biçimde yapmasını ister. Kişi kendini boş uğraşlardan kurtarır, yaptığı her şeyi yaşamının son edimi gibi yaparsa, tüm hafifliklerden sakınırsa, mantık kurallarından sapmazsa, ikiyüzlülük, bencillik gibi şeylerden hoşnutsuzluğunu yok ederse, kendine saygı duymayı öğrenirse başarıya ulaşır (Aurelius, 2012, s. 41).

Stoacı öğretilerin temelinde mantık vardır. Stoacılar mantık konusuna Aristoteles’ten sonra en fazla katkıyı yapanlardır. Aristoteles gibi mantığı araç olarak yorumlayarak rasyonel söylemin bilimi olarak sınıflandırmışlardır. Mantığı retorik ve diyalektik olarak ikiye ayırmışlardır. Stoacı mantık bir akıl yürütme veya bir dil felsefesinden oluşmamakla birlikte epistemoloji de içeren deneyimciliği benimsemiştir. Stoacılar göre insan zihni doğuştan bir “tabula rasa”dır. İnsan dışındaki nesnelere duyu organlarını etkiler ve izlenimi oluşturur. İzlenimlerin tekrar edilmesiyle oluşan imge ve kayıtlar kavramların doğuşuna zemin hazırlar (Cevizci, 2016, s. 98-99).

İnsanın kavramsal dünyasının oluşum sürecindeki içgüdü-akıl ilişkilerine Stoacı filozofların yaklaşımı, insanın eylemlerinde arzunun ve iradenin rolünü ortaya koyar. Stoacılar arzuyla akıl arasında kategorik bir ayrım yaparak akıl sahibi olmayan hayvanların yalnızca arzuyla hareket etmesini, akıl sahibi insanların arzularından sıyrılmış olması gerektiğini ileri sürerler. Böylelikle insani tepkileri, akılsal tepkiler olarak ele alırlar. Öyle ki Stoa felsefesine göre akılsal yargılar dışında arzuların söz etmek doğru değildir (Arslan, 2008, s. 326-327). Stoacılar için insanlar arasındaki asıl farklılık evrensel akıldan kaynaklanır. Dolayısıyla insanlar arasında olduğu kabul edilen soylu-avam, özgür-köle, zengin-yoksul gibi farklılıkların da önemi yoktur. Stoacılar göre Tanrı’nın kendine çizdiği yazgıyı kabul eden bilgilerle, yazgısına karşı koyan budalalar olarak insanları ayırır. Stoacılar göre gerçek özgürlüğün farkı da burada ortaya çıkar. Gerçek özgürlük insandan bağımsız koşullara bağlı özgürlük değil, insanın duygularının kölesi olmadan akla uygun davranışlarda bulunmasıyla ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında köleye özgür denilebilecekken, krala da köle denilebilir (Cevizci, 2016, s. 103). Özgür birey fikrinin ilk biçimlerine Stoa felsefesinde karşılaşılmıştır (Timuçin, 2004, s. 83).

Stoacıların görüşleri doğrultusunda insanları bilgiler ve bilge olmayanlar olmak üzere iki ana gruba ayırdıkları söylenebilir. Bilge insan her türlü yanlıştan ve kusurdan arınmış mükemmel bir varlıkken, bilge olmayan kişinin yaptığı her şey kötü ve kusurludur (Arslan, 2008, s. 403). Çünkü felsefenin insan yaşamındaki en önemli işi iyi ve mutlu bir yaşam kazandırmaktır. Bu da ancak bilge insan olmakla mümkündür. Sağduyu, insani davranışlar, birlik olma, sade bir hayat sürme bilge insanın yaşamının vazgeçilmezleridir (Seneca, 1992, s. 34). Stoacı bilgelik dünya ile insanları barıştıracak bir bilgeliktir. Dünya ile denge kurmanın en olanaklı yoludur (Brun, 2003, s. 97-98). İşte bu yüzden Stoacılık son derece geniş kapsamlı birlikli bir dünya görüşü; bilgi kuramı, varlık kuramı, doğa felsefesi ve ahlak felsefesinin dahil olduğu bir yaşam kılavuzu ve öğretiler toplamıdır. Varlığı, doğayı ve insanı bir bütün olarak ele alarak tüm boyutlarıyla anlamaya ve anlatmaya çalışır (Arslan, 2008, s. 220-221).

5. Changing Lanes Filmine Stoacı Perspektiften Bakmak

Roger Michell’in yönettiği *Changing Lanes*, melodram/gerilim türünde bir film. Film, Gavin Banek (Ben Affleck) ve Doyle Gipson (Samuel L. Jackson)’un araba kazası nedeniyle kesilen hayatların nasıl karmaşık bir hal aldığı konu edinmektedir. Gavin, genç bir Wall Street avukatıdır. Çalıştığı şirketin ortaklarından Delano’nun kızı Cynthia Delano Banek ile evlidir. Gavin, bir vakfın yönetimini almak üzere önemli bir belgeyi mahkemeye sunacaktır. Doyle ise hayatını düzene sokmak için alkol bağımlılığından kurtulmuş ve çocuklarını yaşatacağı ev için kredi çekmiştir. Gavin’le araba kazası yaptıkları sırada çocuklarının velayet davasının görüleceği mahkemeye yetişmeye çalışmaktadır. Doyle’dan daha aceleci davranan Gavin sigorta acentesine haber vermek istemez. Gavin mahkemeye yetişirken, Doyle yetişemez. Bu durumda Doyle’un eski karısı Oregon’a taşınacaktır ve çocuklarını sonsuza dek kaybedecektir. Gavin ise evrakları Doyle’a yanlışlıkla vermiştir. Bu belge olmadan Mina şirkete sahtecilik suçundan dava açabilecek, Gavin’i ve şirketin diğer üyelerini hapse gönderebilecektir. Doyle, belgeyi çoktan çöpe atmıştır. Bu noktadan sonra her iki adam da kendilerini tehlikeli bir intikam alma sürecinin içinde bulurlar. Hikayenin sonunda girdikleri kötülük yarışından pişman olarak birbirlerine verdikleri zararı telafi etmeye çalışırlar.

Stoa felsefesinin önemli temsilcilerinden Seneca’ya (2017, s. 17) göre, insan ruhunun iyiyi ve erdemi öğrenmesinin tek yolu felsefedir. Tıpkı Seneca gibi Aurelius da, bizi koruyacak biricik şeyin felsefe olduğunu söyler. Aurelius’a (2012, s. 45) göre neredeyse bir an gibi süren ömür, kargaşaya hazırdır. Yazgının öngörülemezliği insanı güvensizlik duygusuyla yaşatır. Bu çıkmazda felsefe, insan ruhunun içindeki saflığı koruyabilmesini sağlar. Bu çerçeveden bakıldığında Gavin ve Doyle’un girdiği kötülük eylemi odağında gelişen çıkmaz, duygu ve rasyonel düşünce arasındaki mücadeleyi Stoacı bir perspektiften tasvir etmektedir. Film boyunca eylemleri yönlendiren duygu yoğunluğu giderek daha fazla sıkıntıya yol açarken, filmin sonunda rasyonel kararlar veren yani duygularından arınan karakterler mutluluğa ulaşırlar. Bu bakışla film, karakterlerin rasyonel yönde gerçekleşen eylemlerinin sonuçlarının mutlulukla ilişkisini Stoa felsefesi bakışıyla ele almaya imkan tanır. Öyle ki Stoacı felsefeye göre insan gerçek mutluluğa ancak rasyonel düşünce ve eylem aracılığıyla yani doğayla uyum

çinde yaşayarak erişir. Filmdeki karakterleri harekete geçiren en önemli itki duygularına yenik düşmeleridir. İntikam almak için harekete geçtikleri her eylem karakterleri kötülüğe daha fazla yaklaştırırken, çözümden ve iyilikten daha çok uzaklaştırdığı açık biçimde ortaya konulmuştur.

Stoa fiziğinde rastlantılara yer yoktur. Evrenin yasasında her şey önceden belirlenmiş bir amaç çerçevesinde düzenlenir (Cicero, 2012, s. 21). Gavin ve Doyle'un yaşadığı beklenmedik kaza, kendilerine farklı bakış açısı kazanacakları bir kapı aralar. Nitekim Stoacılık her olayın bir nedeni olduğu, bu nedenin Tanrı olduğunu ve Tanrısal aklın değişmezliğini benimser (Arslan, 2008, s. 338-339). Seneca'ya (2017, s. 45) göre, kötü gibi görünen olaylar aslında kötülük getirmez. Şanssızlık ve zorluk olarak görülebilecek bir olay o durumu yaşayacak insanlar için, belki de tüm insanlık için faydalıdır. Çarpışma anında Doyle "Bütün davranışlarımı doğru yapmak istiyorum" derken Gavin "Gelecek sefere daha şanslı ol" yanıtıyla kaza mahallinden uzaklaşmıştır. İki farklı bakış açısının ortaya konulduğu bu diyalogdan hareket edildiğinde Stoacılara göre doğadaki her varlık kendi doğasına uygun davrandığında mutluluğa erişir. İnsan, akli bir varlık olduğu için insanın iyiliği doğasına uygun olan akli davranmasından geçmektedir. Seneca'ya göre her şeyin değeri kendine özgü iyiliğiyle ölçülür. Nasıl ki yük hayvanının sırtının ne kadar güçlü olduğu soruluyorsa; köpeğin koku alma yeteneği, iz sürmesi, koşması ana niteliğiye; insanın yaratıldığı amaç, temel değerlendirme ölçütü "iyi" olmasıdır. İnsandaki en iyi ise "akıl"dır. İnsan akıyla diğer canlıların önünde gider. Zira aslan gibi güçlü, tavus kuşu kadar güzel, atlar kadar hızlı olabilir. Bu konularda hayvanlardan geri kalmazken, insanda en büyük olan şey "akıl"dır. Akıl, doğru ve engin olduğunda insan mutluluğa ve yaradılışının sınırına erişir (Seneca, 1992, s. 179-180). Stoacılara göre aklın önündeki en büyük engel, insanın duygularına ve tutkularına kapılmasıdır. Bu bakışla Gavin ve Doyle'un sorunlarını çözümden uzaklaştıran yegane neden olarak aklın yolundan sapmaları öne sürülebilir. Kazadan sonra karşılaştıkları ilk anda Doyle doğru olanı yapmalarını isterken, Gavin'in sigorta şirketini çağırılmayarak çek vermeye çalışması Doyle'un duygularına yenik düştüğü intikam girişimine neden olur. Stoacıların tutkular konusunda yaptıkları açıklamaların büyük bölümüne sahip olan Krizippos'a göre akıl-dışı davranışların ve aşırı içtepilerin kökeninde tutkular vardır (Arslan, 2008, s. 395-396). Gavin ve Doyle daha önce iyiliğe teşebbüs etseler de karşılıklı intikam alma süreci onları bu değerden uzaklaştırır. Karakterlerin hayatındaki düğüm, duygularından arınma kadar çözümlenmez. Hikayede kötülüğün çözüme kavuşturduğu noktalar bir kaç aşamada gerçekleşir. Kötülük silsilesi gibi süregelen eylemler Gavin'in duygularından arınmasıyla son bulur. Yani Gavin'in başlattığı düğümü yine Gavin çözer. Öyle ki Stoacı bakışa göre bir kötülük hoşgörülle durdurulabilir (Seneca, 2019, s. 32).

Filmin iki karakteri arasındaki pasif-agresif çatışmanın çözüm süreci, Stoacı bakışın duygu üzerindeki etkilerinin vurgulanması olarak okunabilir. Bu çatışmanın araçları Gavin'in, Doyle'un ev almak için çektiği banka kredisini iptal ettirmesi, buna karşılık Doyle'un, Gavin'in arabasının tekerleğinin parçalarını çıkartarak büyük bir trafik kazası yapmasına neden olması, Doyle'un çocukları önünde polislerle okuldan uzaklaştırılması olarak sıralanabilir. Stoacı bakış gerçek hayatta insanların sık sık karşılaştığı duygusal tepkileri doğuracak, olaylara çözüm olabilecek bir yaşam öğretisi üzerine temellenmiştir. İnsanlar sıklıkla rasyonel seçimler yerine tutkularına boyun eğerler. Bu da doğaya uygun yaşamın önündeki en büyük handikaptır. Hikayede Gavin'i doğasına yaklaştıran itkilere biri şirkette çalışmak için görüşmeye çağırıldığı hukuk mezunu bir gençle diyalogunda açığa çıkarılır: "İnsanların temelde iyi olduklarını düşünüyorum" ifadesini kullanan stajyer adayı Gavin'in "Bu düşüncelerini senden duymak için sana işi vereceğim" sözleriyle işe alınır. Bu sahne sonrasında Gavin, kötülük yaptıktan vazgeçerek mahkemeye tüm suçu kendi üzerine alan bir dilekçe yazar. Gavin'e göre herkes kendi mektubunu yazmalıdır. Benzer şekilde hapisten çıkan Doyle'un "Tanrım bana değiştiremediklerimi kabul etme gücü ver" sözlerini yeniden hayatın akışına katılmak istemesi olarak okumak olanaklıdır. Doyle'un intikamdan vazgeçtiği bu nokta tam da Aurelius'un Stoacı değer dizgesi çerçevesinde okunabilir.

Aurelius'a (2012, s. 44-45) göre, insanın başına gelen herhangi bir şeye öfkelenmesi evrenin doğasına aykırıdır. İnsan ruhunun en alçaltılmış hali, ruhunun evrende bir apse ya da ura dönüşmesidir. Bu durum tamamen kişni kendi elindedir. Aurelius insanın ruhunu alçaltan şeyler olarak bir insandan yüz çevirmesi, aşırı öfkelenmesi, hazza ve acıya yenik düşmesi, ikiyüzlü davranması -gerçeğe uymayan ya da gerçeğe aykırı davranması- davranışlarını amaçsız olarak yani rastgele, düşüncesizce yapmasıdır. Aurelius'un bahsettiği insan ruhunu "urlaştırın" nedenlerin hikaye boyunca somutlaştırıldığını söylemek olanaklıdır. Sırayla gidilecek olursa, daha ilk sahneden Gavin'in, Doyle'un ısrarlarına rağmen yüzüstü bırakarak gitmesi; Doyle'un öfkelenerek Gavin için çok önemli olduğunu anladığı dosyayı attığı çöpten alarak ve kaza anında Gavin'in ona sarf ettiği "Gelecek sefere daha şanslı ol" ifadesiyle birlikte şantaj aracı olarak kullanması; Gavin'in para kazanma hazzına yenik düşerek bir vakfın dolandırılmasına yardım etmesi; Gavin'in çalıştığı şirketin davayı kazanması için sahte evrak düzenlemesi ve Doyle'dan dosyayı geri almak için banka hesaplarıyla oynatması; Doyle'un intikam almak için Gavin'in arabasının tekerleriyle oynayarak neredeyse ölümüne neden olabilecek bir kazaya sebebiyet vermesi Aurelius'un sıraladığı doğaya aykırı davranışlara örnek gösterilebilir.

Stoacıların kusursuz iyisi, doğanın gerektirdiği kusursuzluktan ileri gelmektedir. Çirkinlik ise adaletsizlik, korkaklık, düzensizlik ve aptallıktan türemektedir (Laertios, 2007, s. 335-336). Stoa bilgeliği birdir. Ancak doğaya boyun eğildiğinde iyiliğe katılmak mümkündür. İyi olan doğru olan, doğru olan ise yaşamdır. Yaşamı ise akıl

yönetmelidir (Brun, 2003, s. 91). Çünkü akıl her zaman iyiliğin tarafındadır. Hikayenin sonunda Gavin'in "Kendimle yaşayabiliyorum çünkü günün sonunda kötülükten çok iyilik yaptığıma inanıyorum" sözleriyle filmin başından beri çatışma içinde olan iyilik-kötülük ikilemine vurgu yapılır. Stoa felsefesinde kötülük, Antik Çağ'lardan yakın zamanlara kadar benzer biçimlerde tekerrür eden insanın bir çok kez gördüğü bir şeydir (Aurelius, 2012, s. 96). Dolayısıyla her iki karakterin farklı eylemlerde bulunsalar da benzer iyilik-kötülük çatışması içine girdiği ve yaşamlarında benzer sonuçlar doğurması nedeniyle kötülükten vazgeçtiği ileri sürülebilir. *Changing Lanes*, Stoacıların duygulara kapılmanın yaşama olumsuzluk getireceği fikri ile örtüşen bir anlatı yapılanmasına sahiptir. Karakterler rasyonel düşünme, bilgeliğe erişme, adaleti sağlama, kötü alışkanlıklardan uzak durma, kin duyma gibi olumsuz duygulardan arınarak erdemli bir yol seçene kadar mutlu olamazlar. Nitekim Stoacı filozoflar evrende kötülüğün varlığını reddetmeye varacak kadar iyiliğin mükemmel bir şekilde tüm kainata nüfuz ettiğini düşünürler. Bu düşüncelerinin temelinde evrenin bütününde ve parçalarında Tanrı'nın ve aklın, dolayısıyla iyiliğin olması yönündeki değerler yatar (Arslan, 2008, s. 362). Bu demektir ki kimse doğuştan iyi ya da kötü değildir. Aklın ereğine ulaşan herkes iyiliğe de ulaşmış olur.

Stoa felsefesine göre insanlar birbirine karşı yakınlık ve sevgi duyması gereken varlıklardır. Daha birbirlerini tanımadıkları, ilk kez karşılaştıkları kaza anında Gavin, Doyle'u zor durumda bırakıp giderken, filmin sonunda çocuklarını almasını sağlayacak banka kredisini alması ve eski karısıyla barışması için elinden geleni yapar. Stoacı bakışta evren akıllı, amacı olan, iyi bir varlık tarafından yönetilir. Bütün varlıklar içlerinde taşıdıkları etkin ilkedeki dolaylı birbirlerine bağlıdır. Dolayısıyla birbirlerine düşmanlık beslemeleri şöyle dursun birbirlerine karşı, kendilerine duydukları kadar dostluk ve sevgi duymaları gerekir (Arslan, 2008, s. 376-377).

Bu noktada Gavin ve Doyle'un hikayenin sonunda ulaştıkları konuma bağlı olarak Stoa felsefesinde önemli kavramlardan biri olan "apatheia"ya değinmek gerekir. Stoacı felsefeye göre duygularının ve tutkularının ötesine geçebilmiş bilge kişi "apatheia"ya ulaşmıştır (Taylor, 2014, s. 138-139). Bu yaklaşım duygularla ilişkiyi tamamen kesmeyi değil, akıldışı duygularla ilişkiyi kesmeyi yeğler. Yani kişiyi doğanın, aklın, erdemin sınırları dışına çıkaracak duygulardır. Gavin hikayenin başında güzel olan her şeye sahip popüler bir Wall Street avukatıdır. Prestijli bir işi, sadık bir eşi ve pahalı bir yata vardır. Doyle ile karşılaşması hayatını kökten değiştiren bir ahlak etiği sorgulaması yapmasına yol açar. Gavin ancak karşısındakiyle empati kurduğunda yeniden iç huzurunu yakalayabilmiştir. Her iki karakter de öfkeyle verdikleri tepkilerin ne kadar saçma olduğunu görür. Nitekim final sahnesinde bir araya geldiklerinde ortada hiç gergin bir hava yoktur. Öfkenin olayları yorumlamadaki objektifliği nasıl bozduğunu anlamışlardır. Doyle, hikayenin başında alkol bağımlılığını yok ederek hayatındaki kaosu çözdüğüne inanmaktadır. Hayatında açtığı yeni sayfada artık her şeyi doğru yapmak ve ailesine tekrar kavuşmak istemektedir. Öyle ki Doyle ile karşılaşılan ilk sahnede insanların ruhunu tedavi etmek amacıyla bir araya geldiği bir seminerde söz alarak şu sözleri söylemiştir: "Kendimi şampanya gibi hissediyorum. Ardındaki kutlama fikrini anlıyorum. Şampanyanın içindeki kabarcıkları iyi ve güzel olarak görüyorum. Ruhumu yok eden bir şey olarak değil, onu neşeye dolduran bir şey olarak. Söylemeye çalıştığım şey şu: ben şampanya içmek istemiyorum ben zaten şampanyayım. Yaşamak çok güzel ve benimle paylaştığınız için teşekkür ederim." Ancak Doyle, Gavin'le karşılaştıktan sonra çözmesi gereken bir problemi daha olduğunu anlar. En kötü düşmanı, kendi öfkesidir. Doyle ve Gavin bireysel güçlerini ortaya koyarken öfkelerine yenik düştikleri zamanlarda izleyici, kötülük hakkında soru işaretleriyle dolar. Filmde altı çizilen kötülük kavramı, Stoacı bakışta önemli kavramlardan olan objektif değer anlayışına kavuştuklarında iyiliğe dönüşür. Film, "apatheia" kavramının mutluluğa ulaşırken saf bir duygusuzluk değil, olumsuz duygulardan arınmak olduğunun altını çizmiştir. Stoacılar "apatheia"nın sadece duyarsızlık olmadığını anlatmak için ve büyük çaba sarf etmişlerdir. Özellikle Aristoteles'in psikolojisinde önemli bir yere sahip olan "apatheia" iradeli yaşamı işaret etmektedir (Peters, 2004, s. 37-38).

Son olarak filmde bulgularanan Stoacı felsefenin çeşitli temalarının birbiriyle sıkı bir ilişki içinde olduğu ileri sürülebilir. Rasyonel düşünme, ahlaki etik, doğaya uygun davranma, erdemlilik, tutkuların arınma, objektif değer anlayışı gibi görüşlerden herhangi birini ele almak diğeriyle ilişkili açıklamayı gerektirir. Dolayısıyla filmde Stoacı bakışın çeşitli parametreleriyle ortaya çıktığını söylemek olanaklıdır. Stoacılığı metropol bir şehirde, modern toplum bireyleri üzerinde bulgulamak, kadim bir felsefi öğretinin modern toplumda yaşanan zorluklarla ilgili değerli çözümler bulduğu iddiasında bulunmayı mümkün kılar. *Changing Lanes* çoğu insanın günlük yaşamda sık karşılaşacağı insanlara karşı bu felsefeyi nasıl kullanarak mutluluğa erişebileceğine dair ipuçları vermektedir.

6. Sonuç

Roger Michell'in *Changing Lanes* filmi, çağına tanıklık ederek bireylerin yaşadığı bir takım sorunlar üzerinden Antik Yunan felsefesinin Stoacı öğretilerinin günümüze nasıl uyarlanabileceğini göstermiştir. Film aracılığıyla duygu ve rasyonel düşünce arasındaki çatışma, mutlu hayata ulaşmada tutkuların engelleyiciliği, insanın doğa ile uyumlu yaşamaya olan yatkınlığı, Stoacı perspektiften değerlendirilmiştir. İlk olarak çalışmada Stoa felsefesini anlamaya yönelik bir çerçeve çizilmiş, Stoacılığın temel öğretileri üzerinde durulmuştur. Filmin olay örgüsü büyük bir hukuk firmasının avukatı olan Gavin Banek ve çocuklarının velayet davasının görüleceği mahkemeye gitmeye çalışan Doyle Gipson'un arabası çarpışmasıyla başlamıştır. Gavin ve Doyle'un kaderinin kesişmesi, hem olay örgüsünde hem de karakter dönüşümünde Stoa felsefesinin izlerini sürmeyi mümkün kılmıştır.

Stoacı felsefe, son derece kapsamlı ve derinlikli bir dünya görüşünü yansıtmaktadır. Çevresindeki olayları değiştirmeye muktedir olmayan insan için çok kapsamlı bir yaşam kılavuzuna dönüşebilir. Bu kılavuz olaylara yönelik bakış açısını değiştirilmesine yardımcı olur. Gavin ve Doyle’un hayatını kökten birer ahlak etiği sorgulamasına götüren sürece girmeleriyle Stoa felsefesinin öğretileri anlatının çeşitli noktalarında teker teker belirir. Kaotik yapılanmaya sahip öykü ilerledikçe rasyonel düşüncenin idealleştirildiği Stoacı bakış giderek daha fazla meşruiyet kazanır. Duyguların mutluluğa ulaşmadaki olumsuz etkisi haklı çıkarılır. Olay örgüsü izleyicide, filmin başında karakterler olumsuz duyguları reddederek rasyonel davranıyordu öykü boyunca zincirleme bir biçimde gerçekleşen kaos ortaya çıkmazdı düşüncesini geliştirir. “İnsan için en iyi yol alan aklın ve erdemli niteliklerin seçilmeden, asla mutluluğa erişilemeyeceği” öğretilerine ulaştırır. Yani Gavin ve Doyle Stoa felsefesinin önemli kavramlarından olan “apatheia”ya ulaştığında mutluluğuna engel olabilecek şeyleri alt etmiş olur. “Apatheia” kavramını tıpkı özünde olduğu gibi duygusuzluk olarak değil, olumsuz tutkuların arınması olarak yansıtır. Baş karakterlerin pasif-agresif çatışma yaşadığı bir günün nihayetinde kötülükten vazgeçerek iyiliği seçmeleri gösterilir. Filmin sonunda karakterler Stoacı erdemini yeğlediği gibi duygulanımla girdikleri mücadeleyi kazanarak “aklı” yolu seçerler. Böylelikle Stoacı bakış, rasyonel davranışı teşvik edici olarak konumlandırılmış olur.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde filmin, modern toplum içindeki zorlukları aşarak kendi içsel yolculuğuna dönmek isteyen modern bireye Stoacılığın pratikte nasıl işlerlik kazanacağını gösterdiği ileri sürülebilir. Dolayısıyla film, Stoa akımının özünü anlamak ve gerçek hayatta nasıl uygulanacağını görmek bakımından önemli bir konumdadır. Aynı zamanda film, Stoacılığın günümüzde popüler bir hale gelmesinin de altını çizirken erdemsizlik olarak nitelediği servet yönetimi, adalet, yoksulluk, başkaları üzerinde güç kullanma gibi konularla nasıl başa çıkılabileceğine de değinir. Bu yönüyle Stoa felsefesinin Helenistik dönemdeki zenginliğin getireceği olumsuzluklardan nasıl korunmak gerektiğini öğütleyen psikolojik bir sığınak işlevi gördüğü zamanları hatırlatır. Aurelius’un (2012, s. 80) ifadesiyle “Her zaman mutlu yaşayabilirsin, çünkü doğru yolu izlemek, ona göre düşünmek ve davranmak senin elindedir [...] Kendi iyiliğini doğruyu istemekle ve doğru davranmakta ara ve arzularını buna göre sınırlandır”. Bu bakış üzerine inşa edilen *Changing Lanes*, insanın “aklı” yetilerini kılavuz olarak kullanarak iyiliğe erişebileceği ve insanın en büyük iyiliğinin kendinde olduğu anlayışını yeniden üretir.

Kaynakça


- Arslan, A. (2008). *İlkçağ felsefe tarihi Helenistik dönem felsefesi: Epikurosçular Stoacılar Septikler*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aurelius, M. (2012). *Düşünceler*. (Ş. Karadeniz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388. doi: 10.31592/aeusbed.598299
- Boethius. (2017). *Felsefenin tesellisi*. (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Brun, J. (2003). *Stoa felsefesi*. (M. Atıcı, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (2016). *Felsefenin kısa tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cicero. (2012). *De Natura deorum Tanrıların doğası*. (Ç. Menzilioğlu, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gökberk, M. (2002). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1998). *Felsefe ansiklopedisi kavramlar ve akımlar* (3. Baskı. Cilt 6, S-T). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2012). *Düşünceler (Marcus Aurelius)* (Çevirmen notu). (Ş. Karadeniz, Çev.). İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- Laertios, D. (2007). *Ünlü filozofların yaşamları ve öğretileri*. (C. Şentuna, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Neuman, W. L. (2014). *Toplumsal araştırma yöntemleri, nitel ve nicel yaklaşımlar 2*. (S. Özge, Çev.). Ankara: Yayınodası.
- Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan felsefesi terimleri sözlüğü tarihsel bir okuma*. (H. Hünler, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Seneca, L. A. (1992). *Ahlaki mektuplar*. (T. Uzel, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Seneca, L. A. (2017). *Tanrısal öngörü*. (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınevi.

- Seneca, L. A. (2019). *Hoşgörü üzerine ruh dinginliği üzerine*. (B. Demiriş, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Taylor, C. (2014). *Seküler çağ*. (D. Körpe, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe sözlüğü*. (5. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2018). *Stoa ahlakı*. Hatice Nur Erkızan (Ed.), *Özne Felsefe, Bilim ve Sanat Yazıları Stoa Felsefesi* (s. 13-19) içinde. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Zeller, E. (2008). *Grek felsefesi tarihi*. (A. Aydoğan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Çivit Otunun Yünlü Kumaşlar İçin Doğal Boyarmadde Kaynağı Olarak Kullanılması

The Use of Woad Plant as A Natural Dye Source for Woolen Fabrics

Fazlıhan Yılmaz

Dr.Öğr.Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
email: fazlihan.yilmaz@atauni.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2278-163X>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Yılmaz, F. (2020). Çivit otunun yünlü kumaşlar için doğal boyarmadde kaynağı olarak kullanılması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 485-490. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.705347>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 17/03/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 06/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Tüketiciler tekstil mamullerine yönelirken genellikle ilk başta renk ve moda olgusunu ön plana alırlar. Bu da bir ürünün seçiminde rengin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Tekstil materyallerinin renklendirilmelerinde eskiden doğal boyalar kullanılırken, bugün yaygın olarak sentetik boyaların kullanıldığı bilinmektedir. Yapılan bu çalışmada ise çivit otu bitkisinin fermantasyon yapılmadan doğal boyarmadde kaynağı olarak yünlü kumaşların renklendirilmesinde kullanılıp kullanılmayacağı test edilmiştir. Bu amaçla farklı bitki konsantrasyonlarında ve farklı mordan maddelerinin varlığında denemeler gerçekleştirilmiş ve elde edilen renkler ve haslıklar incelenmiştir. Nihayetinde çivit otu bitkisinin hiçbir ön işleme tabi tutulmadan direkt olarak kullanımıyla yünlü kumaşları renklendirmede kullanılabilceği tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Renk, Doğal Boya, Çivit Otu, Yün, Haslık

Abstract

When consumers tend to textile products, they generally give priority to color and fashion. This shows how important color is in choosing a product. It is known that synthetic dyes are widely used nowadays whereas natural dyes were used in the coloring of textiles in past. In this study, it has been tested whether woad plant can be used as a natural dyestuff without fermentation in the coloration of woolen fabrics. For this purpose, experiments were carried out in different plant concentrations and the presence of different mordant substances and the obtained colors and fastnesses were analyzed. It has been determined that woad plant can be used in coloring of woolen fabrics directly without applying any previous process.

Keywords: Color, Natural Dye, Woad, Wool, Fastness

1. Giriş

Renk günlük yaşamımızda önemli rol oynamaktadır (Schuere ve Clerek, 2012) ve boya ile beraber insanlığın estetik arayışları ile ilişkilendirilebilmektedir (Genç, 2014). Renklere olan ilgi doğal bir içgüdüdür ve her birey renklerle ilgili kendi beğeni ve tercihinine sahiptir (Bhatti, Adell ve Abbas, 2011). 1856 yılında kimyasal boyaların elde edilmesine kadar renklendirme amacıyla çeşitli bitki, böcek ve deniz kabukluları kullanılmıştır (Genç, 2014).

Doğal boyarmaddelerin büyük bir kısmı bitkisel kaynaklardan elde edilmektedir (Purwar, 2016). Doğada kendiliğinden yetişen veya kültürü yapılan bitkilerin çiçek, yaprak, gövde, gövde kabuğu, ince dalları, toprak altı sürgünleri, yumru kabuğu, kökü, tohumu, çekirdeği veya tamamından farklı yöntemlerle hazırlanan ekstraktlarla yün, pamuk ve ipek gibi hammaddelerin değişik tekniklerle boyanması işlemine “bitkisel boyacılık” denilmektedir (Kayabaşı ve Dellal, 2006). Fakat zaman içerisinde kimyasal boyaların tekstil endüstrisinde kullanım alanları genişledikçe, Türk kültüründe köklü bir geleneğe sahip olan ve bir dönem Anadolu’da da babadan oğula geçen doğal boyamacılık neredeyse yok olma noktasına gelmiştir (Etikan, 2011).

Bitkilerden boyarmaddelerin alınması ve boyamacılıkta kullanılması, sentetik boyarmadde kullanımına göre doğaya zarar vermeyen uygulamalardır (Güngörmez, 2015). Aynı zamanda sentetik birçok renklendirici insan sağlığı açısından zararlı ve alerjenik etkiye sahip olabilmektedir (Angelini, Pistelli, Belloni, Bertoli ve Panconesi, 1997). Öte yandan doğal boyarmaddeler düşük toksik etki gösterme, alerjen etki göstermeme gibi birçok avantaja da sahiptirler (Shams-Nateri, Hajipour, Dehnavi ve Ekrami, 2014). Ayrıca doğal boyarmaddeler sentetik boyalara göre daha iyi biyo-çözünürlük sergilemektedir (Deo ve Desai, 1999). Günümüzde doğal boyarmaddeler genellikle Asya ülkelerinde üretilmektedir (Önal, Eser ve Akıncı, 2013). Anadolu’da boya bitkilerinin çok bulunması boyacılık sanatının eski ve köklü olmasına neden olmuştur (Ölmez, 2005). Ülkemizde boyamacılıkta kullanılabilcek yaklaşık 150 kadar boya bitkisi mevcuttur (Kızıl ve Kayabaşı, 2005).

Çivit otu, *brassicaceae* (*Cruciferae*) familyasının *Isatis* cinsine mensup (Parlak, 2007) ve 40 ile 90 cm’ye kadar boylanabilen, iki yıllık, parlak sarı renk çiçekli ve otsu bir bitki olarak bilinmektedir. Çivit otunun (*Isatis tinctoria* L.) anavatanı Kafkasya yamaçlarıdır ve uzak doğudan Himalayalar’a kadar yayılmıştır. Günümüzde Kuzey Afrika ve Avrupa’da kültürü yapılmaktadır. Çivit otunun 30’a yakın türü Türkiye’de doğal olarak yetişmektedir (Karadağ,

2007). Bu bitki Orta Çağ'dan 20. Yüzyılın başına kadar indigo kaynağı olarak Avrupa'da yetiştirilmiş ve kullanılmıştır (Stoker, Cooke ve Hill, 1999).

Bu çalışma kapsamında ise günümüzde önemini kaybetmiş olan çivit otunun yünlü kumaşların renklendirilmesinde kullanılabilirliğinin araştırılması amaçlanmıştır.

2. Yöntem

2.1. Materyal

Çalışmada 160 g/m^2 ağırlığında, boyaya hazır %100 yünlü kumaş kullanılmıştır. Yünlü kumaşla yapılan çalışmada atıl durumdaki çivit otu bitkisi boyarmadde kaynağı olarak seçilmiştir.

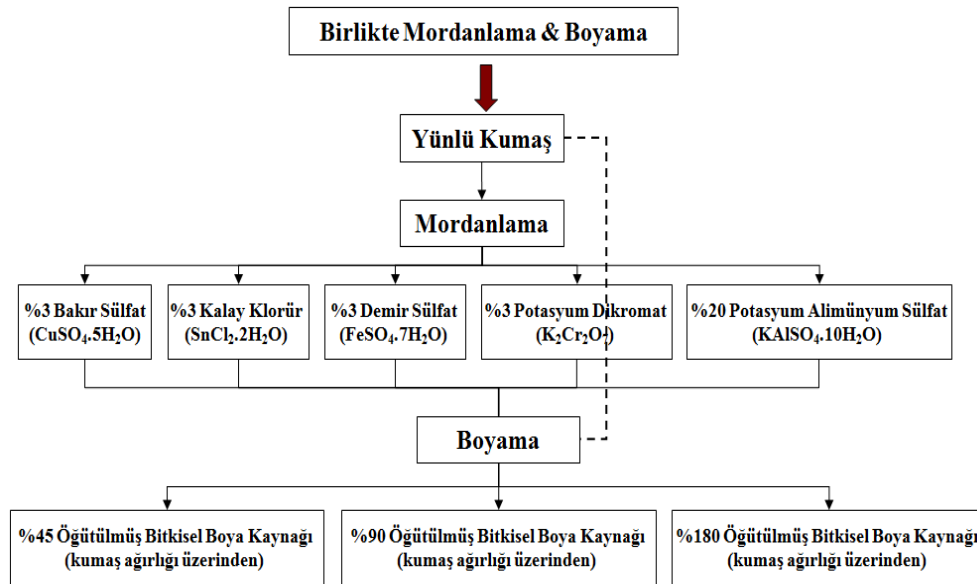
Çivit Otu: Çalışma kapsamında kullanılan çivit otu bitkisi Kayseri'de toplanmıştır. Toplanan çivit otu bitkisi (*Isatis tinctoria* L.) gölgede kurutulduktan sonra kök, gövde, yaprak ve çiçek olmak üzere bir bütün olarak değirmenden geçirilerek öğütülmüştür. Yünlü kumaşın boyanması işleminde bu öğütülmüş olan çivit otunun çiçekleri, yaprakları ve bütün gövde yapısıyla birlikte kökü de kullanılmıştır. Kullanılan çivit otu bitkisi için önceden herhangi bir fermantasyon işlemi yapılmamıştır. Yani bitki direkt boyarmadde kaynağı olarak kullanılmıştır.



Şekil 1. Kurutulmuş çivit otu bitkisi Şekil 2. Öğütülmüş çivit otu bitkisi

2.2. Metod

Boyama denemelerinde kullanılmış olan %100 yünlü kumaş numuneleri, birlikte mordanlama yöntemine göre çivit otu ile 3 farklı konsantrasyonda boyanmışlardır. Boyama işlemlerinde kullanılan çivit otu herhangi bir ekstraksiyon işlemine tabii tutulmamıştır. Yapılan birlikte mordanlı boyamalarda Şekil 3'deki boyama reçetesine göre boyama banyoları hazırlanmış ve laboratuvar tipi numune boyama makinelerinde birlikte mordan yöntemine göre 1/50 flotte oranında boyama işlemleri gerçekleştirilmiştir.



Daha önceki yapılan çalışmada olduğu gibi (Yılmaz ve Bahtiyari, 2017), doğal boyarmadde, kumaş ve mordan maddeleri boyama banyosunun içine hep birlikte eklendikten sonra boyamaya başlanmıştır. Kumaş boya banyosunda 10 dakika 40 °C’de işleme tabi tutulmuş ve daha sonra banyo 40 dakikada 100 °C’ye kadar ısıtılmıştır. Bu adımlar sonucunda 60 dakikada 100 °C’de işleme devam edilerek boyama denemeleri gerçekleştirilmiştir. Mordan kullanılarak yapılan boyama denemelerine ek olarak mordan maddesi kullanılmadan da (mordan maddesiz) boyama işlemleri yapılmıştır. Boyama işlemi tamamlandıktan sonra, çivit otu ile farklı konsantrasyonlarda (%45, %90, %180) boyanmış olan yünlü kumaş önce bir soğuk yıkama ve bunu takip eden sıcak yıkama sonrasında durulama adımıyla birlikte oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır. Böylece kuruyan kumaş numuneleri çeşitli ölçümleri yapılmak üzere hazır hale gelmiştir.














Boyanmış kumaş numunelerinin D65 ışık kaynağı altındaki CIE L*a*b* değerleri ve renk verimlilikleri (K/S) Konica Minolta 3600d marka spektrofotometre kullanılarak hesaplanmıştır. Bununla birlikte elde edilen renkleri daha iyi gözlemleyebilmek için numuneler taratılarak fotoğraflandırılmıştır. Yapılmış olan boyama denemeleri sonunda kumaşların ışık haslığı ISO 105-B02 standardına göre (ISO 105-B02, 1994) ve yıkama haslığı ISO 105-C10 standardına göre (ISO 105-C10, 2006) değerlendirilmiştir.

3. Bulgular ve Yorum






Çivit otu ile fermantasyon ve ekstraksiyon işlemi yapılmadan tekstil materyallerinin renklendirme özelliklerini analiz etmek için yapılan işlemler sonrasında kumaşlara ait CIE L*a*b*C*h° değerleri, renk verimlilikleri, boyanmış kumaşlara ait ışık ve yıkama haslıkları ölçülmüştür. Elde edilen sonuçlar aşağıda sunulmuştur.

Tablo 1

Yünlü Kumaşın Çivit Otu Kullanılarak Boyanması Sonucu Elde Edilen Numunelerin CIELAB (L*, a*, b*, C*ve h°) ve K/S Değerleri

Boyama Konsantrasyonu	Mordan tipi	K/S	CIE L*a*b* (D65)					Renkler
			L*	a*	b*	C*	h°	
% 45	<i>Mordansız</i>	1,89	72,06	2,18	20,08	20,2	83,8	
% 90	<i>Mordansız</i>	2,69	68,81	1,87	22,29	22,36	85,21	
% 180	<i>Mordansız</i>	5,04	66,96	2,55	30,25	30,36	85,18	
	<i>Bakır II Sülfat</i>	4,86	60,7	1,4	24,61	24,65	86,75	
	<i>Kalay II Klorür</i>	4,94	77,19	0,27	38,04	38,04	89,59	
% 45	<i>Demir II Sülfat</i>	1,88	71,87	1,87	18,82	18,91	84,33	
	<i>Potasyum Dikromat</i>	3,65	63,52	-0,63	24,96	24,97	91,45	
	<i>Şap</i>	2,07	77,08	0,79	29,14	29,15	88,46	
	<i>Bakır II Sülfat</i>	4,98	61,11	0,79	25,17	25,19	88,97	
	<i>Kalay II Klorür</i>	8,18	74,16	0,7	40,26	40,27	89,01	
% 90	<i>Demir II Sülfat</i>	2,8	67,59	1,45	20,15	20,2	85,87	
	<i>Potasyum Dikromat</i>	4,05	63,87	1,42	28,76	28,79	87,17	
	<i>Şap</i>	3,11	73,62	1,19	32,75	32,78	87,92	

Tablo 1'in devamı

Boyama Konsantrasyonu	Mordan tipi	K/S	CIE L*a*b* (D65)					Renkler
			L*	a*	b*	C*	h°	
% 180	<i>Bakır II Sülfat</i>	6,38	59,06	1,26	26,92	26,95	87,31	
	<i>Kalay II Klorür</i>	14,03	66,63	1,7	38,71	38,74	87,49	
	<i>Demir II Sülfat</i>	4,26	64,58	2,32	22,87	22,99	84,21	
	<i>Potasyum Dikromat</i>	4,61	63,65	3,43	31,72	31,9	83,83	
	<i>Şap</i>	5,48	67,82	2,45	34,17	34,25	85,89	

Daha önce de belirttiğimiz gibi çivit otu ile boyanmış yünlü kumaş numunelerinin renklerini analiz etmek için CIE L*a*b* değerleri ölçülmüştür. "L*" değeri açıklık eksenidir. Bu değer ideal siyahta sıfırdan başlayıp, ideal beyaz için 100'e ulaşır. "a*" kırmızı-yeşil eksenini, "b*" sarı-mavi eksenini, "C" doygunluğu ve "h°" renk cinsini (h= 0° Kırmızı, h= 90° Sarı, h= 180° Yeşil, h= 270° Mavi) vermektedir (Duran, 2008).

K/S renk verimliliklerini incelediğimizde bütün deneme adımlarında aynı uygulamalar için boyarmadde konsantrasyonu artırıldığında renk verimliliğinin de arttığı gözlemlenmiştir. Bu da genelde beklenen bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Renk verimliliği kalay klorür mordan maddesi ile çivit otu kullanılarak %180 konsantrasyonda yapılan boyamalarda en yüksek değerini yakalamıştır. Bu değer ise 14,03 olarak karşımıza çıkmaktadır. En düşük değere baktığımızda ise 1,88 sonucu karşımıza çıkmaktadır. Elde edilen değer ise çivit otunun %45 boyama konsantrasyonu için demir sülfat mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama değeridir. Genel olarak demir sülfat mordan maddesi kullanılarak çivit otu bitkisi ile yapılan boyama denemelerinde K/S değerleri düşük çıkmaktadır.

Çivit otu bitkisi kullanılarak yapılan yünlü kumaşların renklendirilme işlemlerinde; kahve, sarı, hâki, hardal ve krem rengine ait çeşitli tonlar elde edilmiştir. Farklı mordan maddeleri kullanılarak mordan maddesiz yapılan boyama denemelerine göre farklı tonda renklerin elde edilebileceği görülmüştür. Örneğin; mordan maddesi kullanılmadan %90 boyama konsantrasyonunda yapılan denemelerde a*= 1,87, b*= 22,29 ve h°= 85,21 olarak ölçülmüştür ve renk açık sarı-krem olarak algılanmaktadır. Bakır mordan maddesi ile %90 boyama konsantrasyonunda yapılan denemelere bakıldığında ise a*= 0,79, b*= 25,17 ve h°= 88,97 olarak gözlemlenmiştir. Son olarak da kalay klorür mordan maddesi ile yapılmış olan %45 boyama konsantrasyonundaki işlemlerde a*= 0,27, b*= 38,04 ve h°= 89,59 değerleri bulunmuştur. Bulunan değerler sarı eksene çok yakın bir bölgede olduğundan renk sarı olarak görülmektedir.

L* değeri daha öncede belirttiğimiz gibi açıklığı ifade etmektedir ve bu değer 100'e yaklaştığında elde edilen renk daha açık algılanmaktadır. L* değerini baz alarak baktığımızda bu değer en yüksek olarak kalay mordan maddesi kullanılarak %45 boyama konsantrasyonunda yapılan boyama işleminde 77,19 olarak görülmüştür. Yani en açık renk bu işlemde elde edilmiştir. L*'nin en düşük olduğu değer ise 59,06 olarak %180 boyama konsantrasyonunda bakır mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama işleminde elde edilmiştir. Bu da en koyu rengi ifade etmektedir.

Ayrıca yapılan boyama denemeleri sonunda kumaşların ışık ve yıkama haslıkları da değerlendirilmiştir.

Tablo 2

Yünlü Kumaşın Çivit Otu Kullanılarak Boyanmış Numunelerinin Işık Haslığı ve Yıkama Haslığı Test Sonuçları

Mordan Maddesi	Boyama Konsantrasyonu							
	% 45		% 90		% 180			
	Işık Haslığı	Yıkama Haslığı	Işık Haslığı	Yıkama Haslığı	Işık Haslığı	Yıkama Haslığı		
Mordansız	3-4	R	5	3-4	R	4/5	R	4
		A	5		A	5	A	5
CuSO ₄ .5H ₂ O	4	R	5	4	R	4/5	R	4/5
		A	5		A	5	A	5
SnCl ₂ .2H ₂ O	4	R	5	4	R	5	R	4-5
		A	5		A	5	A	5
FeSO ₄ .7H ₂ O	3	R	4/5	3	R	4/5	R	4-5
		A	5		A	5	A	5
K ₂ Cr ₂ O ₇	4	R	5	4	R	5	R	5
		A	5		A	5	A	5

Tablo 2'nin devamı

Mordan Maddesi	Boyama Konsantrasyonu								
	% 45			% 45					
	Işık Haslığı	Yıkama Haslığı	Işık Haslığı	Yıkama Haslığı	Işık Haslığı	Yıkama Haslığı			
KAISO ₄ .10H ₂ O	3	R A	5 5	3-4 A	R A	4/5 5	4-5 A	R A	4 5

(A: Akma Değeri, R: Renk Değişimi)

Çivit otu bitkisi kullanılarak yapılan yünlü kumaşların renklendirilme işlemlerinde ışık haslığı değerleri incelendiğinde genellikle boyama konsantrasyonu arttığında ışık haslık değerlerinde iyileşmelerin olduğu gözlemlenmiştir. En yüksek ışık haslığı değeri 4-5 olarak %180 boyama konsantrasyonunda kalay klorür, potasyum dikromat ve şap mordan maddeleri kullanılarak yapılan boyama işlemlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Yıkama haslığı değerlerine bakıldığı zaman renk değişimi ve akma değerleri için oldukça iyi sonuçların elde edildiği görülmüştür. Akma açısından bütün değerler 5 olarak elde edilirken lekeleme açısından ise 4-5 ve 5 değerleri elde edilmiştir. Bu da çivit otu bitkisi ile boyanan yünlü kumaş numunelerinin yıkama haslıklarının iyi olduğunu göstermektedir.

4. Sonuç ve Öneriler

Çivit otu günümüzde Orta ve Batı Anadolu'da yabani olarak yetişmektedir (Deveoğlu ve Karadağ, 2011) ve bu bitkinin yapraklarının fermantasyonu ile mavi renkli bir boyarmadde elde edildiği bilinmektedir (Karadağ, 2007). Bu çalışmada ise çivit otu herhangi bir fermantasyon işlemine alınmadan direkt olarak öğütülmüş ve ekstraksiyon işlemi olmaksızın yünlü kumaşların renklendirilmesinde kullanılmıştır. Bu kapsamda farklı bitki konsantrasyonlarında ve farklı mordan maddelerinin varlığında denemeler gerçekleştirilmiştir. Ardından boyanmış numunelerin spektral ölçümleri gerçekleştirilmiş ve yıkamaya ve ışığa karşı haslıkları analiz edilmiştir. Elde edilen verilerin sonucunda çivit otunun yünlü kumaşların renklendirilme işlemlerinde herhangi bir ekstraksiyon ve fermantasyon işlemi olmadan da kullanılabilceği görülmüştür. Bunun da ötesinde bu çalışma ile eski önemini yitirmiş olan doğal boyamacılığın tekrardan canlandırılması ve kültürümüzde önemli bir yere sahip olan doğal boyamacılığın ileriki nesillere aktarılması da hedeflenmiştir.

Kaynakça

- Angelini, L. G., Pistelli, L., Belloni, P., Bertoli, A., & Panconesi, S. (1997). Rubia tinctorum a source of natural dyes: agronomic evaluation, quantitative analysis of alizarin and industrial assays. *Industrial Crops and Products*, 6(3/4), 303-311. doi: [http://doi.org/10.1016/s0926-6690\(97\)00021-6](http://doi.org/10.1016/s0926-6690(97)00021-6)
- Bhatti, I. A., Adeel, S., & Abbas, M. (2011). *Effect of radiation on textile dyeing*. P. Hauser (Ed.), In *Textile dyeing* (p. 1-16), doi: <http://doi.org/10.5772/19879>
- Deo, H. T., & Desai, B. K. (1999). Dyeing of cotton and jute with tea as a natural dye. *Coloration Technology*, 115(7-8), 224-227. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1478-4408.1999.tb00360.x>
- Deveoğlu, O., & Karadağ, R. (2011). Genel bir bakış: Doğal boyarmaddeler. *Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 23(1), 21-32. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/165552>
- Duran, K. (2008). *Tekstilde renk ölçümü ve reçete çıkarma*. İzmir: Ege Üniversitesi Tekstil ve Konfeksiyon Araştırma-Uygulama Merkezi.
- Etikan, S. (2011). Doğal boya geleneğinin Türk halı sanatında yeri ve önemi üzerine bir değerlendirme. *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 11-16. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/39052819-Dogal-boya-geleneğinin-turk-hali-sanatinda-yeri-ve-onemi-uzerine-bir-değerlendirme.html>
- Genç, M. (2014). Başbakanlık Osmanlı arşiv belgelerinde kökboya ve cehri ile ilgili bazı kayıtlar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 7(13), 174-212. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/193454>
- Güngörmez, H. (2015). Doğal boyalar ve tuz. *Iğdır Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 57-63. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/412760>
- ISO 105-B02. (1994). *Textiles-tests for color fastness (Part B02: Color fastness to artificial light)*. International Organization for Standardization, Brussels, Belgium.
- ISO 105-C10. (2006). *Textiles-tests for color fastness (Part C10: Color fastness to washing with soap or soap and soda, Test Condition: Test A (1))*. International Organization for Standardization, Geneva, Switzerland.

- Karadağ, R., (2007). *Doğal boyamacılık*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü.
- Kayabaşı, N., & Dellal, G. (2006). Türkiye’de farklı koyun ırklarından elde edilen yünlerin kökboya ile verdikleri renklerin subjektif ve objektif yöntemlerle değerlendirilmesi üzerine bir araştırma. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 10(3), 334-340. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193647>
- Kızıl, S., & Kayabaşı, N. (2005). Muhabbet çiçeğinin (reseda lutea l.) boyama özelliklerinin belirlenmesi üzerine bir çalışma. *Akdeniz Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, 18(2), 195-200. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/18197>
- Ölmez, F. N. (2005). Yün halı ipliklerinin fındık (corylus avellana l.) yaprakları ile boyanmasından elde edilen renkler ve bazı haslık değerleri. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Ziraat Fakültesi Tarım Bilimleri Dergisi*, 15(1), 77-84. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/204879>
- Önal, A., Eser, F., & Akıncı, İ. (2013). Extraction of dyestuff from basil (ocimum basilium) and investigation of dyeing properties of cotton and wool fabrics using (ure+ammonia+calcium oxalate) mixture. *Journal of New Results in Science*, 2(2), 19-25. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/105180>
- Parlak, T. (2007). *Çoruh vadisinde bitkisel boya potansiyeli*. Ankara: Atatürk Üniversitesi GSF Yayınları.
- Purwar, S. (2016). Application of natural dye on synthetic fabrics: A review. *International Journal of Home Science*, 2(2), 283-287. Erişim adresi: <http://www.homesciencejournal.com/archives/2016/vol2issue2/PartE/2-2-40.pdf>
- Schueren, L. V. D., & Clerck, K. D. (2012). Coloration and application of Ph-sensitive dyes on textile materials. *Coloration Technology*, 128, 82-90. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1478-4408.2011.00361.x>
- Shams-Nateri, A., Hajipour, A., Dehnavi, E., & Ekrami, E. (2014). Colorimetric study on polyamides dyeing with weld and pomegranate peel natural dyes. *Clothing and Textiles Research Journal*, 32(2), 124-135. doi: <https://doi.org/10.1177/0887302X14525658>
- Stoker, K. G., Cooke, D. T., & Hill, D. J. (1999). An improved method for the large-scale processing of woad (isatis tinctoria) for possible commercial production of woad indigo. *Agris*, 71(4), 315-320. Erişim adresi: <https://agris.fao.org/agris-search/search.do?recordID=GB1999001887>
- Yılmaz, F., & Bahtiyari, M. İ. (2017). Çeşitli bitkisel kaynaklarla yünlü kumaşların renklendirilmesi. *Tekstil ve Mühendis*, 24(106), 62-71. doi: <https://doi.org/10.7216/1300759920172410602>

Frankfurt Okulu'nun Müzik Eleştirisi

The Music Criticism of The Frankfurt School

Ülhak Çimen

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
email: ulhacimen@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7307-4874>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Çimen, Ü. (2020). Frankfurt okulu'nun müzik eleştirisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 491-498. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.709986>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 27/03/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 08/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü ve Eleştirel Teori ile eş anlamlı kullanılan Frankfurt Okulu'nda düşünürler, genel anlamda kapitalist sistemin eleştirisini yaparak bu sistemin insanlığın bir kısmına fayda sağlayarak diğer kısma felaketler getirdiğini/getireceğini iddia etmişlerdir. Okul teorisyenleri müziğin dizgenin himayesine girdiğini, bu nedenle insanların müzik vasıtasıyla gerçek anlamda bilinçlenmelerinin imkânsız olduğunu ileri sürmüşlerdir. Kitle iletişim araçları dolaşıma çıkardıkları müzik biçimiyle insanları düşünemez kılan en önemli ideolojik yardımcılarıdır.

Frankfurt Okulu üyeleri, kapitalist sisteme kapalı bir sistem olduğu gerekçesiyle olumsuz bir tavır takınmışlardır. Açık uçlu, çok boyutlu, derinlemesine ve tamamlanmayan bir disiplinle çalışan okul düşünürleri kapalı sistemlerin arka planında sinsi planların olduğunu düşünmektedir. Düzen, sinsi planlarını uygulayabilmek için öncelikle insanların düşünmemesi gerekliliğiyle yola çıkmış ve müzik dâhil olmak üzere bütün yapılarını atomize olan, şeyleşen, eleştiremeyen bireyler üzerine kurmuştur.

Sistem eleştirisi yapan müziği ciddi müzik, sisteme itaati arzullattıran müziği ise ciddi olmayan müzik şekliyle tarif eden Frankfurt Okulu üyeleri multidisipliner bir anlayışla müziğe yaklaşmışlardır. Onlara göre müziğin durumu şudur: Müzik, öznal akıl himayesine giren teknik uzmanlık tarafından öylesine başarılı şekilde yönetilmektedir ki dinleyici kitlesi müziğin arka planındaki sistem ideolojisini kavrayamamaktadır. Dahası insanlar ve genelinde toplum ideolojisi kavrayabilecek bilinç biçimlerine karşı çıkmaktadır. Dizgenin himayesine girmiş olan teori doğruyu/yanlış, güzeli/çirkini/, ahlaklı olanı/olmayanı vb. bütün zıtlıkları istediği şekilde belirleyebilmektedir. Çalışmada literatür taraması yapılarak ekol teorisyenlerinin görüşleri sistematize edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Frankfurt Okulu, Müzik, Kültür Endüstrisi, Kitle İletişim Araçları, Şeyleşme.

Abstract

In the Frankfurt School associated with the Institute for the Social Research and the Critical Theory, criticizing the capitalist system in general meaning, philosophers have stated that this system will avail some part of the humanity and it has brought/will bring grief to other part of the humanity. The theorists of the school have asserted that the music has been taken under patronage of the system and that is why it is impossible for people to become truly conscious through music. The mass media is the most ideological assistant which makes people incapable of thinking with the form of music they circulate.

Members of the Frankfurt School have assumed a negative attitude on the grounds that the capitalist system being a closed system. Thinkers of the school, studying with an open-ended, multidimensional, intimate and supplementary discipline, think that closed systems have insidious plans. In order to implement its insidious plans, the system firstly has set off with the necessity of people not to think and has established its all structures including the music on individuals who become reified and cannot criticize.

Members of the Frankfurt School, defining the music which criticizes the system as serious music, and the music which makes desire obedience to the system as non-serious music, have approached the music with a multi-disciplinary understanding. According to them, the situation of the music is that the music is managed so successfully by the technical expertise which is under subjective mind patronage that the audience cannot comprehend the system ideology behind the music. Moreover, people and the society in general oppose the forms of consciousness which can grasp ideology. The theory under the patronage of the system can determine all the contrasts such as the right/wrong, the beautiful/ugly, the moral/unmoral etc as desired. The opinions of the theoreticians of the école have been tried to be systematized by making the literature review in the study.

Keywords: The Frankfurt School, Music, Culture Industry, The Mass Media, Reification

1. Giriş

Marksist Teorinin geçmişteki yanlışlıkları göstermesi aynı zamanda şimdi ve gelecek için uygun bir praksis belirtmesi umuduyla hareket eden Frankfurt Okulu düşünürleri doğru praksislerin ortaya çıkmasında teorinin mutlak belirginliğiyle hareket etmişlerdir. Batı Avrupa Marksizmini yeniden aktif hale getirme, Marksizmi dünya genelinde ilgi odağı yapma ve Marksist teoriyi güncel dünyaya uyarlama düşüncesiyle kurulan okul Almanya Milli Eğitim Bakanlığının bir kararnamesi ile 1923 yılında farklı disiplinler arasında çalışma yapan Marksist temelli bir merkez olarak kurulmuştur (Kızılcılık, 2000, s. 9). Felsefe, sosyoloji, ekonomi, siyaset, edebiyat, müzik, metafizik, sanat gibi konularda bir araya gelen okul düşünürleri disiplinlerarası bir anlayışla alt yapı ve üst yapı bileşenlerini çoklu, birleşik, ilintili ve eleştirel bir biçimde ele almışlardır. Onlara göre müzik bu anlamda ele alınması gereken önemli bir yapı bileşenidir.

Bir zamanlar devlet politikalarının edebiyatı, müziği, resimi ve sanatın diğer formlarını bilinçli bir şekilde denetimi altına alması sanatın değerine zarar vermemiştir. Çünkü sanat her ne kadar denetim altında olsa da sanatın anlam ve değeri gerçek niteliğini kaybetmemiştir. Ancak modern akıl bütün sistematik yapıları himayesine aldığı gibi sanatı da hegemonyasına alarak müziğin-genelinde sanatın- anlamını ve değerini bozmuştur (Marcuse, 1968, s. 144). Kapitalizm öncesinde kitleler ile müzik arasındaki bağı gelenek güçlendirmektedir. Gelenek icradaki sürekliliği ile birlikte müzikle dinleyicisi arasında kesinti vermeyen bir bağ oluşturmakta ve sorunlara karşı haklı serzenişte güvence sağlanmaktaydı (Adorno, 2018, s. 73). Geleneği ortadan kaldıran kapitalist irrasyonel yeniden üretim, bireysel gelişme ile toplumsal gelişme arasındaki dengeyi yok etmiştir.

Gerçek anlamdaki bir sanat yapıtı -özelinde müzik- düzene karşı fikirleri, kavramları, imgeleri ortaya koyacak estetik eleştiriye sahip olmalıdır (Marcuse, 1991, s. 85). Ancak sanat eleştirel yeteneğini kaybederek kapitalist düzenin himayesine girdiğinden sanatın estetik eleştiri niteliği kaybolmuştur. Müzik bu anlamda eleştirel yeteneğini yitiren en önemli sanat bileşenidir. Benjamin'e göre müzik hiçbir zaman bu denli insanlıktan çıkarak utanmaz bir niteliğe kavuşmamıştır (Benjamin, 2009, s. 90). Mevcut düzende müziğin insanları özgür olduklarına inandırması bir yanılsamadır. Radikal şeyleşme; sistem müziğini dinleyen insanların aslında kendilerini özgür, bilinçli ve samimi hissettikleri kandırmacasıdır (Adorno, 2018, s. 157). Güncel müzik eserleri bireyi mevcut durumun kötülüğüne karşı koruyamamakta ve insanlara mutlu olunduğu izlenimi verilmektedir (Horkheimer ve Adorno, 2010, s. 122).

Frankfurt Okulu düşünürü Adorno özellikle 1950'li yıllarda ağırlıklı düşüncesini müzik üzerine yoğunlaştırmış ve bu alanda eserler vermiştir. Müzik, edebiyat, felsefe, sosyoloji, metafizik gibi alanlarda eserler ortaya koyan Adorno'nun eserlerinin yarısından fazlasının müzik üzerine olduğu görülmektedir. Ancak düşünürün müzik üzerine yazmış olduğu eserleri sosyal bilimlerden soyutlamak mümkün değildir. Müzik hususunda kendini hem besteci hem de eleştirmen olarak ifade eden düşünür ortaya koyduğu müzik yazılarında sosyal bilimlerin bütün uç alanlarını birbiriyle ilişkilendirerek düşüncelerini ortaya koymuştur. Bunu yaparken düşünür iletişim nosyonunu müzik dâhil olmak üzere bütün eserlerinde içkinleştirmiştir (Kejanlıoğlu, 2005, s. 159).

Aynileştirilmiş, şeyleştirilmiş, atomize edilmiş müzik çeşitli araçlarla dolaşıma sokulmaktadır. Eleştirel değer taşıyan duygu ve düşüncelerden bağımsız bireylerin zaten müzikten herhangi bir beklentileri olmamaktadır. Bu durumda asıl önem kazanan şey bireyin bilinçli ve özgür biçimde düşünmemesi değil kişilerin bilinçsizliği talep etmeleridir. Frankfurt Okulu düşünürlerinin dinlemenin niteliğinin kaybolduğunu iddia ettiği gerilemeci dinleme-yani kitle müziği- kendisini filmlerde, reklamlarda ve televizyonda mütemadiyen sürdürmektedir. Onlara göre kitle müziği herkesin kolaylıkla anlayıp ezberleyebileceği söz, melodi ve ritimlerden oluşmaktadır. Gerilemeci dinleme zaman sonra insanlarda öfke oluşturmaktadır; dolayısıyla bu müzik türünün yıkıcı etkisinin olduğu düşünülmektedir.

Birey kitle iletişim araçlarından gördüğü şeyi anlamlama sürecinden bağımsız şekilde aşırı hızlı bir şekilde kabullenmelidir. Sistemin belirlediği anlamın haricindeki diğer anlam kodları gereksiz birer yüküdür. Anlama yönelen kişi günlük hız temposunun çok gerisinde kalmaktadır. Dizilerde ve filmlerde nerede neye anlam vermeme gerektiği önceden belirlenmiştir. Fon müzikleri ve kahkaha efektleri bizim yerimize düşünüldüğünün belirgin bir ispatıdır. Sistemin belirlemiş olduğu anlamın uyumsal amaca yönelten durumları haricindeki amaçlar da birer yüküdür. Yaşanılan dönemin özelliği amacın gereksiz kalmasıdır

2. Yöntem

Araştırma, betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Çalışmada kavramsal çerçeveyi belirlemek için literatür taraması yapılmıştır. İletişim biliminin yanı sıra felsefe, sosyoloji, ekonomi, siyaset, edebiyat, müzik, metafizik, sanat gibi sosyal bilimlerin diğer alan literatürlerinden de faydalanılmıştır.

Araştırma, Frankfurt Okulu düşünürlerinin üst yapının önemli bir bileşeni olan müzik hakkındaki düşüncelerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaçla düşünürlerin ideolojileri bütünsel biçimde analiz edilmiş ve bu ideoloji içerisinde müzik görüşleri ortaya konulmuştur. Çalışma okul düşünürlerinin birbirinden farklı eserlerde ortaya koydukları fikirleri bir araya toplaması bağlamında önemli görülmektedir. Ayrıca çoğunlukla düşünürlerin birinci el kaynakları incelenerek dolayımlanmış görüş yerine doğrudan fikirlerin ortaya koyulması hususunda önemli olarak değerlendirilmektedir.

3. Bulgular

3.1. Ciddi Müzik ve Ciddi Olmayan Müzik

Adorno insanların bilinçlenerek sistemin arka planındaki ideolojileri görmelerine olanak sağlayan müzik çeşidini ciddi müzik, diğer türlü bireyin uyutularak sisteme tabii olmasını sağlayan müzik türünü ise hafif müzik olarak ifade etmektedir. Adorno'ya göre hafif müzik, fetiş nitelikler barındıran ve kültürel ürüne dönüşerek endüstrileşen şeydir (Adorno, 2018, s. 154). Fetişleştirilmiş hafif müzik ile kitle bilinci uyum içindedir. Bu müzik biçimleri insanların iletişimlerini soyutlaştırarak şeyleşmelerine yol açmakta; yüksek ses ve tekrarlarla insanların

beyinlerinin devre dışı bırakılmasına neden olmaktadır. İnsanoğlunun kurtuluşuna aracı olabilecek ve öznel akıl ile birlikte özdeş hale gelecek nesnel akıl insanları kurtuluşa erdirecek ciddi müziği dikkate almalıdır (Marcuse, 1991, s. 60).

3.2. Zihin Oyalama İşi

Kültür endüstrisinin insanları sürekli motive ederek, gösterilenleri/dinletilenleri izletmesi/dinletmesi *zihin oyalama işi* olarak görülmektedir. Zihin oyalama durumu aslında bir düşünce yönetimidir. Bu düşünce yönetiminde insanların nasıl düşünceleri ve hareket etmeleri gösterilmektedir. Düşünce yönetiminde kitle iletişim araçlarında kullanılan efektlerin hepsinin ayrı bir amacı bulunmaktadır. Bu araçlarda kullanılan müzik bize sevinmemizi veya üzülmemizi emretmektedir. Aynı şekilde gülme efektinin kullanılması imgeleme müsaade etmeden bir durumun gelip geçiciliğine vurgu yapmak için kullanılmaktadır. Güldürmek insanları mutlu oldukları hususunda kullanılan bir çeşit aldatma aracından başka bir şey değildir (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 188).

3.3. Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi kavramı kültürün oluşmasında bireysel ve toplumsal etkilerin sistem tarafından devre dışı bırakılmasını; hegemonyanın kültürü alınıp satılır bir form haline getirmesini açıklamaktadır. Kültür endüstrisi ile toplumsal yaşam içerisindeki bütün kültür bileşenleri alınıp satılmakta ve nihayetinde bireyler ticari emtialara dönüşmektedir. Kültür endüstrisinde insan, toplum ve özge kültür sömürülmektedir. Ticarileşen bireyler kategorize edilerek tek tipleştirilmekte ve kapitalist dizgeye uyumlu hale getirilmektedir. Kültür endüstrisi nosyonu toplumsal yapıda meydana gelen değişikliklerin alt yapıdaki momentlerden bağımsız biçimde ilerlediğini göstermek için kullanılmaktadır. Ekonomik devrimler görece olarak sanatta, edebiyatta, müzikte, kitle iletişim araçlarında, gelenek ve göreneklerde değişiklikler yaratmaktadır. Ancak gerçekte ise bu değişiklikler ekonomik bağlamı değil kültürel bağlamı yaşanan değişimlerdir (Marcuse, 1991, s. 73)

3.4. Kapitalist Sistemin Müziği Kullanması

Horkheimer ve Adorno'ya (2010, s. 124-127) göre müziğin sosyolojik kullanımını ele alan bilinçli söylemler için geç kalınmıştır. Adorno Bekker'in müziğin insanları cemaatleştirdiğini tezini ele almış ve müziğin hiyerarşik otoritenin varlığını gizlediğini vurgulamıştır. Müzik birey ve toplum ilişkisinde mevcut durumu yeniden üretmektedir. Adorno ve Horkheimer, müzik eleştirisinde Weber'in müzik değerlendirmesinin Batılı toplumların rasyonelleşmesine sağladığı katkı bağlamında önemli görmektedir. Müziğin kişileri özgürleştirdiği, olumlu anlamda özneleştirdiği ve ruha büründürdüğü söylemi, gerçekte sistemsel aklın insanların gerçek sorunlara uzak kalmasını sağlayan bir durumdur.

Müzikteki teknik uzmanlık öznel akıl tarafından öylesine başarılı şekilde yönetilmektedir ki dinleyici kitlesi müziğin arka planında sistem ideolojisini kavrayamamaktadır. *Bildung* (kültür/egitim) kavramı gibi ideolojik güçler ve bu güçlerin kitlelerde oluşturduğu etki müzikle eşgüdümse olarak ilerlemektedir (Adorno, 2018, s. 64). Yani kültür, eğitim, müzik gibi toplumsalın himayesinde olan alanlar insanları gerçek problemlerine yabancılaştırarak sistem ideolojisinin sürdürülebilirliğine hizmet etmektedir. Müziğin yoğun şekilde insanlara sunulması bireylerin sistem ideolojisini kavramasını imkânsız hale getirmektedir. Edebiyat, müzik, tiyatro, sanat, estetik gibi bilinçlendirici yapılar bilgisizlerin ve ehliyetsizlerin eline geçtikten sonra sisteme bağlı kamusal bir topluluk halini almıştır (Habermas, 2003, s. 113).

Nesnel müziğin diyalektik iletişim aracıymış gibi gösterilmesi kapitalist üretim güçlerinin bilinçli söylemidir. Topluluk müziği olarak ifade edilen nesnel müzik sistem karşısında çaresiz bırakılmıştır. Bireysel müzik anlayışı, yaklaşımı diyalektik mantığa göre oluşturmalı ve müziği insanlığın kurtuluşu için zorunlu bir yol olarak görmelidir (Adorno, 2018, s. 71). Şeyleşen kültür ve müzik bireyin yok edilmesi ve totaliter anlayışın sürmesi anlamına gelmektedir. Müzik dinleyicisi önceden kurgulanmış, standartlaşmış ve koordine edilmiş şeyleri dinlediğinde hazır kalıp düşüncelere uyumlu hale gelmektedir (Kejanlıoğlu, 2005, s. 174). Bu durumda teknoloji, kişilerin motive edilip kanalize edilmesinde dizgeye yardımcı olmaktadır.

Adorno müzikte teknolojinin belirleyici olarak başat hale geldiğini savunmaktadır (Adorno, 2012, s. 126-127). Düşünür, sistemin sunduğu müziğin dinlemeden dinlemeye yol açan bir müzik olduğunu iddia etmektedir. Bu durum kitlelerin müzikten anlamamaları noktasında değerlendirilmemelidir. Söylemdeki asıl kasıt kişilerin müziği anlayabilecek düşüncelerden yoksun bırakılmalarına ve metalaşmaya yöneliktir (Kejanlıoğlu, 2005, s. 174). Müzik dili öznel keyfiyetlerden kurulmaktadır: Mimik ve jest biçimleriyle, göz kırpmalarla müzik insanlara, gerçek anlamda seyredebilecekleri şeyleri sunmamaktadır. İnsanların dinledikleri müzikle düzenin sorgusu yapılamamaktadır (Horkheimer ve Adorno, 2010, s. 128).

Gerçek müzik notalarında ahlaki ilkelerle toplumsal gerçeklik arasında yaşanan uyumsuzluk görülebilir. Bu türden bir müziğin anlaşılabilirliği belirli bir teorik hassasiyeti gerektirmektedir. Horkheimer'a göre ortalama bir konser dinleyicisi gerçek bir müzik eserini anlamaktan acizdir. Günümüzde şeyleştirilmiş müzik dinleyicisi gerçek anlamdaki bir müzik eserinin bütünlüğünü eleştirel yönünü imgeye var olan etkisini kavrayamamaktadır. Özellikle

müzik genelde ise sanat yapıtları kültürel metalara dönüşerek tüketim malzemesi halini almıştır. Müzik dinlemede rastgele, düzensiz, anlam barındırmayan duygular yaşanmaktadır (Horkheimer, 1998, s. 81). Marcuse'a göre ise sanat, edebiyat, müzik, felsefe ve bilimde otantik yaratıcılık elbette vardır. Lakin bu yaratıcılık hiçbir toplumda genel bir yetenek halini almamaktadır. Bu bağlamda otantik yaratıcılık sanatta, edebiyatta, müzikte, felsefede ve bilimde birbirinden bağımsız şekilde var olmaya devam edecektir (Marcuse, 2003, s. 74-80). Marcuse *kurtarılmış duyarlılık* söylemini müziğin az da olsa bir kısmının kapitalist dizgeyi protesto edebildiğini göstermek için kullanmıştır (Marcuse, 2003, s. 116). Benjamin, Hans Eisler'in müzik hakkındaki dünyanın en güzel müzik eserlerinin kutulanmış metalar olarak pazarlandığı görüşüne katılarak konser salonlarındaki müzik dinlemenin geçerliliğini yitirmiş ve aşılış bir üretim biçimi krizi olduğu iddiasını önemli bulmaktadır (Benjamin, 2011(b), s. 108-109).

Müzik ve sanat metalaşmıştır; estetik deneyimlerin öznesi ise önemsiz hale gelmiştir. Okul teorisyenleri sanatın metaya indirgenmesine ve standartlaşmış niteliğine karşı durmaktadır.

Adorno müziğin sistemli bir sürecin parçası olması nedeniyle estetik niteliğini kaybettiğini, kullanım değeri niteliğinden uzaklaştırıldığını ve değerinin pazar tarafından belirlendiği bir değişim değeri kazandığını düşünmektedir (aktaran Kejanlıoğlu, 2005, s. 173). Kültür endüstrisi sürekli yıldızlar yaratmakta müzik yerine bu yıldızların isimleri satılmaktadır.

Okul düşünürleri müzik anlayışını öne çıkarırken pazar yönelimli müzik (popüler müzik) ile pazar yönelimli olmayan müzik (ciddi müzik) ayrımına gitmişlerdir. Pazar yönelimli olmayan müzik tekeli kapitalist düzen tarafından engellenmektedir. İnsanların bilinçlenmesine katkı sağlayabilecek ciddi müzik insana sunulsa bile bilinç gerçek değerini kaybettiği için geçerli doğru praksisler gerçekleşmeyecektir (Kızılçelik, 2000, s. 209). Ayrıca Benjamin yazı ile ciddi müzik ilişkisinde şu safhaların olduğunu dile getirmiştir: İyi bir nesir üzerinde çalışmanın üç aşaması vardır: yazının bestelendiği bir müziksel, yapıldığı bir mimarive sonunda, örüldüğü bir dokusal aşama (Benjamin, 2011(a), s. 31). Popüler eğlence müziğinde sistematik biçimde kapitalist dizgenin belirlemiş olduğu kod ve anlamların sürekli yeniden üretimi söz konusudur. (Horkheimer, 2005, s. 485-502). Eğlence müziği; toplumsalın birey üzerindeki etkisini yani psikolojik aşağılanmayı doğrulamak, tekrarlamak ve sağlamlaştırmak üzere icra edilmektedir (Adorno, 2018, s. 283). Birey bu aşağılanmayı teyit ederken aslında özdeşleştiğini düşünmekte gerçekte ise niteliksizleşmektedir. Bilince müsaade etmeyen eğlence müzikleri ile yakınlık, özdeşleşme ve özgürlük sağlandığı iddia edilmekte gerçekte ise haysiyet zedelenmeleri gerçekleşmektedir.

Pazar yönelimli müzik eleştirisinde Caz müziği temele alan Adorno cazın yabancılaşmayı aştığını ve güçlendirdiğini düşünmektedir. Sistemin istediği formları yeniden üreten pazar yönelimli müzikler aslında toplumsal çıktılardır. Bu türden müziklerin bireysel özgürlük sağladığı ve demokratik bir anlayış sergilediği söylemi ise gerçekte simülasyondan ibarettir. Simülatif müziğin insanlar üzerinde herhangi bir etki uyandırması ise mümkün değildir. Benjamin'e göre Caz sınıf iktidarında karşı sınıfı tanımlamak için kullanılan bir müzik dilidir. Ancak bu müzik gerçek değerini kaybederek burjuva sınıfının simgesi haline gelmiştir (Benjamin, 2006, s. 18). Caz, her türlü farklı düşünmeyi ortadan kaldıran planlı bir tekrar müziğidir. İnsanları atalarına yabancılaştıran bu müzik, kültür endüstrisinin büyük organizasyonlarıyla pekiştirilmekte ve sistemin hegemonyasına dâhil etmektedir (Horkheimer ve Adorno, 2010, s. 130).

Marcuse'a (2013, s. 51-52) göre, "Siyahların müziği özgün olarak ezilenlerin müziğidir, bu da yüksek kültür ve onun yüce yüceltmelerinin, güzelinin ne ölçüde sınıf-tabanlı olduğunu gösterir. Siyahların müziği (ve onun avangard beyaz gelişimi) ile "refah toplumu'na karşı politik isyan arasındaki benzerlik kültürün gittikçe daha çok bayağılaştığının kanıtıdır. Ancak müziğin bütün formlarını himayesine alan sistem isyancı müziği şekillendirerek kendi bilincine almış ve zararsız hale getirmiştir". Marcuse'a (1991, s. 103) göre devrimci özellik taşıyan müzik, edebiyat ve şiir zenci müziğinde ortaya çıkmaktadır. Bu durum estetik bir nitelik taşımakta ve kolektif bir ahlak şekliyle belirginlik kazanmaktadır. Canlı müziğin gerçekçi bir temeli vardır: bu müzik kölelerin ve gettoların feryatları ve şarkıları olan zenci müziğidir. Bu müzik türünde siyahi insanların yaşamları ve ölümleri yeniden canlanmaktadır denilebilirse müzik bedene dönüşmekte estetik biçimde acı ve ızdırap yaşanmaktadır. Beyazlar tarafından devralınan canlı müzikte değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişim sistemin yeniden inşasıdır. Beyazların çığıllıklarında atlayıp ziplamalarında yapaylık söz konusudur. Bu müziğin radikal etkisi sadece kitleleri etkisi altına almaya yaramaktadır. Müzik dinleyicileri salt bir temsile ve icraya yönelmektedir. Mütemediyen tekrarlanan gürültü saldırgan özellikler taşımaktadır. Bu müzik sadece bir taklittir yani saldırganlığın mimesisidir.

Önceleri kitlelerin bilincinin mevcut durumunun ötesine geçebilen müzik, teori özelliğini kaybettiği için praksisle diyalektik ilişkisini kaybetmiştir. Olması gereken şey praksisten bir şeyler ümit eden teorinin gerçek anlamda diyalektik bir ilişki içerisine girmesidir. Toplumsal teorinin mantığıyla paralellik gösteren müzik bir an önce gerçek niteliğine kavuşup diyalektik bilişsel işlevini eksiksiz yerine getirerek rasyonel praksise kapı açmak zorundadır (Adorno, 2018, s. 52). Aksi halde müzik işlevsel değer kazanarak radyo ve tiyatro için sipariş maksatlı tüketilmeye devam edecektir.

Habermas'a (2001, s. 44) göre estetik eleştiri değer ölçülerinin uygunluğunun ve genel anlamda değer koyan dilsel deyimlerin konu olduğu bir delillendirme çeşididir. Bu durum edebiyat, müzik ve sanat eleştirisinde dolaylı şekillerde gerçekleşmektedir. Sistem eleştirinin doğrudan ve dolaylı bütün biçimlerini kendi himayesine aldığından estetik eleştiri biçimlerine müsaade edilmemektedir. Müsaade edildiği durumlarda ise bu durum gerçeklik taşımamakta tamamen simülatif bir görünüm sunmaktadır.

Gençlik, ortak bir kavram olan müzik ile bir araya getirilerek kontrol altına alınmaktadır (Rabehl, 1969, s. 142) Müzik yanlış bilinç üretilmesine ya da bilincin etkisiz kılınmasına; dikkatin istenilen noktalara toplanmasına ya da dikkatsiz kılınmasına; soyut olumlularla ideolojik ortaklığa ya da ideolojisizleştirmeye yol açmaktadır (Adorno, 2018, s. 281). Kültürel alanın tamamında olduğu gibi müzik de metalaştırılarak tüketim nesnesi haline getirilmiş ve düşünce pratiklerine gerek kalmadan onaylanmıştır.

“Bütün nesnelci müziğin tek ortak noktası: dikkati toplumsal şartlardan başka yöne çekme eğilimidir. Bireyi yalnız olmadığına, ötekilerle arasında müziğin ona tasvir ettiği ama toplumsal işlevini tanımlamadığı bir bağlılık olduğuna inandırmaya çalışır; işitsel ortama dönüştürmekle, yetindiği bütünlüğü anlamlı, bireyin yazgısının pozitif bir şekilde gerçekleştiği bir şey olarak göstermeye çalışır” (Adorno, 2018, s. 68).

Horkheimer'a (1998, s. 99) göre Alman mitolojisinin kalıntıları, burjuva uygarlığına karşı gizli bir direnme kuvveti oluşturmaktaydı. Bilinçle içselleştiren dogma ve düzen insanlar üzerindeki etkisini sürdürebilmekteydi. Bu etkiyi Alman şiirinde, felsefesinde ve müziğinde bir zamanlar görmek mümkündü. Ancak müzik, yeniden keşfedilerek kitle kültürünün üretiminde kullanılmaya başlandıktan sonra egemen gerçekliğe teslim olarak modern politikanın aracı haline dönüşmüştür.

Hiyerarşik sınıf anlayışının en belirgin biçimde edebiyatta ortaya çıktığı lakin müzikte bu belirginliğin olmadığına dair görüşler mevcuttur. Kelimeler bir toplum içerisinde yaşayan bireylerin iletişimlerini sağlamakta; yerleşik hale gelirken, şekil kazanırken ve kullanılırken nesnelere kimlik kazandırmaktadır. Renk, şekil ve tonların ise böyle nitelikleri yoktur yani bunlar toplumsal kullanımlarında herhangi bir anlam taşımamakta, tarafsız kalmaktadır. (Marcuse, 1991, s. 99). Lakin sistem sözleri, müzikleri, renkleri ve şekilleri aynı anlamsızlıkta bir araya getirerek hizmetine almıştır.

3.5. Kitle İletişim Araçlarında Müziğin Kullanımı

Özgürlüğün müzik üretiminde sorunlu hale geldiği en önemli alan sistemin bireysel etkiyi ortadan kaldırmasıdır. Artık toplumsal özgürlük ile bireysel özgürlük arasındaki diyalektik bağ yok olmuştur. Makineleşmenin geliştiği ve teknolojinin insan gücünün yerini aldığı rasyonel mantıkta bireysel özgürlüğün yerini ideolojik özgürlük devralmıştır. İdeolojik özgürlük mevcut dizgenin devam edebilmesi için kitle iletişim araçları tarafından mütemediyen üretilmektedir. Müzik yeniden üretim mantığında eserle dinleyiciler arasındaki niteliksiz etkileşimi güçlendirmeli, dinleyicilerde coşkuya yol açacak anlam barındırmayan abartılar ön plana çıkmalıdır (Adorno, 2018, s. 79). Kitle iletişim araçları sistem egemenliğinde çoğu kez kendini belli etmeden ve üst akılla uyum içerisinde sanatı yeniden üretmektedir. Bu anlamda müzik metalaşarak gerçeklik değerini yitirmiş değişim değeriyle alınıp satılabilir hale gelmiştir (Marcuse, 1990, s. 51).

Müziği oluşturan parçaların bütünü parçadan bağımsız hale getirmek –ki bunu kitle iletişim araçları yapmaktadır- müziğin değerini bozmaktadır. Aynı şekilde müziğe duygusal formlar kazandırma çabası da gerçek müziği değiştirmektedir (Kejanlıoğlu, 2005, s. 179). Dizge bilinçli olarak müzik formatlarına duygusal boyutlar kazandırmakta; bu durumda müziğe meta değer verilmekte ve alıcı da bu müziği kutsallaştırarak fetişleştirmektedir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno, kitle iletişim araçlarının kültür endüstrisinin sürdürülmesinde oldukça önemli medyumlar olduğunu düşünmektedir. Dahası sistemin himayesinde bulunan bütün teknolojik araçlar onun için insanlık adına olumlu hiçbir şey yapamazlar. Kitle iletişim araçları ve teknoloji insanların kolaylıkla manipüle edilmesini sağlayan ve böylelikle kültürel ürünler göstererek insanların ahlaki durumlarını zorlanmadan dönüştüren mesaj sunucularıdır. Örneğin radyo dinleyicileri içerisinde hafif müzik dinleyicilerinin, gerçek meselelere ilgi duymayan, kültürel ürünlere direnç duymayan apolitik insanlar olduğu ortaya çıkmıştır (Adorno, 2018, s. 171).

Adorno montaj tekniklerine olumsuzlayıcı bir tavır takınmaktadır. Müzik üzerine eleştirisinde montajın alışkın sesleri yok ettiğini, miknatis gibi yönlendirdiğini, doğaçlamalara mahkûm bıraktığını ve ikincil bir yaşama dönüştürdüğünü iddia etmektedir (aktaran Slater, 1998, s. 250). Sesin ve müziğin filmlere eklenmesiyle birlikte bilincin imge yetisi yok edilmiştir. Ses ve müzik insanları yönlendirmekte ve istenilen amaçlar doğrultusunda kullanılmaktadır. Sesin filme eklenmesiyle imge yönlendirilebilir hale gelmiş ve düşünce değersizleşmiştir.

Kitleler radyo ve sesli filmlerde sunulan bir müziği, gerçek sorunların ifade edildiği müziğe tercih etmektedir. Horkheimer ve Adorno'ya (2010, s. 127) göre müzik, insanların gerçek sorunlardan uzak kalmasını sağlayan bir denetim mekanizmasıdır. Dinleyici bilinci kültür endüstrisinin bütün bileşenleriyle istenilen şekilde

mutlaklaştırılmıştır. Bu mutlaklaşma sisteme itaati emretmekte, yeniden üretilen müzikleri kabule tabii kılmakta ve bireysel aklın etkisini bertaraf etmektedir. Nesnel müziğin ideolojisi; müziğin meta niteliğini saklamak, üretim mantığındaki yabancılaşmayı gizlemek ve yapılan işleri kaliteliymiş gibi sunmaktır (Adorno, 2018, s. 95). Yabancılaşmayı gizleyen nesnel müzik -diğer adıyla hafif müzik- çözümlenmiş, nakledilmiş ve izlenen kişilere kıtaları söyletmeye başladığı andan itibaren bireyler kurmaca bir kolektif mantık içerisinde yer almaya başlamaktadır (Adorno, 2018, s. 96). Bu kolektif söylem sistem tarafından oluşturulan nesnellığe katkı sunmakta; birey söylemin içeriğinin kendisine aitmiş gibi coşku duymakta ve toplumsala aidiyetini benimsemektedir. Bireylerin manipüle edilmesine aracı olan nesnel müzik, dinleyicileri içerikten bağımsız şekilde melodinin anlamsızlığında eğlendirerek özgür olduğuna inandırmaktadır. Şarkı metinleri görünenin/dinlenenin arka planında asıl ve daha önemli olan anlamı yani toplumsal yapıyı ve ideolojiyi gizlemektedir. Psikanalitik anlam ile bireye değer verildiği izlenimi oluşturulmakta gerçekte ise toplumsala egemen ideoloji bireylere işlenmektedir. Kültürel devinim, anlam kaybı olmayan kitlelerin duygularına ve ihtiyaçlarına imge ve nitelik katmaya çalışmaktadır. Eşzamanlı olarak geleneksel biçimleri en ince ayrıntısına kadar ayırarak anti-düşünsel bir bağlam oluşturmaktadır. Müzik düşünmenin gereksiz kalmasında kitle iletişim araçlarıyla dolaşımda tutulmaktadır.

Adorno için radyo senfonisi gerçekte bir senfoni değildir: Bu tür bir senfonideki ses teknik olarak üretilmiş, çeşitli teknikler ile aşılmış ve gerçekliği değişikliğe üretilmiş şeydir (Jay, 2014, s. 307). Herhangi bir müzik çeşidinin kitle iletişim araçlarından sunulması müziğin gerçek niteliğini bozmaktadır. Senfoniler konser mekânında dinlendiklerinde kişiler bu müziği bütünsel olarak kavramaktadır. Ancak radyodan senfoni dinlenmesi durumunda senfoni, parçalar halinde alınmakta ve tematik küçük parçalara bölünmektedir (Kejanlıoğlu, 2005, s. 178-179). Bu türden bir dinleme bütünlüğü ortadan kaldırarak atomize dinlemeye yol açmaktadır. Atomize dinlemede senfoni bir bütün olarak duyulmamakta ve algılanmamakta; sadece enformasyon boyutuyla dinleyiciye aktarılmaktadır. Benjamin, Manhattan Adasındaki heyulları ve incecik antenleri, gölgelerinde Atlantığın coşkulandığı mısralarına gönderme yaparak insanları coşkulandıran müziğin radyo aracılığıyla gerçekleştiğini ve teknik araçların belirginliğinin insanları rahatsız ettiğini iddia etmektedir (Benjamin, 2011(b), s. 79).

Amerika'da kitle toplumlarındaki müziğin rolü ile ilgili yapılan bir sosyolojik araştırmada radyo dinleyicilerinin müzik programlarına tepkisi ölçülmüştür. Sonuçta müzikleri beğenilen radyo programlarının daha kolay sponsor bulduğu ve kendi reklamlarını yapabildikleri ortaya çıkartılmıştır. Yine Edvard Suchman'ın Amerikan toplumunun müzik ile ilişkisi bağlamında yaptığı bir araştırmada dinleyici grupları iki kategoriye ayrılmıştır. İlk gruba konser salonları, opera veya müzik evlerindeki dinleyiciler, ikinci gruba sadece radyo dinleyicileri dâhil edilmiştir. Her iki grupta da uzman bir grubun hakemliğiyle belirlenen komponist listesi belirlenmiş ve deneklerce bu komponistlerin değerlendirilmesi talep edilmiştir. Araştırmanın sonucunda kitle iletişiminin belirlediği müzik anlayışının, canlı müzik deneyimiyle kazanılandan daha sığ ve uyuşmsal olduğu ortaya çıkmıştır. Elde edilen sonuçlara göre kitle iletişim araçlarıyla dinlenen müzikler bireyi sisteme uyumlu hale getirerek düşünme yetilerini engellemektedir (Horkheimer ve Adorno, 2010, s. 131).

Kitle iletişim araçları hafif müziği milyonlarca insana ulaştırarak hafif müziğe tepki durumunu geçersiz kılmışlardır. Müzik fetişminin karşı kutbunda yer alan tepki yani müziği dinlememe/ müziği geri bırakma tekil dinleyicinin gelişmesine katkı sunmamaktadır. Çünkü insanlar geleneksel tepki yöntemleriyle karşı kutup oluşturacak güce sahip değildir. İnsanların her tarafı arka planında bir ideoloji barındıran kitle iletişim araçlarıyla kuşatılmış durumdadır. Bu araçlar gerilemeci dinlemeler ortaya çıkarmakta ve terör mantığına hareket eden reklamlarla insanlara sunulmaktadır.

Sesli film ürünlerinin bütün çeşitleri başarılı olmak iddiasıyla üretilmektedir. Bu üretimde egemen ideoloji, alternatif sunumları daha doğru ifadeyle toplumun gerçek anlamda bilinçlenebileceği yapımları engellemektedir (Adorno, 2018, s. 94). Bütün ayrıntılar titizlikle oluşturularak izleyicinin beynine gönderilmekte ve atomize olan bireyler kolektif anlayıştan uzak bırakılmaktadır. Filmlerde müzikler eylemlerin yavanlığına katma değer sunmak için planlanmaktadır. Bu katma değer bilincin önüne geçen ideolojik akıştır.

Filmlerde karşılaştığımız şenlikli müzikler; iletişim diye yutturulan saçma sapan konuşmalar, teknik işlemler ve kurgular sorgulanması yasaklanmış görünümüdür (Adorno, 2017, s. 209). Kültürel bir aygıt olan sinema çeşitli müzikleri kullanarak insanlara saldırmaktadır. Bu saldırı aslında bize saldıran düzenin sinemaya uyarlanmış biçimidir. Sinemanın farklı ideolojilerin yayılmasına olanak sağladığı söylemi sistem tarafından kasıtlı olarak yayılan bir ideolojidir (Adorno, 2017, s. 210). Sinema sadece baskın düzenin ideolojisini yaymakta diğer ideolojilerin gerçekliğini ise değiştirerek göstermektedir.

4. Sonuç

Felsefe içerisinde çoğunlukla teoriyi barındırsa da praksise açılan kapıları göstermesi bağlamında önemlidir. Felsefe duygu ve tutkuları dil vasıtasıyla aktarması böylelikle yaşantı alanına kaynaklık etmesi hususunda sanatla benzerlikler göstermektedir. Bütün bilgi ve sezgileri doğru ve uygun bir biçimde aktarmaya yarayan felsefe, özellikle müzik içerisinde bilinçli bir söylem halini kazanabilmeliydi. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre müzik ve felsefenin bu anlamdaki benzerliği müziğin sistemin himayesine girmesiyle birlikte yok olmuştur.

Sistem, ideolojisini keyfi hale getirmiştir, dolayısıyla bireyin nesnel ideolojiyi keşfettiği an ideoloji sistem şekil değiştirebilmektedir. Müzikle üretim ilişkilerinde üretim güçlerine öncelik tanınan her durumda sistem ideolojisi baskın hale gelmektedir. Eleştirmenlerden beklenen kültür endüstrisini besleyen müziğin ideolojik yönünü ortaya koymalarıdır. Eleştirel bir toplum fikrinin oluşmasında müziğin ideolojik içeriği ve etkisi gerçek anlamdaki praksişi ortaya çıkarabilmelidir. Ancak müzik böyle önemli bir işlevden uzaklaşmış durumdadır.

Okul düşünürleri hegemonya altında tutulan müziğe kasıtlı biçimde fetiş bir nitelik kazandırıldığı iddiasındadır. Müziğin meta biçimlemeye tabi kılınması eleştiren okul düşünürleri, müziğin bilinçli olarak kültür endüstrisi ürettiğini ve bilinçte gerilemeler yarattığını öne sürmektedir. Gerileme dinleme özellikle reklam ve diğer kitle iletişim araçları vasıtasıyla bireylere sunulmakta ve bireylerin metalaşmasına yol açmaktadır. Birey kendisine dayatılan reklamları kendi malı yaparak iç huzuru satın almakta; zorbalığa gönüllü rıza ile teslim olmaktadır. Kitleler kendilerine tavsiye edilen metayı kendi eylemlerinin doğrulayıcısı olarak kabul etmektedir. Reklam aracılığıyla insanların zihinlerine kazınan geriletici müzik zihinsel anlamda yenilenebilir bir karaktere dönüştürülmektedir. Müzik bitmiş olsa bile birey zihni sürekli bu müzikle meşgul olmalıdır ki yeniden üretilebilirlik gerçekleşsinsin.

Kültür acenteleri tarafından üretilen kitle kültürü hegemon sınıfın yani güç odaklarının tekelinde yer almaktadır. Bu acenteler kapitalist sistemin yeniden üretilip sürdürülmesi hususunda durmadan çalışarak tüketiciler yaratmak zorundadır. Tüketiciler, kültür endüstrisine tabi oldukları için zarardadır. Okul düşünürleri için ilginç olan şey kapitalist üretim tarafından himaye altına alınan kişilerin direnç göstermeden her şeyi kabul etmeleridir. Bu durum bilincin akıldan uzaklaşmasıdır. Egemen sınıfın himayesinde bulunan kültür endüstrisi ortaya çıkardıkları metalarla insanları farklı ve özgür olduklarını hissettirmekte gerçekte ise bütün insanları tek boyutlu hale getirmektedir. Okul düşünürlerine göre kültür endüstrisinde insanlar meta haline getirilmiş olmasaydı aldatma, eş değiştirme ve boşanmalarda bu denli mümkün olmazdı. Genel ile özeli aynı hamurda yoğuran kapitalist üretim kişileri sayı formatına sokarak anlamdan yoksun bırakmaktadır. Nesne formatına sokulan birey reklamlar ve kitle iletişim araçlarıyla istenilen düşünceye yönlendirilmektedir. Okul düşünürleri müzik hakkında yaptıkları eleştirilerinde sistem himayesindeki müzik üretiminin sanki bireye özgüymüş hissini yarattığını lakin gerçekte bu müziğin herkesi aynı kılacak düzenlemeleri barındırdığını düşünmektedir.

18. yüzyılın sonuna kadar her türlü müziğin tamamen kamunun işlevlerine bağlı olduğu yani bu müziklerin tüketim müziği olduğu iddia edilmektedir. Bu müzikler, toplumsal işlev bakımından ibadetin vecdine ve haşmetine, saray gösterilerine genelde ise törensel bir amaca hizmet ediyorlardı. Müzisyenler, sipariş ile iş yapan kişilerdi. Soylu cemiyet toplantıları ve kilise etkinlikleri dışında müzik dinleme imkânı söz konusu değildi. *Collegia Musica'lar* kurulduktan sonra müzisyenlerin özgürlüğü ve müziğin kamusalılığı gerçekleşmiştir. Ancak müzik dinlemenin ücretli bir hale gelmesi müziği ticari bir emtia yapmış, sözde eğlendirme yani amaçsız müzik ortaya çıkmıştır. Bu durum müziğin anlam değişimi ve eğlence müziğine geçiş olarak yorumlanmaktadır (Habermas, 2003, s. 110-111). Eğlence müziğinin insanları gerçekten eğlendirip eğlendirmede önemli bir sorundur. Eğlence müziği insanları eğlendirmekten ziyade onların susturulmasına, etkili bir iletişim aracı olan dilin yok olmasına ve insanların kendilerini ifade etme yetilerinden yoksun kalmasına yol açmaktadır. Bu müzik biçimi insanların iletişim kurmalarının önüne geçen kasıtlı bir engel türü; kaygı ve çalışmayla hem beyinlerini hem de vücutlarını yoran insanların itaatlerini perçinleyen bir ideolojidir. Geleneksel müzik, 20. yüzyılın başlarında imkânsız hale gelmiştir. Okul düşünürlerine göre sistemin himayesine giren film teknikleri ve radyo, propaganda amaçlı kullanılırken müzik de bu amacı desteklemek için kullanılmıştır. Kapitalist mantık radyo ve sesli film tekniklerini müziğin kitlelere aktarılmasında aracı olarak belirlemiştir. Müziğin toplumun gelişiminde sunduğu pozitif katkı ve diyalektik fayda imkânsız bir hal almıştır. Radyoyu ve sesli film tekniklerini başarılı biçimde kullanan araçsal akıl müziği kültür endüstrisine teslim ederek müzikle insan arasında yabancılaşma sağlamıştır. Müzik, tekniği/teknolojiyi içerisinde barındıran fetiş bir malzemesi niteliğindedir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2012). *Walter Benjamin üzerine*. (D. Muradoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. (N. Ülner & E. Ö. Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Adorno, T. W. (2017). *Minima moralia*. (O. Koçak & A. Doğukan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2018). *Müzik yazıları*. (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2006). *Moskova günlüğü*. (C. Ener, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2009). *Bin dokuz yüzlerin başında Berlin'de çocukluk*. (T. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2011(a)). *Tek yön*. (T. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Benjamin, W. (2011(b)). *Brecht'i anlamak*. (H. Barışcan & G. Işısağ, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Habermas, J. (2001). *İletişimsel eylem kuramı*. (M. Tüzel Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Habermas, J. (2003). *Kamusal yaşamın yapısal dönüşümü*. (T. Bora & M. Sancar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Horkheimer, M. (1998). *Akıl tutulması*. (O. Koçak Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer, M. (2005). *Geleneksel ve eleştirel kuram*. (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2010). *Sosyolojik açılımlar sunular ve tartışmalar*. (M. S. Durgun & A. Gümüş, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Jay, M. (2014). *Diyalektik imgelem, Frankfurt okulu'nun tarihi ve çalışmaları [1923-1950]*. (S. Doğan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt okulu'nun eleştirel bir uğrağı iletişim ve medya*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kızılcıkelik, S. (2000). *Frankfurt okulu (eleştirel teori)*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Marcuse, H. (1968). *Sovyet Marksizmi*. (S. Çağan, Çev.). İstanbul: May Yayınları.
- Marcuse, H. (1990). *Tek boyutlu insan*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.
- Marcuse, H. (1991). *Karşıdevrim ve başkaldırı*. (G. Koca & V. Ersoy, Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Marcuse, H. (2003). *Towards a critical theory of society collected papers of Herbert Marcuse vol. 2*. D. Kellner, (Ed.). London: Routledge.
- Marcuse, H. (2013). *Özgürlük üzerine bir deneme*. (S. Soysal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rabehl, B. (1969). *Parlamento dışı muhalefet*. H. Marcuse, R. P. Wolff, U. Bergmann ve B. Rabehl (Ed.), (T. Akerson, Çev.). Görünmeyen Diktatör (s.138-189) içinde. İstanbul: Ararat Yayınevi.
- Slater, P. (1998). *Frankfurt okulu kökeni ve önemi Marksist bir yaklaşım*. (A. Özden, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.


Sanat Galerisi Ziyaretlerinde Gerçekleştirilen Aktif Öğrenme Etkinliklerinin 4-6 Yaş Arası Çocukların Görsel Algılarına Etkisi

The Influence of Active Learning Activities on Visual Perceptions of Children Aged Between 4 and 6 During Art Gallery Visits

Oğuz Dilmaç

Prof. Dr., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
email: oguz.dilmac@ikc.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6778-6912>

Eyüp Emrah İnal

Öğretmen, Erzurum Hilalkent Anadolu Lisesi
email: eyupemrah@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6540-4872>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Dilmaç, O., & İnal, E. E. (2020). Sanat galerisi ziyaretlerinde gerçekleştirilen aktif öğrenme etkinliklerinin 4-6 yaş arası çocukların görsel algılarına etkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 499-510. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.730418>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 01/05/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 13/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Bu çalışmada sanat galerisi ziyareti sürecinde aktif öğrenme etkinliklerinin, anaokuluna devam eden 4-6 yaş arası çocukların Frostig görsel algılarına etkisini incelemek amaçlanmıştır. Bu çalışmada dört aşamaya yer verilerek: içerik toplama, verilerin derlenmesi, veri analizi ve değerlendirme yapılmıştır. Araştırma grubu, Erzurum ili Palandöken ilçesi Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı Zübeyde Hanım Anaokulunun anasınıfına devam eden 15'i deney, 15'i kontrol grubu olmak üzere 30 öğrenciden oluşmaktadır. Nicel araştırma yöntemlerinden deneysel desenin kullanıldığı bu çalışmada ön test son test kontrol gruplu çalışma deseni kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak Frostig tarafından geliştirilen "Frostig Görsel Algı Testi" kullanılmış olup istatistiksel verilerin çözümlemeleri SPSS 22.0 istatistik programı ile yapılmıştır. Araştırmada elde edilen sonuçlar değerlendirildiğinde; test genelinde alınan puana göre son test toplam puanlarının sıra ortalaması dikkate alındığında kontrol grubunun puanının deney grubu puanına göre düşük olduğu görülmüştür. Deney grubunda ön test ve son test sonuçları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılığa rastlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Sanat Galerisi, Aktif Öğrenme, Görsel Algı

Abstract

The aim of this study is to examine the influence of active learning activities on the Frostig visual perception of children aged between 4 and 6 attending kindergarten during art gallery visit. This study is divided into four stages, which are collection of data, compilation of data, data analysis and evaluation. The research group consists of 30 students, from Zubejde Hanim Kinder garden of the Ministry of National Education in Palandoken district, Erzurum, 15 of which are in the experimental group and the rest is in the control group. In this study in which experimental design from quantitative research method was used pre-test post-test control group study design was used. As a data collection tool "Frostig Visual Perception Test" developed by Frostig was used and the analysis of statistical data was conducted by SPSS 22.0 statistic program. When the obtained results of the study were evaluated, it was observed that when the average of the post-test total scores were taken into account, the score of control group was lower than the experimental group according to the general test score. A statistically meaningful difference was observed between the pre-test and post-test results in the experimental group. the pre-test and post-test results in the experimental group.

Keywords: Art Gallery, Active Learning, Visual Perception

1. Giriş

İnsanoğlu doğumundan itibaren duyuları yardımı ile etrafını algılamaya başlar. Algı sözcüğü Latince'de 'almak, yakalamak, tutmak' anlamına gelen 'capere' sözcüğünden gelmiştir (Burunner ve Tanker, 1978, s. 89). Literatürde çeşitli tanımları bulunan algı; bilim ve psikoloji alanlarında, duyuşal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Algı, dış dünyanın ve bireyin iç dünyası ile aralarında kurulan neden-sonuç ilişkisidir (Ertan, 2013). Diğer bir tanımları ise, duyuşal yoluyla uyarıların bellekte yorumlanması, açıklanması ve anlam kazanmasıdır (Bilir ve Alpaslan, 1977). Yapılan bu tanımların ortak yanı algının tüm duyu organları ile gerçekleştirilen nesnelere, olayları ve durumları anlamlandırma süreci olduğudur. Bu süreç içinde bireyin gördüğünü kavrayıp, bilgiyi işleyerek yorumlaması ise görsel algıyı oluşturmaktadır. Görsel algı becerisi, çocuklara okumayı, yazmayı, hecelemeyi, aritmetik hesapları yapmayı geliştirmekte ve okulda başarılı olmaları için gerekli diğer yeteneklerinin tümünü iletmelerine yardımcı olmaktadır (Frostig, 1968). Görsel algı becerisi yüksek çocukların, şekilleri eşleştirmede, renkleri tanımda ve okuma becerilerinde yaşlılarına göre daha başarılı olduğu bilinmektedir (Marriott, 2000).

Okul öncesi dönemdeki çocukların görsel algılamada bir sorun varsa bu soruna ilişkin altta yatan problemlerin geç kalınmadan tespit edilerek eksiklerinin tamamlanması çocuğun gelişimi, özellikle de bilişsel gelişimi için büyük bir önem taşımaktadır. Görsel algıdaki bir eksiklik veya engel durumu, öğrenmede sorunlar doğuracaktır. Bu sorunlar özellikle çocukların benzer harfleri ve benzer sözcükleri karıştırması, okumayı yazmayı ve matematik yeteneklerini geliştirememenin yanı sıra çizim ve yazım becerilerinde de çocuğun gelişimini sürdürememesine neden olmaktadır (Gal ve Linchevski, 2010; Mangır ve Çağatay, 1990; Rosenblum, 2006; Sortor ve Kulp, 2003). Bunların yanı sıra algı gelişiminin ön koşulu olan şekil-zemin ayırımı da yapamamaktadırlar. Oysa özellikle 4 yaş çocuklarında görsel algı becerileri istenilen düzeydeyse şekil içerisinde bulunan bir başka şekil, birbiri üstüne gelen şekiller, geometrik şekiller ve ağacın içine gizlenmiş kuşlar gibi gerçek şekilleri de sorunsuz bir biçimde ayırt edebilirler. Burada altı çizilmesi gereken hususlardan biri de çocukların algılarının ilgilerini çeken uyaranlara göre değişebilmesidir. Bu noktada çocuklarda algıda seçicilik söz konusu olduğundan ilgilerini çekmeyen bir uyarıcıyı dikkate almayabilirler. Bunların yanı sıra çocuklar nesnelere kendilerinden uzaklaştıkça onun ne olduğunu ayırt edemeyebilirler. Çocuklar bir masayı ister uzak ister yakında olsun büyüklüğünü yetişkinlerin algıladıkları gibi algılayamazlar ve bu konuda sıkıntı yaşarlar. Nesnelere farklı uzaklıklardan gözüne yansıyan görüntüleri ayarlayıp algılamadaki değişiklikleri fark edemezler. Fakat öğrenmeler sonucunda kendisine yaklaşan nesnenin aynı olup olmadığını doğru algılamaya başlarlar. Bu nedenle sanatsal etkinliklerin bu doğrultuda düzenlenmesi geometrik üç boyutlu cisimlerle başlayıp gerçek nesnelere dokunarak büyüklüklerini tahmin etmeleri istenebilir. Özellikle çocuğun görsel duyusunun yanı sıra, dokunma duyusu da başlangıçta nesnelere farklı uzaklıklarda olsalar bile aynı olduklarını kavramalarında yardımcı olacaktır. Çocukların görsel algısını etkileyen diğer bir hususta küçük yaşlardaki çocukların kendi görüş ve duygularını başkalarının da kesinlikle kendisi gibi gördüğü ve düşündüğünü zannetmesidir. Bir kâğıda çizdiği elmayı, elma olmadığını dile getirilirse çocuk bu konuda sınırlenebilir. Haliyle çizdiği elma herkesin elma olarak gördüğüne inanır (Fişek ve Yıldırım, 1983).

Birçok araştırmacı, çocuğun algısal gelişimini belirleyebilmenin en önemli aracı olarak çocuk çizimlerini göstermektedir (Athey, 1990; Matthews, 2003; Trevarthen, 1995; Wolf ve Fucigna, 1983). Sanatta öğrenme, algı, yaratıcılık ve yansıtmayla ifade ederek gerçekleşir. Göz ve zihin arasındaki ilişki ve bağlantıyı fark eden Rudolf Arnheim, algının kavramanın temeli olduğunu dile getirmiş ve algıyı görsel sanatlar ve görsel algılama alanlarıyla ilişkilendirmiştir. Arnheim, çocuk yaşlarda çizim uygulamalarının beceri ve öğrenim açısından eğitim sürecinde önemli bir yere sahip olduğunu dile getirmektedir. Yani yaşantımızda önemli bir yeri olan algılamanın geliştirilmesi için sanat eğitiminin çok önemli bir yeri ve sonucu olduğunu dile getirmiştir (aktaran Sahasrabudhe, 2006). Bu etkinlikler çocuğun algısını etkileyen bilişsel, dil, sosyal ve duygusal gelişiminde de önemli rol oynamaktadır. Görsel algılamayı geliştirmek aslında çaba gerektiren bir süreçtir. Aynı zamanda çevremizdeki nesnelere farklı bir bakış açısından yaklaşabilmeye olanak sağlayan algısal, içgüdüsel bir gereksinim sonucudur (Artut, 2013).

Okul öncesi dönem, çocukların fiziksel, bilişsel ve sosyal gelişimlerinde önemli değişimin olduğu dönemdir ve bu gelişim alanları birbirleriyle etkileşim içindedir (Gander ve Gardiner, 2014). Daha ileri yaşlarda bu çocuklar, içinde barındırdıkları bütün duygularını kullanmak isteyecek ve davranışları arasında belli bir ereğe en iyi biçimde ulaşabilmek için çevresindeki nesnelere tanımaya, ayırt etmeye ve zihin fonksiyonlarını geliştirmeye başlayacaklardır. Bunun temelinde gelişimi hızlı olan çocuk yaş gruplarında bilişsel, sosyal, duygusal alanların da büyük bir öneme sahip olması yatmaktadır. Görsel algı, bireyler için önemli bir kavrama yeteneğidir. Görsel algılama problemi 3-7 yaşları arasında görülür ve sorunlu olan çocuklar akranlarından geri kaldıkları için özgüven kısıtlaması yaşarlar. Bu çocukların görsel algılarında oluşan problemlerin erkenden belirlenmesi ve uygun önlemlerle çözüm yollarının aranarak sorunlara derhal müdahale edilmesi, problemlerin kalıcı olmaması için oldukça önemlidir.

Okul öncesi dönemde çocukların görsel algılarının gelişiminde sanat etkinliklerinin önemli bir yeri vardır. Çocuk özellikle resim etkinlikleri sırasında el ve göz koordinasyonu yaparak olayları, nesnelere ve duygularını resmeder. Basit gibi görünen fakat etkileri anlamında çocuğun gelişimi için oldukça önemli bu etkinlikler sırasında çocuklar, görsel algılarına yönelik birtakım ipuçları verir. Alanında yetkin ve uzman bir eğitimci bu resimlere bakarak çocuğun karakterine ilişkin verdikleri bilgiyi analiz edebilir ve uygun yaklaşımlar gösterebilirler.

Bunun yanı sıra eğitimciler, öğrenme sürecinde öğrencilerin doğal merak ve istek duygularından yararlanarak, öğrencilere araştırma, keşfetme ve sorun çözme teşvik edecek sanatsal öğrenme modellerine yer verebilir ve benimsetebilirler. Bu sanatsal faaliyetler sonucunda öğrencilerin hayal güçlerini ve düşüncelerini uygulamalarına, denemelerine ve çeşitli yaratıcı çözümler üretme gibi çabalar üzerine yoğunlaştırmaları mümkün olmaktadır (Artut, 2013). Bu anlamda sanat etkinlikleri sırasında çocuklara gözlem yapabilme, meraklarını uyandırma, keşfedebilme ve yaratıcı düşünebilme becerilerini kazandırarak görsel algılarının geliştirilebilmesi mümkündür.

Ders dışı öğrenme ortamlarında aktif öğrenme yöntemlerinin kullanılmasının, çocuğun kendisi ile çevresindeki yaşantılar arasında bağlantılar kurabilme olanağını sunabileceği için görsel algıyı da geliştirebileceği

düşünülmektedir. Aktif öğrenme, sınıf ortamında öğreticinin aktif durumda sunduğu konuları veya bilgileri öğrencilerin pasif bir biçimde bilgileri ezberlediği geleneksel öğretimin tam tersidir (Meyers ve Jones, 1993). Geleneksel eğitimde ön planda tutulan ezbercilik tutumu, aktif öğrenme tekniğinde yerini araştırma, dikkatini kazanma, merak etme, deneyerek öğrenme ve uygulama yapma sürecine bırakmıştır. Müze ve sanat galeri ziyaretlerinin kreş veya anaokulu sınıfları dışında yapılması, çocukların merak duygusunu artırarak gözlem yapabilme imkanını verdiği için daha kalıcı beceriler geliştirebilmelerine yardımcı olacaktır.

İlgili alanyazında erken çocukluk döneminde görsel algıyı inceleyen gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında birçok araştırma bulunmaktadır (Akaroğlu ve Dereli, 2012; Erben, 2005; Erdem Özat, 2010; Hines, 1971; Ikeda, Kasugai, Yamaguchi, Uchino, Katase ve Kanno, 2012; Yıldırım, Akman ve Alabay, 2012). Gerçekleştirilen araştırmalardan farklı olarak sanat etkinliklerinde aktif yöntemlerin kullanılmasının erken çocukluk döneminde görsel algıya etkisinin incelendiği bu çalışmanın diğer araştırmalardan farklı olduğu düşünülmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı sanat galerisi ziyaretlerinde gerçekleştirilen aktif öğrenme etkinliklerinin okul öncesi 4-6 yaş grubu çocuklara uygulanmasının, onların görsel algılarına olan etkisini incelemektir. Araştırma amacı doğrultusunda ayrıca şu sorulara da cevap aranmıştır.

1. Frostig Gelişimsel Görsel Algı Testine ilişkin kontrol ve deney gruplarına ait son test puanları için hesaplanan t-testi analizinin verileri deney grubu lehine midir?
2. Frostig görsel algı testine ilişkin grupların son test puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma deneysel desen ile tasarlanmış, deney ve kontrol gruplarında drama yöntemine uygun şekilde hazırlanan uygulamalar, öğrencilerin eleştirel düşüncelerine yönelik etkileri deneysel model olan ön-test son-test kontrol gruplu model göz önünde bulundurularak düzenlenmiştir.

2.2. Çalışma Grubu

Araştırma grubu, Erzurum İl Milli Eğitime bağlı 2018-2019 yılı Zübeyde Hanım Anaokulunda öğrenim gören 4-6 yaş grubu öğrencilerinden deney 15, kontrol 15 olmak üzere toplam 30 öğrenciden oluşturulmuştur. Araştırma grubunun eşliğinde oluşan bu süreçte deneysel çalışma 5 haftalık bir süreç içerisinde gerçekleştirilmiştir. Oluşturulan çalışma grubuna ilişkin bilgiler Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1
Çalışma Grubuna İlişkin Bilgiler

Değişken		f	%	
Cinsiyet	Deney	Kız	7	45.7
		Erkek	8	53.3
	Kontrol	Kız	4	26.7
		Erkek	11	73.3

Tablo 1 incelendiğinde deney grubunda yer alan 15 öğrencinin 7'sinin kız (%45.7), 8'inin erkek olduğu (%53.3); kontrol grubunda yer alan 15 öğrencinin ise 4'ünün kız (%26.7), 11'inin erkek olduğu görülmektedir.

2.3. Verilerin Toplanması

Veri toplama aracı olarak Frostig Gelişimsel Görsel Algı testi kullanılmıştır.

2.3.1. Frostig Gelişimsel Görsel Algı Testi

Frostig Görsel Algı testi Çocukların görsel algılarını ve okul hazır oluşlarını belirlemeye yardımcı olan testtir. Dr. Marianne Frostig tarafından geliştirilen bir performans testidir. Okulöncesi dönemde yapılan etkinlikler çocuğun karakterine ilişkin verdikleri bilgiye göre analiz edilebildiğinden Frostig gelişimsel görsel algı testin sonucunda altta yatan problemin olup olmadığının tespit edilmesinde büyük bir katkısı olacaktır. Özellikle özel öğrenme güçlüğü olan çocukların görsel algılamaları saptanabilir. Çocukların hazır bulunuşluk düzeyleri bilindiği sürece uygun akademik programlara karar verilebilir. Aral ve Ayhan (2016) tarafından Türkçeye uyarlanmış ve araştırmalar sonucunda elde edilen bulgular Frostig Görsel Algı Testi'nin Türkçe formunun dört-altı yaşlar arasındaki çocuklar için geçerli ve güvenilir bir ölçme aracı olduğunu göstermiştir. 4-8 yaşları arasındaki çocuklara uygulanır. Testi bireysel ya da grup şeklinde uygulamak mümkündür. Testin hazırlığı ile uygulanması 50 dakika sürmektedir.

Test beş alt testten oluşmaktadır;

1. Alt Test: Göz-Motor Koordinasyon (16 Soru)
2. Alt Test: Şekil-Zemin İlişkisi (8 Soru)
3. Alt Test: Şekil Değişmezliği/Sabitliği (32 soru)
4. Alt Test: Mekânda ki Pozisyon/ Mekân-Konum Algısı (8 soru)
5. Alt Test: Mekân İlişkilerinin Algılanması (8 soru)

2.3.2. Materyal

Testte kullanılan materyaller üçgen, kare, artı işareti, yıldız şekli, ay, oval, çember gibi şekillerden oluşan örnek kartlar ve renkli kalemlerden oluşmaktadır (mavi, kırmızı, kahverengi, sarı ve yeşil renklerde kalem ve kurşun kalem). Çocukların test sırasında düzeltme yapamamaları ve silgi kullanmamaları yönünde uyarılmaları gerekir.

Frostig Görsel Algı Testi grup ya da bireysel olarak 4-6 yaş arası çocuklara uygulanmaktadır. Bu testin 5 alt testi olup her soruda farklı yönergeler sunulmaktadır. Aşağıda her alt testin uygulamaların yapılışı ve yönergeleri verilmiştir:

1. Alt Test (Göz-Motor Koordinasyonu): Bu bölümde farklı genişlikte olan paralel çizgiler arasından başlangıç noktasından bitişe kadar kesintisiz, yatay, dikey, kıvrımlı ve açılı çizimler yapmayı içeren toplam 16 madde yer almaktadır. Burada materyal kurşun kalem ve kırmızı kalem. Testi yaptıran uzman, test kitapçığının ilk sayfasını açıp öğrenciye kâğıt üzerindeki fare ve peynir gösterilir. Fareyi bu iki paralel çizginin arasından çizgiye çarpmadan ve taşmadan kalemi kaldırmadan peynire ulaştırması istenir. Diğer benzer sorularda da aynen devam edilir. 10, 11, 12. ve 13. soruya gelince farklı bir oyun oynanacağı söylenir. Burada iki nokta bulunur ve o noktaları kalemle kaldırmadan düz bir çizgiyle birleştirilmesi istenir. 14. soruda kutunun içindeki iki nokta gösterilir ve bu noktaların birleştirilmesi istenir. 15. ve 16. soruda kutunun içerisinde üç tane noktalar bulunur ve bu noktaları 15. soruda aşağıdan yukarıya 16. soruda ise yukarıdan aşağıya doğru noktaları birleştirilmesi istenir. Bu I. Alt testin toplam maksimum puanı 30'dur. Her item 0-1-2 olarak puanlandırılmaktadır. Ancak 5. ve 9. item en fazla 1 puandır. Her soruda farklı yönergelerle birlikte test uygulanır.

2. Alt Test (Şekil-Zemin Ayrımı): Bu bölümde şekil-zemin ayrımı giderek karmaşıklaşan zeminler içinde şekli algılamayı içerir. Çocuğun karışık şekillerin içerisinde istenen geometrik şekillerinin bulması ve çizmeleri istenir. Bu testte kolaydan zora doğru sıralanmış 8 madde yer almaktadır. Bazı maddelerde beş şekil, bazılarında ise iki şekil bulunmaktadır. Burada materyal kırmızı, mavi, yeşil ve kahverengi kalemlerle birlikte 7 tane demonstrasyon kartlar (yıldız, üçgen, dikdörtgen, artı işareti, oval, ay, uçurtma) içerir. Testi uygulayan uzman, çocuklardan 1. 2. 3. ve 4. maddede karışık bir şekilde dizayn edilmiş şekillerde istenen geometrik şekilleri renkli kalemlerle çizilmesi istenir. 5. iki yıldız ve 6. maddede ise 4 yıldız olduğu belirtilip farklı renklerle çizilmesi istenir. 7. maddede uçurtma ve 8. maddede ise oval dairenin içinde gizlenmiş olup şeklin bulunması ve üzerinden çizilmesi istenir. Bu II. Alt testin toplam maksimum puanı 20'dir. Bu maddelerde bulunan her şekil 1 puan olarak değerlendirilmektedir. Her soruda farklı yönergelerle birlikte test uygulanır.

3. Alt Test (Şekil Sabitliğinin Algılanması): Bu alanda belirli geometrik şekillerin değişik büyüklük, duruş, gölgeleme ve pozisyonlarda algılanması ve benzer şekillerden ayırt edebilmesi yeteneğini ölçmeyi hedefleyen maddeler içerir. Bu alt teste çocukların bulması beklenen toplam 17 şekil vardır. Burada materyal yeşil ve kahverengi kalemlerle birlikte 4 tane demonstrasyon kartlar (kare, dikdörtgen, çember ve oval) içerir. Testi uygulayan uzman, çocuklara kartla ile kare, dikdörtgen, çember ve oval şekilleri tanıtır ve yeşil kalemle o sayfada sadece gördüğü çemberleri ve kahverengi kalem ile sadece gördüğü karelerin kenarları çizmesi istenir. Bu III. Alt testin toplam maksimum 17 puandır. Her bulduğu ve doğru çizdiği şekil 1 puan, yanlış çizdiği şekil için ise -1 puan alır. Toplam puan eksiye düşerse bu alt testten sıfır alır.

4. Alt Test (Mekânda Konumun Algılanması): Bu alanda vücudun objelerle olan ilişkisini geliştirmektedir. Sağ-sol ayrımı, ters çevirme ve rotasyon ve eşleştirme yönergeleri vardır. Bu alt teste toplam 8 madde vardır. Testi uygulayan uzman, demonstrasyon kartındaki beş şekilden farklı olanı bulması istenir. Bulunca nedenini sorarız. Farklı olana çarpı attığımızı belirtiriz. 1'den 4. soruya kadar olan şekillerde farklı olana çarpı atılması istenir. 5'ten 8'e kadar olan sorular için ise demonstrasyon kartı alınır, oradaki objenin diğer objelerden aynısı hangisi ise onun seçilmesi istenir ve üzerine çarpı atıldığını gösterir. Aynı durumu sorularda da uygulanması istenir. Bu IV. Alt testin toplam maksimum puanı 8'dir. Her doğru işaretlenen obje için 1 puan verilir.

5. Alt Test (Mekân İlişkilerinin Algılanması): Bu alanda ise iki ya da daha fazla nesnenin kendisi ve diğeri ile olan ilişkilerini algılamayı içermektedir. Şekli oluşturan öğeleri analiz edebilme becerilerini ölçmeyi amaçlar. 8 madde bulunmaktadır. Testi uygulayan uzman, kâğıt üzerinde şekil gösterilir ve "Bu taraftaki şekli görüyor musun?" denir ve burada noktalar ve çizgileri var. Parmakla gösterilir ve çizginin üzerinden gidilir. Diğer tarafa geçilir "Bak burada noktalar var ama çizgiler yok." denir. Kalem ile o çizgileri çizmesi istenir. Bu V. Alt testin toplam maksimum puanı 8'dir. Her doğru çizilen çizgiler için 1 puan verilir.

Bütün 5 alt testin toplam maksimum puanı 83'tür.

2.3.3. Deneysel Süreç

Programın uygulama aşamasına geçmeden önce deney ve kontrol gruplarına ön test olarak Frostig görsel algı testi uygulanmıştır.

2018-2019 eğitim öğretim yılının Nisan ayında kontrol grubu, hazırlanan programa dahil olmayıp öğretmenlerinin belli programına devam etmişlerdir. Deney grubuna ise hazırlanan sanat galerisi etkinlik programına aktif öğrenme teknikleri ile beraberinde 4 haftalık uygulama yapılmıştır. 4 hafta içinde yapılan uygulama aşağıda sıralanmıştır:

1. Hafta: Öncelikle öğrencilere Sanat galerisi hakkında bilgiler, dikkat edilmesi gerekenler, neler olabileceğine dair kısaca bilgilendirilme yapılmıştır. Öğrencilerden ziyaret esnasında sabırlı ve esnek olmaları istenir. Galeride sanat eserlerini dikkatlice gözlemleyerek kendi yaşamı ile bağdaştırması ve empati kurması beklentileri dile getirilir. Öğrencilerin merak duygusuna cevap olmak için kendilerinden soru sormaları ve hatta eleştirel düşünceleri istenir. Bu haftaki aktif öğrenme tekniğinde "Nesi var?" tekniğine yer verilmiştir. Galeri salonundan bir kişi çıkarılır ve içerideki öğrenciler bir resim seçer, bu resimde hangi renkler ve hangi geometrik şekillerinin olduğu konuşulur. Dışarıdaki öğrenci içeri seslenir ve seçilen resme göz atar, içerisinde neler olduğunu söyler. Eksik bir durum olursa öğrencilere "Nesi var?" sorusunu sorar ve öğrenciler ipuçları verir ve eksiklikleri tamamlar. Böylece tüm öğrencilere bu teknik uygulanıp birinci haftanın programı sona ermiştir.

2. Hafta: Programda aktif öğrenme tekniklerinden "Ben kimim?" etkinliğine yer verilmiştir. Bunun için sınıf ortamında bulunan öğrencilere Sanat galerisinde unutulmuş resimleri ön öğrenmeler olarak tekrar hatırlatmak için sınıftaki ekrandan tekrar gösterilmiş ve eserlerin sahipleri tanıtılmıştır. Öğrencilerden resimleri iyi gözlemlemesi istenir ve ekran kapatılır. Sınıftaki her öğrenciden beğendiği ve etkilendiği resmi hatırladığı kadarı ile çizmesi istenir. Çizim ve boyama işlemi bittikten sonra öğrenciler teker teker tahtaya çıkar yaptığı resmi arkadaşlarına gösterir ve "Ben kimim?" sorusunu yöneltir. Diğer öğrenciler ise o resme bakıp sahibi hatırlar. Bu etkinlik bilhassa beyin jimnastiği etkisi yaratmıştır.

3. Hafta: Bu hafta ki programda ise aktif öğrenme tekniklerinden oyun tarzında uygulanan "Tombala" etkinliğine yer verilmiştir. Sanat galerisinde bulunan, en beğenilen ya da detay içeren bir resim seçilir, fotoğrafı çekilir ve öğrencilere dağıtmak üzere renkli bir şekilde çıktısı alınır. Dağıtılan bu çıktıların yanına dile getirilen renk veya şekilleri kapatması için küçük bir kâğıt parçası yanlarında bulunur. Her öğrenci birbirinin kâğıdına bakmayacak şekilde oturma düzeni oluşturulur ve oyun başlar. Öğretmen o resimde neler olduğuna (mavi renk, kare, daire, kırmızı vs.) değinir ve öğrenciler onu görüyorsa yanlarında bulunan küçük kâğıt parçası ile kapatılır. İlk bitiren öğrenciye birinci çinko, ikinci bitirene ikinci çinko ve üçüncü bitirene ise çinko denir ve oyun biter. Böylece öğrencilere dikkat becerisini kazandıran bu teknikle öğrenilenlerin tekrar edilmesine de olanak sağlanmıştır.

4. Hafta: Son hafta olan bu programda ise aktif öğrenme tekniklerinden "Hazineyi Bul" etkinliğine yer verilmiştir. Sanat galerisinden bir resim seçilir, çıktısı alınır ve yap-boz tarzında küçük parçalara ayrılır. Ayrılan parçalar sınıfın farklı köşelerinde saklanır. Saklanan parçaların yerlerini belirten krokileri çizilir, öğrencilere dağıtılır. Grup haline gelen öğrenciler krokilere bakarak saklanan parçaları bulmaya çalışır, bir araya getirirler. Böylece etkinlik sona ermiştir.

4 haftalık sürecin sonunda deney ve kontrol grubuna son test olarak tekrar Frostig görsel algı testi uygulanmıştır. Böylece Sanat galerisi ziyaretlerinde gözlemlenen resimler ve uygulanan aktif öğrenme tekniklerinin Frostig görsel algılarına etkisini yapılan testlerin puanları ile veri analizi yaparak incelenmiştir.

2.4. Verilerin Analizi

Veriler analiz edilmeden önce parametrik testlerin varsayımları karşılayıp karşılamadığı SPSS 22.0 programı ile kontrol edilmiştir. Bu doğrultuda deney ve kontrol grubuna katılan öğrencilerin uygulama sonrasında test sonucunda belirlenen puanlarının normalliği Shapiro-Wilk normallik testi ile test edilmiştir. Ayrıca veri setinin basıklık ve çarpıklık (kurtosis-skewness) değerleri incelenmiştir.

Frostig Görsel Algı Testi toplam 72 soru içermektedir. Puanlama sürecinde her alt testin maksimum puanı vardır. Bunlar: Göz-motor koordinasyonu maksimum 28 puan, şekil-zemin ilişkisi maksimum 20 puan, şekil değişmezliği/sabitliği algısı maksimum 17 puan, mekândaki pozisyon/ mekân-konum algısı maksimum 8 puan ve mekân ilişkilerinin algılanması ise maksimum 8 puan olarak değerlendirilecektir. Bu testin verileri toplamda 81 puan üzerinden değerlendirilmektedir. Belirlenen puanlar sonrasında yüzdeye göre averaj puanları üzerinde değerlendirilip gelişim düzeyleri hakkında bilgi verilir.

2.4.1. Frostig Görsel Algı Testine İlişkin Normallik Analizleri

Deney ve kontrol grubuna katılan öğrencilerin uygulama sonrasında test sonucunda belirlenen puanlarının normal dağılıma uygun olup olmadığını test etmek amacıyla Shapiro-Wilk normallik testi yapılmış ve basıklık (kurtosis) ile çarpıklık (skewness) katsayı değerleri incelenmiştir. Sonuçlar Tablo 2, Tablo 3 ve Tablo 4’de yer almaktadır.

Tablo 2

Deney ve Kontrol Gruplarının Frostig Görsel Algı Testine İlişkin Ön Test Shapiro-Wilk Normallik Testi Sonuçları

Değişken	Gruplar	İstatistik	sd	p
Frostig Görsel Algı Testi	Kontrol	.911	15	.141
	Deney	.976	15	.938

Shapiro-Wilk normallik testi sonucunda Tablo 2’deki deney ve kontrol grubuna katılan öğrencilerin ön test puanlarına bakıldığında, ortalama puanların normal bir dağılıma sahip olduğu görülmektedir.

Tablo 3

Deney ve Kontrol Gruplarının Frostig Görsel Algı Testine İlişkin Son Test Shapiro-Wilk Normallik Testi Sonuçları

Değişken	Gruplar	İstatistik	sd	p
Frostig Görsel Algı Testi	Kontrol	.961	15	.717
	Deney	.962	15	.727

Shapiro-Wilk normallik testi sonucunda Tablo 3’deki deney ve kontrol grubuna katılan öğrencilerin uygulama öncesi ön test puanlarına bakıldığında, verilerin normal bir dağılıma sahip olduğu görülmektedir.

Deney ve kontrol gruplarının verilerinin normal dağılıma sahip olup olmadığına ilişkin bilgi edinmenin bir başka alternatifi, aritmetik ortalama (\bar{X}) ve medyan ile basıklık (kurtosis) ve çarpıklık (skewness) katsayılarının irdelenmesidir. Araştırmalar boyunca elde edilen ön ve son test sonucunda ölçülen puanlara dayanarak aritmetik ortalama (\bar{X}) ve medyan ile basıklık(kurtosis) ve çarpıklık(skewness) değerleri Tablo 4’de gösterilmiştir.

Tablo 4

Frostig Görsel Algı Testi Sonucunda Ön Test ve Son Test Puanların Normallik Değerleri

	Gruplar	\bar{X}	Ss	Ortanca	Çarpıklık	Basıklık
Frostig Görsel Algı Testi	Kontrol Ön test	56.40	8.06	57.00	.135	-1.452
	Kontrol Son test	59.07	8.69	57.00	.148	-1.007
	Deney Ön test	53.60	7.25	54.00	-.297	.580
	Deney Son test	70.73	5.16	70.00	-.572	.641

Deney ve kontrol gruplarının Frostig görsel algı testinden elde edilen puanların verileri Tablo 4’de gösterilmektedir. Bu verilere bakıldığında, aritmetik ortalama (\bar{X}) ve medyan verilerinin birbirine yaklaşık olduğu belirlenmiştir. Aynı zamanda basıklık (kurtosis) ve çarpıklık (skewness) değerlerinin -1 +1 arasında olduğu tespit edilmiştir. Bu durum kabul edilebilir değerlerin sınırları içerisinde yer almaktadır. Deney ve kontrol gruplarından elde edilen bu verilerin sonucuna bakıldığında normal bir dağılım olduğu görülmektedir.

Bu tip araştırmaların en önemli noktası, doğru test kullanımına karar verilmesidir. Bu amaçla ilk aşamada deney ve kontrol gruplarında yer alan öğrencilerin, parametrik testlerin ve veri toplama araç puanlarının araştırma konusuna bağlı olarak oluşturulan varsayımlarını karşılayıp karşılayamadıkları gözden geçirilmiştir. Sonuç olarak ise normal dağılımın olduğu gözlemlenmiştir. Verilerin toplanması sonucunda dikkatle incelenen puanlar doğrultusunda yapılan normallik testlerinde veri setinde yer alan “n” yani birey (gözlem) sayısı 30’un altında yer almasından dolayı Shapiro-Wilk değerleri özellikle ele alınıp incelenmiştir. Aynı zamanda basıklık (kurtosis) ve çarpıklık (skewness) verilerinin -1, +1 değerleri arasında yer alması sonucunda verilerin normal dağılım gösterdiğini de göstermektedir. İstatistik programında yer alan mod kavramı minimum değeri ele alan mod değerleri, verilerin normal dağılıp dağılmadığı konusunda yanıltıcı sonuçlar verebileceğinden dikkate alınmamıştır.

Yapılan bu analizler doğrultusunda veri setlerinin normallik varsayımlarını karşılamış ve parametrik testlerden iki grubun karşılaştırılması sonucunda bağımsız örneklem için t-testinin kullanılması uygun görülmüştür. Aynı zamanda uygulanan bu gruba ait iki ölçüm verilerine dayanarak bu puan ortalamaları arasındaki farklılığın belirlenmesinde bağımlı örneklem için t-testi ve ön test-son test puanları arasında anlamlı farklılık olup olmadığını belirleyebilmek amacıyla Tek Faktörlü Kovaryans Analizi’nin (One Factor Analysis of Covariance-ANCOVA) kullanılması uygun görülmüştür.

2.4.2. Geçerlik ve Güvenirlik

Frostig Görsel Algı Testinin güvenilirliği, 1961 yılında Frostig, Lefever ve Whittlesey’in çalışmaları sonucunda test tekrar test yöntemi ile sınanmış ve sonuç olarak ise kararlılık kat sayısı 0,98 olarak belirlenmiştir. Geçerliliği için

ise WICS testinin sözel bölümüne bakılarak I.Q ile Frostig Görsel Algı Testi arasındaki bağlantıya bakılarak bunun sonucunda; Göz-Motor Koordinasyonu alt testi ile 0,60; Şekil-Zemin Ayrımı alt testi ile 0,72; Şekil sabitliği alt testi ile 0,53; Mekân-Konum İlişkileri alt testi ile 0,50 ve son olarak Mekân İlişkileri alt testi ile 0,75 düzeyinde korelasyon elde edildiği gözlemlenmiştir (Sağol, 1998). Frostig Görsel Algı Testinin Türkçe formunun dört-yedi yaşlar arasındaki çocuklar için geçerli ve güvenilir bir ölçme aracı olduğu ifade edilmiştir (Aral ve Ayhan, 2016).

3. Bulgular

Bu bölümde kontrol ve deney gruplarına yapılan çalışmaların sonucuna bağlı olarak, sanat galerisi ziyaretinde gerçekleştirilen aktif öğrenme tekniklerinin (bağımsız değişkenlerin), çocukların görsel algılarına (bağımlı değişkene) olan etkisini belirlemek amacıyla Frostig Görsel Algı Testi sonucunda elde edilen verilerin analizlerine yer verilmiştir.

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Kontrol ve deney gruplarının denklığı baz alınarak yapılan ön test sonuçları arasında farklılığın olup olmadığına dair veri analizleri Tablo 5’de gösterilmiştir.

Tablo 5

Kontrol ve Deney Gruplarına Ait Ön Test Puanları İçin Hesaplanan T-Testi Analizinin Verileri

Gruplar	n	\bar{X}	ss	sd	t	p
Kontrol Grubunun Ön Testi	15	56.40	8.06	28	1.000	.326
Deney Grubunun Ön Testi	15	53.60	7.25	28		

Tablo 5’de kontrol ve deney gruplarının Frostig Gelişimsel Görsel Algı Testi uygulama öncesi ön test puanlarının serbestlik dereceleri (sd), puan ortalamaları (\bar{X}), standart sapmaları (Ss) ve t-testi sonuçları gösterilmektedir. Kontrol ve deney grubunun uygulama öncesinde elde edilen veri sonuçlarına dayanarak yapılan bağımsız örneklem için t-testi analizi verilerine göre grupların ön test ortalamaları arasında herhangi bir farklılığa rastlanılmamıştır ($t_{(28)}=1.000$, $p>0.05$). Bu durum grupların Frostig görsel algıları açısından aynı düzey kriterlere ait olduğunu göstermektedir.

Sanat galerisi ziyaretinde aktif öğrenme etkinliği uygulanan deney grubunun son testi ile etkinliğin uygulanmadığı kontrol grubunun son testi arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığına ilişkin veri analizleri Tablo 6’da yer almaktadır.

Tablo 6

Kontrol ve Deney Gruplarına Ait Son Test Puanları İçin Hesaplanan T-Testi Analizinin Verileri

Gruplar	n	\bar{X}	ss	sd	t	p
Kontrol Grubunun Son Testi	15	59.07	10.26	28	-3.935	.000
Deney Grubunun Son Testi	15	70.73	5.16			

Tablo 6’da kontrol ve deney gruplarının Frostig Gelişimsel Görsel Algı Testi uygulama sonrası son test puanlarının serbestlik dereceleri (sd), puan ortalamaları (\bar{X}), standart sapmaları (Ss) ve bağımsız örneklem için t-testi analizinin sonuçları yer almaktadır. Kontrol ve deney grubunun bağımsız örneklem için t-testi analizi sonuçlarına bakıldığında grupların son test puanlarının istatistiksel ortalamaları arasında anlamlı farklılığa rastlanmıştır ($t_{(28)}=-3.935$, $p<0.05$). Bu bağlamda her iki grubun son test toplam puanlarının aritmetik ortalamalarına bakıldığında, ortaya çıkan farklılığın deney grubunda olduğu anlaşılmaktadır ($\bar{X}_{Deney}=70.73$; ($\bar{X}_{Kontrol}=59.07$)).

Kontrol grubuna ait ön ve son test puanlarının farklılık gösterip göstermediğini belirlemek için yapılan bağımlı grup t-testi sonuçları Tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 7

Kontrol Grubuna Ait Ön Test ve Son Test Puanları İçin Hesaplanan T-Testi Analizinin Verileri

Kontrol Grubu	n	\bar{X}	ss	sd	t	p
Ön Test	15	56.40	8.06	14	-1.747	.103
Son Test	15	59.07	10.26			

Tablo 7’de kontrol grubunun Frostig Görsel Algı Testi ön test ve son test puanlarının serbestlik dereceleri (sd), puan ortalamaları (\bar{X}), standart sapmaları (Ss) ve bağımlı grup t-testi analizinin sonuçları yer almaktadır. Etkinliğe dahil edilmeyen kontrol grubunun hem ön test hem de son test bağımlı grup t-testi sonucuna göre, grubun ön test ile son test puanları arasında anlamlı farklılığa rastlanılmamıştır ($t_{(14)}=-1.747$, $p>0.05$).

Deney grubunun ön test ve son test puanlarının farklılık gösterip göstermediğini belirlemek için yapılan bağımlı grup t-testi sonuçları Tablo 8’de gösterilmiştir.

Tablo 81
Deney Grubuna Ait Ön Test ve Son Test Puanları İçin Yapılan Bağımlı T-Testi Analizinin Verileri

Gruplar	n	\bar{X}	ss	sd	t	p
Ön Test	15	56.30	7.25	14	-8.683	.000
Son Test	15	70.73	5.16			

Tablo 8’de deney grubunun Frostig Görsel Algı Testi ön test ve son test puanlarının serbestlik dereceleri (sd), puan ortalamaları (\bar{X}), standart sapmaları (Ss) ve bağımlı grup t-testi analizinin sonuçları gösterilmiştir. Deney grubuna uygulanan Sanat galerisi ziyaretlerinde yapılan aktif öğrenme tekniğinin etkisini anlamak üzere uygulamaya yer verilmeden önce uzman eşliğinde ön test ve ardından 4 haftalık uygulama sonrasında yapılan uzman eşliğinde son test puanlarının arasında farklılığın bulunup bulunulmadığını tespit edebilmek için yapılan bağımlı grup t-testi sonucuna göre, ön test ile son test puanları arasında anlamlı farklılığa rastlanılmıştır ($t_{(14)}=-8.683$, $p<0.05$). Deney grubuna ait ön test ile son test puanlarının istatistiksel ortalamaları göz önünde bulundurulduğunda asıl farklılığın son testte olduğu anlaşılmaktadır ($\bar{X}_{\text{Öntest}}=56.30$; $\bar{X}_{\text{Sontest}}=70.73$).

Sanat galerisi ziyaretlerinde aktif öğrenme etkinliklerinin, çocukların görsel algılarına olan etkisini kavrayabilmek ve bağımlı değişkenlerin bulunduğu örnekleme ön testin etkisini irdeleyebilmek amacıyla ANCOVA, yani tek faktörlü olan kovaryans analizi yapılmıştır. Kovaryans analizi yapılması için, bu analiz için ön şartlarından biri regresyon eğimlerinin eşitliğidir. Bu bağlamda regresyon eğimlerinin eşitliği şartının sağlanıp sağlanmadığını anlayabilmek için incelemeler yapılmış ve sonuçlar Tablo 9’da değerlendirilip gösterilmiştir.

Tablo 9
Frostig Görsel Algı Testin İçin Regresyon Eğimin Göstergesi

Kaynak	Kareler Top.	Sd	Kareler Ort.	F	p	
Düzeltilmiş Model	1609.183	3	536.394	12.353	.000	
Sabit	688.503	1	688.503	15.856	.000	
Grup	308.867	1	308.867	7.113	.013	
Frostig Görsel Algı Testi	Ön test	442.876	1	442.876	10.199	.004
	Grup*Ön test	170.883	1	170.883	3.935	.058
	Hata	1128.984	26	43.422		
	Toplam	130139.000	30			
	Düzeltilmiş Toplam	2738.167	29			

Tablo 9’a bakıldığında regresyon eğimlerinin eşitliği şartının sağlanmış olduğu görülmektedir. Frostig Görsel Algı Testi regresyon eğimi göstergesine bakıldığında *Grup*Ön test* hizasında yer alan “p” verilerinin farklılık göstermemesi ($p>.05$) beklenmektedir. Bu doğrultuda regresyon eğimlerinin eşitliğinin elde edildiği ($p=.058>.05$) görülmektedir. Aynı zamanda kovaryans hesaplaması ile bu istenen koşul sağlanmıştır ($F=3.935$, $p>.05$).

Kovaryans hesaplamasına göre, aktif öğrenme etkinliklerinin, çocukların görsel algılarına etkisine yönelik kontrol ile deney gruplarının eşitliğine ilişkin hesaplanan ön test puanlarının farklılık gösterip göstermediğine yönelik veri analizi Tablo 10’da gösterilmiştir.

Tablo 102
Kontrol ve Deney Gruplarına Ait Ön Test Puanları İçin Hesaplanan T-Testi Analizinin Verileri

Gruplar	n	\bar{X}	Ss	sd	T	p
Kontrol Grubunun Ön Testi	15	56.40	8.06	28	1.000	.326
Deney Grubunun Ön Testi	15	53.60	7.25	28		

Tablo 10’da kontrol ve deney gruplarının Frostig Gelişimsel Görsel Algı Testi ön test puanlarının serbestlik dereceleri (Sd), puan ortalamaları (\bar{X}), standart sapmaları (Ss) ve bağımsız grup t-testi analizinin sonuçları gösterilmiştir. Kontrol ile deney grupları bağımsız örneklemler için t-testi sonuçlarına göre, grupların ön test puan ortalamaları arasında farklılık olmadığı saptanmıştır ($t_{(28)}=1.000$, $p>0.05$). Elde edilen bu sonuç, grupların görsel algıları açısından birbirleriyle aynı düzeyde olduğunu veya benzer nitelikler taşıdığını göstermektedir.

Ön test puanlarına göre düzeltilmiş kontrol ve deney gruplarına ait son test puan hesaplamaları Tablo 11’de gösterilmiştir.

Tablo 11
Ön Teste Ait Puanlara Göre Düzeltilmiş Son Test Puan Ortalamaları

Grup	n	\bar{X}	Düzeltilmiş ortalama	
Frostig Görsel Algı Testi	Kontrol	15	59.60	58.82
	Deney	15	70.73	71.51

Tablo 11 incelendiğinde, çocukların Frostig görsel algı testine ilişkin son test puan ortalamalarına göre, deney grubunun $\bar{X}=70.73$, kontrol grubunun ise $\bar{X}=59.60$ olduğu görülmektedir. Fakat “düzeltilmiş ortalama” adı altında deney grubu için hesaplanan son test puan istatistiksel ortalaması $\bar{X}=71,51$ olarak gözükümüştür. Kontrol grubu için ise hesaplanan puan istatistiksel ortalamasının $\bar{X}=58.82$ olduğu görülmektedir.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Frostig Görsel Algı testinin son test puan sonuçları ile düzeltilmiş istatistiksel puan ortalamaları için iki grubun tamamı ele alındığında deney grubu son test puan ortalamaları ve kontrol grubu son test puan ortalamalarına göre, deney grubu ortalamasının kontrol grubundan daha yüksek olduğu açıkça görülmektedir. Grupların hesaplanan son test verileri dikkate alındığında puanlar arasında gözlenen farkın anlamlı değer verip vermediğine dair bilgi elde etmek için hesaplanan kovaryans analizinin verileri Tablo 12’de gösterilmiştir.

Tablo 12

Frostig Görsel Algı Testi Ön Test Etkisinin Kontrol Altında Tutulduğu Kovaryans Analizinin Verileri

	Kaynak	Kareler Toplamı	sd	Kareler Ortalaması	F	p	η^2
Frostig Görsel Algı Testi	Düzeltilmiş Model	1438.300	2	719.150	14.938	.000	.525
	Sabit	638.925	1	638.925	13.271	.001	.330
	Ön test	508.667	1	508.667	10.566	.003	.281
	Grup	1166.140	1	1166.140	24.222	.000	.473
	Hata	1299.866	27	48.143			
	Toplam	130139.000	30				
Düzeltilmiş Toplam	2738.167	29					

Tablo 12’de grupların son test puan ortalamaları arasında gözlenen farkın anlamlı olup olmadığına ilişkin yapılan kovaryans hesaplama sonuçlarına bakıldığında, gruplar arasında ön test puanlarına göre düzeltilmiş son test puanları arasında ($F_{(1,27)}=24.222$, $p=.000$, $\eta^2=.473$) anlamlı bir fark olduğu tespit edilmiş ve bu farklılığın deney grubunda olduğu ($\bar{X}_{Deney}=71.51$, $\bar{X}_{Kontrol}=58.82$) tespit edilmiştir. Bu analizlerin sonucunda elde edilen etki büyüklüğü ise aktif öğrenme etkinliklerinin, çocukların görsel algılarındaki varyansın %47’sini açıklamıştır.

4. Sonuç ve Tartışma

Bu araştırma; anaokuluna devam eden 4-6 yaş arası çocukların sanat galerisi ziyaretlerinde aktif öğrenme tekniklerinin yer alması ile beraberinde araştırmacı tarafından geliştirilen Frostig Görsel Algı Testi ile görsel algılarına etkisini ve farklılık yaratıp yaratmadığını incelemek amacıyla yapılmıştır. Araştırmacı tarafından görsel algılamanın göz-motor koordinasyonu, şekil zemin ilişkisi, şekil sabitliği, mekan-konum ilişkisi ve mekan ilişkileri alt boyutlarına yönelik aktif öğrenme tekniklerinde: Nesi var?, Ben kimim?, Hazineyi Bul ve Tombala etkinliği uygulanmıştır.

Araştırmada, uygulama öncesinde anaokulunda oluşturulan deney ve kontrol gruplarının Frostig görsel algıları açısından aynı düzey kriterlere sahip olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum deney ve kontrol grubunun eşit bir şekilde araştırmaya dahil edildiğinin göstergesi olmuştur.

Araştırmada deney ve kontrol gruplarına ilişkin yapılan bağımsız örneklem için t-testi analiz sonucuna göre grupların son test puan ortalamaları arasında anlamlı farklılığa rastlandığı görülmüştür. Grupların son test puan ortalamaları incelendiğinde farklılığın deney grubu lehine olduğu anlaşılmaktadır. Bu sonuç, Bezrukikh ve Terebova’nın (2009) araştırma sonuçları ile benzerlik taşımaktadır. Bu durum uygulanan programın deney grubu lehine etkili olduğunun göstergesidir. Bu durumda kontrol grubu öğrencilerinin hazırlanan program dışında normal eğitim programına devam ederken görsel algıları için birçok önemli noktayı kaçırmış olduğu görülmektedir.

Araştırmada kontrol grubunun ön test ve son test puanları arasında farklılık olup olmadığına ilişkin yapılan bağımlı örneklem için t-testi analizi sonucuna göre grubun ön test ve son test puan ortalamaları arasında anlamlı bir farklılığa rastlanmadığı görülmüştür. Bu durum sanat galerisi ziyaretinde gerçekleştirilen aktif öğrenme etkinliğine katılmayan kontrol grubu öğrencilerinin okulun normal eğitim programına devam ederken görsel algı gelişimlerinde herhangi bir değişikliğe rastlanmadığını göstermektedir.

Araştırmada Frostig Görsel Algı Testi uygulama sonrası verilerin çözümlenmesinden elde edilen sonuçlara göre uygulanan programın genel anlamda deney grubunun ön test ve son test veri analizlerinde anlamlı farklılıklar ortaya çıkardığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda uygulanan programın çocukların görsel algı gelişimleri üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir. Öğrenci görüşlerine bakıldığında ise, uygulanan programın sanat galerisi ziyaretlerini sevdiğini, çocuklar üzerinde bir takım istenen davranışları kazandırdığı, dikkat konusunda renkler ve şekiller üzerinde gelişim sağladığı görülmüştür. Bu anlamda elde edilen sonuçları destekleyen farklı araştırmalarda bulunmaktadır (Akaroğlu, 2014).

Alanda konu ile ilgili yapılan araştırmalar, okulöncesi dönemdeki çocukların görsel algılarının ve becerilerinin gelişmesinin desteklenmesi için okul eğitim programı haricinde uygulanan sanat galeri ziyaretlerinde resimler

üzerinde uygulanan aktif öğrenme tekniklerinin, çocukların görsel algı düzeylerinde olumlu yönde etki yarattığını göstermiştir. Trussell'in (2013) Frostig görsel algı gelişim testi ve Lincoln-Oseretsky Motor gelişim ölçeklerini kullanarak ilkököl birinci ve ikinci sınıfların okuma başarılarındaki performans puanlarına etkilerini incelediği araştırma sonuçları görsel, motor ve okuma fonksiyonları arasında herhangi bir ilişkiye rastlanmadığını göstermiştir. Bu anlamda bu araştırma Trussell'in araştırma sonuçları ile farklılık göstermektedir. Buna karşın Cengiz (2002), Linn (1968), Yüksel ve Kılıçgün (2012) ve Tuğrul, Erkan, Aral ve Etikan'ın (2002) çalışmalarında 5-6 yaş grubuna uyguladıkları "Görsel Algı Gelişimini Destekleyici Eğitim Programı"nın, Turan'ın (2006), anasınıfına devam eden çocukların görsel algılama alt boyutlarında, Kaya'nın (1989) benzer konu olan anaokuluna devam eden çocukların görsel algılama becerilerinde ve Kılıç'ın (2004) ailesiyle birlikte yaşayan ve yuvada yaşayan çocuklar arasında evde kalanların lehine olacak şekilde görsel algılarının gelişimini artırdığını ortaya koymuştur. Akaroğlu ve Dereli (2012) tarafından eğitici oyuncaklar kullanılarak verilen görsel algı eğitiminin çocukların görsel algı becerilerinde olumlu etki yarattığı sonucuna ulaşılmıştır. İlgili alan yazında sanat eğitiminin görsel algıya etkisini araştıran yayınlar da bulunmaktadır. Görener'in (2006) erken çocukluk döneminde yapılandırılmış sanat eğitiminin görsel algıya etkisini incelediği araştırma sonucuna göre Frostig Gelişimsel Görsel Algı Testi alt alanlarında anlamlı bir gelişme gösterdiği görülmüştür. Görener'in araştırması ile gerçekleştirilen bu araştırma özellikle deneysel süreç içerisinde uygulanan farklı yaklaşımlar bakımından birbirine benzememekle birlikte her iki araştırmada da sonuç olarak görsel algının gelişiminde olumlu bir artış olduğu belirlenmiştir.

Araştırma sonucunda ortaya konulan temel nokta, çocukların görsel algılarında üst düzey becerilere sahip olmalarının ilerideki okul yaşantılarına olumlu yönde etki etmesidir. Bu nedenle erken çocukluk döneminde öğrencilerin algılarını artıracak uygulamaların desteklenmesi büyük bir önem taşımaktadır. Araştırmada elde edilen bulgular ışığında şu önerilerde bulunulmaktadır:

1. Okulöncesinde uygulanan eğitim programlarında, çocukların temelini önemi göz önüne alınarak görsel algı gelişimlerine de katkı sağlayacak eğitim müfredatına yer verilmesi gerektiği düşünülmektedir.
2. Eğitim-öğretim sürecinde sanatsal faaliyetlere okulöncesi dönemden başlayıp, öğrencinin sanat sevgisi ve yaratıcı düzeyinin gelişimi için görsel algılama dersinin eğitim programında yer alması gerektiği düşünülmektedir. Bu anlamda küçük yaşlardan başlayarak görsel algının gelişiminde imgesel düşünmenin ve sanatsal faaliyetlerin etkisinin önemi olduğu düşünülmektedir.
3. Yapılan sanat galeri ziyaretinde aktif öğrenme tekniğinin uygulanmasıyla öğrencilerden istenilen davranış ve kazanımların elde edilmesine bağlı olarak, okullarda böyle uygulamaların ve etkinliklerin düzenlenmesinin öğrencilerin görsel algı gelişimleri açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Bunun için eğitimciler, galeriler ve okulların ortak bir şekilde yürüteceği çalışmalarla bu etkinliklerin zamanla gelenek haline getirilmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu durum toplumumuzda yaygınlaşan ve gelişen sanat ortamının oluşmasını sağlayabilir.
4. Sanat galerisi ziyaretleri, okulöncesi dönemde yapılan birçok sosyal faaliyetlerin içerisinde de yer alabilir. Bu durum çocuklarda sanatsal ve estetiksel yaklaşım ile yaratıcılığın gelişmesine olanak sağlayabilir.

Kaynakça

- Akaroğlu, E. G., & Dereli, E. (2012). Okul öncesi çocukların görsel algı eğitimlerine yönelik geliştirilmiş eğitici oyuncakların çocukların görsel algılarına etkisi. *Journal of World of Turks*, 4(1), 201-222. Erişim adresi: <http://www.dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/view/265/akaroglu-dereli>
- Akaroğlu, E. G. (2014). *Sanat eğitimi programının 6 yaş çocuklarının görsel algı düzeylerine etkisi* (Doktora tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 377787).
- Aral, N., & Ayhan, A. B. (2016). Frostig görsel algı testinin Türkçeye uyarlanması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 50, 1-22. doi: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3587>
- Artut, K. (2013). *Sanat eğitimi kuramları ve öğretimi* (7. baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Athey, C. (1990) *Extending thought in young children: A parent-teacher partnership*. London: Paul Chapman Publishing.
- Bezrukikh, M. M., & Terebova, N. N. (2009). Characteristics of the development of visual perception in five to seven year old children. *Human Physiology*, 35, 684-689. doi: <https://doi.org/10.1134/S0362119709060048>
- Bilir, Ş., & Alpaslan, B. (1977). *Çocuk gelişimi ve eğitimi el kitabı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınevi.
- Burrunner, H., & Tanker, P. (1978). *Mesleki latince*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Yayınları.


- Cengiz, Ö. (2002). *5,6-6 yaş çocuklarının görsel algı gelişimini destekleyici eğitim programının etkisi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 117459).
- Erben, S. (2005). *Montessori materyallerinin zihin engelli ve işitme engelli çocukların alıcı dil gelişiminden görsel algı düzeylerine etkisi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 190583).
- Erdem Özat, N. (2010). *Öğrenme güçlüğü yaşayan çocuklarda frostig görsel algı eğitim programının etkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 263447).
- Ertan, N., (2013). *Okul öncesi çağıdaki çocukların duygusal düzenleme ve baş etme stratejileri arasındaki ilişkinin, çaba sarf ederek kendini denetleme aracılığıyla incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 358117).
- Fişek, G. O., & Yıldırım, S. M. (1983). *Çocuk gelişimi*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Frostig, M. (1968). *Pictures and patterns: Teacher's guide*. Viyana: Follet.
- Gal, H., & Linchevski, L. (2010). To see or not to see: Analyzing difficulties in geometry from the perspective of visual perception. *Educational Studies in Mathematics*, 74(2), 163-183. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/40603201>
- Gander, M. J., & Gardiner, H. W. (2014). *Çocuk ve ergen gelişimi* (6. baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Görener, Ö. (2006). *Beş- altı yaş grubu çocuklarda yapılandırılmış görsel sanat eğitiminin görsel algılamaya etkisinin incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 195875).
- Hines, B. W. (1971). *Analysis of visual perception of children in the appalachia preschool education program* (Technical Report 16). Division of Research and Evaluation Appalachia Educational Laboratory. Erişim adresi: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED062019.pdf>
- Ikeda, K., Kasugai, H., Yamaguchi, A., Uchino, Y., Katase, H., & Kanno, A. (2012). Visual perceptual strengths and weaknesses in adults with intellectual disabilities compared with a birth year-matched norm. *Journal of Intellectual Disability Research*, 57(1), 67-79. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1365-2788.2011.01516.x>
- Kaya, Ö. (1989). *Frostig görsel algılama eğitim programının anaokulu çocuklarının görsel algılama ve zihinsel gelişimlerine etkisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Kılıç, Ö. G. (2004). *Ailesiyle birlikte yaşayan ve çocuk yuvasında kalan çocukların görsel algılama davranışı ile okul uygunluğu arasındaki ilişkinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Linn, S. H. (1968). A follow up: achievement of first- grade students after visual- perceptual training in kindergarten. *Academic Therapy Quarterly*, 3(3), 179-185.
- Mangır, M., & Çağatay, N. (1990). *Anasınıfı ve anaokuluna devam eden beş altı yaş çocukların görsel algılama ve zekâ ilişkisinin incelenmesi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları. Erişim adresi: <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/68294/be%5c9f%20alt%4b1%20ya%5c9f%20%3a7ocuklar%4b1n%20g%3b6rsel%20alg%4b1lamas%4b1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Marriott, G. R. (2000). *Developmental differences in visual-motor integration in children from 4 to 6-years-old on the kindergarten diagnostic instrument second edition* (Ph.D. dissertation). United States Texas: Texas Woman's University ProQuest Digital Dissertations database (osu9993955).
- Matthews, J. (2003). *Drawing and painting*. London: Cromwell Press.
- Meyers, C., & Jones, T. B. (1993). *Promoting active learning: strategies for the college classroom*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Rosenblum, S. (2006). The development and standardization of the children activity scales. (ChAS-P/T) for the early identification of children with developmental coordination disorders. *Child: Care, Health and Development*, 32, 619-632. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1365-2214.2006.00687.x>
- Sağol, U. (1998). *Down sendromlu çocukların görsel algı gelişimine frostig görsel algı programının etkisi* (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 74150).
- Sahasrabudhe, P. (2006). Design for learning through the arts. *International Journal of Education Through Art*, 11(2), 77-84.

- Sortor, J. M., & Kulp, M. T. (2003). Are the results of the Beery-Buktenica developmental test of visual-Motor integration and its subtest related to achievement test scores? *Optometry & Vision Science*, 80, 758-763. doi: <https://doi.org/10.1097/00006324-200311000-00013>
- Trevarthen, C. (1995) *Mother and baby-seeing artfully eye to eye*. (R. Gregory, J. Harris, P. Heard and D. Rose, Eds.), In the artful eye (p. 157–200). Oxford: Oxford University Press.
- Tuğrul, B., Erkan, S., Aral, N., & Etikan, İ. (2002). Altı yaşındaki çocukların görsel algılama düzeylerine Frostig gelişimsel görsel algı eğitim programının etkisinin incelenmesi. *Journal of Qoquaz University*, 8, 67-85. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/5615589-Alti-yasindaki-cocuklarin-gorsel-algilama-duzeylerine-frostig-gelisimsel-gorsel-almi-egitim-programinin-etkisinin-incelenmesi.html>
- Turan, D. E. (2006). *Alt sosyo-ekonomik düzeyde anasınınfına devam eden ve etmeyen 60-71 ay çocuklarında görsel algılama davranışının incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 206161).
- Wolf, D., & Fucigna, C. (1983). *Representation before picturing*. Paper presented at the Symposium on Drawing Development, British Psychological Society International Conference on Psychology and the Arts, University of Cardiff, Wales.
- Yıldırım, S., Akman, B., & Alabay, E. (2012). Okul öncesi dönem çocuklarına sunulan montesorri ve mandala eğitiminin görsel algılama davranışlarına etkisinin incelenmesi. *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32, 92-103. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deubefd/issue/25119/265243>
- Yüksel, M. Y., & Kılıçgün, M. Y. (2012). Okul öncesi eğitim kurumuna devam eden 4-5 yaş grubu çocukların görsel algı gelişimlerine frostig gelişimsel görsel algı eğitim programının etkisi. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 36(36), 193-211. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruaebd/issue/374/2602>

Şehbâl Mecmuasında Yer Alan Kadınlara Ait Giysi Önerileri

Women's Clothing Recommendations in the Şehbâl Magazine

Kenan Saatçioğlu

Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
email: saatciogluk@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1026-1090>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Saatçioğlu, K. (2020). Şehbâl mecmuasında yer alan kadınlara ait giysi önerileri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 511-520. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.733422>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 06/05/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 20/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makalesi

Öz

Şehbâl Mecmuası, sosyal hayatın büyük oranda değişime uğradığı ve birçok alanda yenilik hareketlerinin görüldüğü Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde büyük ilgi uyandırmış önemli bir yayın organı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle kadınlar ile ilgili konulara oldukça geniş yer ayıran mecmuanın birçok sayısında, dönemin giysi modası hakkında bilgi veren kadınlara ait giysi önerilerinin yer aldığı içeriklere sıklıkla rastlanılmıştır. Bu içeriklerde dönemin Batı modasını yansıtan giysi örnekleri yer almış ve özellikle eğitilmiş olarak nitelendirilebilecek menden Müslüman Türk kadınları, mecmuanın mevcut içeriklerini takip ederek dönemin Batı tarzını yansıtan giysi modası hakkında bilgi sahibi olmuşlardır. Mevcut çalışmada, II. Meşrutiyet Dönemi sonrası yayımlanmış olan Şehbâl Mecmuası'nda giysi modası hakkındaki içeriklerde yer alan kadınlara ait giysi önerilerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Bonn Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan mecmuanın 1914 (1330) yılında Osmanlıca olarak yayımlanmış sayılarında, kadınlara ait giysi önerilerinin bulunduğu içerikler belirlenmiş ve belirlenen bu içeriklerde yer alan kadın giysi önerileri yorumlanarak ortaya konulmuştur. Ortaya konulan bu içerikler incelendiğinde, mevcut dönemdeki kadınların dönemin Batı modasını yansıtan giyim-kuşam özelliklerini takip ettikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Şehbâl Mecmuası, Giysi Modası, Kadınlara Ait Giysi Önerileri

Abstract

Şehbâl Magazine is an important publication which has aroused interest in the last period of the Ottoman Empire, where social life changed greatly and reformist movements was seen in many areas. The magazine gave wide range of issues related to women, especially in many editions of the magazine, the contents that gave information about the fashion of the period were frequently found in the content of women's clothing recommendations. These contents included examples of clothing reflecting the Western fashion of the period. Especially, Turkish Muslim women who can be described as well educated, followed the current contents of the magazine and were informed about the Western fashion of the period. The aim of this study is to determine women's clothing recommendations in the contents related to fashion in Şehbâl Magazine published after the Second Constitutional Era. In line with the stated purpose, the contents published in the Ottoman language in 1914 (1330), containing the recommendations of women's clothing were determined in the University of Bonn Library. Additionally, recommendations of women's clothing in these contents were interpreted. When these contents were examined, it was concluded that the women in the current period followed the dress codes reflecting the Western fashion of the period.

Keywords: Şehbâl Magazine, Fashion, Women's Clothing Recommendations

1. Giriş

1908 yılında gerçekleşen II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan kadınlar sosyal, siyasal, düşünsel ve ekonomik alanlar içerisinde ortaya çıkan yenilik hareketleri doğrultusunda kendilerini yeni bir hayatın içerisinde bulmuşlardır. Mevcut dönemdeki yenilik hareketleri ile birlikte Osmanlı toplumunda beliren bu yeni hayat anlayışı içerisinde kadınlar edebiyat, sanat, müzik vb. sosyal alanlarda olduğu gibi moda alanında da giyim-kuşam tercihleri ile önceki dönemlere kıyasla farklı bir tarzın ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Özellikle imparatorluğun çok uluslu kentleri olarak nitelendirilebilecek İstanbul, İzmir, Selanik ve Beyrut gibi kentlerde yaşayan kent yaşamının birer temsilcisi konumundaki Müslüman Türk kadınları, dönemin Batı modasına ait giyim-kuşam tarzlarını yakından takip etme fırsatını yakalamışlardır. Dönemin kent yaşamında yer alan bu kadınlar takip ettikleri Batı tarzlı giyim-kuşam özelliklerini geleneksel yapıdaki giysileri ile bütünleştirerek, II. Meşrutiyet Dönemi sonrasında Osmanlı İmparatorluğu içerisinde ortaya çıkan bu yeni giyim-kuşam tarzını günlük yaşamlarında sıklıkla yansıtmışlardır.

II. Meşrutiyet'in ilanıyla sosyal alanlarda kendilerine sunulan imkânların gelişmesi ile birlikte toplum içerisinde önemli bir konum elde eden Müslüman Türk kadınları, daha bilinçli bir bakış açısıyla giyim-kuşam tercihlerini şekillendirmişlerdir (Çakır, 2011, s. 249). Özellikle 18. yüzyıldan itibaren Batı tarzının Osmanlı İmparatorluğu üzerinde var olan etkisinin II. Meşrutiyet Dönemi'nde de artarak devam etmesi, kadınların dış görünüşlerini doğrudan etkilemiş ve kadınların dönemin Batı modasının izlerini taşıyan bir giyim-kuşam anlayışını benimsemesine olanak sağlamıştır (Toprak, 2017, s. 231-232). Batı ile Doğu toplumları arasındaki sosyal yaşam farklılıklarına rağmen kamusal alanda yer alma arzusu içinde bulunan kent yaşamının temsilcisi olan Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kadınlar, bu dönemde yükselişe geçen seküler düşünce yapısı doğrultusunda moda olgusunu

ön plana taşıyarak yeni süslenme biçimlerini ortaya çıkarmışlardır (Özer, 2009, s. 47; Şahin, 2015, s. 27). Böylece geleneksel Osmanlı giyim-kuşamının önemli göstergeleri olan çarşaf, ferace, maşlah, yeldirme gibi giysi parçalarını, dönemin Batı modasına ait bluz, manto, pelerin, veston gibi toplum için yeni olan giysi parçaları ile birleştiren kadınlar, ortaya koydukları bu tarz doğrultusunda yeni hayatın içerisinde var olmaya başlamışlardır. Bir nevi öncelikle Osmanlı saraylarında görülen Batı tarzlı giysi modasına ait unsurlar 19. yüzyılın sonlarına doğru kentli kadınlar arasında hızla yayılmaya başlamıştır (Yılmaz, 2020, s. 38).

Mevcut dönemde Müslüman Türk kadınların giyim-kuşam tercihlerinin oluşmasında dönemin gelişen basın organlarının önemli bir etkisi olduğu görülmektedir. Bu dönemde, özgürlükçü düşünce anlayışı doğrultusunda kadınlara yönelik olarak ortaya çıkan bir süreli yayın olan mecmuaların sayısında ciddi bir artış gözlemlenmiştir. Döneme ait bu mecmualar, kadınların sosyal hayata etkin bir şekilde katılımını destekleyerek, kadınların sesi olma iddialarına rağmen bilhassa üst sınıf Müslüman Türk kadınlara hitap etmişlerdir (Denman, 2009, s. 43). Özellikle kent yaşamının birer parçası olan, okuma ve yazma bilen, en az bir yabancı dile sahip menden (Fransızca kökenli “mondain” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “yüksek sosyete yaşamını seven” anlamını karşılamaktadır) (Monden, t.y.) olarak nitelendirilen yeni yaşam anlayışının ortaya çıkardığı mevcut kadın kimliğine yönelik olan mecmuaların tefrikalarında (Arapça kökenli “tefrika” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “gazete veya mecmualarda çıkan, birbirini tamamlayan yazılardan oluşan dizi” anlamını karşılamaktadır) (Tefrika, t.y.), sosyal konulara ait dönemin Batı anlayışını temsil eden içeriklere sıklıkla rastlanılmıştır (Barbarosoğlu, 2012, s. 143-144). Sosyal yaşama ilişkin birçok konunun ele alındığı bu süreli yayınlardaki haber, fotoğraf, makale vb. içerikler, kentli Müslüman Türk kadınların oldukça ilgisini çekmeyi başarmıştır (Demirdirek, 2011, s. 10).

Bu içerikler ele alındığında, yeni yaşam anlayışı içerisinde yer alan kadınlara yönelik giyim-kuşam, aksesuar, saç ve makyaj gibi konuların mevcut mecmualar tarafından sıklıkla vurgulandığı ortaya çıkmaktadır. Mecmualarda dönemin moda anlayışı hakkında bilgilerin verildiği ve böylece Müslüman Türk kadınların mevcut dönemin giyim-kuşam tarzlarını şekillendiren ve dünyada öncü olan Paris modasını daha yakından tanıma fırsatı elde ettikleri ile karşılaşmıştır (Demir, 2016, s. 73). Çeşitli biçki-dikiş teknikleri, moda terimleri, giysi kalıpları gibi içeriklere sayılarında geniş yer ayıran bu mecmualarda, kadınların en önem verdiği içeriklerden birisinin de döneme ait giysi önerilerinin olduğu görülmektedir. Dönemin Batı tarzlı giyim-kuşam anlayışını yansıtan mecmualar içerisindeki mevcut giysi önerileri ile kadınlar, dönemin moda anlayışının farkına varmışlar ve böylece beğendikleri giysi modellerini biçki-dikiş bilen kadınlar kendileri dikerek, bilmeyenler ise dönemin terzilerine diktirerek bu giysilere sahip olma şansını elde etmişlerdir. Böylece Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yaşayan kentli Müslüman Türk kadınları, dönemin Batı tarzlı giyim-kuşam modasını yakından takip ettiklerini birbirlerine kanıtlama yarışı içerisine girmişlerdir.

Kadınlara ait giysi önerilerinin yer aldığı dönem mecmuaları ele alındığında bu mecmualar arasında 1909-1914 (1325-1330) yılları arasında çıkarttığı toplam yüz sayıyla okuyucu kitlesi ile buluşmuş olan Şehbâl Mecmuası'nın ön plana çıktığı görülmektedir. Dönemin diğer mecmuaları ile kıyaslandığında, Şehbâl Mecmuası'nın önemli bir yazar kadrosuna sahip olması, mecmua içerisinde çok sayıda fotoğrafa ve illüstrasyona yer verilmesi ve o döneme kadar çok az kullanılan kuşe kâğıdın mecmuanın basımında kullanılmasıyla yüksek bir baskı kalitesinin yakalanması gibi etkenler mecmuayı oldukça önemli bir konuma taşımıştır (Kocabaşoğlu, 2010, s. 61). Yoğun bir kadın okuyucu kitlesine ulaşan mecmuada yer alan kadınlara ait giysi önerilerinin genellikle “Moda” başlıklı köşelerde yayımlandığı ortaya çıkmaktadır. Mecmuanın bu bölümlerinde yayımlanmış yazı içeriklerinin büyük çoğunluğunun kadın yazarlar tarafından ele alındığı bilinmektedir. Ayşe Bedia, Prenses Kadriye Hüseyin, Salime Servet Seyfi, Fatma Âliye, Halide Salih gibi kadın yazarların yanı sıra az sayıda da olsa İzzet Melih Devrim, Bedii Nuri gibi erkek yazarların da döneme ait moda kavramı ile ilişkili yazıların yer aldığı içerikleri kadın okuyucular ile buluştuklarına rastlanılmaktadır (Ahmetoğlu, 2010, s. 74-75).

Mevcut çalışmada, II. Meşrutiyet Dönemi'nin en önemli mecmualarından birisi olan Şehbâl Mecmuası'nın giysi modası hakkındaki içeriklerinde yer alan kadınlara ait giysi önerilerinin tespit edilip, gün ışığına çıkarılması amaçlanmıştır. Ortaya konulan amaç doğrultusunda, mecmuanın 1914 (1330) yılında Osmanlıca olarak yayımlanmış sayılarında kadınlara ait giysi önerilerinin bulunduğu bu içerikler tespit edilmiş ve belirlenen içeriklerde yer alan kadın giysi önerileri tercüme edilmiş ve yorumlanarak gün ışığına çıkarılmıştır. Bu doğrultuda 1914 (1330) yılı Mart, Nisan, Mayıs Haziran ve Temmuz aylarında yayımlanmış olan sekiz farklı sayıda bulunan kadınlara ait giysi önerileri, betimsel araştırma yöntemlerinden tarama yöntemi doğrultusunda tespit edilip ele alınmıştır. Mevcut içeriklerin tespit edildiği mecmualarda yer alan kadınlara ait giysi önerileri başlıklarıyla birlikte çalışma içerisinde kronolojik olarak sınıflandırılıp açıklanmıştır. Ortaya konulan bu çalışmanın mevcut dönemde Osmanlı İmparatorluğu'na ait önemli bir süreli yayın olan Şehbâl Mecmuası hakkında bilgiler vermesi, bununla birlikte bu mecmuada yer alan dönemin giysi modası hakkında çıkarım yapılabilecek içerikleri yansıtmaması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. Bu amaç ve önem doğrultusunda, Bonn Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan mecmuanın 1914 (1330) yılında Osmanlıca olarak yayımlanmış sayılarında, kadınlara ait giysi

önerilerinin bulunduğu bu içeriklerde yer alan kadın giysi önerileri yorumlanarak bu çalışma içerisinde yansıtılmıştır.

2. Yöntem

Araştırma “Betimsel Model”e dayalı nitel bir araştırmadır. Bu kapsamda, II. Meşrutiyet Dönemi sonrası yayımlanmış olan Şehbâl Mecmuası’nda giysi modası hakkındaki içeriklerde yer alan kadınlara ait giysi önerilerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Bonn Üniversitesi Kütüphanesi’nde bulunan mecmuanın 1914 (1330) yılında Osmanlıca olarak yayımlanmış sayılarında, kadınlara ait giysi önerilerinin bulunduğu içerikler belirlenmiş ve belirlenen bu içeriklerde yer alan kadın giysi önerileri yorumlanarak ortaya konulmuştur.

3. Şehbâl Mecmuası

Şehbâl Mecmuası, Osmanlı İmparatorluğu’nda yenilik hareketlerinin önemli bir noktası olarak nitelendirilebilecek II. Meşrutiyet Dönemi sonrası, 1909-1914 (1325-1330) yılları arasında yaklaşık beş yıllık bir süre içerisinde, toplamda yüz sayı ile yayımlanmış bir basılı yayın olarak karşımıza çıkmaktadır. Mecmuanın neden böyle bir adı tercih ettiği bilinmemekle birlikte, Farsça kökenli “şahbal” sözcüğünden dilimize geçmiş olan Şehbâl kelime anlamı olarak “kuşkanadının en uzun tüyü, şehper” olarak açıklanmaktadır (Develioğlu ve Kılıçkını, 1975). On beş günde bir okuyucu kitlesi ile buluşmuş dönemin bu kültür ve aktüalite mecmuası, 1 Mart 1909 (1 Mart 1325) tarihinde yayın hayatına başlamış ve 15 Temmuz 1914 (15 Temmuz 1330) tarihinde yayın hayatını sonlandırmıştır. Dönemin önemli bir siyasal yapılanması olan İttihat ve Terâkki Cemiyeti’ne yakın aydın kişilerinden hukukçu ve besteci Hüseyin Sadeddin Arel tarafından kurulan mecmua, Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti olan İstanbul’da dönemin Yeni Postane (günümüzde “Büyük Postane” olarak bilinen İstanbul’un Fatih ilçesine bağlı Sirkeci semtinde bulunan, 1909 yılında çalışmaya başlayan Osmanlı İmparatorluğu’nun ve Türkiye Cumhuriyeti’nin en büyük postanesidir) karşısındaki Ferouh Bey Han (dönemin Art Nouveau tarzında inşa edilmiş ve günümüzde “Vlora Han” olarak adlandırılan bu mekân mevcut dönemde “Ferouh Bey Han” olarak adlandırılmaktaydı) 9, 10 ve 11 numaralı adreste yayınlarının içeriklerini oluşturmuştur (Uymaz, B., 2005, s. 15). Mecmuanın idari müdürlüğünü ise sırasıyla Ali Rıza Seyfi, Jak Sayabalyan ve Necati Bey yürütmüştür (Kocabaşoğlu, 2010, s. 61).

Kapak sayfasından da yer alan “On beş günde bir neşrolunur ve her şeyden bahseder risale-i musavvere” (Risale: Arapça kökenli “risale” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “küçük kitap, broşür” anlamını karşılamaktadır (Risale, t.y.), Musavver: Arapça kökenli “muşavver” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “resim konulmuş, resimli” anlamını karşılamaktadır (Musavver, t.y.)) cümlesinden de anlaşılacağı gibi Şehbâl Mecmuası’nın on beş günde bir yayımlanmasının yanı sıra siyaset, edebiyat, kültür ve magazin gibi döneme ilişkin birçok konudan sıklıkla bahsettiği karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra mecmuanın matrislerinin (Fransızca kökenli “matrice” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “baskı yoluyla teksir için kullanılan, girintili çıkıntılı metal veya mukavva kalıp, baskı kalıbı” anlamını karşılamaktadır (Matris, t.y.)) İtalya’da hazırlandığı bilinmektedir (Uymaz, T., 2005, s. 15). Mecmuanın basım süreçleri Osmanlı İmparatorluğu’nda bulunan Agop Matyosyan Matbaası, Şant Matbaası, Matbaa-i Hayriye ve Ortakları Matbaası ve Karabet Matbaası gibi birbirinden farklı matbaalarda basılmıştır. Dönemin diğer mecmuaları ile kıyaslandığında Şehbâl Mecmuası’nın baskı kalitesi ve sayfa düzeni gibi fiziki şartların yanı sıra zengin içeriği ve yazar kadrosu gibi açılardan da ön plana çıktığı görülmektedir. Mevcut dönemde büyük bir okuyucu kitlesinin tercih ettiği mecmuanın Osmanlı İmparatorluğu topraklarında 5 kuruştan satıldığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra mecmuanın okuyuculara abonelik hizmeti de sağladığı, altı aylık aboneliğin yarım Osmanlı lirası, bir yıllık aboneliğin ise bir Osmanlı lirası olduğu görülmektedir. Mecmuanın yurtdışında bulunan okuyuculara da İngiliz ve Fransız para birimlerinde satışının gerçekleştiği karşımıza çıkmaktadır. (Ahmetoğlu, 2010, s. 30-32).



Resim 1. Şehbâl mecmuası kapak sayfasından bir örnek

Şehbâl Mecmuası'nın içeriği incelendiğinde ise, mecmuanın döneme ait teknoloji, doğa olayları, edebiyat, felsefe, siyaset, güzel sanatlar ve müzik gibi konularla ilgili yazılara oldukça geniş yer ayırdığı ortaya çıkmaktadır. Mevcut dönemde kadın okuyucusu kitlesine ulaşmayı hedefleyen bu mecmua içerisinde, kadın okurlara yönelik olarak hazırlanmış kadın hakları, kadınların toplum içerisindeki yerleri, ebeveynlik, makyaj ve moda gibi konular yazarlar tarafından oldukça gündeme getirilmiştir. Bununla birlikte, mecmua içerisinde “Moda” başlığı altında kadınlara ait giysi önerileri, biçki-dikiş talimatları, giysi, kumaş, aksesuar vb. konularla ilişkili reklam örnekleri gibi özellikle kadın okuyucuları ilgilendiren içerikler çeşitli fotoğraf, illüstrasyon ve yazı karakterleri ile okuyuculara sunulmuştur (Ahmetoğlu, 2010, s. 13).

3.1. Kadınlara Ait Giysi Önerileri

II. Meşrutiyet Dönemi ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yoğun bir şekilde hissedilen Batılılaşma hareketleri, özellikle giyim-kuşam, aksesuar, saç ve makyaj gibi konuları kapsayan moda kavramını oldukça etkilemiştir. Bu dönemde dünyada öncü olan Paris modası Osmanlı kadınlarının oldukça ilgisini çekmiş, özellikle kentli kadınlar bu modaya ilişkin tarzları kendi giysilerine uyarlamışlardır (Himam ve Tekcan, 2014, s. 238). Belirtilen dönemde moda kavramı, dönemin gazete ve mecmualarında sıklıkla yer almış, böylece dönemin kentli kadınları arasında gündem oluşturarak daha da ilgi çekici hale gelmeye başlamıştır. Özellikle dönemin Şehbâl, Hayal, Kadın, Süs, Sevimli Ay, Resimli Ay vb. kadın okuyucu grubuna hitap eden mecmualarda yazarlar tarafından gündeme taşınan moda konusu hakkında, olumlu ya da olumsuz birçok görüşün yer aldığı içeriklere rastlanılmıştır (Özer, 2009, s. 365).

Bu içerikler ele alındığında, özellikle mecmualarda dönemin giyim-kuşam tarzlarını şekillendiren Paris modasına ait giysi modellerinin kadınlara tanıtıldığı görülmektedir. Sayıları giderek artan kadın mecmularında moda haberleri, yeni giysi modelleri ve bu giysilerin nasıl dikileceklerine dair teknik bilgiler neredeyse tüm kadın mecmualarındaki içeriklerde rastlanılmıştır (Demir, 2018, s. 60). Dönemin Batı tarzlı giyim-kuşam anlayışının Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yaşayan Müslüman Türk kadınlarına tanıtıldığı bu içerikler, çoğunlukla yazarlar tarafından dönemin uluslararası dili olan Fransızcadan tercüme edilerek bu mecmualardaki yerlerini almışlardır. Şehbâl Mecmuası'nın da “Moda” başlığı altında dönemin Batı modasını yansıtan kadınlara ait giysi önerilerini çeşitli sayılarında okuyucuları ile buluşturduğu görülmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde 1909-1914 (1325-1330) yılları arasında Osmanlıca olarak yayımlanmış ve özellikle dönemin kentli Müslüman Türk kadınları tarafından büyük bir ilgi ile takip edilmiş olan Şehbâl Mecmuası'nda yer alan kadınlara ait giysi önerileri ele alınarak ortaya çıkarılmıştır. Her bir giysi önerisi, mecmua içerisinde yer alan ifadesiyle başlıklar altında sınıflandırılarak açıklanmıştır. Mevcut açıklamada Şehbâl Mecmuası'nda dönem kadınlarına hangi giysi modellerinin önerildiği görselleri ile birlikte ortaya konulmuş, böylece kadınların mevcut dönemde takip ettikleri giysi modası hakkında bir çıkarım yapılmak istenmiştir.

3.1.1. Sokak ve Ev Tuvaletleri Mevsim Eşkâl-i Libası

Mecmuanın 15 Mart 1914 (15 Mart 1330) tarihinde yayımlanan 93'üncü sayısı incelendiğinde, mevcut sayının 420'nci sayfasında yer alan “Sokak ve Ev Tuvaletleri Mevsim Eşkâl-i Libası” (Tuvalet: Fransızca kökenli “toilette” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “kadınların gece toplantılarında giydikleri gösterişli giysi” anlamını karşılamaktadır (Tuvalet, t.y.), Eşkâl: Arapça kökenli “eşkâl” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “biçimler, şekiller, kılık” anlamlarını karşılamaktadır (Eşkâl, t.y.), Libas: Arapça kökenli “libas” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “giysi” anlamını karşılamaktadır (Libas, t.y.)) başlıklı, iki farklı giysi önerisinin kadın okuyucu kitlesi için sunulduğu görülmektedir (Resim 2).



Resim 2. Sokak ve ev tuvaletleri mevsim eşkâl-i libası

Ortaya konulan başlıktan da anlaşılacağı gibi önerilen giysilerin hem açık hem de kapalı mekânlarda giyilebilecek mevsimsel davet giysileri olduğu ifade edilmiştir. Mevcut dönemin sahip olduğu Batı modasını doğrudan ortaya koyan bu giysi önerilerinin, sadece bir giysi önerisi olmadığı bununla birlikte mecmua içerisinde yer alan saç aksesuarları, ayakkabı örnekleri vb. betimlemelerle dönemin Batı kadınına doğrudan yansıttığı ile karşılaşmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yaşayan Müslüman Türk kadınlara sunulan bu giysi önerilerinin dönemde sıklıkla düzenlenen çay partileri, akşam yemekleri ve balo gibi davetlerde giyilmiş olabileceği düşünülmektedir.

3.1.2. Kadın Libaslarının Yeni Eşkâlinde Sade Bir Kıyafet

Mecmuanın 1 Nisan 1914 (1 Nisan 1330) tarihinde yayımlanan 94'üncü sayısı incelendiğinde, mevcut sayının 440'ıncı sayfasında yer alan "Kadın Libaslarının Yeni Eşkâlinde Sade Bir Kıyafet" başlıklı giysi önerisinin kadın okuyuculara sunulduğu ortaya çıkmaktadır (Resim 3).



Resim 3. Kadın libaslarının yeni eşkâlinde sade bir kıyafet

Önerilen giysinin başlığından da anlaşılacağı gibi giysinin dönem kadınları için yeni bir giysi modeli olduğu, bununla birlikte abartılı bir yapıda olmadığı ve günlük yaşamda kullanılabilir bir öneriyi içerdiği görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan kadınlar için yeni bir tarzın temsilcisi olan bu giysi önerisinin gömlek, ceket ve etek gibi Batı tarzlı giyim-kuşam parçalarından oluştuğu ile karşılaşmaktadır. Mevcut giysi önerisinin belirtilen dönemde monden olarak tanımlanan kadınlar tarafından dış mekân giysisi olarak giyilmiş olabileceği düşünülmektedir. Mecmua tarafından sunulan giysi önerisinde yer alan giysi parçaları ile birlikte, mevcut illüstrasyonda betimlenen kadının baş aksesuarı ve ayakkabı tarzlarıyla dönemin giysi modasını şekillendiren Paris modasını yansıttığı da ortaya çıkmaktadır.

3.1.3. Yeni Libaslar Karşısında Bir Mevsim Kıyafeti

Mecmuanın 15 Nisan 1914 (15 Nisan 1330) tarihinde yayımlanan 95'inci sayısı incelendiğinde, mevcut sayının 460'ıncı sayfasında yer alan "Yeni Libaslar Karşısında Bir Mevsim Kıyafeti" başlıklı giysi önerisinin kadın okuyuculara sunulduğu ortaya çıkmaktadır (Resim 4).



Resim 4. Yeni libaslar karşısında bir mevsim kıyafeti

Dönemin Batı tarzlı moda anlayışını ortaya koyan ve mecmua tarafından yeni giysiler karşısında mevsime yönelik bir giysi olduğu ifade edilen giysi önerisinin diğer giysi önerilerinde olduğu gibi Art Nouveau etkisini taşıdığı

görülmektedir. Dönemin Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yaşayan Müslüman Türk kadınlar için çok radikal bir öneri olan bu giyim-kuşam yapısının, mevcut döneme kadar kadınlarda pek de görülmeyen pantolon, bluz ve ceket gibi giysi parçalarından oluştuğu ile karşılaşılmaktadır. Giysi önerisinin yanı sıra giysi üzerinde yer alan süsleme detayları ve avangart (Frasızca kökenli “avant-garde” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “öncü” anlamını karşılamaktadır (Avangart, t.y.)) yapısı ile bir davet giysisi olarak giyilmiş olabileceği düşünülmektedir.

3.1.4. Silsile-i Melabis İçinden Muhtâsâr Bir İktibas İki Zarif Bluz

Mecmuanın 1 Mayıs 1914 (1 Mayıs 1330) tarihinde yayımlanan 96’ncı sayısı incelendiğinde, mevcut sayının 480’inci sayfasında yer alan “Silsile-i Melabis İçinden Muhtâsâr Bir İktibas İki Zarif Bluz” (Silsile: Arapça kökenli “silsile” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “birbirine bağlı, birbiriyle ilgili şeylerin oluşturduğu dizi, sıra” anlamlarını karşılamaktadır (Silsile, t.y.), Melabis: Arapça kökenli “melabis” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “giyecekler, elbiseler” anlamlarını karşılamaktadır (Develioğlu ve Kılıçkını, 1975), Muhtâsâr: Arapça kökenli “muhtaşâr” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “kısaltılmış olan, kısa, özet” anlamlarını karşılamaktadır (Muhtâsâr, t.y.), İktibas: Arapça kökenli “iktibas” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “ödünç alma” anlamını karşılamaktadır (İktibas, t.y.)) başlıklı iki farklı giysi önerisinin kadın okuyucu kitlesine sunulduğu görülmektedir (Resim 5).



Resim 5. Silsile-i melabis içinden muhtâsâr bir iktibas iki zarif bluz

Ortaya konulan başlıktan da anlaşılabilen gibi önerilen bu iki şık bluzun birbirleriyle benzerlik taşıyan giysiler içerisinden seçildiği ifade edilmiştir. Mevcut dönemde Osmanlı kadınlara önerilen bu bluzların, bilek boyuna kadar uzanan etekler ile birlikte giyildikleri, bununla birlikte yaka ve kol detayları gibi göstergelerle dönemin Batı tarzını fazlasıyla yansıttığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca mecmua tarafından önerilen bu bluzların, kadınlar tarafından günlük yaşam içerisinde hem iç hem de dış mekân giysisi olarak giyilmiş olabileceği düşünülmektedir.

3.1.5. Ufk-ı Nisadan Eşkâl-i Melabise Nazar Rahat Bir Ev Libası

Mecmuanın 15 Mayıs 1914 (15 Mayıs 1330) tarihinde yayımlanan 97’nci sayısı incelendiğinde, mevcut sayının 20’nci sayfasında yer alan “Ufk-ı Nisadan Eşkâl-i Melabise Nazar Rahat Bir Ev Libası” (Ufk: Arapça kökenli “ufk” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “görünüş, çevre” anlamlarını karşılamaktadır (Ufk, t.y.), Nisa: Arapça kökenli “nisa” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “kadınlar” anlamını karşılamaktadır (Develioğlu ve Kılıçkını, 1975), Nazar: Arapça kökenli “nazar” sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde “bakış, bakma, göz atma” anlamlarını karşılamaktadır (Nazar, t.y.)) başlıklı iki farklı giysi önerisinin kadın okuyucu kitlesine sunulduğu görülmektedir (Resim 6).



Resim 6. Ufk-ı nisadan eşkâl-i melabise nazar rahat bir ev libası

Dönemin Batı tarzlı moda anlayışını ortaya koyan bu giysi önerisi, mecmua tarafından kadınların giysi görünümlerine bir bakış ev giysileri başlığıyla ifade edilmiştir. Bir gece kıyafeti görünümünde olan bu giysinin döneme ait kadınlar tarafından özel gün ve davetlerde iç mekân giysisi olarak giyilmiş olabileceği düşünülmektedir.

3.1.6. Melabisin Seyr-i Serî'inden Bir Sayfa Bu Misafirlik Libası

Mecmuanın 1 Haziran 1914 (1 Haziran 1330) tarihinde yayımlanan 98'inci sayısı incelendiğinde, mevcut sayının 40'ıncı sayfasında yer alan "Melabisin Seyr-i Serî'inden Bir Sayfa Bu Misafirlik Libası" (Seyr-i Serî: Arapça kökenli "seyr" ve "serî" sözcüklerinden dilimize geçmiş olan bu sözcük, dilimizde "sürekli bir şekilde hareket eden" anlamını karşılamaktadır (Seyr-i Serî, t.y.)) başlıklı iki farklı giysi önerisinin kadın okuyucu kitlesine sunulduğu görülmektedir (Resim 7).



Resim 7. Melabisin seyr-i serî'inden bir sayfa bu misafirlik libası

Önerilen giysinin başlığından da anlaşılabilceği gibi mevcut dönemde kadınlar için çok fazla giysi önerisinin yapıldığı ve birden fazla sunulan giysiler arasında bu giysi önerisinin okuyucular için seçildiği ve okuyuculara sunulduğu görülmektedir. Ayrıca önerilen bu giysinin günlük yaşamda kullanılabilecek bir giysi olmadığı, bununla birlikte misafirlik giysisi olarak kadınlara tanıtıldığı ile karşılaşılmaktadır. Ortaya çıkan bu durum Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan kadınların günün çeşitli zaman dilimlerinde ve mekânlarda birbirinden farklı giysilerin tercih edildiğinin göstergelerinden birisi olarak açıklanabilmektedir.

3.1.7. Karadan Denize Moda ile Bu Senenin İlk Deniz Kostümü

Mecmuanın 15 Haziran 1914 (15 Haziran 1330) tarihinde yayımlanan 99'uncu sayısı incelendiğinde, mevcut sayının 60'ıncı sayfasında yer alan "Karadan Denize Moda ile Bu Senenin İlk Deniz Kostümü" başlıklı iki farklı giysi önerisinin kadın okuyucu kitlesine sunulduğu görülmektedir (Resim 8).



Resim 8. Karadan denize moda ile bu senenin ilk deniz kostümü

Önerilen giysinin başlığından da anlaşılabilceği gibi mevcut dönemde yaşayan kadınlar tarafından pek bilinmeyen ve kadınlar için çok yeni olan deniz modası kavramının belirmeye başladığı ile karşılaşılmaktadır.

Özellikle mevcut dönemin şartları ve toplumsal yapısı göz önünde bulundurulduğunda, Batı toplumları için bile radikal bir giysi önerisi olan bu deniz giysisinin, Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yaşayan Müslüman Türk kadınlar tarafından fazlasıyla radikal bir şekilde karşılandığı düşünülmektedir. Mecmua tarafından önerilen bu deniz kostümünün mevcut dönemden sonraki zaman diliminde oluşmaya başlayacak deniz modası için öncü bir giysi modeli olduğu ortaya çıkmaktadır.

3.1.8. Melâhat Libasiye Eşkâlinde Bir Kıyafet-i Kâbul

Mecmuanın 15 Temmuz 1914 (15 Temmuz 1330) tarihinde yayımlanan 100'üncü ve son sayısı incelendiğinde, mevcut sayının 80'inci sayfasında yer alan "Melâhat Libasiye Eşkâlinde Bir Kıyafet-i Kâbul" (Melâhat: Arapça kökenli "melâhat" sözcüğünden dilimize geçmiş olan bu sözcükler, dilimizde "güzellik, şirinlik, sevimlilik" anlamlarını karşılamaktadır (Develioğlu ve Kılıçkını, 1975)) başlıklı iki farklı giysi önerisinin kadın okuyucu kitlesine sunulduğu görülmektedir (Resim 9).



Resim 9. Melâhat libasiye eşkâlinde bir kıyafet-i kâbul

Dönemin Batı tarzlı moda anlayışını ortaya koyan bu giysi önerisinin, mecmua tarafından ifade edilen başlığında da anlaşılacağı gibi, güzel giysiler içerisinde bir kabul ya da diğer bir ifade ile davet giysisi olarak tanımlandığı ortaya çıkmaktadır. Mevcut giysi önerisi incelendiğinde, giysinin özel gün ve davetlerde giyilmiş olabileceği düşünülmektedir. Bununla birlikte önerilen bu giysinin dönemin Batı modasını tamamıyla yansıttığı da görülmektedir.

4. Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu'nda II. Meşrutiyet Dönemi ile birlikte önemli bir şekilde artan Batılılaşma etkisi, sosyal alanın diğer kollarında olduğu gibi giyim-kuşam, aksesuar, saç ve makyaj gibi konuları kapsayan moda kavramını da oldukça etkilemiştir. Bu etkileşim sonucunda eğitimli olan kentli Müslüman Türk kadınları, süreli yayınlarından birisi olan mecmualar sayesinde dönemin giyim-kuşam tarzını şekillendiren Paris modası hakkında bilgi sahibi olmuşlardır. Mevcut dönemde on beş günde bir yayımlanmış Şehbâl Mecmuası sayılarında yer verdiği giysi önerileri ile kadınlara dönemin Batı modasını tanıttığı, böylece kadınların giyim-kuşam tarzlarını şekillendirdiği ve giysilerdeki değişime etki ettiği düşünülmektedir. Özellikle mecmuanın 1914 (1330) yılına ait 93'üncü ve 100'üncü sayı aralığındaki yayınlarında dönemin Batı modasını yansıtan kadınlara ait giysi önerileri yer almıştır. "Sokak ve Ev Tuvaletleri Mevsim Eşkâl-i Libası", "Kadın Libaslarının Yeni Eşkâlinde Sade Bir Kıyafet", "Yeni Libaslar Karşısında Bir Mevsim Kıyafeti", "Silsile-i Melabis İçinden Muhtâsar Bir İktibas İki Zarif Bluz", "Ufk-ı Nisadan Eşkâl-i Melabise Nazar Rahat Bir Ev Libası", "Melabisin Seyr-i Serî'nden Bir Sayfa Bu Misafirlik Libası", "Karadan Denize Moda ile Bu Senenin İlk Deniz Kostümü" ve "Melâhat Libasiye Eşkâlinde Bir Kıyafet-i Kâbul" başlıkları ile mecmua içerisinde yer alan kadın giysi önerileri, mevcut dönemde giysi modasındaki Batılılaşma etkisini gözler önüne sermektedir. Mevcut giysi önerileri ele alındığında, belirtilen dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşamış Müslüman Türk kadınları Şehbâl Mecmuası aracılığıyla ev giysileri, misafirlik giysileri, davet giysileri, deniz giysileri vb. adlarla tanımlanmış giysi önerileri ile tanışmışlardır. Mevcut dönemde dünyada öncü olan Paris modasından ilham alan kentli Müslüman Türk kadınları, takip ettikleri Batı tarzlı giyim-kuşam özelliklerini mevcut giysileri ile bütünleştirmişlerdir. Ortaya çıkan bu durum özellikle Osmanlı kadınının giyim-kuşam tarzları ile yoğun bir Batılılaşma etkisi altında olduğunu da ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra yerini bırakacağı yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde görülen Batı tarzlı kadın giysi modasının temellerinin özellikle II. Meşrutiyet Dönemiyle birlikte atıldığı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Ahmetoğlu, S. (2010). *İttihatçı aktüaliteden kitlesel popüleriteye: Şehbâl Mecmuası (1909-1914)*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Avangart. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Barbarosoğlu, F. K. (2012). *Modernleşme sürecinde moda ve zihniyet*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Çakır, S. (2011). *Osmanlı kadın hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, M. (2016). Osmanlı kadınları arasında modanın yaygınlaşmasında bir araç olarak biçki-dikiş. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1(2), 71-90.
- Demir, M. (2018). *Biçki dikiş*. E. Gürsoy Naskali (Ed.), Osmanlı'dan Cumhuriyet'e faaliyet gösteren ilk dikiş kursu: Türk kadınları biçki yurdu (s. 57-124) içinde. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Demirdirek, A. (2011). *Osmanlı kadınlarının hayat hakkı arayışının bir hikayesi*. Ankara: Ayizi Kitap.
- Denman, F. K. (2009). *İkinci Meşrutiyet döneminde bir Jön Türk dergisi: Kadın*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Develioğlu, F., & Kılıçkım, N. (1975). *Osmanlıca-Türkçe okul sözlüğü* (1. Baskı). İstanbul: Rafet Zaimler Kitabevi.
- Eşkal. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Himam, F. D., & Tekcan, E. (2014). Erken Cumhuriyet Dönemi terzilik kültürü ve ulusal maddi kültürün inşası. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Güz 2014 (20), 221-254.
- İktibas. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Kocabaşoğlu, U. (2010). *Hürriyeti beklerken İkinci Meşrutiyet basını*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Libas. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Matris. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Melabis. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Monden. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Muhtâsâr. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Musavver. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Nazar. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Nisa. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Özer, İ. (2009). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaşam ve moda*. İstanbul: Truva Yayınları.
- Risale. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Silsile. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Şahin, Y. (2015). Tarihin tekerini geriye döndürmek: Moda tasarımında geleneği yorumlama sorunsalı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2015 (13), 25-32.
- Tefrika. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Toprak, Z. (2017). *Türkiye'de yeni hayat inkılap ve travma 1908-1928*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Tuvalet. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Ufk. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Uymaz, B. (2005). *Şehbâl'de mûsikî yazıları (transkripsiyon ve yorum) (1.-50. sayılar)* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 162322).
- Uymaz, T. (2005). *Şehbâl'de mûsikî yazıları (transkripsiyon ve yorum) (51.-100. sayılar)* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 162571).
- Yılmaz, S. (2020). *Giysiler ne anlatır?*. İstanbul: Mundi Kitap.

Görsel Kaynakçası

Resim 1. Bonn Üniversitesi Kütüphanesi Arşivi, (1910), Şehbâl Mecmuası kapak sayfasından bir örnek [İllustrasyon]. Erişim adresi: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/3192015>

Resim 2. Bonn Üniversitesi Kütüphanesi Arşivi, (1914), Sokak ve ev tuvaletleri mevsim eşkâl-i libası [İllustrasyon]. Erişim adresi: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/3177223>

Resim 3. Bonn Üniversitesi Kütüphanesi Arşivi, (1914), Kadın libaslarının yeni eşkâlinden sade bir kıyafet [İllustrasyon]. Erişim adresi: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/3177185>

Resim 4. Bonn Üniversitesi Kütüphanesi Arşivi, (1914), Yeni libaslar karşısında bir mevsim kıyafeti [İllustrasyon]. Erişim adresi: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/3177161>

Resim 5. Bonn Üniversitesi Kütüphanesi Arşivi, (1914), Silsile-i melabis içinden muhtâsar bir iktibas iki zarif bluz [İllustrasyon]. Erişim adresi: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/3177119>

Resim 6. Bonn Üniversitesi Kütüphanesi Arşivi, (1914), Ufk-ı nisadan eşkâl-i melabise nazar rahat bir ev libası [İllustrasyon]. Erişim adresi: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/3211334>

Resim 7. Bonn Üniversitesi Kütüphanesi Arşivi, (1914), Melabisin seyr-i serî'inden bir sayfa bu misafirlik libası [İllustrasyon]. Erişim adresi: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/3183337>

Resim 8. Bonn Üniversitesi Kütüphanesi Arşivi, (1914), Karadan denize moda ile bu senenin ilk deniz kostümü [İllustrasyon]. Erişim adresi: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/3183315>

Resim 9. Bonn Üniversitesi Kütüphanesi Arşivi, (1914), Melâhat libasiye eşkâlinden bir kıyafet-i kâbul [İllustrasyon]. Erişim adresi: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/3183303>

Gerit Grimm ve Seramik Tornasında Şekillendirilmiş Figüratif Heykelleri

Gerit Grimm and Her Figurative Sculptures Formed on the Ceramic Lathe

Burak Yıldırım

Öğr. Gör., Trakya Üniversitesi, Şehit Ressam Hasan Rıza Güzel Sanatlar MYO, El Sanatları Bölümü
email: byburaks43@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3342-008X>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Yıldırım, B. (2020). Gerit Grimm ve seramik tornasında şekillendirilmiş figüratif heykelleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 521-526. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.739633>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 19/05/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 21/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Bu araştırmanın amacı; Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan, Almanyalı modern seramik sanatçısı; Prof. Dr. Gerit Grimm ve eserlerini tanıtmak, aynı zamanda ilgili konuda literatüre kapsamlı bir Türkçe kaynak kazandırmaktır.

Gerit Grimm; öncelikle çok iyi bir seramik tornasında şekillendirme yöntemi ustasıdır. Sanat okulunda eğitimine başlamadan önce, yaklaşık dört yıl boyunca, Almanya'da geleneksel bir çömlekçi ustasından seramik tornasında şekillendirme yöntemi eğitimi almıştır. Sanatçı; seramik tornasında şekillendirme yöntemini kullanarak ürettiği, teknik olarak çok parçalı-eklemeli formlar olarak nitelendirebileceğimiz, soyutlanmış ya da stilize edilmiş figüratif heykel kompozisyonları ile tanınmaktadır. Heykel kompozisyonları genellikle farklı hikâyelerden, masalardan ve mitolojilerden uyarlanmış; hayvanlarla eşleştirilmiş çoklu insan figürlerini veya salt çoklu insan figürlerini içerir.

Grimm'in eserleri; seramik tornasında şekillendirme yöntemi kullanılarak üretilmiş olması ile, alışılmışın dışında, ülkemizde daha önce yapılmış örneklerine rastlanmayan tarzda ve tam anlamıyla özgün çalışmalardır. Seramik tornasında şekillendirme yöntemini kullanarak eserler üreten/üretmek isteyen seramik sanatçılara, ustalarına ve öğrencilerine yeni ufuklar sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Seramik Torna, Çömlekçi Tornası, Seramik Heykel, Seramik Sanatçısı, Gerit Grimm.

Abstract

The aim of this study is to introduce Prof. Dr. Gerit Grimm, a German modern ceramics artist living in the United States, and her works and to contribute to the literature with a comprehensive source in Turkish.

Primarily, Gerit Grimm is a master of the ceramic lathe forming method. She received training on the ceramic lathe forming method by a traditional pottery artist in Germany for approximately four years before starting her education at art school. The artist is known for her abstracted or stylized figurative sculptural compositions, which are produced using the ceramic lathe forming method and defined as multi-piece glued forms. Her sculptural compositions generally include multiple human figures with or without animal figures, which are adapted from various stories, fairy tales and mythologies.

Due to the fact that they are produced using the ceramic lathe forming method, Grimm's works are unusual, completely unique and in a style with no previous examples in our country. She offers new horizons to artists, masters and learners of ceramics who produce/aim to produce works using the ceramic lathe forming method.

Keywords: Ceramic Lathe, Potter's Wheel, Ceramic Sculpture, Ceramic Artist, Gerit Grimm

1. Giriş

Seramik üretimi tarih öncesi çağlardan beri insanoğlunun ilk uğraşları arasında olmuştur. Önceleri seramik malzeme ile yaşamını kolay hale getirmek için yeme-içme-saklama kapları, birtakım dinsel kaplar ve figüratif heykelcikler üretmeye başlayan insanoğlu; daha sonraları bunların yanı sıra gittikçe estetik kaygı ve sanatsal gaye arayışında olan işlevsel ve/veya dekoratif formlar üretmeye başlamıştır.

Ortalama M.Ö. 23.000 yıllarından beri süregelen seramik üretiminde ve günümüz seramik sanatında; "Seramik Tornasında Şekillendirme Yöntemi" nin hiç kuşkusuz yadsınamaz bir yeri olmuştur (Rice, 1999, s. 4). Başlangıçta insanoğlu diğer seramik şekillendirme yöntemlerine göre çok daha hızlı üretim olanağı sağladığı için seramik tornasında şekillendirme yöntemine yönelmiştir. Aslında bu durum günümüzde de seramik tornasında şekillendirme yönteminin önemli tercih sebeplerindedir. Tarih öncesi çağlarda yeme-içme-saklama kaplarının üretimini hızlandırmak ve daha kolay hale getirmek isteyen insanoğlu; günümüzde de bu temel amacın yanı sıra sanatsal tasarımlarını daha hızlı ve kolay şekilde sonuca ulaştırabilmek için ilgili yöntemi tercih etmektedir.

Gerit Grimm, seramik tornasında şekillendirme yöntemini; estetik kaygı ve sanatsal gaye arayışı ile kullanarak, alışılmışın dışında-özgün seramik heykeller üreten, ilgili yöntem ile modern eserler üretmek isteyen seramik sanatçılara, ustalarına ve öğrencilerine yeni ufuklar sunan nadide sanatçılardandır.

Seramik tornasında şekillendirme yöntemini kullanarak, sadece pek çok anlamda sınırlı eserler üretilebileceği yönündeki yaygın kanı; günümüzde Gerit Grimm vb. pek çok sanatçının modern eserleri ile geçerliliğini yitirmektedir. Bu kanının aksine giderek artan şekilde, ilgili yöntem ile kişinin ustalık derecesi ve tasarım gücüyle doğru orantılı olarak, hemen hemen akla gelebilecek her türlü üç boyutlu objenin/eserin doğrudan ya da dolaylı olarak, diğer yöntemlere göre çok daha pratik şekilde üretilebileceği kanısı ön plana çıkmıştır.

2. Yöntem

Araştırma betimsel modele dayalı olarak yürütülen nitel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında konu ile ilgili literatür taraması yapılarak veri toplanmıştır. Toplanan veriler ışığında, mesleki tecrübelerin de katkısı ile yorumlamalar yapılmış ve ilgili veriler; seramik tornasında şekillendirme yönteminin günümüzde ulaştığı sınırlılık/sınırsızlık durumuna etkisi açısından tartışılmıştır.

Belirtilen konu ile ilgili kapsamlı bir Türkçe kaynağa rastlanamadığından dolayı, sanatçının kendi web sitesi, videoları ve bazı yabancı kaynaklardan edinilen, birbiri ile karşılaştırılarak doğruluğu teyit edilmiş bilgiler; araştırmacı tarafından aslına uygun şekilde ve kendi cümleleriyle dilimize çevrilerek bu çalışma hazırlanmıştır.

3. Prof. Dr. Gerit Grimm ve Seramik Tornosında Şekillendirilmiş Figüratif Heykelleri

3.1. Prof. Dr. Gerit Grimm

Almanya/Halle doğumlu seramik sanatçısı Gerit Grimm (1973-); 1992-1995 yılları arasında Almanya/Buergel'de bulunan bir geleneksel çömlekçi atölyesinde seramik tornasında şekillendirme yöntemi eğitimi aldı. Çıraklık eğitimini tamamlayıp iyi bir usta olduğu 1995 yılında; Almanya/Glashagen'deki Joachim Jung şirketi için çalışmaya başladı. Burada çalıştığı bir yıllık süreçte; sadece seramik tornasında şekillendirme yöntemini kullanarak, bardaklar, tabaklar, çaydanlıklar, sürahiler, saklama kavanozları/kutuları gibi çok sayıda ticari, geleneksel ve işlevsel seramikler üretti (Nelson, 2012, s. 4). 1996 yılında akademik sanat eğitimi almaya karar veren Grimm; 2001 yılında Halle Burg Giebichenstein Uygulamalı Sanat ve Tasarım Fakültesi Seramik Bölümünden mezun oldu (Graeme, 2017, s. 7). Mezuniyeti ile birlikte ABD'ye yerleşen sanatçı; 2002 yılında Michigan Üniversitesi Sanat ve Tasarım Okulunda yüksek lisansını tamamladı. 2004 yılında Alfred Üniversitesi New York Eyaleti Seramik Kolejinden doktora derecesi aldı. Gerit Grimm halen; Wisconsin-Madison Üniversitesi Seramik Fakültesi'nde öğretim üyesi/profesör olarak görev yapmaktadır. Aynı zamanda Madison'daki atölyesinde sanatsal seramik çalışmalarına devam etmektedir (Nelson, 2012, s. 4).



Görsel 1. Prof. Dr. Gerit Grimm

Sanatçı; çoğunlukla seramik tornasında şekillendirme yöntemini kullanarak ürettiği, teknik olarak çok parçalı-elemeli formlar olarak nitelendirebileceğimiz, soyutlanmış ya da stilize edilmiş heykel kompozisyonları ile tanınmaktadır. Heykel kompozisyonları genellikle Grimm masalları başta olmak üzere, farklı hikâyelerden, masallardan ve mitolojilerden uyarlanmış; hayvanlarla ve/veya farklı birtakım nesnelere eşleştirilmiş çoklu insan figürlerini ya da salt çoklu insan figürlerini içerir (O'Donnel, 2016, s. 28).



Görsel 2. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerinden örnekler (Triumphzug, 2011)
(Peddler with female shopper, 2011, Man 173x66x66cm, Woman 158x56x56cm, Table, 137x56x56cm)

Grimm'in ortalama 20-80cm boyutlarında pek çok eseri bulunmaktadır. Ancak bunun yanı sıra tümüyle seramik tornasında şekillendirme yöntemi kullanılarak yapılmış, yaklaşık 3m gibi ölçülere ulaşan anıtsal seramik heykelleri/heykel kompozisyonları da mevcuttur. Avrupa'nın pek çok ülkesi ve ABD'nin birçok bölgesinde karma sergilere katılan sanatçının; 25 ayrı kişisel sergisi ve 14 adet sanat ödülü bulunmaktadır. Grimm'in eserleri; Amerikan Seramik Sanatı Müzesi, Wisconsin Sanat Müzesi, Long Beach Sanat Müzesi, Kennedy Güzel Sanatlar Müzesi, Jingdezhen Sanat ve El Sanatları Müzesi ve Schein-Joseph Uluslararası Seramik Sanatı Müzesi başta olmak üzere dünyanın çeşitli bölgelerinde pek çok müze ve kamusal alanlarda kalıcı olarak sergilenmektedir ("Grimm cv", 2020).



Görsel 3. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerinden bir örnek (Lirum Larum Löffelstiel4, 2013)



Görsel 4. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerinden örnekler (Lirum Larum Löffelstiel5, 2013)
(Entombment, 2017, 71x43x43cm)

3.2. Prof. Dr. Gerit Grimm'in Seramik Tornasında Şekillendirilmiş Figüratif Heykelleri

Sanatçı eserlerini oluşturan tüm parçaları; öncelikle seramik tornasında şekillendirme yöntemi ile yapmaktadır. Ardından deri sertliği aşamasına kadar kuruttuğu gerekli parçalara; tekrar el ile ya da birtakım seramik aletleriyle müdahalelerde bulunarak ve bütünü oluşturan tüm parçaları; gerekli noktalarından birbirine ekleyerek heykellerini nihai görünümlerine ulaştırmaktadır ("Gerit Grimm eserleri", 2020).



Görsel 5. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerini yapım aşamaları örnekleri

Çoklu figürlerden oluşan bir masalı vb. anlatacak heykel kompozisyonları/düzenlemeleri için yapacağı her bir heykeli oluşturacak olan çok sayıda parçaları; bir defada şekillendirip deri sertliği aşamasına kadar kurutmaktadır. Daha sonra, her bir heykeli oluşturan parçaları gruplar halinde hava almayan kapaklı plastik kaplara koymakta yahut ince poşetlerle örtmektedir. Bunu yapmasının nedeni; masalı, hikâyeyi vb. oluşturacak her bir heykelin parçalarını aynı anda birbirine ekleyip, çoklu figürlerden oluşan heykel kompozisyonunu bir kerede, tüm unsurlarıyla eş zamanlı olarak bitirebilmektir.



Görsel 6. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerini yapım aşamaları örnekleri

Grimm; bütünü oluşturan parçaları birbirine eklerken; parçaların sertlik derecelerinin uyumlu olmasına dikkat etmekte, parçalar arasına çentik atarak ve balçık sürerek eklemeyi/yapıştırma işlemlerini gerçekleştirmektedir. Eklem yerlerinin yapışma noktalarını nemli bir sünger ile silerek, birbirine yapıştırılan parçaların iyice pekişmesini sağlamaktadır. Eserleri üzerindeki; seramik tornasında şekillendirme yönteminde oluşan parmak izlerini rötüşleyerek gidermeyi tercih etmemekte, aksine özellikle vurgulamaktadır.



Görsel 7. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerini yapım aşamaları örnekleri

Sanatçı büyük boyutlu heykellerin parçalarını birbirine eklediği aşamalarda; gerek duyması halinde, çökme, ezilme vb. durumları önlemek için formların/bütünü oluşturan parçaların altına/yanına büyük sünger parçaları yerleştirmektedir. Ayrıca yine gerekli olan bazı durumlarda; birbirine eklenen parçaların iyice yapışıp-pekişmesi ve/veya kopmaması/çökmemesi için tahta, kova vb. sert cisimler ile destekler koymaktadır.



Görsel 8. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerini yapım aşamaları örnekleri

Büyük boyutlu heykellerini genellikle ince poşetler altında, güçlü hava akımı olmayan standart oda sıcaklığında kurutmaktadır. Sanatçı eserlerinde çoğunlukla sır kullanmamakta, bunun yerine deri sertliği aşamasındaki figürleri perdahlamakta ya da bisküvi fırınlama aşamasında gerekli derecenin biraz üstüne çıkarak figürlerin sinterleşmesini ve böylelikle eserlerinin yarı mat/yarı parlak bir görünüm kazanmasını sağlamaktadır. Bunun yanı sıra az da olsa çeşitli özelliklerde ve renklerde boyalar ve/veya sırlar kullanılmış çalışmaları da mevcuttur.



Görsel 9. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerinden örnekler (The Sirens, 2016, 84x30x127cm) (İsimsiz1) (İsimsiz2) (Guillotine, 2011, 104x56x56) (Druisiana Women, 2013, 58x28x13cm) (İsimsiz3)

4. Sonuç

Prof. Dr. Gerit Grimm; seramik tornasında şekillendirme yöntemini kullanarak neler yapılabileceği konusunda seramik sanatçılarına, ustalarına ve öğrencilerine yeni ufuklar sunan, ilgili alandaki görme ve düşünme biçimimize yeni ivmeler kazandıran nadide sanatçılardandır. Grimm genel kanının aksine; seramik tornasında şekillendirme yöntemi ile sadece güveç, testi, bardak, tabak, çaydanlık vb. formlar yapılabileceği düşüncesinin çok ötesine geçerek, aslında ilgili yöntemle hemen hemen akla gelebilecek her türlü formun/formların yapılabileceğini kanıtlamış en önemli isimler arasındadır.

Sanatçı geçmişindeki seramik tornasında şekillendirme yöntemi konusunda uzmanlık kazandığı yaklaşık dört yıllık geleneksel atölye tecrübesini, bugünkü üst düzey yükselişinin temel taşı olarak görmektedir. Ardından akademiye aldığı modern sanat eğitimi ona pek çok sanatsal gelişmişliğin yanı sıra iyi bir figüratif heykel uzmanlığı katmıştır. Sanatçı gerek geleneksel anlamda gerekse modern anlamda kazandığı tüm birikimlerden iyi bir sentez oluşturmuş ve dünyaca ünlü olmasını sağlayacak, tam manasıyla özgün eserler üretebilmeyi başarmıştır.

Grimm genel kabul görececek bir başarıya ulaşmak isteyen kişinin; alanında pek çok konu hakkında bilgi ve deneyim sahibi olmasını fakat en azından bir konuda uzmanlaşmasını, sonrasında uzmanlaştığı konuyu edindiği diğer bilgi ve deneyimleriyle beslemesini, bu beslemenin sonucunda da, yapılmamış olan en iyiyi yapma hedefinde olmasını önermektedir.

Sanat alanımız ya da olabilecek herhangi bir alanda bizi mutlu edecek iyi bir başarı yakalamak istiyorsak öncelikle; ilgili alanda geçmişte ve günümüzde dünya çapında neler üretildiğini, alana ne tip farklı bakış açılarıyla yaklaşıldığını, ne gibi yenilikler yapıldığını ve yapılabileceğini yakından takip ederek ufkumuzu ve kendimizi geliştirmeliyiz. Bununla eş zamanlı olarak alanımızla ilgili; temel bir konuda uzmanlık kazanmalı ve yanı sıra ilgili alanın hemen her konusunda belli düzeyde de olsa bilgi ve/veya deneyim sahibi olmalıyız. Sonrasında tüm birikimlerimizin doğru oranda katkılarıyla oluşturabileceğimiz bir sentez; bizi özgün ve başarılı eserler üretme yolunda daha verimli hale getirecektir.

Kaynakça

- Graeme, R. (2017). *Gerit Grimm's fairytales*. USA: Published by the Museum of Wisconsin Art.
- Grimm cv. (2020, 9 Şubat). Erişim Adresi: <https://dm.education.wisc.edu/ggrimm/pci/Gerit%20Grimm%20CV>
- Gerit Grimm eserleri ve eserlerinin yapım aşamaları hakkında tüm bilgiler. (2020, 9 Şubat). Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>
- Nelson, R. C. (2012). *Gerit Grimm: Beyond the figurine*. USA: Published by the Museum of Long Beach Art.
- O'Donnel, L. (2016). *Gerit Grimm's constructed histories*. USA: Ceramics Art and Perception, Issue:103.
- Rice, P. M. (1999). On the origins of pottery. *Journal of Archeological Method and Theory*, 6(1), 1-54.


Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Prof. Dr. Gerit Grimm. Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>
- Görsel 2. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerinden örnekler. Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>
- Görsel 3. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerinden bir örnek. Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>
- Görsel 4. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerinden örnekler. Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>
- Görsel 5. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerini yapım aşamaları örnekleri. Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>
- Görsel 6. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerini yapım aşamaları örnekleri. Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>
- Görsel 7. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerini yapım aşamaları örnekleri. Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>
- Görsel 8. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerini yapım aşamaları örnekleri. Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>
- Görsel 9. Prof. Dr. Gerit Grimm'in eserlerinden örnekler. Erişim adresi: <http://www.geritgrimm.com>

Sosyolojide Müzik: Frankfurt Okulu, Adorno ve Kültür Endüstrisi

Music in Sociology: Frankfurt School, Adorno and Culture Industry

Tuğba Aydın Öztürk

Dr. Öğr. Üyesi, Üsküdar Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sosyoloji Bölümü
email: tugbamusic@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7072-5213>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Öztürk Aydın, T. (2020). Sosyolojide müzik: Frankfurt okulu, Adorno ve kültür endüstrisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 527-534. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.743676>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 28/05/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 14/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Bu çalışmada en önemli felsefi düşünce ekollerinden biri olarak Frankfurt Okulunun tarihsel arka planı, enstitünün faaliyetleri ve enstitüyle ilişkili düşünürlerin çalışmaları ele alınmıştır. Çalışma literatür tarama yöntemi ile hazırlanmış olup, öncelikle Frankfurt Okulu'nun kurulduğu dönemdeki toplumsal ve ideolojik yapı ortaya konmuş ve eleştirel teorinin temelleri açıklanmıştır. Ardından Theodor Adorno'nun felsefeci ve müzikolog kimliği ile Okul'a katkıları ve eserlerinden söz edilmiştir. Adorno ve enstitü müdürü M. Horkheimer'in birlikte geliştirdikleri bir fikir olarak 'Kültür Endüstrisi' konusu ilkeleriyle birlikte incelenmiştir. Son bölümde ise Adorno'nun yaklaşımları ve eleştirel teori esas alınarak, popüler müzik endüstrisindeki gelişmeler hem küresel hem Türkiye pazarı için ayrı ayrı anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik sosyolojisi, Adorno, Frankfurt Okulu, Kültür Endüstrisi

Abstract

In this study, the historical background of the Frankfurt School, activities of the institute, and the studies of the thinkers associated with the institute are discussed as one of the essential philosophical Schools of Europe. Firstly, the social and ideological structures of the Frankfurt School are established, and the basics of critical theory are explained. Then, the contributions of Theodore Adorno to the School with his identity as a philosopher and musicologist are mentioned. As an idea that they developed with Adorno and institute director M. Horkheimer, the subject of 'Culture Industry' was examined with its principles. Finally, based on Adorno's critical theory and approach, both global and local developments in the modern music industry are discussed separately.

Keywords: Sociology of Music, Adorno, Frankfurt School, Culture Industry

1. Giriş

Frankfurt Okulu, Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı bir araştırma enstitüsünü temsil etmesinin ötesinde bir düşünceyi, bir geleneği temsil eder. 1920'lerin Avrupa'sında Almanya'da kurulan enstitü, sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında çalışan düşünür ve aydınları bir araya getirmiştir. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü (Institut für Sozialforschung), 3 Şubat 1923'de Frankfurt Üniversitesine bağlı olarak, o dönem doktora öğrencisi olan Felix Weil tarafından kurulmuş ve finanse edilmiştir. Enstitünün ilk müdürü Marksist felsefeci Carl Grünberg'dir. Enstitü, sol radikal çevrelerin ortaya koydukları akademik kurumsallaşma çabasının bir sonucu olarak yorumlanır. 1922 yılında düzenlenen 1. Marksist Çalışma Haftası, bu kurumsallaşmanın ilk adımı olarak kabul edilebilir.

Enstitü'nün kurulduğu dönemin siyasal ve toplumsal yapısı oldukça zorlayıcıydı. Bolşeviklerin Rusya'da kazandığı zafer ve Almanya'nın uğradığı yenilgi, okulun ilk dönemine denk gelmekteydi. Bir diğer önemli politik gelişme, 30 Ocak 1933'de iktidara gelen Adolf Hitler'in genel politikaları ve enstitüyü 'devlete karşı eğilimler taşıdığı' gerekçesi ile kapatmasıdır. Enstitüyle ilişkili araştırmacıların birçoğu Yahudi ailelerden gelmekteydi ve Alman toplumunun o günlerde içinde bulunduğu durum, pek çok kimse gibi düşünürleri de göçe zorlamıştı.

Tom Bottomore Frankfurt Okulu'ndaki gelişmeleri 4 döneme ayırmaktadır (Bottomore, 2016). 1923- 1933 yılları arasına denk gelen birinci dönemde, araştırma alanları çok çeşitli olup, henüz eleştirel kuram hâkim değildir. Grünberg'in uzmanlık alanlarıyla da ilgili olarak tarih ve iktisat disiplinlerine ait ampirik çalışmalar yürütülür. Ardından felsefeci Max Horkheimer enstitü müdürü olur ve Frankfurt Okulu'nun bildiğimiz anlamındaki düşünsel ve eleştirel yapısı oluşmaya başlar. Horkheimer, açılış konuşmasında çalışma alanlarının değişeceğinin sinyallerini vermiş ve bu dönemden itibaren felsefe ve eleştirel teori Frankfurt Okulu'nun en önemli konuları haline gelmiştir. 1930'ların başı ile 1950 yılları arasındaki bu dönemde, enstitü ve düşünürler Kuzey Amerika'ya göç eder. 1935'de Sosyal Araştırmalar Enstitüsü New York'a taşınmıştır ve bu durum okulun üretimini ve yayınlarının içeriklerini etkileyecektir.

Bottomore'un ifadesiyle 1950'ye kadar eleştirel kuramın ilkeleri detaylı bir biçimde ortaya konulmuştur. Üçüncü dönemde ise Yeni Sol hareketinin Avrupa ve ardından Amerika'ya yayılmasıyla, yazarların özellikle Marcuse başta olmak üzere fikirleri ve yazdıkları daha fazla sayıda kişiye ulaşmaya başlamıştır. Son olarak, enstitünün 2

önemli ismi Adorno ve Horkheimer'in ölümüyle, 1970'ler itibariyle Okul'un faaliyetleri son bulur. Ancak öte yandan, Frankfurt Okulu düşünürlerinin ve eleştirel teorinin etkileri, sosyal bilimlerde hala açıkça etkisini korumaya devam eder. Almanca yazılan metinlerin, zaman içinde İngilizce başta olmak üzere diğer dillere çevrilmesi de daha fazla sayıda okuyucuya ulaşmayı sağlamıştır. Löwenthal, (Okul'un) çalışmalarının üzerinden yıllar geçse de eskimeyeceklerini ve bunların gelip geçici konular olmadığını belirtir (Löwenthal, 2003, s. 75).

Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Eric Fromm, Frederick Pollock, Leo Löwenthal, Frankfurt Okulu'ndaki temel düşünürlerdir (Wiggershaus, 1995). Kuruma kısa süreli dahil olan ya da hiç dahil olmamış ancak eleştirel teorinin gelişmesinde etkili olan isimlerden bazıları ise, Walter Benjamin, Henryk Grossman, Franz Borkenau, Franz Neuman ve Otto Kirchheimer olarak sayılabilir. Düşünürlerin pek çoğu varlıklı Yahudi ailelerden gelmekteydi. Felsefe, ekonomi, psikoloji, sanat, tarih, estetik alanlarında eğitim görmüşlerdi. Okul'un yayınları incelendiğinde anlaşılacağı üzere, çalışmaların disiplinler arası olduğu görülür. "Alman üniversitesinin sistemine giriş, onların geniş olan ilgi alanlarını bir disiplinle sınırlandırmalarını gerektirecekti. Ayrıca, gerçekleştirmek istedikleri radikal bilim insanı örneği kurulu akademik hiyerarşide pek rağbet gören bir şey değildi" (Jay, 2014, s. 45). Bu sebeple, enstitünün kurucusu Felix Weil'in babası Harman Weil'a bir proje ile gidildi ve kendisi enstitüye başta bulundu, ardından Okul için farklı kaynaklardan da ek sermaye sağlandı (Jay, 2014, s. 46). Bu durumda finansal ve fikrî açıdan bağımsızlık kazanan Okul ve üyeler, Marksizm temelli yazılarını daha rahat bir ortamda yazabilmişlerdir.

Frankfurt Okulu'nun en önemli konuları felsefe başta olmak üzere, psikanaliz, estetik, müzik, kültür, toplumbilim, siyaset, Marksist ve eleştirel teoridir. Horkheimer'in müdür olmasından sonra sanat ve estetik konularında daha fazla yayın yapılmıştır ve bunda şüphesiz Adorno'nun etkisi büyüktür. Okulun ilk 10 senesinde yürütülen ekonomik, iktisadi temelli ampirik çalışmalar yerini eleştirel yazına bırakır. Özellikle Horkheimer ve Adorno'nun beraber çalıştığı kültür endüstrisi, kitle kültürü, aydınlanma ve modern dünya eleştirisi, negatif diyalektik, sözde bireysellik, geç- kapitalizm, tüketim gibi konular bugün de sosyal bilimlerin sıkça faydalandığı ve esinlendiği konular olmuştur. Konuların çeşitliliği, okulun bağımsız bir kurum olarak daha özgür bir ortamda üretmesi, disiplinler arası çalışmalara açık olunması, 2 büyük Dünya Savaşı arasında kurulan bir kurumun üyelerine sağlayacağı entelektüel deneyim ve bilinç ve son olarak tüketim ve kapitalizmin en çok yaşandığı ülke olan Amerika'ya göç, elbette yazarların bakış açısını etkileyecektir. Eleştirel teori o dönemin içinde bulunduğu siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel konjonktüründen ayrı düşünülemez.

Frankfurt Okulu düşünürlerinin yazıları günümüzde hala güncelliğini koruyan ve çokça referans olarak kullanılan yazılardır. Geç kapitalizm ve çalışma hayatının ağır şartları arasında kalan birey, standartlaşan sanat ürünleri, yeniden üretim ve artan tüketim bugün yeniden yorumlanmayı bekleyen konuların başında gelir. Bu sebeple hala kuruluşunun üzerinden bir asır geçmiş ve son önemli üyeleri 1970'lerde hayata gözlerini yummuş bir gelenekten bahsedebiliyoruz.

Öte yandan enstitü hem yaşadığı dönemde hem de sonrasında çokça eleştiri almıştır. Düşünürlerin çalışmalarının sadece teorik temelli olması ve deneysel yöntemlerin göz ardı edilmesi, genel bir eleştiridir. Holz, iki farklı konuda Okul'a ve eleştirel teori geleneğine eleştiride bulunur. Bunlardan ilki, Okul'un görünüşte etkili bir politik içerik taşımaya rağmen, açık politik tavır almaktan daima kaçınmış olmasıdır. Holz, faaliyetlerini Almanya'dan Amerika'ya taşıyan üyelerin, Nazi uygulamalarından söz etmekten kaçınarak, politika dışı kalma endişelerinden söz eder (Holz, 2014, s. 12).

Holz'un bir diğer eleştirisi ise içerikle alakalıdır. Üyelerin üslup, entelektüel birikim ve edebi açıdan parlak düşünürler olup, kusursuz edebi yazına sahip olmaları, eserlerinin başarısının süregelmesine sebep olmuştur. Hans Heinz Holz'un yazılarının derlendiği Frankfurt Okulu Eleştirisi adlı çalışmada, Aydın Çubukçu'nun notlarına göre; sadece eleştiriyi yücelten bu akım, politik örgütlenme ve eylemi ve dolayısıyla dünyayı değiştirme hedefini bir kenara bırakır.

Frankfurt Okulu, düşünürleri ve eleştirel teori çalışmaları eleştirilere maruz kalırken, eleştirel kuram aslında nasıl okunmalıdır? Bottomore (2016), Frankfurt Okulu'nu karmaşık bir görüngü ve onunla ilişkilendirilen toplumsal düşünce tarzını da çok farklı şekillerde yorumlanabilecek bir teori olarak yorumlar. Ancak ilerleyen bölümlerde Adorno'nun negatif diyalektik ve kültür endüstrisi konusunda değinileceği gibi, eleştirel teori; "Faillere için anlamda aydınlatıcı ve özgürleştirici bir tür bilgi veren dönüşlü bir teoridir... Eleştirel toplum teorisinin merkezi ideoloji eleştirisidir" (Geuss, 2013, s. 15).

2. Yöntem

Araştırmanın Betimsel Model'e dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yapılarak, en önemli felsefi düşünce ekollerinden biri olarak Frankfurt Okulunun tarihsel arka planı, enstitünün faaliyetleri ve enstitüyle ilişkili düşünürlerin çalışmaları ele alınmıştır.

3. Frankfurt Okulu'nda Adorno'nun Yeri ve Önemi

Theodor Ludwig Wiesengrund 11 Eylül 1903 tarihinde Frankfurt'da doğmuştur. 1930'lardan itibaren dönemin siyasi koşullarından dolayı annesinin kızlık soyadı olan Adorno'yu kullanmış ve eserlerinin çoğunda Theodor W. Adorno adıyla anılmıştır. Babası şarap tüccarı Oscar Wiesengrund ve annesi Cenovalı ses sanatçısı Maris Calvelli-Adorno'dur. Ayrıca teyzesi profesyonel konser piyanisti Agathe Calvelli-Adorno da onlarla beraber yaşamaktaydı. Bu durumda Theodor Adorno'nun doğumundan itibaren hayatında müzik, sanat ve estetiğin önemli bir yeri olduğu şüphesizdir.

Adorno'nun ilk kez felsefe ile tanışması ise 15 yaşlarındayken, Alman gazeteci- yazar ve sosyolog Siegfried Kracauer ile tanışması ile gerçekleşir. Kracauer ile birlikte klasik Alman felsefesi ve Kant okumaya başlamıştır (Dellaloğlu, 2003, s.13).

1921- 23 yılları arasında Frankfurt Üniversitesinde felsefe, psikoloji, müzik ve sosyoloji üzerine dersler alır. Adorno'dan 8 yaş büyük olan Max Horkheimer, o dönemde aynı kurumda öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Kantçı düşünür Hans Cornelius danışmanlığında "Husserl'in Fenomenolojisi" üzerine doktora tezini yazan Adorno, 1924'de doktor ünvanını kazanır. Ardından müzik ve özellikle bestecilik üzerine eğitim almak üzere 3 yıllığına Viyana'ya gider. Burada Alban Berg ile kompozisyon, Eduard Steuermann ile piyano çalışmış ve Schönberg çevresinin müzik tartışmalarına katılmıştır. Dellaloğlu, Adorno'nun hiçbir zaman çok iyi bir besteci olmadığını ve hatta büyük hayranı olduğu Schönberg ile yıldızının hiç barışmadığını belirtirken konuya kişisel bir yorum getirir. "Belki de bu nedenle çağının en büyük filozoflarından biri oldu" (Dellaloğlu, 2003, s.14).

1931 yılında varoluşçu filozof ve teolog Paul Tillich danışmanlığında "Kierkegaard'ın Estetik Konsepti" üzerine yazdığı tezi ile Privatdozent (Alman üniversitelerindeki bir akademik unvan. Ders verme hakkına sahip, kadrosu olmayan en yüksek doktora derecesidir) unvanını almıştır. Ardından 2 sene süreyle Frankfurt Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 1933'de tezinden uyarladığı ilk kitabı "Kierkegaard: Estetik Olanın Kuruluşu" yayımlanır. Bu esnada 1930'ların başından itibaren Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü ile yakın ilişkiler içinde olan Adorno, 1938 yılında resmi olarak bu kurumun üyesi olacaktır.

Adorno, 1934- 1938 yıllarını İngiltere'deki Oxford Üniversitesi Merton Kolejinde –deneyimli öğrenci- statüsünde çalışarak geçirmiştir. Bu süre boyunca doktora tezi esnasında çalışmalarına başladığı Husserl Fenomenolojisi üzerine kitap projesine devam etmiş ve Horkheimer yönetimindeki Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü Dergisi için yazılar yazmıştır. Adorno'nun İngiltere'de kaldığı süre içinde, buradaki felsefecilerle bir bağlantı kurup kurmadığı konusunda kayıt bulunmaz (Dellaloğlu, 2003, s.16). Öte yandan Frankfurt Okulu ve dolayısıyla Adorno'nun yazını hakkındaki ortak görüş; dil konusunda Almanca yazmakta kendilerini daha rahat hissettikleri ve daha net ifade ettikleridir.

Adorno'nun Almanya, Avusturya ve İngiltere dönemlerinin ardından, Enstitü önce İsviçre'nin Cenevre bölgesine ve son olarak Columbia Üniversitesi ile bağlantılı olarak New York'a taşınacaktır. Bir bilim insanı ve araştırmacı olarak, farklı coğrafya ve kültürlerde yaşamak kişiye elbette, değişik bakış açıları kazandıracaktır. Bilim insanı gözlem yapma yeteneğine sahiptir ve her yeni kurum farklı dinamikler taşıdığı için, yazılan eserleri bu etkileri de göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekir.

1938'de Amerika'ya yerleşen Adorno, Horkheimer'in direktörlüğünde çalışmalarına devam eder. Aynı yıl Princeton radyo projesinde yer alır. Aynı yıllarda Berkeley'deki bir araştırma grubuyla önyargı ve otoriterizm konuları üzerine yapılan "Otoriteryan Kişilik" projesinde çalışmıştır. Bu çalışma üzerine yazdığı kitabını 1950'de yayımlar.

1944'de Horkheimer ile birlikte yazdıkları en önemli eserlerinden biri olan Aydınlanmanın Diyalektiğini tamamlarlar. 2. Dünya Savaşından dolayı 1947'ye kadar gizlice çoğaltılan kitap, sonradan Hollanda'da basılmıştır. Frankfurt Okulu'nun en etkili çalışmalarından biri olarak kabul edilen kitapta, Adorno ve Horkheimer ilk kez "Kültür Endüstrisi" kavramını kullanırlar. Jay'e göre; Aydınlanmanın Diyalektiği, modernleşmiş bütün toplumlara yönelik mevcut eğilimlerin analizini genişletmiştir. 'Enstitü, çeşitliliğin bir cephe gerisinde, gerçek bireyselliğin kalıntılarını yok etmenin yeni ve kurnazca biçimleriyle çalışan egemenliği fark etmişti' (Jay, 2001, s. 384).

Adorno 1949'da Felsefe Profesörü unvanını alır ve enstitü 1950'de Almanya'ya geri döner. Burada yine en önemli eserlerinden olan Minima Moralia'yı yazar. Bu kitap, Adorno'nun farklı konulardaki kısa denemelerinden oluşur ve felsefe, günlük yaşam, sanat, müzik, politika, modern toplum, psikoloji, faşizm konularındaki fikirlerini okuyucuya detaylarıyla açıklamaktadır. Adorno kitabının önsözünde felsefeyi bir doğru yaşam öğretisi olarak sunar.

Enstitü'nün yeniden Frankfurt'a dönmesiyle Adorno, idari görevlerde bulunmuş, Horkheimer ve Pollock emekli olduktan sonra da 1959'da müdür olmuştur. Bu süreç içinde Alman besteci Wagner hakkındaki 'Wagner'i Aramak (In search of Wagner)', Avusturyalı besteci ve orkestra şefi Mahler hakkında yazdığı 'Mahler: Müzikal bir Fizyonomi (Mahler: A Musical Physiognomy), Modern Müziğin Felsefesi, Müzik Üzerine Denemeler ve Müzik

Sosyolojisine Giriş isimli kitapları üzerinde çalışmıştır. Alman filozof Hegel üzerine yaptığı çalışmanın ardından, gençlik döneminde kendisine hocalık ve danışmanlık yapan besteci Alban Berg'in müziğine ve estetik anlayışına dair detaylı bir çalışma sunmuştur (Adorno, 1997). Ayrıca Adorno'nun 1930'larda notlar halinde yazmaya başladığı ancak asla tamamlamadığı Alman besteci Beethoven hakkındaki yazıları, ölümünden sonra Rolf Tiedemann tarafından düzenlenerek, kitap haline getirilmiştir.

Adorno'nun düşün dünyasına kattığı önemli terimlerden ikisi, kitaplarıyla da aynı isimleri taşıyan 'Kültür Endüstrisi' ile 'Negatif Diyalektik'tir. Kültür endüstrisi, bu çalışmanın önemli eleştirel bağlamlarından birini oluşturmaktadır. Adorno'nun kültür endüstrisinden kastı, üretim faaliyeti olarak sunulan bir endüstri formundan daha çok, kültürün ve dolayısıyla bireyin standartlaşması, egemenliğin sermaye ve ideolojik gücü elinde bulunduranlara ait olması ile ilgilidir. Yani, başından beri bir ideoloji eleştirisi vardır. Ayrıca, 'Adorno'nun geliştirdiği felsefi bakış açısı, diyalektik bir toplum kuramı değil, ama sonradan negatif diyalektik diye adlandırdığı şey, yani bütün felsefi konuların ve toplum kuramlarının eleştirisidir" (Bottomore, 2016, s. 21).

Görüldüğü üzere, Adorno hem çok üretken bir yazar hem de birbirinden farklı alanlarda eser verebilmiş bir düşündürdür. Aldığı müzik eğitimi ve bilgisini entelektüel birikimi ile birleştirmiş, eleştirel ve bütüncül bir üslup oluşturmuştur. Bunun yanı sıra, 'Adorno'nun yaklaşımı fazla deterministik ve elitist olması ya da kavramsallaştırmalarında bazı eksik yönler olduğu doğrultusunda özellikle son birkaç on yılda eleştirilmiştir' (Güven ve Ergur, 2014, s. 4).

Adorno'nun fikirleri 1960'ların Alman üniversite öğrencilerine ilham vermiştir. Ancak yine de bu öğrenci hareketi, Adorno'yu 'teoride eleştirici ancak pratikte konformist –uyumacı- bulur (Freyenhagen, 2014, s. 868). Öğrenciler derslerden birini protesto ederler ve Adorno bu olay üzerine polis çağırır. Bu Öğrenci Hareketleri ve üniversitenin içinde bulunduğu durum, Adorno'yu oldukça mutsuz eder. Olaydan bir sene sonra Ağustos 1969'da İsviçre'de hayata veda eder.

4. Kültür Endüstrisinin İlkeleri

Çalışmanın bu bölümü, müzik endüstrisini akademik bir arka plan ile açıklamayı amaçlar. Bir sonraki bölümde ise, dünyada ve Türkiye'de müzik ve eğlence endüstrisinde gelişen teknolojik, medya içerikli ve kültürel gelişmelerden kısaca söz edilecektir. Ancak öncesinde, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi eleştirel kuramı ana başlıkları ile ele alınacaktır.

Frankfurt Okulu'nun temel eleştirileri, özellikle Grünberg'den sonra Horkheimer'in enstitü müdürü olması ile beraber sanat, kültür ve estetik konuları üzerine yoğunlaşmıştır. Bu konuları, Marksist bakış açısı ile ele almışlar ve modern toplumda kapitalizmin birey ve üretim üzerindeki etkisini tartışmışlardır.

Adorno, endüstri terimiyle doğrudan doğruya bir üretim sürecini değil, kültürel malın standardizasyonu ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesini ifade eder (Adorno, 2003, s. 3). Bu cümlede üç farklı konu karşımıza çıkar: kültürel mal, yani kültür ürünlerinin pazar içinde ticari olarak alınıp satılması; standardizasyon ve son olarak rasyonelleşen dağıtım teknikleri.

Adorno'nun burada eleştirdiği konu, kültür ürünlerinin, kendi sektörü içinde, maddi bir değerinin olması ve yaratıcının hayatını idame ettirmesine fırsat verecek bir endüstri haline gelmesi, kısaca sanatın bir meslek dalı olarak icra edilmesi değildir. Adorno kültür ürünlerinin üretilmesi ve tüketilmesinde, salt amacın kapitalizme hizmet etme olması fikrine karşıdır: "Kapitalizmde bütün üretim piyasa içindir, mallar insan ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamak için değil, kar elde etmek için, daha fazla sermaye elde etmek için üretilir" (Adorno, 2012, s. 14).

Adorno, sanat ürünlerinin ticari sebeplerle dolaşımında olması ve egemen güçlerin bu yolla ideolojilerini yaymasından duyduğu endişeyi sıkça dile getirir. Bir bakıma bu durum, kültür ürünlerinin anlamını yitirmesine yol açacaktır. Kültür endüstrisinin en önemli eleştirilerinden biri olan standartlaşma sorunu da burada başlar. Pazar içinde alınıp satılan, teknik ve ekonomik güce sahip olanların manipülasyonuna imkân veren, sanat dünyasının yeni ürünleri, standartlaşmış birer meta haline gelmektedir.

Standartlaşma ve seri üretim modern sanayi sonrası toplumlarda öne çıkan kavramlardır (Öztürk, 2015, s. 19). Standardize edilmiş müzik eserleri, radyo ve televizyonların Top 40 listeleri, birbirine benzeyen tür ve formlar, hikâyesi tanıdık olan müzik videoları ya da sinema filmleri üretildikçe, hızlı üretim ve tüketim kaçınılmaz olacaktır. Öte yandan Adorno'nun ifadesiyle; "İzleyici, kendine ait herhangi bir düşünce üretmeye gerek duymamalıdır, ürün her tepkiyi önceden belirler" (Adorno, 2012, s. 69). Kültür endüstrisi hem üreticiyi hem de tüketiciyi seri üretimin dışı haline getirmekle meşgul olur.

Adorno'nun kültür endüstrisi tanımında belirttiği 'dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesi' ifadesi, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile teknolojinin akılcı ve menfaatçi bir biçimde kullanılmasına işaret eder. Kitle, kendisine teknolojik araçlar aracılığıyla ulaşan enformasyonu alır. Bu teknolojiler gazete, dergi, televizyon, radyo, internet medyası, reklamlar vasıtasıyla, ürünler ile kitleler arasında bir iletişim biçimi meydana getirir. 'Rasyonel'; akla

uygun, aklın kurallarına dayanan, ölçülü, ussal, hesaplı olan anlamlarına gelir (“Rasyonel”, t.y.). Adorno okuyucuya, bu medya araçlarının ve tekniklerin güç sahipleri tarafından hesaplı olarak kullanıldığı mesajını vermektedir. Burada iki farklı güçten söz edilebilir ve ayrıca bunlar çoğu kez bir arada yer alır: ekonomik ve ideolojik güç.

Adorno, tekniğin toplum üzerindeki iktidarının, ekonomik açıdan güçlü olanların iktidarına dayandığından söz ederken (Adorno, 2012, s. 49); Falay, iletişim özgürlüğünün ancak iletişimin fiziksel varlıklarına ve araçlarına sahip olmakla mümkün olacağını belirtir (Falay, 1992, s. 53). İletişim araçları üzerinde tahakkümü olanların, kültür, siyaset, sanat ve günlük yaşam pratikleri üzerinde de söz hakkı doğar. Bu da kitle iletişim araçlarının iletişimdeki hakiki anlamının ve amacının sorgulanmasına yol açar. Adorno’ya göre; “(Kitle iletişim araçlarının) gerçekte ne öncelikle kitlelerle ne de iletişim tekniklerinin gelişimiyle ilgisi vardır, aksine onları dolduran ruhla, sahiplerinin sesiyle ilişkilidir (Adorno, 2003, s. 2).

Tüketici, medya ve reklamlar yoluyla kendisine ulaşan seçeneklerden zevkine en yakın olanı seçer. Aslında bu esnada bile, kendilerine sunulanlar arasından bir seçim yaptıklarını fark etmeleri zordur. Kültür endüstrisinin en büyük eleştirisi, tüketiciyi kasıtlı olarak kendine uydurma çabası taşımasıdır. ‘Dinleyici/İzleyici bunu istiyor’ yaklaşımı yerel ya da global medyaların en önemli telkinlerinden biridir. Kitleler, bilinçli bir şekilde bu ürünleri tüketmeyi gerçekten istediğinde ise, kültür endüstrisinde reklam haklı bir zafer kazanmıştır. Adorno’ya göre bu; “...tüketicinin sahte olduklarını gördüğü halde, bastırılması zor bir istekle kültür metalarını kullanmaya devam etme isteğidir” (Adorno, 2012, s. 23).

İletişim araçlarının sermaye ve ideolojik güç sahiplerinin elinde olması, bu kurum ve kişilere, kitleleri manipüle etme ve kararları üzerinde söz sahibi olma şansını verir. Tüketiciler, neyi neden tükettiklerini artık fark edemezler, popüler olan, her yerde olan, tüketmeden geri duramayacakları, tanıdık ve bildik olanın tekrarı artık konforlu bir sığınak olmuştur. Tekelleşmiş medya, teknoloji şirketlerinin her geçen gün yenilenen ürünleri ve uygulamalarının zaten tüketicinin ihtiyacı ve talebi olanı sunduğu düşünülür. Ya da Adorno’nun deyişiyle; “Kültür endüstrisi, müşterileri tarafından yönlendirildiğine ve onlara kendi istedikleri şeyleri sunduğuna yeminle inandırmaya çalışır bizi” (Adorno, 2017, s. 209).

Frankfurt Okulu genel yaklaşımı ve özellikle Adorno’nun kültür endüstrisi eleştirisine göre, bu manipülasyonun sebebi özünde, kapitalizmle ilişkilidir. Modern toplum insanları, sanayi devrimi ve geçiş giden Dünya savaşlarının ardından, zorlu çalışma şartlarıyla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Adorno’nun geç kapitalizm olarak yorumladığı bu dönemde, boş zaman tüketimi, kişiyi rahatlatmaktan ziyade ancak bir sonraki çalışma gününe hazırlar. İnsan bir bakıma otomatik pilotta çalışan bir makine gibidir ve hala üretimin parçası durumundadır. Adorno; ‘eğlence geç kapitalizm şartlarında çalışmanın uzantısıdır’, der (Adorno, 2012, s. 68). Bu şartlar altında, kişiler benzer hayatlar yaşamaya başlarlar ve bu da birbirine benzeyen tüketim zevklerine dönüşür. Aslında kültür endüstrisi, kendi tüketicisi olan modern bireyi de kendisi üretmektedir (Dellaloğlu, 2018, s. 116). Benjamin, modern dünyada insanın halesini, özgünlüğünü, biricikliğini kaybettiğini söyler. Mekanik üretim çağında her özne bir diğeri aynıdır. Dellaloğlu’nun deyişiyle ‘herkesin aynı olduğu yerde hiç kimse kalmamıştır’ (Dellaloğlu, 2018, s. 22). Modern toplum insanları bir yandan bireyselleşirken bir yandan ‘bir’leşir.

Adorno ve Horkheimer, kişilerin birbirlerinin yerine kolayca geçebildiğini düşünerek, özneyi sorgulamışlardır. Kültür dünyasında birbirine benzeyen işler, kişiler ve ürünler imajları biraz değiştirilerek yeniden ve yeniden pazara sunulmaktadır. Benzer ürün, birbirine yakın bir dile sahip medya araçları aracılığıyla, benzer tüketici formatına ulaştığında özgür irade, orijinallik ve yaratımın biricikliği nerede kalır? Adorno, sözde bireyselliği tartışır ve bunu popüler müziğin dikkat çekici özellikleri arasında sayar (Jay, 2001, s.305).

Aşağıda önce dünya genelinde (çoğunlukla ABD ve kısmen Avrupa pazarı) ve sonra Türkiye’de müzik endüstrisindeki gelişmeler ele alınacaktır. Bu gelişmeler, kültür endüstrisi ilkeleri göz önünde bulundurularak yorumlanmaya çalışılacaktır. Sanat dünyasının analizi o toplumdaki üretici, tüketici, medya ve sermaye sahipleri, teknolojik iş birlikleri gibi çok sayıdaki süreci anlamayı gerektirir. Özellikle popüler kültür dünyası, toplumların güncel ekonomik, sosyolojik, siyasal yapısıyla benzer kodları taşımaktadır. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Löwenthal; “Sanatı, eleştirel analiz aracılığıyla deşifre edilmesi gereken, toplum içerisinde meydana gelen süreçlerin bir tür kod dili olarak yorumluyoruz”, diyerek eleştirel teorinin sanat dünyasına bakış açısını ortaya koyar (Jay, 2001, s.283).

5. Popüler Müzik Endüstrisine Kısa Bir Giriş

Müzik dünyası sanat, reklam, medya, halkla ilişkiler, hizmet, teknoloji gibi sektörlerde çalışan çok sayıda kişiyi bir araya getiren ve eğlence sektörünün altında yer alan geniş bir işkoludur. 18. yüzyılın başlarında müzik basım işi ve halka açık biletli konserler bu endüstrinin ticari anlamdaki ilk örnekleri sayılabilir. Bu dönemde konser ve opera destekleyicileri -yani sponsorlar- halk konserleri düzenlemiş ve müzik yayınevleri de yaprak notalarla bu performansları ve enstrümanlar için yapılan adaptasyonlarını dağıtmıştır (Tschmuck, 2001, s. 9).

Bugün bildiğimiz anlamdaki Global Müzik Endüstrisi, 20. yüzyılın başlarında kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, ses/ kayıt teknolojilerinin gelişmesi ve büyük şirketlerin pazara girmesiyle oluşmaya başladı. Girişimcilik ve yatırımlar müzik dünyasındaki ticari istikrar için önemlidir. Her yeni teknoloji ile kendini yenileyen, değişime uyum sağlayan sektör, yüz yılı aşkın süredir pek çok farklı gelişmeye tanıklık eder.

Profesyonel müzik dünyasında sanatçı tarafından üretilen müzik, dinleyiciye ulaşana kadar çok sayıda süreçten geçer. Yaratım ve teknik süreçlerin tamamlanmasının yanısıra, dağıtım, pazarlama, iletişim, markalama, medya takibi, menajerlik gibi pek çok iş kolunda dayanışmaya ihtiyaç vardır. “Sektör; avukatlar, muhasebeciler, yöneticiler, sekreterler, yazıcılar, bilgisayar programcıları, ajanslar, menajerler, promosyoncular, teknisyenler, prodüktörler, grafik tasarımcılar, besteciler, şarkı yayıncıları, telif ajansları, müzisyenler, şarkıcılar, dansçılar, sahne işçileri, şoförler, gişe çalışanları, DJ’ler, TV prodüktörleri ve direktörler demektir” (Barrow ve Newby, 1994, s. 12). Barrow ve Newby kitaplarında bu sektör çalışanlarını sıraladıklarında yıl 1994’tür. Dijital müzik devrimiyle beraber, yukarıda adı geçen meslek gruplarına yenileri de eklenmiştir. Örneğin 2000’lerden itibaren sosyal medya ve dijital müzik servisleri çalışanları da endüstrinin ayrılmaz parçası olmuştur.

Dünya müzik endüstrisindeki gelişmeler hem teknik hem de sosyo-ekonomik ve toplumsal açıdan kronolojik olarak sıralanabilir. Müzik üzerine çalışmaları olan ekonomi tarihçisi Cyril Ehrlich, müzik dünyasındaki teknolojik gelişmeleri 1877’ye yani klakson ve silindirin kaydına kadar dayandırır. Ardından ‘akustik disk’ (1907- 1925), ‘mikrofon ve elektro kayıt’ (1925- 1948), ‘teyp kaydı ve uzun plak kaydı’ (1948- 1983), ‘dijital ses ve kompakt disk’ (1983- 1998) dönemlerini sıralar. Son olarak, Pattmore bu listeye bilgisayar dosyası (Mp3 gibi) dönemini de ekler (Pattmore, 2009, s. 120).

Bir diğer tarihsel sıralama ise Parker’a aittir. Parker, ‘Telif Hakkının Doğuşunu’ (1662) kayıt endüstrisi için milat olarak kabul eder. Ardından teknik bir gelişme olarak ‘Ses Kaydının İcadı’ (1877- 1910) ve ses kayıt telifinin ortaya çıkmasıyla ‘Modern Müzik İşinin Kurulması’ (1911- 1923) dönemlerinden bahseder. 1920’ler ile 1940’lar arasındaki ‘Radyo Çağımı’, ‘Elektronik Devrim’ (1946- 1953) takip eder. Aynı zamanda bu dönemde endüstrinin 6 Büyüklüğü sayılan şirketler olan EMI, CBS, BMG, Polygram, WEA ve MCA’nın, müzik dünyasındaki hegemonyası söz konusudur. Teknik açıdan ise Uzunçalar (Longplay- LP) ve Tekli (Single) dönemidir. Pattmore, bu listede global müzik endüstrisindeki gelişmeleri sıralar ve aslında buradan anlamamız gereken genel anlamda Kuzey Amerika ile Batı Avrupa pazarlarının analizinin yapıldığıdır. Bu sebeple 1950’ler ‘Rock, 1960’lar ‘Swing’ ve 1970’ler ‘Pop’ müzik türlerinin popüler olduğu dönemler olarak kabul edilir. Elbette dünyanın diğer bölgelerindeki yerel müzik sektörlerinde aynı yıllarda, aynı müzik türlerinin popüler olması beklenemez. Müzik üretim ve tüketimi, endüstrinin ticari kararları kadar, o toplumun ortak beğeni ve estetik zevkleri, sosyo-ekonomik şartlarıyla da ilişkilidir. 1980’li yıllar ilk müzik video kanalı MTV’nin kurulması, şirketlerin birleşmeye gitmesi ve CD dönemi olarak sıralanır. Son olarak 1990’lar internet çağının doğuşu, 2000’ler ise ekonomik kriz olarak listelenmiştir (aktaran Pattmore, 2009).

2010’lu yıllardan itibaren dünyada ve kademeli olarak Türkiye müzik endüstrisinde dijital teknolojilere uyum sağlanmaya başlanmış, güçlü plak şirketleri başta olmak üzere endüstri yeni gelir modelleri yaratmaya başlamıştır. Özellikle dijital müzik servislerinin sırasıyla downloading (indirme) ve streaming (dinleme) sistemleri dinleyici tarafından ilgi çekmeye başlamıştır. Fiziksel albüm satışlarının tarihin tozlu sayfalarına karışmasını takiben dijital dünyada müziği üretmek ve tüketmenin anlam dünyası da değişmiştir.

2019 yılı itibarıyla dünyadaki en güçlü plak şirketi sayısı üçe (Sony BMG, Universal Music, Warner Music Group) inmiş ve bu şirketler hala dünyadaki toplam müzik endüstrisinin %80’inden fazlasını elinde tutmaktadır (McDonald, 2019). Bu anlamda hala hegemonik bir güç olarak şirketleşme ve karşısında alternatif bir yaratım alanı olan bağımsızların mücadelesi mevcuttur. Bugünün müzik dünyasından söz edildiğinde teknoloji ile iç içe geçmiş ve dijital dünyanın girişimcilerinin aktif olarak rol aldığı şirket ve şahısları görürüz. Özellikle Z kuşağının müziğin yeni paydaşları olarak, dinleyici olma kriterleri, sosyal medyayı kullanma biçimleri, tüketici alışkanlıkları, müzik endüstrisi literatürünün en fazla öne çıkan konularıdır (Walzer, 2017; Golden, 2019; Negus, 2018)

Türkiye müzik endüstrisi tarihine kısaca baktığımızda, özellikle teknolojik gelişmelerin dünya ile eş zamanlı olmadığı görülür. Fonograf dünyadan yaklaşık 20 yıl sonra 1895’de Türkiye’ye gelir (Ünlü, 2004). Ardından gramofon ve plak dönemi başlar. Plakçılıkta ilk yıllarda kayıtlar İstanbul’da yapılıp, Almanya’da çoğaltılır. Müzik endüstrisinde teknolojiye sahip olmak, her zaman pazar hâkimiyeti açısından avantaj olmuştur. Türkiye’de profesyonelleşmiş müzik endüstrisi 1930’lara doğru, mikrofonla ses kaydı yapabilmek ve Columbia, Odeon, Sahibinin Sesi gibi bilinen müzik şirketlerinin İstanbul’da iş yapmaya başlaması ile başlar. Teknolojinin yaygınlaşması ve yatırımların artması, müziğin endüstrileşmesinin temelidir.

Radyo 1920’lerin sonunda İstanbul ve Ankara’da yayınlarına başlamış olsa da ilk 10-15 yıllık süreç içinde yalnızca maddi durumu yeterli kişiler bundan faydalanır. Radyonun kitleleşmesi 1950’lerin sonunu bulacaktır. 1990’lardan itibaren özel radyoların açılmasıyla, radyoda popüler müziklerin hâkimiyeti başlar. 1960’lar kaset ve gazino dönemi, 1968’de TRT’nin açılmasıyla TV dönemi başlar. Aynı şekilde 1990’larda özel televizyonların

sayısı günden güne artar. Dünyadaki MTV'ye karşılık gelecek şekilde 1994'de Türkiye'nin ilk video müzik kanalı Kral TV yayına başlamıştır (Aydın, 2010). 1990'ların sonunda CD ve 2000'lerin başı itibariyle yasal olmayan Mp3 paylaşımları endüstrinin ihtiyaçlarını farklı bir boyuta taşır. Dijital müzik dönemiyle birlikte, Türkiye müzik dünyası büyük maddi kayıplar yaşar. 2013-2014 yıllarından itibaren ise dünyadaki dijital platformlarla yapılan anlaşmalar ve meslek birliklerinin çalışmaları ile Türkiye müzik dünyasının dijitalleşme çabası emekleme dönemine girmiş olur.

Müzik endüstrisinin en önemli özelliklerinden biri 'popülerlik' olgusudur. Popüler olan şimdinin, çağdaş olanın temsidir. Köken olarak ise bir anda ortaya çıkmak, patlamak sözcüklerinden gelir. Toplumlarda çoğu kez bir eserin sanatsal ve estetik değerinden ziyade, bilinirliği ve kulağa tanıdık gelmesi kabul görür. Aslında popüler kültür, egemen kültüre bir tepki olarak ortaya çıkmıştır, yerel ve bölgesel kültürleri içerir ve daha çok şimdiki yaşamın kültürünü ifade eder. Fakat zamanla eğlence endüstrisinde egemen olan kültür, popüler kültür olmuştur.

Popüler işleri popüler kılan özellikler nelerdir? Öncelikle büyük şirketler, dünyanın farklı yerlerindeki farklı zevklere sahip kişiler için belli sınırlılıkta olacak şekilde alternatif işler pazara sunarlar. Pop bir müzik türü olarak çok sayıda alt türlere aittir. Albüm satın alan, konserlere giden ya da özette müzik endüstrisinin müşterisi durumunda olan kitle büyük oranda gençlerdir. Yapımcıların büyük bütçelerle pazara sunduğu müzisyenler, medyada çok sık yer alarak dinleyiciye ulaşırlar. Radyo, TV programları, açık hava reklamları, turneler, sosyal medya tanıtımları gibi tüm geleneksel ve yeni yöntemler kullanılarak, kişilerin popüler olması sağlanır ya da var olan popüleriteleri bu yollarla korunur. Adorno'ya göre ise sanat ile reklam arasındaki fark artık ortadan kalkmıştır (Jay, 2001, s. 167).

Global ve yerel müzik endüstrisi raporları analiz edildiğinde, en çok dinlenen ve satın alınan müzik eserlerinin, popüler şarkıcı ve gruplara ait olduğu görülür. Sanat dünyası, aktörlerini popüler kimseler üzerine kurgular ve bu kişileri star konumuna yerleştirerek onlara cazibe katar. Az sayıda star, dünya müzik endüstrisindeki satışlar üzerinde söz sahibidir. Popüler müzisyenler ve müzik şirketleri, müziğin gideceği yöne karar verir ve yeni trendler yaratırlar. Bu şekilde, birbirine benzeyen ve özgünlükten uzak işler ortaya çıkmış olur. Adorno kültür endüstrisinin, kültürün iki uzlaşmaz ögesini yani sanat ve eğlenceyi tek bir amaca indirgemesine ve kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılınmış olmasına karşıdır. Adorno bu formülün yinelemeye dayandığını ifade eder (Adorno, 2012, s. 67).

6. Sonuç Yerine

Müzik eserleri ve popüler öğeler medya yoluyla yeniden üretilerek, tüketici karşısına çıkarılır. Tüketim, popüler kültürün en önemli uzanımıdır. Dijital müzik devrimiyle birlikte, albüm satışları neredeyse sona ermiştir. Bunun yerine sanatçılar kısa süreli aralıklarla single çıkarır ve dijital platformlara yüklerler. Video içerikli web sitelerine her gün binlerce yeni video ve şarkı yüklenmekte, popüler sosyal medya uygulamalarının içerikleri her saniyede değişmektedir. Böylesine hızlı tüketimin olduğu bir ortamda, yapılan işlerin önemi ve değeri sorgulanmalıdır. Başarının birinci önceliği, bu hız çemberinin dışına düşmemek ve her yeniliğe hızla adapte olmaktan geçer. Adorno'nun sözde bireysellik ve Baudrillard'ın bireyin biçimsel özgürlüğü olarak nitelediği modern bireyin, bu hızlı üretim ve tüketim çağında kendi bağımsız düşüncesinden söz edilebilir mi? Birey, neyi neden tükettiğinin tam bilincinde midir?

Müzik endüstrisinin kitle iletişim araçları ile iş birliği yapması, ticari başarı için gereklidir. Öte yandan medyada yer almak, bütçe ve sosyal sermaye gerektirir. Yani, müzik şirketleri ya da bireysel olarak müzisyenler medyanın tanıtım gücünden faydalanmak isterse, bunun için finansal bütçe ayırmalı ve kişiler arası iletişim becerilerini kullanmalıdır. Medya, tüketiciler üzerinde manipülatif bir etkiye sahiptir. Çoğu kez, izleyici/dinleyici üzerinde kültürel tahakküm kurmanın yolu, güçlü ekonomik bağlantılara sahip olmak ve medyayı etkin kullanmakla gerçekleşir.

Müzik dünyası hem global hem de yerel pazarlarda, büyük ölçekli müzik, medya ve teknoloji şirketlerinin kontrolindedir. "Güçlü kuruluşlar ekonomik etkinliklerini güçlendirmek için yoğunlaşmaya ve holdingleşmeye çalışır. Yoğunlaşma herhangi bir verili sektördeki mülkiyetin belli başlı birkaç şirketin tekelinde olmasıdır" (Laughey, 2010, s.80). Az sayıda satıcının, çok sayıda alıcıya ulaştığı ve satılan ürünlerin birbiriyle benzerlik gösterdiği bu pazar oligopolistik ekonomi modeliyle açıklanır. İktisadi açıdan, büyük ve orta ölçekli müzik şirketlerinin, popüler sanatçılarla çalışma ya da çalıştıkları sanatçıyı popülerleştirme, medya kanalları ile iletişime geçme ve iş birliği yapma, teknolojiyi etkin kullanma ve daha büyük pazarlara ulaşma gibi avantajları vardır. Ancak popüler müzisyen ve güçlü şirketlerin elinde bulundurduğu bu avantaj, bağımsız müzisyen ve müzik şirketleri için dezavantaj sağlayabilir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1997). *Alban Berg: Master of the smallest link*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adorno, T. W. (2003). Kültür endüstrisini yeniden düşünürken. (B. O. Doğan, Çev). *Cogito*, 1-5. Erişim adresi: <http://blog.aku.edu.tr/ometin/files/2013/12/k%C3%BCl%C3%BCr-end%C3%BCstrisinin-yeniden-d%C3%BCn%C5%9F%C3%BCn%C3%BCrken-Adorno.pdf>
- Adorno, T. W. (2012). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (2017). *Minima moralia*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aydın, T. (2010). *1990 yılı ve sonrası Türkiye’de kitle iletişim araçları ve müzik medya üzerindeki etkisi* (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 262220).
- Barrow, T., & Newby, J. (1994). *Inside the music business*. New York: Roudledge.
- Bottomore, T. (2016). *Frankfurt okulu ve eleştirisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2003). Bir giriş: Adorno yüz yaşında. *Cogito Özel Sayı: Adorno: Kitle, Melankoli ve Felsefe*, 36, 13- 36. Erişim adresi: https://issuu.com/buyukkutuphane/docs/cogito_dergisi_-_say__36_-_yaz_2003
- Dellaloğlu, B. (2018). *Frankfurt okulu’nda sanat ve toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Falay, N. (1992). Kitle iletişim teorileri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(1-2), 47-58. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/213143>
- Freyenhagen, F. (2014). Adorno’s politics: Theory and praxis in Germany’ 1960’s. *Philosophy and Social Criticism*, 40(9), 867-893. Erişim adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/74370243.pdf>
- Geuss, R. (2013). *Eleştirel teori: Habermas ve Frankfurt okulu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Golden, A. (2019). Generation z re-defining the business of music. *Music Business Journal*. Erişim Adresi: <http://www.thembj.org/2019/09/generation-z-re-defining-the-business-of-music/>
- Güven, U. Z., & Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye’de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi. *Sosyoloji Dergisi*, 3(29), 1- 19. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4888>
- Holz, H. H. (2014). *Frankfurt okulu eleştirisi*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Jay, M. (2001). *Adorno*. (Ü. Oskay,Çev.). İstanbul: Der Yayınları.
- Jay, M. (2014). *Diyalektik imgelem Frankfurt okulu’nun tarihi ve çalışmaları (1923-1950)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Laughey, D. (2010). *Medya çalışmaları teoriler ve yaklaşımlar*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Löwenthal, L. (2003). Theodor Adorno’yla anılarım. *Cogito Özel Sayı: Adorno: Kitle, Melankoli ve Felsefe*, 36, 65-75. Erişim adresi: https://issuu.com/buyukkutuphane/docs/cogito_dergisi_-_say__36_-_yaz_2003
- McDonald, H. (2019, 29 Temmuz). How the big record labels became the big three [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <https://www.thebalancecareers.com/big-three-record-labels-2460743>
- Negus, K. (2018). From creator to data: The post-record music industry and the dijital conglomerates. *Media, Culture and Society*, 41(3), 367-384. doi: <https://doi.org/10.1177/0163443718799395>
- Öztürk, T. A. (2015). *Müzik icracılarının kültür endüstrisi ve dinleyici beklentileri arasında yeni medya bağlamında uyum stratejileri* (Doktora tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 393637).
- Pattmore, D. (2009). *Selling sounds: Recordings and the record business, the Cambridge companion to recorded music*. N. Cook and E. Clarke (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rasyonel. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Tscmuck, P. (2001). *Creativity and innovation in the music industry*. Vienna: Springer.
- Ünlü, C. (2004). *Gel zaman git zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Walzer, D. A. (2017) Independent music production: How individuality, technology and creative entrepreneurship influence contemporary music industry practices. *Creative Industrial Journal*, 10(1), 21-39. doi: <https://doi.org/10.1080/17510694.2016.1247626>
- Wiggershaus, R. (1995). *The Frankfurt school, Its history, theories and political significance*. USA: Polity Press.

Disiplinlerarası Atölye Çalışmalarına Bir Örnek: Baskiresim-Seramik Yakınlaşmaları

An Example of Interdisciplinary Workshops: Printmaking-Ceramic Convergences

Zeliha Kayahan

Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü
email: z.kayahan@hbv.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9644-9715>

Naile Çevik

Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
email: naile.cevik@hbv.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6448-1534>

 **iThenticate**

Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/Tocitethisarticle

Kayahan, Z., & Çevik, N. (2020). Disiplinlerarası atölye çalışmalarına bir örnek: Baskiresim-seramik yakınlaşmaları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 535-545. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.745596>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 30/05/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 12/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Toplumlar dinamik bir yapıya sahip olması nedeniyle, zamanın getirileri doğrultusunda değişir ve gelişirler. Bu değişimlerin ilk anlardan itibaren etkilediği alanlardan birisi de kuşkusuz hayatın kendisinden beslenen sanat alanıdır. Sosyo-ekonomik yapının değişmesi, yeni teknolojik buluşların etkisi, yaşanan bireysel/toplumsal dönüşümlerin sonucu olarak meydana gelen yeni düşünceleri dönemin sanat anlayışından okumak mümkündür. Bu bağlam ile üniversitelerde verilen sanat eğitimi, tüm dönüşümlerin ve değişimlerin yansıdığı ilk basamak olarak değerlendirilebilir. Küreselleşmenin kültürel anlamda en büyük yansımalarından birisi de disiplinlerarasılık kavramının ortaya konması ve geniş ölçekte kabul görmesidir. Bu kavram/anlayış aracılığı ile bilim, teknoloji, kültür ve sanatta farklı disiplinlerin ortak üretimlerde bulunması durumu yeni bakış açılarını hem öğrencilere hem de akademisyenlere sunmaktadır. Sanat ve sanat eğitimi alanlarında disiplinlerarasılık açısından bu durum değerlendirildiğinde farklı atölyelerin ortak üretimlerde bulunması olarak da açıklanabilir. Çağdaş sanat dinamiklerinin yansımalarını görebileceğimiz bu disiplinlerarası çalışmalar sanat öğrencilerine yeni ufuklar açmakta ve onların yaratıcılıklarını olumlu anlamda geliştirmektedir.

Bu çalışma; Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde lisans seviyesinde verilmekte olan Özgün Baskiresim ve Seramik Atölye derslerinin teknik ve atölye uygulamalarının ortak çalışmaları sonucu, öğrencilerin deneysel bir üretimi tecrübe etmelerine olanak sağlamaktadır. Öğrencilerin bakış açısıyla birbirlerinden çok aykırı gibi algıladıkları bu iki disiplin onların yerleşik düşünce kalıplarının dışına çıkmalarına olanak tanımıştır. Atölyede yapılan uygulamalar sonucunda katılımcı öğrencilerin yeni fikirler edinmiş olmaları bu çalışmanın somut olmayan verileridir. Bu çalışma kapsamında; atölye üretimleri ile uygulama sürecinde ortaya çıkan somut veriler betimsel yöntem ile yorumlanmıştır. Sonuç olarak; sanat eğitiminde disiplinlerarası atölye çalışmaları, öğrencilerin yaratıcı düşünce yapılarını geliştirmiş ve keşfetmeye dayalı merak/başarı dürtüsünü desteklemiş ve onları bireysel deneyimlere daha da yakınlaştırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanat Eğitimi, Baskiresim, Seramik, Sanatta Disiplinlerarasılık

Abstract

Since societies have a dynamic structure, they change and develop in line with the returns of the time. Without doubt, one of the areas that these changes affect from the first moments is the art field which fed by life itself. It is possible to read the new thoughts that emerged as a result of the change in the socio-economic structure, the effect of new technological inventions, and the individual/social transformations experienced in the period. In this context, art education in universities can be considered as the first step reflecting all the transformations and changes. One of the biggest reflections of globalization in the cultural sense is the introduction of the concept of inter disciplinaryity and its wide acceptance. The fact that different disciplines in science, technology, culture and art work together through this concept/understanding presents new perspectives to both students and academicians. When this situation is evaluated in terms of interdisciplinary in the fields of art and art education, it can be explained as the fact that different workshops are in common production. These interdisciplinary studies, where we can see the reflection of contemporary art dynamics, open up new horizons for art students and positively improve their creativity.

This work; As a result of the joint studies of the technical and workshop practices of the Original Printmaking and Ceramic Workshop courses given at the Ankara Hacı Bayram Veli University Faculty of Fine Arts, it enables students to experience an experimental production. These two disciplines, which students perceive as contrary to each other from their perspective, have allowed them to get out of their established patterns of thought. It is in tangible data of this study that the participating students have acquired new ideas as a result of the applications made in the workshop. In this study, the concrete data that emerged during the production process of the workshop were interpreted with the descriptive method. As a result, interdisciplinary workshops in art education have developed students' creative thinking structures and supported the curiosity/success drive based on exploration and brought them closer to individual experiences.

Keywords: Art, Art Education, Printmaking, Ceramics, Interdisciplinary in Art

1. Giriş

Sanat, bireyin duygusal gelişimini destekleyen bir süreç olmasının yanı sıra estetik beğeni algısını geliştiren en önemli kaynak alanlarından birisidir. Alan üzerine verilen eğitim de hiç şüphesiz bu kaynak alanın değerini yansıtır nitelikte olmalıdır. Sanat eğitimi insanların yeni biçimleri fark etmelerini ve estetik yargı yapabilmelerini sağlar. Fark etme ve algılama durumu aracılığı ile birey kendisini keşfetme sürecini basamak basamak oluşturabilir (Yolcu, 2009, s. 93). Bu açıdan değerlendirildiğinde sanat eğitiminin amacı; kişinin geçmişte öğrendiği bilgileri geleceğe taşımasını sağlamak ve bunu yaparken de kişinin sahip olduğu yetenek ve yaratıcılık gibi sanatsal özellikleri ön plana çıkarmaya çalışmaktır (Erbay, 2013, s. 24).

Çok yönlü bir alan olan sanat, bireyi bilişsel, fiziksel ve ruhsal anlamda etkileyebilme özelliğine sahiptir. Günümüz sanatı kavramsal süreçte herhangi bir konu, malzeme, teknik, mekân vb. unsurları sınırlandırmayarak her alandan üretimine olanak sağlamaktadır. Bu bağlam ile sanatçının bire bir iletişime gireceği sanat alanı ve malzeme onun üretim yapma şeklini ve tarzını da belirleyebilmektedir. Bu çeşitlilik durumu sanatçının farklı üretimlerle kendi alternatif evrenini yaratma sürecinde ve sonrasında olumlu anlamda sonsuz bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Timuçin'e (2000) göre sanat eğitimi; bireyin, bedensel, duygusal, algısal ve zihinsel gelişimi adına, sanat yoluyla gerçekleştirdiği tüm eğitim çabasıdır. Yaşam ve evreni aynı kavrayıp, yansıtmaya, yaratma ve bir dünya kurma sürecidir.

20. yüzyılda sanat eğitimi kavramı, tüm sanat dallarını kapsayan disiplinlerarası bir yapıya evrilmiş durumdadır. “Ülkemizdeki sanat kurumları da çağın gerekliliklerini göz önünde bulundurarak disiplinlerarası geçişi öne çıkaran etkinliklerde bulunmakta ve farklı alanların birlikteliğinin tecrübe edilebileceği eğitim-öğretim süreçlerine yer vermektedir. Çok alanlı bir zeminde gerçekleşen sanat eğitimiyle, öğrencilerde dünyada olanlarla ilgili bir bilgi birikimi oluşurken, öğrenciler bu yeni ve deneysel çalışmalarla da özgün ifade biçimlerine ulaşabilirler. Çağdaş sanat eğitimcisi, eğitim-öğretim sürecine güncel sanat olaylarını konu etmeli ve öğrencileri ile birlikte çağın anlamaya çalışarak, bu disiplinlerarası yaklaşımları ele almalıdır” (Bingöl Pazarlıoğlu, 2015, s. 28). Bu dönemde, eğitim alanlarının dışındaki mekanların sürece dahil edildiği, teorik ve uygulama alanlarının kapsamı ve sınırlarının diğer disiplinlerin desteğiyle genişletildiği bir anlayışın benimsendiği görülmektedir.

Özellikle sanat temel alanına sahip fakültelerdeki eğitim süreci, disiplinlerarası sanat eğitiminin uygulanmasının gerekliliği düşüncesinin en önemli basamaklardan birini oluşturmaktadır. Ders konularının işlenmesinde klasik tek yönlü anlatımın ötesinde farklı alanlar ile zenginleştirilen ders içerikleri günümüz sanat öğrencileri için daha ilgi çekici olmalarının yanı sıra onların deneyime ve farklılığa dayanan yaratıcı yönlerini de desteklemektedir. Bu sebep ile bu araştırmanın amacı, ülkemizdeki üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinin birçoğunda yer alan baskıresim ve seramik derslerini alan lisans öğrencilerinin bu iki farklı sanat alanındaki teknik uygulamaların ortak kullanımına yönelik deneysel bir çalışmayı tecrübe etmelerine olanak sağlamaktır. Bu açıdan değerlendirildiğinde; çalışma üç ana konu üzerinden ele alınmıştır. Bu ana konular; sanatsal bir alan olarak baskıresim ve seramik alanları incelenmiş; ardından disiplinlerarası kavramı hakkında literatür taraması yapılmıştır.

1.1. Sanatsal Bir Alan Olarak Baskıresim

Baskıresim; ağaç, taş, linol, ipek veya metal gibi çeşitli malzemeler kullanılarak, doğrudan veya kalıplar yoluyla kâğıda veya benzeri malzemeler üzerine basılan resimlere denir (Grabowski ve Fick, 2012, s. 8). Uluslararası literatürdeki kullanımıyla baskıresim, İngiltere’de *print /printmaking*, Fransa’da *estampe*, İtalya’da *stampa*, Almanya’da *originell druck graphik* sözcükleriyle verilmektedir (Tanır, 2017, s. 112). Günümüz teknolojileri bağlamında çok gelişmiş ve farklı teknikler ile sınırlarını genişletmiş olsa da geleneksel bağlamda baskıresim; yüksek baskı, çukur baskı, düzbaskı ve elek baskı olarak dört gruba ayrılmaktadır.

Baskıresim sanatının tarihi M.Ö. 2000’li yıllara kadar uzanmaktadır. O yıllarda Sümerliler’in kullanmış olduğu silindirik mühürler ile ıslak kil üzerine uygulanan baskı sonucu oluşan iz baskı sanatı mantığının ilk uygulanmış biçimi olarak değerlendirilmektedir. M.S. 105 yılında Çin’de kâğıdın bulunması ile Budist rahiplerin büyü ve sihir gibi amaçlar ile ahşap mühürleri kâğıt üzerine basarak muska yapmış oldukları düşünülmektedir. 868 yılında Wang Chieh tarafından basılan Budist ibadet tasvirlerini gösteren *Diamond Sutra* isimli eser ilk ağaç baskılı kitap olarak görülmektedir (Görsel 1). 12. yüzyılda Doğu ve Batı arasındaki ticaretin gelişmesiyle kâğıdın Batı ülkelerine ulaşması baskı sanatının bu ülkelere yayılmasını sağlamıştır. 1380 yılında Avrupa’da yapılan ilk ağaç baskı örneği görülür. Hristiyan kiliselerinin dini öğretileri insanlara ulaştırmak için ağaç kitaplardan faydalandığı bilinmektedir. 1450’de Johannes Gutenberg’in dökme harfleri geliştirmesi ve matbaayı keşfiyle birlikte ağaç baskı kitaplar etkisini kaybederken ağaç baskı bir sanat dalı olarak kendisini göstermeye başlar. Gravür gibi metal baskının tarihide bu yıllara dayanmaktadır. Almanya ve İtalya’da uygulanan metal üzerine kalburlama tekniği gravür tekniğinin temelini oluşturmaktadır. 17. yüzyılda Tokyo’da ipek, deri ve kâğıt üzerine ağaç baskı uygulamalarının yapıldığı Ukiyo-e okulu açılır. Aynı yüzyılda Almanya’da Tiyatro yazarı Alois Senefelder (1771-1834) rastlantısal olarak taşbaskıyı keşfeder. 19. yüzyıl sonrası Honore Daumier, Eugene Delacroix, Theodore Gericault, Francisco Goya, Henri de Toulouse Lautrec, Edouard Manet, Edgar Degas ve Edvard Munch gibi pek çok sanatçı taşbaskı çalışmıştır. 1890 yılında Paris’deki Güzel Sanatlar Okulu’nda açılan sergide Ukiyo-e

okulundan getirilmiş Japon ağaç baskıları Paul Gauguin, Van Gogh, Edgar Degas, Eduard Munch gibi pek çok sanatçıyı derinden etkilemiştir. Serigrafi, şablon baskı, elek baskı adlarıyla da anılan ipek baskı yönteminin, ilk kez nerede ve nasıl uygulandığı tam olarak bilinmemekle beraber bu tekniğin Çin ve Japon kaynaklı olduğu düşünülmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa ve Amerika'ya gelen ipek baskı Roy Linchtenstein, Robert Rauschenberg, Hans Arp, Pablo Picasso, Marc Chagall ve Raoul Dufy gibi pek çok sanatçı tarafından uygulanmış ancak zirveye Pop Art'ın önemli temsilcisi Andy Warhol ile ulaşmıştır (Tanır, 2017).



Görsel 1. Diamond Sutra, ağaç baskı, 868



Görsel 2. Tarih Hindi Garbi, Mehmet efendi, baskı kitap, 1730

Türkiye’de baskiresim tarihi 1453 yılında İstanbul Kağıthane’de kâğıt üretilmesiyle başladığı söylenebilir. Baskıyla çoğaltma tekniği ilk kez 1730 yılında İbrahim Mütefferika’nın bastığı “Tarih Hindi Garbi” adlı kitabında uygulanmıştır (Abacı, 2018, s. 65) (Görsel 2). Şimşire oyulmuş ağaç kalıp ve bakır levhaya oyulmuş kalıplardan alınan resimlerin yer aldığı bilinen bu eser Türk tarihindeki ilk resimli kitap olma özelliğini taşır. 1830 yılında Jacques ve Henry Caillol’un İstanbul’da taşbaskı atölyesi açmasıyla birlikte taşbaskı tekniği ile de tanışılmıştır. Hoca Ali Rıza Paşa ise taşbaskıyı sanatsal anlamda kullanan dönemin ilk sanatçısı olarak bilinir. 1882 yılında açılan Sanayi Nefise Mektebi’nin kurucusu Osman Hamdi Bey döneminde hakkaklık (gravür) adı altında bir bölüm açılır. 1972’de adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilen bu kurumda Aliye Berger, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu ve Orhan Peker gibi önemli sanatçılar baskı eserleri vermişlerdir. Baskiresim alanının gelişmesine katkı sağlayan bir diğer kurum ise 1932 yılında kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü’dür ve bu kurumda Mürşide İçmeli, Süleyman Saim Tekcan, Muammer Bakır, Nevzat Akoral, Hayati Misman, Hasan Pekmezci ve Güler Akalan gibi önde gelen baskı sanatçıları yetişmiştir (Temur, 2011).

M.Ö. 2000’li yıllara uzanan baskiresim alanı tarihsel gelişimi içerisinde yaşanan keşifler ile yeni teknikleri bünyesine katmış ve sınırlarını genişletmiştir. Matbaanın keşfi ve fotoğrafın bulunuşu diğer plastik sanat alanlarını etkilediği gibi baskiresim alanını da derinden etkilemiş yeni baskı teknikleri ve anlayışlarını alana kazandırmıştır. 20. ve 21. yüzyılda baskiresmin gelişimi çerçeveli sınırlı edisyonların dışına çıkmış ve daha geniş bir alan tanımına ulaşmıştır. Geleneksel anlamda baskiresim çerçevelenerek duvara asılmaya uygun bir şekilde üretilmiş iken günümüzde galeri ve müzelerin yanı sıra kamusal alanlarda sergilenilecek büyük boyutlu baskılara dönüşmüştür (Ateş, 2015, s. 4).

Baskiresim teknik açıdan çoğaltılabilir olma özelliğinden kaynaklı olarak insanlara daha yaygın bir biçimde ulaşabilir. Bu durum uzun yıllar baskiresmin biricik olma durumunu sorgulatmış olsa da günümüzde baskiresim çalışmalarının her bir çoğaltımı aynı değerde kabul görmektedir. Günümüzde baskiresimi disiplinlerarası çalışmalarda çeşitli biçimlerde görmek mümkündür. Birçok sanatçı baskiresmin güçlü dilini farklı malzemelerde ve yüzeylerde kullanmakta böylece kendi özgün ve özgür tarzlarını oluşturmaktadır. Bu genel anlayışla, sanat

eğitimi alanında da baskıresim tekniklerinin çağa uygun uygulamalarını ders kapsamına almak, öğrencilerin kendi tarzlarını oluşturmaları açısından onların yeni perspektifler kazanmalarına sebep olacaktır.

1.2. Sanatsal Bir Alan Olarak Seramik

Seramik, organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilimi ve teknolojisidir (Arcasoy, 1983, s. 1). İnsanların yapmış olduğu en eski uygulamalar arasında bulunan seramiğin ana malzemesi toprak, balçık ya da çamurdur. Seramik; geçmişimizi daha iyi anlayıp değerlendirebileceğimiz bilgi ve kaynakları günümüze taşımasıyla önemli bir görev üstlenmektedir. Seramiğin gelişimi, ona şekil veren toplumun sosyo-kültürel ve ekonomik evreleriyle paralellik taşımaktadır (Mutlu, 2007, s. 7).

Sanatın yaşam ile sınırlarının ayrılmadığı dönemlerde seramik insan ihtiyaçlarına cevap veren fonksiyonel kullanımı ötesinde biçimsel form ve sembolik taşıyıcı yüzeyi uygarlığın yayılımında önemli katkılar yapmıştır (Aktaş, 2011, s. 1). Seramik sanatının tarihine baktığımızda seramiğin gelişiminin insanlık tarihi ile paralel olduğunu görmekteyiz. İlkel insan, dinsel törenlerde tapınma amaçlı olarak çok çeşitli biçimlerde seramik figür ve heykelticikler ile günlük yaşantısı içinde ihtiyaçları doğrultusunda kullanmak üzere birçok basit ve yalın seramik kaplar üretmiştir (Şahbaz, 2006, s. 2) (Görsel 3). Sonrasında yaşanan tüm sosyo-kültürel gelişimler seramiğin anlamını ve alanını değiştirmiştir/dönüştürmüştür. 18. yüzyılda sanayinin ve makine üretiminin egemen olduğu bir ekonomiye geçiş sürecinin yaşandığı Sanayi Devrimi'ne kadar seramik, çömlekçilik kimliği halen taşıyordu (Kaytan, 2009, s. 35). Endüstrileşmeyle birlikte fabrikalaşma başlamış ve seramik endüstrisinin ilk adımı atılmaya başlanmıştır. Bir sanat alanı olarak seramiğin eğitim süreci içerisinde girmesinde belki de en önemli gelişmelerden biri 1919 yılında Walter Gropius tarafından Weimar'da kurulan Bauhaus Okulu'dur. Sanat ve zanaatın birlikte üretimine yönelik bir anlayış benimseyen okulda sanatçılar seramik malzemelerini sanat yapmak için üretmişlerdir. Bu dönemde sanatçılar ve tasarımcılar renk, kompozisyon gibi temel konuları birlikte çalışarak deneysel çalışmalar ile seramik eğitimine de yeni bir boyut kazandırmış olurlar. Seramik yalnızca sanatsal ve estetik kaygılarla biçimlendirilen eserler olarak düşünemeyeceğimiz gibi salt endüstriyel üretim ürünleri olarak da görmek mümkündür. Seramiğin gelişimini bu iki alanın paralel etkileşimi ve gelişimiyle ele almak gerekir. 1933'de Sümerbank'ın endüstri planlamasında İstanbul ve Kütahya'yı kapsayan seramik endüstrisi etüt ve projelerine başlaması, seramik sanat ve endüstri kısmında günümüzdeki gelişmelerin temeli olmuştur (Diren, 1974, s. 221).



Görsel 3. Kyklad kapları, seramik, Tunç Çağı



Görsel 4. Füreyâ Koral, kuşlar seramik pano (detay), 1968

Türkiye'de seramik eğitimi, 1882 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefise Mektebinde (Bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi) 1930 yılında verilmeye başlamıştır. Türkiye'de seramik alanındaki atölyenin ilk Türk eğitimcisi olan İsmail Hakkı Oygur 1929'dan 1970'li yıllara kadar, Vedat Ömer Ar 1932'den 1978 yılına kadar Akademi'de seramik eğitimi vermişlerdir. 1964 yılında Sadi Diren eğitim kadrosuna atanmış 1994 yılında emekliye ayrılmıştır (Sönmez, 1983). Sonrasında ülkemizde özel seramik atölyeleri açılmaya başlamıştır. Bu atölyeleri açanların en anlamlılarından biri kuşkusuz Füreyâ Koral'dır (Görsel 4).

Bu gelişmelerin seramik sanatına yansması da özel seramik atölyelerinin kurulmaya başlamasıyla olmuştur. Bu noktada Türkiye’de seramik sanatının oluşumuna özgün bir bakış getiren Füreye Koral ve Sadi Diren 1950-1970 yıllarına damgasını vuran önemli isimler olmuşlardır. Füreye Koral Türkiye’deki ilk özel seramik atölyesini açan sanatçı olarak belleklere yerleşir. Resimsel öğeler kullanarak gerçekleştirdiği duvar panoları, tabaklar ve formlarda geleneksel unsurları çağdaş bir üslupla yorumlamıştır (Erman, 2012, s. 30-31).

Ülkemizde özellikle Cumhuriyet sonrası seramik alanında nitelikli ürünlerin üretilmesi noktasında İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar ve Hakkı İzzet’in teknik ve artistik anlamda özverili çalışmaları sayesinde, sanayi, sanat ve eğitimin birbiri ile yakın ilişki ve işbirliği içinde olmasının gerekliliğine inanmış ve bu yaklaşımla endüstriyel-artistik seramik alanlarında çalışan tüm bireylerle (serbest sanatçılar, akademisyenler, iş adamları, tasarımcılar, teknisyenler vb.) iletişimi ön plana almayı önemsemişlerdir.

Seramik sanatı görsel sanatlar alanı içerisinde özel yeri olan bir üretime sahiptir. Üç boyutlu özelliğiyle heykel sanatı ile ilişkilendirilebileceği gibi yüzey arayışları ve renk özellikleriyle resimsel bir özelliği de bünyesinde taşır. Bu nedenle günümüz çağdaş seramik sanatı, sanatçıların yetkinliğine bağlı olarak birden fazla sanat disiplinini kendi bünyesinde birleştirerek onların ortak bir amaç doğrultusunda hizmet etmelerini sağlamış ve günümüz görsel sanat disiplinleri arasında multidisipliner bir sanat dalı olarak varlık kazanmıştır (Şahbaz, 2006, s. 3).

Doğaya özgü olan kilin, insana özgü seramik ile birlikteliği ve insan eliyle şekillendirilmesi durumu seramiği toplumların sosyo-kültürel yaşamları içerisinde değerli bir konuma getirmektedir. Diğer sanat alanlarında olduğu gibi her toplumun kültürel estetik anlayışını seramik eserlerin üzerinde de görmek mümkündür. Çağlar geçtikçe ve teknolojinin ilerlemesiyle kuşkusuz yeni estetik kaygılar ve tasarımlar ortaya çıkmaktadır. Malzemeye dayalı bir alan olarak bilimsel gelişmeler seramik alanının genişlemesine büyük katkı sağlamaktadır. Bugün, her yönüyle hayatımızın bir parçası olan seramik; yüksek teknolojideki uzay mekiği gövde kaplamasından, jet motorları pervanelerine, yüksek dereceli fırınlarda, evlerimizdeki armatürlere ve elektronik parçalara kadar pek çok alanda çok yaygın olarak kullanılmaktadır (Kavalcı,1998, s.40). Seramiğin gerek yüzeysel gerekse form olarak değerlendirilebilmesi ve geleneksel anlamda kullanıma yönelik de olsa form zenginliğine sahip olması, birçok sanatçının bu malzemeyle ilgilenmesine neden olmuştur (Çil, 2004, s. 71).

1.3. Disiplinlerarasılık Kavramı Üzerine

1870’lerde yaşanan Endüstri Devrimi dünyayı toplumsal bir değişime sürüklemiştir. Teknolojik gelişim ve bilimsel ilerlemenin eşliğindeki ülkeler birbirlerine daha yakınlaşmış ve etkileşim içerisine girmiştir. Dolayısıyla disiplinlerarası kavramının özünü yaşayan bu köklü değişimlerde aramak çok da yanlış olmayacaktır. Disiplinler, kendi tarihleri olan, ancak diğer disiplin, bilgi, nesne, sorunsal ve kavramların bir bölümünü içeren, onlarla iç içe/dış dışa ilişkilerle gelişen *melez* olgulardır. Ülkeler arası iletişim ağının daha artması farklı kültürlerin tanınmasına fırsat sağlarken daha minimal düzeyde farklı bilim alanlarının aynı amaca hizmet eden bir bağlamda ortak hizmet vermeleri disiplinlerarasılığın ilk aşamaları olarak açıklanabilmektedir (Teymur, 2001, s. 271). Bu bağlam ile disiplinlerarası kavramının en açıklayıcı tanımını Jacobs (1989) şöyle yapar; bir kavramın, konunun, problemin ya da tecrübenin incelenmesi için birden fazla disiplinin yöntem ve bilgisini bilinçli bir biçimde işe koşan program anlayışıdır. Bu sebep ile bir alanın açıklanması diğer disiplinlerin desteği ile daha anlamlı ve tamamlayıcı bir rolde olabilir.

Sanat tarihinde disiplinlerarasılık kavramının ilk ortaya çıktığı dönemler 19. yüzyıl olduğu söylenebilir. Fizikteki renk tayflarının keşfi ile yaşanan bilimsel ilerleme İzlenimci sanatçıları etkilemiş anlık renk efektlerini yakalama dürtüsü olarak tuvalere yansmıştır. Diğer bir dönüm noktası ise, kuşkusuz soyut sanatın öncüsü sayılan dönemde avangard denilebilecek yaklaşımlar ile eserlerini yapan Cezanne’dır. Kübizmin önde gelen sanatçılarından Picasso’nun açıkça kendisinden etkilendiğini söylediği Cezanne, doğadaki görüntüleri geometrik formlar ile yansıttığı tarzı ile disiplinlerarası kavramının sanat dünyasında çığır açan örneklerinden birini ortaya koyar. Köklerini Cezanne’nın doğadaki her şeyi geometrik formlarla ele alınabileceği düşüncesinden alan Kübizm, doğanın yansıtılması yerine özgün ve özgür formlarla anlatılmasına olanak sağlarken kendinden sonra gelen akımların ilk düşünce durağı olmuştur (Özel, 2007, s. 55). Bu düşünce yapısı ile Picasso ve çağdaşları resmin plastik diline farklı malzemeler ve teknikler ile müdahale ederek yeni anlatım biçimlerine ulaşmışlardır. Disiplinlerarası çalışmaların eğitimde en başları uygulamalarının gerçekleştiği okul ise Bauhaus Okulu olmuştur. Sanat ve tasarımın birlikte sürdürülmesi ilkesini taşıyan bu okul birçok farklı sanat disiplinini bünyesinde barındırarak deneysel çalışmalara açık atölyelerde öğrenciler yetiştirmiştir. Bu okulun hocalarından biri olan Paul Klee müzik ile resim arasında kurduğu ilişkiyi çalışmalarına yansır.

20. yüzyılın başında Paul Klee görsel sanatlar ve müzik arasında bir paralellik olduğuna ve iki sanat disiplinin de zamansal yönüne dikkat çekmiştir. İyi bir müzik eğitimcisinin oğlu olan ve iyi bir müzik eğitimi almış olan Klee müzik eleştirmenliğinin yanında orkestralarda keman çalmıştır. Bunun dışında Klee’nin resimlerinde, yaratıcı kişiliği ve ilgi alanlarının genişliğinden dolayı mimari, doğa bilimleri ve yazın sanatının etkilerinin olduğunu savunanlar olsa da resimlerinde müziğin etkisinin olduğu fikri üzerinde birleşmişlerdir (Özel, 2007, s. 57).

Ardından yaşanan süreçte benzer tarzda disiplinlerarası çalışan sanatçı sayısı bir hayli fazladır. Çağdaş sanat anlayışında ortaya çıkan yaklaşımlar sanat disiplinlerinin iç içe geçtiğini, önemli olanın estetik duyarlılık olduğunu ve ortaya çıkan sanat nesnelерinde kullanılan malzemenin ne olduğundan çok içeriğin ne olduğunun önem kazandığını göstermiştir (Kılıç, 2005, s. 66). 1960'lardan bu yana sanat hareketlerinde sayısız değişim ve yenilik söz konusudur. Sanat olayları ya da akımlarında zamanla gelişen farklılıklar ve yeni yaklaşımların sanat eğitimi alanına da yansması kaçınılmaz olmuştur (Bingöl Pazarlıoğlu, 2016, s. 359). Günümüz sanat anlayışı ve eğitimi disiplinlerarası kavramına kucak açmış durumdadır. Hatta bu kavram ile Görsel İletişim Tasarımı, Yeni Medya, Endüstri Ürünleri Tasarımı gibi yeni disiplinlerarası alanlar eğitim alanına girmiştir. Çünkü her gün yeni kavramlar yeni anlayış biçimleri gündeme gelmektedir. Yaşanan sosyal olayların ilk etkilendiği alanlardan biri olan sanat için farklı alanlarla olan etkileşimler sanatın ve dolayısıyla sanat eğitiminin güncel kalmasını sağlamaktadır. Kara'ya (t.y.) göre sayısız bilgilerin üstesinden gelebilmek için bireyin bu çeşitli bilgiler arasındaki etkileşimi görebilecek, kimi kalıpların geçici olduğunu fark edebilecek biçimde eğitilmesi gereklidir. Bağımsız düşünebilen, doğru sorular soran, disiplinlerarası yanıtlar ve iraksal düşünmeye yönelen öğrenciler yetiştirilmelidir.

Üstüner'in (2007) "Disiplinler Arası Sanat ve Sanat Eğitime Etkileri" isimli çalışmasının sonucunda disiplinlerarası sanatın sanat eğitime etkileri şu şekilde ifade edilmiştir:

- a-Estetik duyarlılık kazandırmak ve farklı değerler hakkında bilgilendirmek,
- b-Öğrencinin duyarlılığının eğitilmesini sağlamak, 'sezgi' ve 'düşünme' ile 'tanıma' ve 'bilme'yi birbirine canlı bir ilişkiye sokmak,
- c-Disiplinlerarası sanat eğitimi yoluyla öğrencinin zihinsel, algısal yeteneklerini geliştirmek,
- d-Yaratıcı bir düşünce yapısı kazandırmak,
- e-Gözlem yapabilen baktığını gören, algılayan, düşünen ve bir takım yargılarda bulunabilen, kişilik sahibi birer birey haline getirmek,
- f-Çevresini sorgulayan, eleştirel ve yaratıcı düşünme, problem çözme yeti ve değer yargılarına sahip davranış biçimleri geliştirmek,
- g-'Disiplinlerarasılık' bir yaşam felsefesidir. 'Ben' ve 'öteki' ayrımının olmadığı "çerçeveler-arası bir çerçeveyi" dünya modeli olarak çizibilme anlayışını kazandırmak.

Sanat alanında disiplinlerarası kavramı ele alındığında iki farklı yönelimle karşı karşıya kalınmaktadır. Bu yönelimlerden ilki sanat disiplinlerinin kendi aralarındaki etkileşim ve ilişki, ikincisi ise sanat olgusunun bilim alanındaki disiplinlerle olan etkileşim ve ilişkidir (Özel, 2007, s. 20). Bu çalışma sanat disiplinlerinin kendi aralarındaki etkileşim ve ilişkisine odaklanmaktadır.

2. Yöntem

Bu çalışma, betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Baskıresim, seramik ve disiplinlerarası konuları üzerine literatür taraması yapılmış ve ardından konuya ilişkin 4 haftalık atölye uygulamaları gerçekleştirilmiştir. 2 hafta baskıresim, 2 hafta ise seramik atölyesinde uygulama yapan öğrencilerin çalışmaları bu araştırmanın somut verilerini oluşturmaktadır. Elde edilen veriler araştırmacılar tarafından yorumlanmıştır.

3. Bulgular

Bu bölümde Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde 2019-2020 eğitim-öğretim yılında verilmekte olan baskıresim ve seramik alanlarının ortak kullanımı ile deneysel bir atölye örneği uygulaması sunulmuştur. Baskıresim dersi öğretim elemanı Z.K.'nın öğrencileri ile 2 haftalık planlanan otoportre konusu ilk önce baskıresim atölyesinde linol baskı tekniği ile uygulanmıştır. 3. ve 4. haftalarda ise seramik atölyesinde, seramik öğretim elemanı N.Ç.'in gözetiminde seramik uygulamalar yapılmıştır.

Atölye uygulama konusu olarak otoportre seçilmiştir. Çünkü sanatçının fiziksel ve kültürel kimliğini ortaya koymada çok güçlü bir araç olan otoportrede model; sanatçının kendisidir (Demirbulak, 2007, s. 55). Öğrencilerin bu çalışmada kendi görüntüleri üzerinden çalıştırılması fikri ile onların sürece ve atölyeye (uygulama mekânına) olan aidiyet duygularını artırmak hedeflenmiştir. Sanat tarihinde otoportrelerin sanatçıları güdülemede en etkili konulardan biri olduğu bilinmektedir. Otoportre, ressamın en kişisel anlatım şeklidir. Otoportre sanatı, sanatsal varoluşu ve sanat tarihsel tanınmayı güvence altına almanın sağlam bir yoludur (Rideal, 2005, s. 7).

3.1. Baskıresimde Otoportre Uygulamaları

Araştırmanın ilk uygulama basamağı öğrencilerin otoportre çalışmalarını baskı resim tekniklerinden biri olan linol baskı ile yapmalarınıdır.

Linol Baskı linol adı verilen yer muşambası kullanılarak yapılan bir yüksek baskı sanatı yöntemidir. Isı yalıtımı amacıyla kullanılan Linolyum malzemesi 1862 yılında Frederick Walton tarafından patentinin alınmasıyla birlikte baskı malzemesi olarak üretilmeye başlanmıştır (Çakıroğlu, 2015). Linol malzemenin yapısı gereği yüzey oyma aşamasının her yöne yapılabiliyor olması bu baskı tekniği için bir avantajdır. Tekniğin diğer avantajı ise basım işleminin baskı makinesi ile yapılabildiği gibi el ile basımın da kolaylıkla gerçekleştirilebiliyor olmasıdır.



Görsel 5. Öğrenci çalışmaları, linol baskı

Çalışma kapsamında otoportrelerini linol baskı tekniğine bağlı olarak çalışan öğrenciler kendileri belirlediği ölçülerde linol kalıba eskizlerini geçirerek oyma işlemlerini yapmışlardır. Oyma aşamasında her öğrenci kendi tarzında oyma ucunu kullanarak istedikleri doku ve lekeyi yakalamaya çalışmışlardır. Hazırlanan kalıpların ertesi hafta siyah mürekkep ile basımı gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında baskı işlemi tek renk olarak gerçekleştirilmiştir. Daha sonrasında seramik atölyesinde aynı kalıp kullanılacağı için kalıpta desenin en belirgin halde olması amaçlanmıştır.



Görsel 6. Öğrenci çalışmaları, linol baskı

3.2. Baskıresim-Seramik Uygulamaları

Disiplinlerarası Atölye Çalışmalarına Bir Örnek: Baskıresim-Seramik Yakınlaşmaları konulu araştırmanın ikinci uygulama basamağı öğrencilerin baskıresim derslerinde hazırlamış oldukları linol kalıplarının seramik kil üzerine uygulanmasıdır. Linol baskı yumuşak bir malzeme olması sebebiyle oyulma sırasında oluşan girintilerin derinliği seramik kil yüzey üzerinde belirgin iz bırakacak düzeydedir. Bu bağlamda dikkat edilmesi gereken şeyin kalıptaki desenin seramik yüzeye ters görüntüsünün düşecek olmasıdır.



Görsel 7. Öğrenci çalışmaları, seramik atölyesi, linol kalıptan seramik çalışmaları

Seramik sanatı, malzemesi gereği sanatçıya sonsuz denebilecek çeşitlilikte doku ve renk zenginliği sunmaktadır. Şekillendirmede kullanılan kilin çeşitliliği, renklendirmek için kullanılan seramik boya ların, oksitlerin ve seramik surlarının çamur üzerindeki etkin rolü, kili kullanan sanatçıya hem doku, hem de renk açısından zengin bir üretim çeşitliliği sunmaktadır (Şahbaz, 2006, s. 3-4). Bu zengin üretim çeşitliliği açısından değerlendirildiğinde linol üzerine aktarılmış öğrenci otoportrelerinin seramik yüzeylerde bir dekorlama tekniği olarak uygulanması sürecine geçilmiştir.



Görsel 8. Öğrenci çalışmaları, linol kalıptan seramik baskı

Atalay (2001) seramik eğitiminde yaratıcı biçimlendirme tekniklerini; (1) Başkalaşım Tekniği, (2) Dönüşüm Tekniği, (3) Değiştirme, (4) Delme, (5) Açıp Yapma, (6) Bükme, (7) Prizmatikleşme, (8) Abartma, (9) Küçültme, (10) Soyutlaştırma, (11) Kesme, (12) Kavramsallaştırma, (13) Geometrikleştirme, (14) Çizgiselleştirme, (15) Modülasyon (Birleştirme), (16) Uyarlama Gizleme Farklılaştırma, (17) Durum Değiştirme, (18) Tersine Çevirme, (19) Benzetme, (20) Stilize Etme, (21) Simetrik Kılma, (22) Çoğaltma, (23) Örtme, (24) Saydamlaştırma, (25) Süsleme ve (26) Fantezileştirme şeklinde sıralamaktadır. Çobanlı'ya (1995) göre de geleneksel ve yeni biçim üretme yöntemlerini kullanarak, tasarım ilke ve kurallarına bağlı kalarak, sonsuz sayıda yeni form-kompozisyon üretilebilir ve düzen kurulabilir.

Seramik tasarım eğitiminde kullanılan tekniklerden biri elle şekillendirme tekniğidir. Bu tekniğin kapsamında serbest şekillendirme, kütle çamurdan oyma, çimdikleme, sucuk, plaka, iç-dış sıvama gibi teknikler sayılabilir. Dekorlama teknikleri ise; astar, kazıma, perdahlama, kabartma, oyma, çamur ekleme, sünger, kâğıt, doku, silindir ve damga mühür teknikleridir. Pişirim teknikleri bisküvi, raku, sır vb. dir. Sırlama teknikleri fırça, pistole, daldırma ve akıtma gibi tekniklerdir. Bu tekniklerin dışında tornayla şekillendirme, şablonla şekillendirme ve baskı teknikleri de seramik eğitiminde kullanılır (Daşdağ, 2009, s. 71).

Bu atölye çalışmasında elle şekillendirme (serbest şekillendirme) tekniği kullanılarak, ahşap merdane yardımı ile boyutları 25x30 cm ve kalınlığı 1 cm olan düz seramik yüzeyler (panolar) oluşturulmuştur. Çalışmaların kalınlığının 1 cm'den aşağı sayısal değerde olmaması özellikle merdane aracılığı ile linolün seramik yüzeye aktarılmasında delinme, yırtılma vb. olumsuzlukların yaşanmaması için önemlidir. Merdane yardımıyla düz bir yüzey şeklinde oluşturulan yüzeye linol baskı kalıpları konularak tekrar merdane ile öğrencilerin otoportrelerinin aktarımı yapılmıştır. Bu aşamadan sonra linol kalıplar su ile yıkanarak kâğıt, seramik, bez, cam, plastik vb. tüm yüzeylerde tekrar tekrar kullanılabilir.

Atölyede uygulanan bu çalışma kapsamında formların şekillendirme aşamasında, pişirim tekniğine uygunluğu ve pişirme renginin beyaza yakın olması nedeniyle vakumlu döküm kili tercih edilmiştir. Özellikle pano gibi yüzey uygulamalarının yapılacağı seramik çalışmalarında çamurun plastizesi (esnekliği) önemli olduğu için bu çamurların artık/atık çamurlardan oluşmamasına özen gösterilmelidir. Uygulamalarda kullanılan vakumlu killer, poşetler halinde fabrikadan temin edilmiştir ancak şekillendirmede kolaylık sağlanması açısından kil suyla yoğrulularak hava almayan poşetlerde birkaç gün süreyle dinlendirilmiş ve daha sonra kile elle biçim verilmeye yani yoğrulmaya başlanmıştır. Uygulama aşamasında elle şekillendirme yöntemi tercih edildiği için yapım aşaması biten çalışmalar atölye ortamında doğal süreç izlenerek kurutma işlemleri yapılmıştır. Ancak kilin yüzey genişliğinden dolayı kurutma esnasında oluşabilecek dalgalanmaları engellemek amacıyla her bir panonun uç kısımlarına ağırlıklar konulmuş ve bir hafta süre ile kurutma işlemi yakın takiple öğrenciler tarafından kontrol edilmiştir.



Görsel 9. Öğrenci çalışmaları, linol kalıptan seramik pano

Kurutma işlemi tamamlanan panoların 1000 derecede elektrikli fırında bisküvi pişirimi yapılmıştır. Bisküvi pişiriminden çıkan seramik panoların yüzeyi, uygulaması yapılacak boyaları ani olarak emmesini engellemek amacı ile nemli bir süngerle silinmiştir. Ayrıca bu işlem basamağı aracılığı ile bünyede oluşması muhtemel tozlanmalar ve pişirim sonucunda istenmeyen sırların toplanması da engellenmiş olacaktır. Özellikle otoportre çalışmalarının şekil-zemin uyumunun daha fazla vurgulanması amacıyla renklendirme işleminin tek renk üzerinden ve oksitler aracılığı ile yapılmasına karar verilmiştir. Seramiğin sırlanmasında yöntemler; fırça ile sırlama, akıtma, daldırma ve püskürtme yöntemleridir. Bu atölye çalışmasında uygulama kolaylığı sağlaması açısından kobalt oksit, bakır oksit ve mangan oksitle renklendirmesi yapılan her bir pano şeffaf sırla akıtma yöntemi kullanılarak sırlanmıştır. Sırlama aşaması tamamlanan çalışmalar 1050 derecede yine elektrikli fırında pişirilmiştir ve sırlama işlemi tamamlanmıştır.

4. Sonuç

Baskıresim ve seramik alanları günümüz güzel sanatlar fakültelerinde öğrencilerin malzemeyle bire bir iletişim içerisinde oldukları ve tekniğe dayalı tasarımlarını ortaya koydukları önemli uygulama derslerinden ikisidir. Dolayısıyla bu ders içeriklerinin günümüz sanatına dâhil olabilecek öğrenci algısını geliştirecek düzeyde oluşturulması oldukça anlamlıdır. Eğitim süreci içerisinde öğrencilerin oluşturacakları artistik anlam ve estetik bütünlüğü deneyimleyecekleri en önemli ortam olan atölyeler, öğrencilere heyecan verici yeni uygulamalar aracılığı ile gelecekteki mesleklerine hazırlayabilmektedir.

Bu çalışma aracılığı ile öğrenciler, farklı malzemeleri ve atölyeleri kullanarak bireysel üretimlerinde yeni bir bakış açısı kazanabileceklerini kendi uygulamaları üzerinden görmüşlerdir. Konu olarak otoportre seçimi ile ortaya çıkardığı esere ve dolayısıyla alana yönelik aidiyet duygusu pekiştirilen öğrenciler süreç içerisinde bu teknik ve uygulamalarla "Daha farklı neler yapabilirim?" düşüncesine ulaşmışlardır. Öğrenciler bu çalışma ile klasik atölye dersi rutinlerini kırıp farklı bir atölye ortamıyla daha keyifli ders süreci geçirmişlerdir. Araştırma kapsamında anlaşılmaktadır ki; küreselleşen dünyada, değişen sosyo-kültürel yapı ile uyumlu bir süreç yaşaması gereken sanat eğitiminde de disiplinlerarası yaklaşımların eğitime katkısı yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu çalışma kapsamında uygulanan atölye çalışmalarının alan olarak çeşitlenmesi ve süre olarak artırılması durumu değerlendirildiğinde öğrenciler için daha yaratıcı deneyimlerin ortaya çıkacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Abacı, H. S. (2018). Baskı resimde anlatımcı ifadeciliği ile Güler Akalın. *Ulakbilge*, 6(25), 63-75. doi: <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-06-25-06>
- Aktaş, B. (2011). *Seramiğin plastik olarak içerdiği kavramların güncel sanat ile ilişkilendirilmesi* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 293288).
- Arcasoy, A. (1983). *Seramik teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayını.
- Atalayer, F. (2001). *Seramik eğitiminde yeni biçim üretme yöntemleri*. V. Uluslararası Katılımlı Seramik Kongresinde sunulan bildiri, İstanbul.
- Ateş, S. K. (2015, Kasım). *Baskıresim 'de çağdaş uygulamalar üzerine bir araştırma*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi 2. Uluslararası Sanat Sempozyumunda sunulan bildiri, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Bingöl Pazarlıoğlu, M. (2015). Desen eğitiminde edebiyatın rolü: Kafka ve Wells örneği. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 16, 27-45. doi: <https://doi.org/10.18603/std.18344>

- Bingöl, Pazarlıoğlu, M. (2016). Temel tasarım eğitiminde kavramdan üç boyuta geçişe yönelik bir uygulama örneği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(21), 339-362. doi: <https://doi.org/10.7816/idil-05-21-05>
- Çakıroğlu, L. (2015). *Özgün baskı ve tekstil uygulamaları* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 398314).
- Çil, S. (2004). 20. Yüzyıl seramik sanatında resim. *Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, 13.
- Çobanlı, Z. (1995). *Seramik sanatında kimi tasar üretme yöntemlerinin çaydanlık örneği ile tanıtımı*. Tasarım ve Dekor Seminerinde sunulan bildiri, İstanbul.
- Daşdağ, F. E. (2009). *Güzel sanatlar fakültelerinde seramik tasarımı ile ilgili derslerde uygulanan yöntemlerin incelenmesi* (Doktora tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 234472).
- Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk resminde otoportre* (Doktora tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 209754).
- Diren, S. (1974). *50 yılda seramik, 50 yılda Cumhuriyet, 50 yılda plastik sanatlar*. İstanbul: İ.D.G.S.A. Yayınları.
- Erbay, M. (2013). *Sanat eğitimi üzerine*. Ankara: Beta.
- Erman, D. O. (2012). Türk seramik sanatının gelişimi: toprağın ateşle dansı. *ActaTurcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, IV(1), 18-33. Erişim adresi: <http://doczz.biz.tr/doc/139357/t%C3%BCrk-seramik-sanat%C4%B1n%C4%B1n-geli%C5%9Fimi--topra%C4%9F%C4%B1n-ate%C5%9Fle-dans%C4%B1>
- Grabowski, B., & Fick, B. (2012). *Baskı resim/Kapsamlı materyaller ve teknik rehberi*. (S.Atay Eskier ve A. Tunç, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Jacobs, H. H. (1989). *The growing need for interdisciplinary curriculum content*. H. H. Jacobs, (Ed.), In *Interdisciplinary curriculum: Design and implementation*. Australia: Hawker Brown low Education Pty Ltd.
- Kara, D. (t.y.) 20.yüzyıl eğitim sistemi, disiplinler arası sanat eğitimi. Erişim Adresi: <http://devabilkara.com/20-Yy-Egitim-Sitemi-Disiplinler-Arasi-Sanat-Egitimi/>
- Kavalcı, F. (1998). Türkiye’de seramik sanatı. *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Seramik Özel Sayısı 33, 40-45.
- Kaytan, E. (2009). *Modern sanatta figüratif seramik heykeller* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 236063).
- Kılıç, S. K. (2005). Yaratmak üzerine. *Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, 20,66.
- Mutlu, H. S. (2007). Zamanın çarkında Anadolu’da seramik. *Anadolu Sanat*, 18,71-75. Erişim adresi: [https://librarycatalog.bilkent.edu.tr/client/tr_TR/default/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:47841/ada?qu=An%C4%B1lanmert%2C+Beri%2C++1942-&ps=300](https://librarycatalog.bilkent.edu.tr/client/tr_TR/default/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:47841/ada?qu=An%C4%B1lanmert%2C+Beri%2C++1942-&ps=300)
- Özel, S. V. (2007). *Plastik sanatlarda disiplinlerarası etkileşimler ve seramik sanatına yansımaları* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 205922).
- Rideal, L. (2005). *Self portraits* (I.Baskı). Londra: National Portrait Gallery.
- Sönmez, Z. (Ed.). (1983). *Güzel sanatlar eğitiminde 100 yıl*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi.
- Şahbaz, H. (2006). *Modern seramik sanatında minimalizm* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 188634).
- Tanır, A. K. (2017). Baskıresim eğitimine yönelik atölye dışı öğrenme ortamları ve öğrenme materyalleri: Bir eylem araştırması örneği. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 17, 111-131. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/271435>
- Temur, G. İ. (2011). *Günümüz Türk baskıresim sanatındaki gelişmelerin sanatsal anlatıma etkileri* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 296487).
- Teymur, N. (2001). *Sosyal bilimleri yeniden düşünmek*. Sempozyum Bildirileri Defter ve Toplum ve Bilim Dergileri Ortak Çalışma Grubu. İstanbul: Metis Yayınları.
- Timuçin, A. (2000). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Üstüner, Ö. (2007). *Disiplinlerarası sanat ve sanat eğitimine etkileri* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 207022).
- Yolcu, E. (2009). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayıncılık.


Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Diamond Sutra, [Ağaç Baskı], 868. Erişim adresi: <https://www.posterazzi.com/the-diamond-sutra-868-a-d-nbuddha-addressing-the-aged-disciple-subhuti-in-a-chinese-translation-of-the-sanskrit-buddhist-work-vajracchedika-prajna-paramita-found-at-tunhuang-printed-in-868-a-d-this-is-the-earliest-dated-specimen-of-block-p/>
- Görsel 2. Tarih Hindi Garbi, Mehmet Efendi, [Baskı Kitap], 1730. Erişim adresi: <http://maviboncuk.blogspot.com/2006/07/1730-tarihi-hindi-garb.html>
- Görsel 3. Kyklad Kapları, [Seramik], Tunç Çağı. Erişim adresi: <https://indigodergisi.com/2014/10/toprakla-atesin-aski-seramigin-dogusu/>
- Görsel 4. Füreya Koral, Kuşlar, [Seramik Pano] (Detay), 1968. Erişim adresi: http://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/fureya-nin-izinde_128818
- Görsel 5, 6, 7, 8 ve 9. Öğrenci Çalışmaları. Zeliha Kayahan kişisel arşivi

Öğrencilerin Değerlendirmeleriyle Çalgı Çalışma Motivasyonlarını Olumlu ve Olumsuz Etkileyen Öğretmen Özellikleri

Teachers' Features that Have Positive and Negative Influences on Instrument Training Motivation through The Students' Evaluation

Serpil Umuzdaş

Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı
email: sumuzdas@hotmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6013-2406>

Mihriban Yağız

Yüksek Lisans Öğrencisi., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı
email: yagizmihriban08@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4185-2192>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Umuzdaş, S., & Yağız, M. (2020). Öğrencilerin değerlendirmeleriyle çalgı çalışma motivasyonlarını olumlu ve olumsuz etkileyen öğretmen özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 546-557. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.748422>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 05/06/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 21/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Bu çalışmada, çalgı eğitimi almakta olan öğrencilerin öğretmen davranışlarını motivasyonel bağlamdaki değerlendirmelerinin betimlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla veriler öğrencilerden üç açık uçlu soru ile toplanmıştır. Çalışma, nitel betimsel tarama modelindedir. Çalışma grubunu Tokat Gaziosmanpaşa ve Niğde Ömer Halisdemir Üniversitelerinde bünyesindeki müzik öğretmenliği anabilim dalı öğrencileri oluşturmuştur. Araştırma verileri betimsel analiz yöntemleri kullanılarak çözümlenmiştir. Öğrencilerin değerlendirmelerine göre; çalgı çalışma motivasyonlarını olumlu etkileyen öğretmen özellikleri; enerjik, saygılı, ilgili, sabırlı ve esprili olması, hedef ve kazanımlar hakkında bilgilendirme yapması, iyi bir öğrenci olması, öğrencinin yeteneğini fark etmesini sağlaması, dönüt vermesi, kendini mesleki olarak yenilemesi, iyi müzisyen olması, kendi çalgı çalışma motivasyonunun yüksek olması, derse hazırlıklı gelmesi, destek vermesi, verdiği ödevi tanıtır çözümü olması, parça seçerken öğrencinin fikrini alması, iyi bir dinleyici olması, derste teorik bilgiye de yer vermesi, öğrenciyle birlikte çalışması, çok nota kaynağının olmasıdır. Öğrencilerin çalgı çalışma motivasyonlarını olumsuz etkileyen öğretmen özellikleri ise; soğuk davranışları, kendi olumsuz duygu ve durumlarını öğrenciye yansıtması, ilgisizliği, öğrenci hata yaptığında aşağılaması/küçümsemesi, çok ödev vermesi, düzeyin altında ya da üstünde ödev vermesi, çalışmayan yerleri anlatmak yerine yeni ödev vermesi, dersi aksatması, dersi uzatmasıdır. Öğrenciler, çalgı öğretmenlerinden; değerlere sahip olmasını, yapıcı eleştirilerde bulunmasını ve anlayışlı olmasını, öğretmenin derste kendisiyle birlikte çalışmasını, öğrencinin düzeyini bilmesini, etkili çalışmasını, ayrıntılı çalıştırmasını, dinletiler düzenlemesini ve kendini yenilemesini beklemektedir.

Anahtar kelimeler: Çalgı Eğitimi, Öğretmen Özellikleri, Öğrenci Motivasyonu

Abstract

The aim of this study is to describe the students' evaluation of teacher behaviors in the motivational context. For this purpose, data were collected from students with three open-ended questions. The study is in a qualitative descriptive scanning model. The study group was composed of students in the department of music teaching at Tokat Gaziosmanpaşa and Niğde Ömer Halisdemir Universities. Research data were analyzed using descriptive analysis methods. According to the students' evaluations, teacher characteristics that positively affect instrument motivation are energetic, respectful, concerned, patient, humorous, informing about goals and achievements, being a good student, making the student realize his talent, giving feedback, renewing himself professionally, being a good musician, having a high motivation to study his instrument, being prepared for the lesson, giving support, introducing and analyzing the homework he gave, getting the idea of the student when choosing a track, being a good listener, also including theoretical information in the lesson, playing with the student, and having a lot of notes. Teacher characteristics that negatively affect students' instrument motivation are cold behavior, reflecting their negative feelings and situations to the student, indifference, humiliation/belittling when the student makes a mistake, giving too much homework, giving homework below or above the level, giving new homework instead of telling the places that cannot be stolen, disrupting the lesson, extending the lesson. Students expect their instrument teachers to have values, to make constructive criticism and to be understanding, to play with him in the lesson, to know the level of the student, to play effectively, to train in detail, to organize concerts and to renew himself.

Keywords: Instrument Education, Teacher Characteristics, Student Motivation

1. Giriş

Müzik bir uzmanlık dalıdır ve bu uzmanlığa sahip olmak için genellikle en az bir çalgıda yüksek performansla sahip olmak gerekir. Bir çalgıyı uzmanlık alanı olarak pratik ediyorsanız bazı zamanlarda müzikten amatör bir çalgıçı kadar zevk alamayabilirsiniz. Zira iyi bir performans için yapılan sürekli pratik yapmak, müzisyenin diğer bazı etkinliklerini oldukça kısıtlayabilir. Ayrıca profesyonel gitarist olmak, hekim olup gitar çalmaktan daha fazla

veya ayrıntılı çalgı çalışma sorumluluğu gerektirebilir. Profesyonel anlamda çalgı çalışmak, “çalgıda teknik ve müzikal becerilerin gelişimi amacıyla, eksikliklerinin giderilmesine yönelik çalışmalar yapmaktır. Çalışılan eserin amacını ve gereğini bilmek, o amaca ulaşmada ilk koşuldur.” (Umuzdaş, 2013).

Araştırmalar; üniversite düzeyinde müzik eğitimi veren, özellikle konservatuvarlar gibi klasik performansla dayalı olarak derecelendirilen programlarda; müzik sınıfı ortamının genellikle öğrenci motivasyonu için en uygun yer olmadığını göstermektedir. Sınıftaki öğretim genellikle zorlu, yönlendirici ve kontrol edici bir tarzı benimser (Gaunt, 2011, s. 162). Burada öğretmenler genellikle az girdi ile konuşarak teknik taleplerde bulunurlar (Young, Burwell ve Pickup, 2003, s. 146).

Öğrenciler, mesleki amaçlarla müzik eğitimi almaya karar verdiklerinden, müzik eğitim programına belli bir motivasyonla kayıt yaptırmışlardır. Ancak motivasyonun artışı ya da devamlılığı için öğretmenin desteği gerekebilir. Zira yukarıda da bahsedildiği gibi müzikte öğrenciyi zorlu görevler beklemektedir. Evans (2015, s. 71) öğrencinin çalgı eğitimindeki motivasyonunun, hangi amaçla çalgı öğrenmek istediği ve öğrenme sürecindeki problemleri nasıl karşıladığı ile ilgili olduğunu belirtir. Pintrich ve Schunk (2002) motivasyonu, bireyin bir işi başarmadaki çabası, azmi ve beceri yönetimi olarak tanımlamaktadır. Motivasyon, bireyin gelişimini destekler ve potansiyelini etkili şekilde kullanmasını sağlar (Eggen ve Kauchak, 2001, s. 339).

Motive öğrencilerin; derse hazırlık yapmaya özen gösterdikleri, derse ilgi ve katılım gösterdikleri, çabalı, azimli ve istikrarlı oldukları görülmektedir (Dilekmen ve Ada, 2005, s. 114). Böylece motive öğrencilerin daha başarılı oldukları anlaşılmaktadır (Amrai, Motlagh, Zalani, ve Parhon, 2011, s. 400; Caruth, 2018, s. 19, Francis ve diğerleri, 2004; Goodman ve diğerleri, 2011; Gorham ve Milette, 1997; Maric ve Sakac, 2014; Margolis ve McCabe, 2004; Murphy ve Alexander, 2000; Kaufmann ve Humsan, 2004; Orhan Özen, 2017; Özgüngör ve Kapıkıran, 2008; Yazıcı ve Altun, 2013). Motivasyon, kaynağını bireyin kendisinden veya çevresinden alır, bu algılarına dayanan iç ve dış güçler davranışın başlamasına ve sürmesine yaramaktadır (Vallerand ve Thill, 1993). Slavin, 2013; Maulana ve diğerleri (2016, s. 118)’e göre öğretmenin davranışları öğrenci motivasyonuna etki edebilen etkenlerden biridir.

Wang ve Eccles (2013, s. 15)’e göre eğitimcilerin ve araştırmacıların, öğrenmenin sağlanamaması sonucunda devamsızlık veya okulu bırakma ihtimallerini önlemek için, motivasyonun nasıl sağlandığı ya da sürdürüleceği konusunda farkındalık geliştirmeleri gerekir. Destek gören öğrenci okula gelir, görevler alır ve başarılı olmaya çalışır. Aksi halde, öğretmenlerle olan ilişkilerini, yüksek düzeyde olumsuz olarak algılayan öğrencilerin motivasyonu düşerek başarısız olabilir (Passini, Molinari ve Speltini, 2015, s. 548).

Öğretmenler, öğrencilerin derse daha istekli ve motive bir şekilde katılarak, dersin daha aktif ve verimli geçmesi sağlayabilir. Sadece kendi alanına hâkim olmak, iyi öğretmenlik için yeterli görülmemektedir. Bunun dışında öğretmen; genel kültürü zengin, güncel gelişmeleri takip eden, gelişimsel süreçler bağlamında farklı yaşlara özgü özellikleri bilerek etkili iletişim sağlayabilir nitelikte olmalıdır. Bu niteliklerden yoksun yahut gereken düzeyde sahip olmayan bir müzik öğretmeni, mesleğinin gerekliliklerini yerine getiremeyeceği gibi öğrencilerin derse olan ilgilerinin ve sevgilerinin azalmasına sebep olabilir (Akbulut, 2006, s. 3).

“Uygulamalı öğrenme-öğretme yaşantılarını kapsayan çalgı dersleri, iletişimin birçok ögesini içinde barındıran hassas süreçlerden oluşmaktadır” (Zhukov, 2012, s. 467). Bu nedenle öğretmenler; sadece bilgi aktarımı konuşmalarıyla kısıtlı kalmayıp, iletişim öğelerini etkin kullanımıyla, öğrenci motivasyonuna olumlu etkiler sağlamaya çaba göstermelidir. Zira bu konudaki tavır ve çabalarına ilişkin öğrenci algıları önemsenmektedir (Turhal ve diğerleri 2018, s. 44). Öğrenme ortamında öğrencinin yüksek motivasyonunun öğrenmeyi olumlu etkilediği, düşük motivasyonunun olumsuz etkilediği varsayılan etkenlerin başarısızlığa neden olduğu bilinmektedir (Atay, 2004, s. 99). Öğrenciyle gerçekleştirilen müzikal çalışmalarda etkili biçimde alıştırma yapmanın prensipleri hakkında sohbetler önemlidir. Çalışmanın amacını ve gerekli yöntemi bilmeden yapılan çalışmalar uzun ve monoton olabilmektedir (Ercan, 1999, s. 10). Burada çalgı öğretmenine önemli roller düşmektedir. Çünkü öğretmen özelliklerinin öğrenci motivasyonunda etkili olabildiği (Adamou, 2018; Cheon, Reeve ve Vansteenkiste, 2020; Cruikshank, Jenkins, ve Metcalf, 2009; Frenzel, Taxer, ve Schwab, 2019; Madriaga ve Arriaga, 2011; Orhan Özen, 2017; Reeve ve Jang, 2006; Sakız, 2016; Sürücü ve Ünal, 2018) bilinmektedir.

Müzik eğitimi literatürü dahilinde öğrenci motivasyonu ile ilgili olan ve mevcut çalışmayla bir yönüyle ilişkisi bulunduğu düşünülen güncel araştırmalar (Akin, 2019; Ekici, 2017, Girgin, 2015; Karaçoban, 2019; Lehimler ve Karataş, 2020; Kurtuldu ve Aksu, 2015; Madriaga ve Arriaga, 2011; Miksza, ve diğerleri, 2019; Modiri, 2012; Onuk, 2007; Orhan, 2006; Özevin 2006; Özevin ve Bilen, 2011; Özçelik Herdem, 2016; Özmenteş, 2013; Sarıçiftçi ve Köse, 2017; Sungurtekin, 2010; Şeker, 2017; Tabaru ve Şen; 2019; Ülker, 2019) müzik bağlamı motivasyon ölçüğü geliştirme, mesleki müzik eğitimi almakta olan öğrencilerin çeşitli derslere veya mesleğe motivasyonları ya da öğrencinin öğretmenden beklentisi gibi konular üzerinedir.

Öğrenci başarısında rol oynadığı bilinen motivasyonun düzeyi; araştırmalarda belirlenirken, yapılan araştırmaların çalışma gruplarına göre değişim gösterebileceğinden, öğrencilerin algılarına yönelik çalışmalara da ihtiyaç

duyulmaktadır. Zira Gülbahar (2018, s. 584) öğrenme motivasyonu çerçevesinde nicel çalışmaların olduğunu ancak nitel çalışmaların nispeten az sayıda olduğunu vurgulamıştır.

Bu çalışmada, lisans düzeyinde çalgı eğitimi almakta olan öğrencilerden çalgı çalışma motivasyonlarını olumlu ve olumsuz etkileyen öğretmen özelliklerinin betimlemeleri istenmiş, elde edilen nitel verilerin değerlendirilmek istenmiştir. Bu amaçla; “öğrencilerin algılarına göre çalgı çalışma motivasyonlarını etkileyen öğretmen özellikleri nelerdir?” sorusu problem olarak belirlenmiştir.

Genel bağlamda bu tip çalışmaların sarmal olarak pratik katkısının olduğu düşünülmektedir. Çalışma bulgularının değerlendirilmesiyle çalgı öğretmenin motivasyon bileşenlerine ilişkin farkındalığı artabilir.

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma nitel betimsel tarama modelindedir. Lambert ve Lambert’e (2012, s. 255) göre nitel betimleme araştırmalarının temel amacı herhangi bir olgunun doğrudan ve basit bir betimlemesini sunmaktır. Nitel veriler, bireylerin olgu veya olaylara ilişkin algılarına dair bilgilerdir. Bu bilgiler belli amaçlar doğrultusunda, doğal ortamda, gözlem ve görüşme gibi çeşitli teknikler yoluyla elde edilebilir (Onwuegbuzie ve Leech, 2007, s. 5).

Bu çalışma öncesinde, G Power analizi ile; iki ortalama arasındaki ilişki temel alınarak ideal katılımcı sayısı hesaplaması yapılmıştır. Analize göre; bu araştırma için gerekli katılımcı sayısı 134 kişi olarak belirlenmiştir. Araştırma için; ulaşım ve uygulama kolaylığı nedeniyle tercih edilen Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Tüm lisans öğrencileri ve Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Tüm lisans öğrencilerinin tamamı çalışma grubunu oluşturmuştur (N=240) Çalışma, çalışmaya gönüllü olduğunu ibraz ederek araştırma sorularına yönelik yazılı görüş beyan eden 172 öğrenci ile yürütülmüştür. Veriler, yapılandırılmış açık uçlu sorulardan oluşan form ile elde edilmiştir. Bu sorular araştırmacılar tarafından oluşturulan üç sorudan oluşmaktadır.

Katılımcıların %50 (86)’si Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi diğer %50 (86)’si ise Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi’nde öğrencidir. %60,1’i (104) kadın, %39,9 (68)’u erkektir. Yaş aralıkları incelendiğinde 18-22 yaş arası %81,7 (141) öğrenci, 23-27 yaş arası %14,8 (25) öğrenci, 28 yaş ve üstü ise %3,5 (6) öğrenci mevcuttur. Çalgılarına göre; %24,9 (28)’u keman, %21,4 (37) ‘ü yan flüt, %16,6 (28)’ü bağlama, %9,8 (17)’i viyolonsel, %9,3(16)’si viyola, %8,9 (15)’si gitar, %4,6 (8)’si ud, %2,9 (5)’u şan ve %1,7(3)’si piyano öğrenmektedir. Katılımcıların %36,5(63)’ü 1. sınıf, %13,4(23)’ü 2. sınıf, %27,5 (47)’si 3.sınıf, %22,5 (39)’i 4. sınıf öğrencidir. Çalgıları çalma süreleri olarak; 1-4 yıl süreyle çalan %45,6 (77) öğrenci, 5-8 yıl süreyle çalan %50 (86) öğrenci, 9-12 yıl süreyle çalan %4,4 (8) öğrenci bulunmaktadır.

2.2. Çalışma Grubu

2018-2019 eğitim-öğretim yılı Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Tüm lisans öğrencileri ve Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Tüm lisans öğrencilerinin tamamı çalışma grubunu oluşturmuştur (N=240). Çalışma, çalışmaya gönüllü olduğunu ibraz ederek araştırma sorularına yönelik yazılı görüş beyan eden 172 öğrenci ile yürütülmüştür

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmanın yapılmasına Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Etik Kurulunca onay verilmiştir. Araştırmanın yürütülmesine ilişkin izin ise, ilgili Üniversite Rektörlüklerince sağlanmıştır. Ayrıca katılımcı öğrencilerden araştırmaya gönüllü olduklarına dair imzalı onay formu teslim alınmıştır. Görüşme soruları yazılı olarak sunulmuş, görüşler yazılı olarak alınmıştır. Kağıtlar öğrencilere araştırmacılar aracılığıyla dağıtılmış ve toplanmıştır.

2.4. Verilerin Analizi

Araştırmacılar araştırma sorularına göre temaları belirledikten sonra, oluşturulan çerçeveye göre verileri düzenlemişlerdir. Analizin geçerliği ve güvenilirliği için doğrudan alıntılara yer verilmiş ve akran değerlendirmesinden yararlanılmıştır. Akran görüşleri ile Miles ve Huberman’ın (1994) formülü kullanılarak kodlayıcılar arası güvenilirlik hesaplanmıştır. Miles ve Huberman’ın (1994) belirttiği gibi nitel çalışmalarda, uzman ve araştırmacı değerlendirmeleri arasındaki uyumun %90 ve üzeri olduğu durumlarda güvenilirlik sağlanmış olmaktadır. Bu çalışmada %95 oranında güvenilirlik sağlanmıştır.

Yıldırım ve Şimşek (2013, s. 256)’in nitel betimsel yöntem için belirttiği işlem basamaklarına uygun şekilde araştırma sorularıyla anlamlı bir ilişki olduğu düşünülen katılımcı ifadeleri açıklanarak raporlanmıştır. Betimsel analizde, görülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir şekilde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılardan yararlanılmaktadır. Bilimsel etik nedeniyle doğrudan alıntı yapılan katılımcı öğrencilerin isimleri

verilmemiş; her birine bir referans verilmiştir. Teyit imkânı sağlamak amacıyla, araştırma kapsamında toplanan veriler ve işlemler muhafaza edilmiştir.

3. Bulgular

Bu çalışmada, lisans düzeyinde çalgı eğitimi almakta olan öğrencilerden çalgı çalışma motivasyonlarını olumlu ve olumsuz etkileyen öğretmen özelliklerinin betimlemeleri istenmiş, bu bölümde ise elde edilen nitel verilere doğrudan alıntılarla örnekler verilmiştir.

Öğretmenlik özellikleri genel olarak; kişisel özellikler ve mesleki özellikler olarak iki boyutta ele alınmaktadır (Kavcar, 2002, s.1). Öğretmenlerin davranışları da bu özellikler temelinde gerçekleşmektedir. Bu nedenle mevcut çalışma bünyesinde belirlenen davranışlar kişisel ve mesleki özelliklere göre kategorize edilmiştir.

3.1. Olumlu Öğretmen Özelliklerine İlişkin Temalar

3.1.1. Çalgı Öğretmeninin Olumlu Olarak Algılanan Kişisel Özellikleri

Öğrenciler; çalgı öğretmenlerine ilişkin algıladıkları olumlu özellikleri belirtmişlerdir. Bunlardan kişisel özellikler kategorisinde yer alan temalar “enerjik, saygılı, ilgili, sabırlı, esprili” dir. Böylece öğrencilerin, çalgı çalışma motivasyonlarını olumlu etkilediğini düşündükleri kişisel öğretmen özellikleri beş temada toplanmıştır. Aşağıda her temaya birer örnek verilmiştir.

Enerjik- Ö90 “Onu sabah sabah bu kadar enerjik görünce çalışmadan gelmeye utanır insan, öğretmeni örnek alıp ben de daha fazla çalışmaya ve enerjili olmaya başladım...baştta uykumu düzenledim sonra da çalışma planı yapıp düzenli çalıştım”

Saygılı-Ö133 “Çalgı öğretmenim bize saygı duyar. Herkesin eşit olduğunu, benim kimseden eksikim olmadığını sıkça vurgular. Böylece motivasyonum artar.”

İlgili- Ö12 “Öğretmenimiz ilgili olduğu için çok şanslıyız. Ders içinde ve dışında her sorumuzu cevaplar.”

Sabırlı-Ö37-“Derste çalamadığım zaman sabırlı davranarak benim motivasyonumu devam ettirir.”

Empati(anlayışlı)-Ö28“Öğretmenim beni anlıyor. Beni en çok çalgı çalışmaya bağlayan şey bu.”

Espirili- “...kızmak istese bile espiriyle söyler. Öyle olunca kırmadan dökmeden bizi uyarılmış olur. Çalgımıza küstürmez.”

3.1.2. Çalgı Öğretmeninin Olumlu Olarak Algılanan Mesleki Özellikleri

Öğrenciler; çalgı öğretmenlerine ilişkin algıladıkları olumlu özellikleri belirtmişlerdir. Bunlardan mesleki özellikler kategorisinde yer alan temalar “hedef ve kazanımlar hakkında bilgilendirme yapması, iyi bir öğrenci olması, öğrencinin yeteneğini fark etmesini sağlaması, dönüt vermesi, kendini mesleki olarak yenilemesi, iyi müzisyen olması, kendi çalgı çalışma motivasyonunun yüksek olması, derse hazırlıklı gelmesi, destek vermesi, verdiği ödevi tanıtip çözümletmesi, parça seçerken öğrencinin fikrini alması, iyi bir dinleyici olması, derste teorik bilgiye de yer vermesi, öğrenciyle birlikte çalışması, çok nota kaynağının olması” olarak belirlenmiştir. Böylece öğrencilerin, çalgı çalışma motivasyonlarını olumlu etkilediğini düşündükleri mesleki öğretmen özellikleri 15 temada toplanmıştır. Aşağıda her temaya birer örnek verilmiştir.

Hedef ve kazanımlar hakkında bilgilendirme yapması-Ö136 “Ne yapmam gerektiğini ve bunu başardığımda neler olacağını söylediğinde çok iyi motive oluyorum.”

İyi bir öğrenci olması- Ö19 “Öğretmenim öğrenmeyi çok seviyor. Bana da öğrenmeyi öğretiyor. Bunlar beni heyecanlandırıyor. Sırf nota çalmak için değil, keşfetmek deneyimlemek için çalışıyoruz. Önceden çalmadığı parçalar varsa benimle öğreniyor. İyi bir öğrenci olması beni de motive ediyor.”

Yeteneğimi fark etmemi sağlaması- Ö70 “Öğretmenim yeteneğimi fark etmemi sağladı. Yoksa bu çalgıyı yapamazdım.”

Dönüt vermesi- Ö16 “Neleri doğru neleri yanlış yaptığımı söyler, ben de not alırım, sonra o notlara bakıp çok çalışmam gerektiğini düşünürüm.”

Kendini mesleki olarak yenilemesi- Ö15 “Kendini mesleki bakımdan sürekli günceller. Yeni şeyler okur, dinler benimle de paylaşır.”

İyi müzisyen olması- Ö161 “O böyle güzel çaldıkça biz de gaza geliyoruz.”

Kendi çalgı çalışma motivasyonunun yüksek olması – Ö94 “Bakıyorum dersi yoksa kendi çalışıyor. Bizim haydi haydi çalışmamız lazım diyoruz arkadaşlarla.”

Derse hazırlıklı gelmesi- Ö99 “Bazen ben bile ödevimi unutturken hoca benim çalacağım şeyle ilgili materyaller, farklı edisyonlar, videolar bulmuş gelmiş, utanıp çalışmaya başlarım.”

Destek vermesi-Ö150 “Hatalarım olunca bile gülümseyip benim yapabileceğimi düşünmesi beni motive eder. Yanlış çaldığımda gayet tatlı bir hitapla başarabileceğimi söyler.”

Verdiği ödevi tanıtır ve çözümletmesi- Ö21 “Bazı hocalar ödev verip çalış gel der. Ben şanslıyım. İlk ödevi verdiği hoca hepsini çalar. Verdiği ödevi tanıtır nasıl çözümleneceğini söyler. Çalışmayı öğretir.”

Parça seçerken fikrini alması-Ö135 “Özel olarak seviyeme ya da beğenime uygun seçmek için parça seçerken fikrini alarak melodik eserler vermesi daha istekle çalışmamı sağlıyor.”

İyi bir dinleyici olması- “Çalgı öğretmenim iyi bir dinleyicidir. Sorularımı dinleyip cevaplar. Çalarken de aynı şekilde dikkatle dinler. Böyle olunca çalışma isteğim artar.”

Derste teorik bilgiye de yer vermesi- “İşitme armoni gibi derslerde öğrendiklerimiz bu derste çalgı öğretmenim sayesinde yerini buluyor. Eser veya etüdü analiz edebilirsem daha kolay çözüp çalışmaya motive olabiliyorum.”

Benimle birlikte çalışması Ö33 “Çalgı öğretmenim ders içerisinde ben çalarken eşlik ederek dersi daha aktif işlememizi sağlıyor. Bu beni motive ediyor.”

Çok nota kaynağının olması-Ö28 “Fazla nota kaynağı olduğu için çok yönlü ve çeşitli çalışıyorum. Çok eser ve etüt tanımış oluyorum.”

3.2. Olumsuz Öğretmen Özelliklerine İlişkin Temalar

3.2.1. Çalgı Öğretmeninin Olumsuz Olarak Algılanan Kişisel Özellikleri

Öğrenciler; çalgı öğretmenlerine ilişkin algıladıkları olumsuz özellikleri belirtmişlerdir. Bunlardan kişisel özellikler kategorisinde yer alan temalar “Soğuk davranışları, kendi olumsuz duygu ve durumlarını öğrenciye yansıtması, ilgisizliği, öğrenci hata yaptığında aşağılaması/küçümsemesi”dir. Böylece öğrencilerin, çalgı çalışma motivasyonlarını olumsuz etkilediğini düşündükleri kişisel öğretmen özellikleri dört temada toplanmıştır. Aşağıda her temaya birer örnek verilmiştir.

Soğuk davranışları- Ö170 “Bazen çok soğuk davranıyor. O zaman içimden hiç çalgı çalmak gelmiyor.”

Kendi olumsuz duygu ve durumlarını bana yansıtması-Ö78“Bazen halsiz veya yorgun olur. Bu zamanlarda bana çok aksettirir. Motivasyonum düşer.”

İlgisizliği- Ö35“Sıkılmış gibi davranıyor. Bir an önce ders bitsin de çıkıp gideyim halleri var.”

Hata yaptığımda aşağılaması/küçümsemesi- Ö165 “Yanlış çaldığımda sanki bu bölüme hiç gelmemeliymişim gibi hissettirmesi beni olumsuz etkiliyor.”

3.2.2. Çalgı Öğretmeninin Olumsuz Olarak Algılanan Mesleki Özellikleri

Öğrenciler; çalgı öğretmenlerine ilişkin algıladıkları olumlu özellikleri belirtmişlerdir. Bunlardan mesleki özellikler kategorisinde yer alan temalar “çok ödev vermesi, düzeyin altında ya da üstünde ödev vermesi, çalınamayan yerleri anlatmak yerine yeni ödev vermesi, dersi aksatması, dersi uzatması”olarak belirlenmiştir. Böylece öğrencilerin, çalgı çalışma motivasyonlarını olumlu etkilediğini düşündükleri mesleki öğretmen özellikleri beş temada toplanmıştır. Aşağıda her temaya birer örnek verilmiştir.

Çok ödev vermesi- Ö114 “Beni kamçılıdığını zannedip bir sürü ödev verdiğinde yapamayacağımı düşünüp hiç çalışmıyorum.”

Düzeğin altında ya da üstünde ödev vermesi- Ö188 “Niye bu kadar zorluyor bilmiyorum ama öyle olunca çalışma motivasyonum düşüyor aslında.”, Ö100 “Basit şeyler verince ben çalamıyorum herhâlde beğenmiyor seviyemi diyorum.”

Çalınamayan yerleri anlatmak yerine yeni ödev vermesi- Ö107 “Yanlışlarımızı gösterse iyi olacak. Bunu yapmadığı için kötü etkiliyor. Ne olduğunu anlamadan yeni ödev geliyor.”

Dersi aksatması-Ö145” Dersin başlama saatinde hocanın geç gelip benim bir saat önce orda olmama rağmen azar yemem nedeniyle ders gergin geçiyor.”

Dersi uzatması- Ö165 “Ders bitiyor. Hoca dalıyor. Diğer derse zor yetişiyorum. Bu iyi değil. Dersin saatini öğreteceği konuya göre ayarlayabilir oysa.”

3.3. Öğrencilerin Çalgı Öğretmeninden Beklentilerine İlişkin Temalar

3.3.1. Çalgı Öğretmeninin Kişisel Özelliklerine İlişkin Öğrenci Beklentileri

Öğrenciler çalgı çalışma motivasyonlarına olumlu etki edeceğini düşündükleri için çalgı öğretmenlerinden bazı beklentilere sahiptir.

Bunlardan kişisel özellikler kapsamında değerlendirilen temalar “insani değerlere sahip olmak, yapıcı eleştirilerde bulunmak, anlayışlı olmak.” olarak belirlenmiştir. Böylece öğrencilerin öğretilmekte olmasını istediklerini belirttikleri motivasyonel kişisel özellikler üç temada toplanmıştır. Aşağıda her temaya birer örnek verilmiştir.

Anlayışlı olmak-Ö99 “Öğrenciyi anlamaya çalışmalarımı, empati yapmalarımı beklerim.”

İnsani değerlere sahip olmak- Ö110 “Her şeyden önce insanız. Bunu hatırlasak yeter. Tavırlar bir anda motivasyonu başlatabilir ya da bitirebilir. Öğretmenin tavırları insani değerler çerçevesinde olursa öğrenci çalışır. Öğretmen öğrenciden çok şey bilebilir ama daha üstün değildir.”

Yapıcı eleştirilerde bulunmak- Ö95 “Çalgı öğretmenlerinin yapıcı eleştirilerde bulunmasını isterim. Elimizde olmadan hatalı çalabiliyoruz. Heyecan falan olabiliyor.”

3.3.2. Çalgı Öğretmeninin Mesleki Özelliklerine İlişkin Öğrenci Beklentileri

Öğrenciler çalgı çalışma motivasyonlarına olumlu etki edebileceğini düşündükleri için, çalgı öğretmenlerinden bazı beklentilere sahiptir. Bunlardan mesleki özellikler kapsamında değerlendirilen temalar “öğrenciyle birlikte çalmak, öğrencinin düzeyini bilmek, etkili çalma becerisine sahip olmak, ayrıntılı çalıştırmak; dinleti düzenlemek; kendini yenilemek” olarak belirlenmiştir. Böylece öğrencilerin öğretilmekte olmasını istediklerini belirttikleri motivasyonel mesleki özellikler altı temada toplanmıştır. Aşağıda her temaya birer örnek verilmiştir.

Öğrenciyle birlikte çalmak- Ö 157 “Çalgı öğretmeni öğrencisiyle birlikte çalarsa öğrenci daha doğru sesler çıkarıp motive olur bence.”

Öğrencinin düzeyini bilmek-Ö135 “Kesinlikle öğrencinin düzeyini bilmeli, düzeyine göre başlayıp çok çalışması için motive etmeli, yoksa geri kalmış diye hızla ilerletmeye çalışmamalıdır.”

Etkili çalma becerisine sahip olmak- Ö107 “Bence denetimle hocaların kontrol edilmesi gerekli. Yeterli değilse yeterli seviyeye getirilmesi gerek. Onların bize çalması bizi motive etmeli, soğutmamalı.”

Ayrıntılı çalıştırmak- Ö111 “Etütlere bolca yer verip, etüt çalışmaları iyice pekiştikten sonra vermiş olduğu eseri önce ölçü ölçü çalıştırmayı sonra da eser üzerindeki nüansları falan çalıştırmasını beklerdim.”

Dinleti düzenlemek -Ö41 “Motivasyon açısından düşünüyorsak, bir öğrenci hocasıyla konser verse tam motivasyon olur. Canla başla çalışır. Böyle şeyler düşünülebilir.”

Kendini yenilemek- Ö140 “Özellikle çalgı öğretmeni kendini yenilemeli, hayatı boyunca aynı metodu çaldırırsan olmaz.”

Bunların yanı sıra “Bana nasıl davranılıyorsa ben de öğretmen olunca aynısını uygulayacağım.” ifadesi ek cümle olarak belirtilmiştir (Ö118, Ö134, Ö86, Ö78, Ö129, Ö130, Ö134, Ö2, Ö29, Ö55, Ö35, Ö162).

4. Sonuç

Normal şartlarda, bir öğrenci zamanının çoğunu okulda geçirmektedir. Öğrenci, ders süresince öğretmenin davranışlarına dikkat etmekte ve yaklaşımlarından etkilenebilmektedir. Öğretmenin öğrenciye olan yaklaşımı, tavır, konuşmaları, ses tonu, mimikleri ve bakışları öğrencinin motivasyonuna, motivasyonu da genel performansına ve diğer derslerine etki edebilir. Öğretmen öğrenciyle konuşurken; konuşma tarzı, cümleyi söyleme biçimi, bakışları, ses tonlaması ve mimiklerinden öğrenci olumsuz anlamlar çıkarabilir ve bu durum motivasyonunda düşüş sağlayabilir (Turhal ve diğerleri, 2008, s. 4). Bütün bunlar sonucunda motivasyonu düşük olan öğrencinin başarı düzeyi istenilen seviyeye erişemeyebilir (Akbaba, 2006, s. 344).

Bu çalışmada lisans düzeyinde çalgı eğitimi almakta olan öğrencilerin algılarına göre çalgı çalışma motivasyonlarını etkileyen öğretmen özellikleri belirlenmiştir. Mevcut çalışma; literatürde öğretmen özelliklerinin iki boyutta incelenmesi (Kavcar, 2002, s. 1) temel alınarak, iki kategori altında temalanmıştır. Buna göre sonuçlar; 1. öğretmenin olumlu motivasyonel kişisel özellikleri, 2. öğretmenin olumlu motivasyonel mesleki özellikleri 3. öğretmenin olumsuz motivasyonel kişisel özellikleri, 4. öğretmenin olumsuz motivasyonel mesleki özellikleri olarak kesimlenip, 5. ve 6. sonuç maddelerinde öneri bağlamında öğrencilerin öğretmenlerden motivasyonel beklentilerinin kişisel ve mesleki olarak kategorize edilen özelliklerle betimlenmesi yapılmıştır.

Öğrencilerin, çalgı öğretmenlerine ilişkin algıladıkları olumlu özellikler “enerjik, saygılı, ilgili, sabırlı ve esprili olmalarıdır. Bu beş özellik öğrencilerin ifadelerinden elde edilmiş, öğrencilerin öğretmenlerine atfettikleri

motivasyonel olumlu kişisel özelliklerdir. Diğer bir deyişle; öğrenciler, öğretmenlerinin bu özelliklerinin çalgı çalışma motivasyonlarını olumlu etkilediğini düşünmektedir. Bu bakımdan belirtilen özelliklerin, katılımcıların çalgı öğretmenlerinde bulunduğu ve motivasyonel olarak işlevli olarak algılandığı anlaşılmaktadır.

Barışeri Ahmethan ve Yiğit (2018, s. 216) sevecen, destekçi, yetenekleri ortaya çıkaran, kendi motivasyonu yüksek, adaletli olması gereği vurgulanmıştır. Benzer şekilde Klem ve Connell, (2004, s. 3) öğrencilerin öğretmenlerini şefkatli, adil bir öğretmen olarak algıladıklarında okula daha fazla ilgi duyduklarını bildirmiştir.

Öğrenciler; çalgı öğretmenlerine ilişkin algıladıkları olumlu mesleki özellikler olarak “hedef ve kazanımlar hakkında bilgilendirme yapması, iyi bir öğrenci olması, öğrencinin yeteneğini fark etmesini sağlaması, dönüt vermesi, kendini mesleki olarak yenilemesi, iyi müzisyen olması, kendi çalgı çalışma motivasyonunun yüksek olması, derse hazırlıklı gelmesi, destek vermesi, verdiği ödevi tanıtıp çözümletmesi, parça seçerken öğrencinin fikrini alması, iyi bir dinleyici olması, derste teorik bilgiye de yer vermesi, öğrenciyle birlikte çalışması, çok nota kaynağının olmasını belirtmiştir. Bu 15 tema, öğrencilerin öğretmenlerinde bulduklarını ifade ettikleri olumlu motivasyonel özelliklerdir. Orhan (2006, s. 134) ve Sungurtekin (2010, s. 32) çalgı dersinde öğrenciyle birlikte çalışmanın motivasyona olumlu etki ettiğini bildiren önceki yayımlardandır. Bunun dışında Özmenteş (2013, s. 327)’in çalgı eğitiminde hedef ve motivasyon ilişkisine dikkat çektiği görülmüştür. Hedefin belirlenmesi, yakın veya uzak olarak algılanması öğrencinin motivasyon düzeyini etkileyebilir. Bu çalışmada da çalgı programının öğrencinin neleri başarmasını beklediğinin öğretmen tarafından tanımlanmasının öğrencilerin motivasyonunu yükselttiği anlaşılmaktadır. Bulgulardan hareketle; bu hedefler doğrultusunda belirlenen ödevler ve ödevlerin ayrıntılı tanıtılması da öğrenciler tarafından önemli bulunmaktadır. Hatta ödev olarak verilen etüt ve eserlerin seçiminde öğrencinin tercihinin öğretmen tarafında değerlendirilmesi, öğrencileri çalışmaya yönlendiren bir davranıştır. Zira Özmenteş (2013, s. 321), öğrencilerin repertuvara ilişkin tutumunun motivasyonel bağlamda öneminden bahseder. Tutumun yönünün motivasyon eğilimiyle ilişkili olduğu görülmektedir. Dolayısıyla öğrencinin tercihinin mümkün olduğunca değerlendirilmesinde fayda vardır. Bu konuda çalgı öğretmenleri farklı yaklaşımlar benimseyebilmektedirler. Ancak karara katılmasına fırsat verilen öğrencinin, çalışmanın da sorumluluğunu alacağı düşünülmektedir. Literatüre göre; öğretmenlerin özerk destekleyici veya kontrol edici olma dereceleri, öğrencilerin içsel motivasyon ve kararlılıklarını önemli ölçüde etkiler (Pelletier ve diğerleri, 2002, s. 194; Radel, Sarrazin, Legrain ve Wild, 2010, s. 583). Müzikte oldukça yaygın bir öğrenme öğretmen yöntemi olarak bilinen usta çırak ilişkisi (Jørgensen, 2000, s. 76) zaman içinde otoriter tarzı getirmiş olabilir. Ancak öğretmenler çalmaya ilişkin her tür deneyimin sunulduğu özerk stili tercih edebilir (Niemi ve Ryan, 2009, s. 140) Özerklik elde eden bireylerin daha motive olduğu bilinmektedir (Evans, 2015, s. 70; Reeve, 2009, s. 210).

Öğretmenin kendi motivasyonunun yüksek olması; öğrenme ve öğretmeye ilişkin tutumundan kaynaklanabilmektedir. İyi bir dinleyici olması, öğrenciye değerli olduğunu hissettirmektedir. Öğretmenin; öğrencisinin düzeyinin, potansiyelinin, hedefinin farkında olması, ona destek verebilmesi için ilk adımdır.

Ayrıca öğrenciler; öğretmenlerin soğuk davranışlarını, kendi olumsuz duygu ve durumlarını öğrencilere yansıtma ve ilgisizliğinin, öğrenci hatalı çaldığında aşağılanması veya küçümsemesi gibi durumların, çalgı çalışma motivasyonlarına olumsuz etki ettiğini bildirmişlerdir. Öğrencinin hata yapması durumunda aşağılanması özgüvenini etkileyerek başarısızlık hissi yaşamasına neden olabilir. Bu durum katılımcıların bildirdikleri gibi motivasyon düzeyini düşürebilmektedir. Bulgu, Özmenteş (2013, s. 326)’in çalışmasıyla örtüşmektedir. Barışeri Ahmethan ve Yiğit (2018, s. 216) de sevecen yaklaşımın istedik öğretmen özellikleri olduğunu belirtmiştir. Cooper’e (2002) göre öğrencileriyle empati kuramayan öğretmenler, öğrencilerin duygularını, bireysel farklılıklarını önemsemeyerek sadece konuya ve programa yoğunlaşarak onların motivasyonlarının kaybolmasına neden olabilmektedir. Anderman ve diğerleri (1999, s. 132) ve Özmenteş (2013, s. 321), farklılıkların olumlu yönde kullanılmasının başarı üzerinde de etkili olduğunu belirtmişlerdir.

Öğrenciler; çalgı öğretmenlerine ilişkin algıladıkları olumsuz mesleki özellikler olarak “çok ödev vermesi, düzeyin altında ya da üstünde ödev vermesi, çalınamayan yerleri anlatmak yerine yeni ödev vermesi, dersi aksatması, dersi uzatması” durumlarını bildirmişlerdir. Öğrenci ifadelerinden hareketle oluşturulan bu temalar incelendiğinde, öğrenci motivasyonunu olumsuz etkilediği bildirilen durumların genellikle ödev verme ve dersteki zaman yönetimi tabanlı olduğu anlaşılmaktadır. Öğretmenin düzeye uygun etüt ve eser vermesi önemlidir. Öğrenci potansiyelini keşfetmek ve ilerlemesini sağlamak için düzeyin biraz üstünde ödev verilmesi de bir yöntemdir. Ancak alt yapısı olmadan çok ileri düzey etüt veya eser verilmesi, motivasyonu düşürebilir. Çünkü burada hedef uzaktır. Bazı durumlarda ise beceriler, çalışma eksikliğinden gerileyebilmektedir. Bu durumda öğretmenler, verdikleri ödevin düzeyini bir adım geri çekebilirler. Bir öğretim basamağı başarısız olduğunda, onunla ilgili çalışmayı tekrarlamak, gerekirse bir adım geriden pratik etmek gerekebilir. Öğrenciler bu gerekçeleri çoğu zaman bilmediklerinden başka fikirlere kapılabilmektedirler. Dolayısıyla bunları açıklayarak ödev verilmesi yerinde olabilir. Çalışmada katılımcı öğrencilerin dönüt almadan sürekli yeni ödev aldığını belirtmesi ise istedik bir durum değildir. Bireysel çalgı dersinde zaman çok sınırlı olsa dahi eksikleri tamamlamak önemlidir.

Destek verebilmesi için öğretmenin öğrenciyi tanıması ve iyi bir iletişim kurması gereklidir (Özmenteş, 2013, s. 326; Robinson, 2017; Sürücü ve Ünal, 2018, s. 265). Mevcut çalışmanın bulgularına göre; öğrencilerin çalgı öğretmenlerinden motivasyonel bazı beklentilere sahip olduğu anlaşılmıştır. Bu beklentiler, kişisel öğretmen özellikleri kapsamında; öğretmenin insani değerlere sahip olması, yapıcı eleştirilerde bulunması ve anlayışlı olmasıdır. Mesleki özelliklerine ilişkin öğrenci beklentileri ise; çalgı öğretmenin öğrenciyle birlikte çalma, öğrencinin düzeyini bilmesi, etkili çalma becerilerine sahip olması, ayrıntılı çalıştırması; dinletiler düzenlemesi ve kendini yenilemesidir. Benzer beklentiler Lehimler ve Karataş (2020, s. 359)'ın çalışmasında da bulgulanmıştır.

Öğretmen olmak için eğitim almakta olan öğrencilerin, öğretimin nasıl yapılması gerektiği konusunda öğrenci olarak deneyimlerine dayanan, öğretmenlerin öğretildikleri gibi öğretme eğiliminde olduklarına ilişkin önyargıları vardır (Fung ve Chow, 2002). Bu çalışmada da öğrenciler öğretmenlerini rol model aldıklarını belirtmişlerdir. Diğer bir deyişle, öğretmenler öğrencilerine olumlu veya olumsuz olarak nasıl davranırlarsa, öğrenciler de bu yaşantılarını öğretmenliklerinde deneyimlemeyi planlamaktadır. Bu düşünce, çalışmada bulgulanmıştır ve öğretmenlere önemli bir sorumluluk yüklemektedir.

Kaynakça

- Adamou, S. (2018). *The influence of social support and basic psychological needs satisfaction on student academic motivation at a Cameroonian University: Structural equation modeling dissertations* (Doctor of Philosophy dissertation, Andrews University, Michigan). Erişim adresi: <https://digitalcommons.andrews.edu/dissertations/1677>
- Akbaba, S. (2006). Eğitimde motivasyon. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13, 343-361. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/pub/ataunikkefd/issue/2774/37170>
- Akbulut, E. (2006). Günümüz müzik eğitimcisi nasıl olmalıdır?. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 23-28. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/pub/pauefd/issue/11123/133023>
- Akın, O. N. (2019). Güzel sanatlar liseleri müzik bölümlerinde çalgı eğitimi viyola dersinde motivasyonun önemine ilişkin öğretmen ve öğrenci görüşlerinin değerlendirilmesi (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 567713).
- Amrai, K., Motlagh, S., Zalani, H., & Parhon, H. (2011). The relationship between academic motivation and academic achievement students. *Procedia Social and Behavioral*, 15, 399-402. doi:10.1016/J.Sbspro.2011.03.111
- Anderman, E., Maehr, M., & Midgley, C. (1999). Declining motivation after the transition to middle school: Schools can make a difference. *Journal of Research and Development in Education*, 32(3), 131-147. Erişim adresi: [https://www.scirp.org/\(S\(351jmbntvnsjt1aadkpozje\)\)/reference/ReferencesPapers.aspx?ReferenceID=1963805](https://www.scirp.org/(S(351jmbntvnsjt1aadkpozje))/reference/ReferencesPapers.aspx?ReferenceID=1963805)
- Atay, D. (2004). İngilizce öğretmenlerinin motivasyon stratejileri. *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), 99-108. Erişim adresi: <https://hayefjournal.org/Content/files/sayilar/108/108.pdf>
- Barışeri Ahmethan, N., & Yiğit, V. B. (2018). Müzik öğretmen adaylarının ideal müzik öğretmeni algılarının incelenmesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(41), 202-225. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/pub/mkusbed/issue/36823/315714>
- Caruth, G. (2018). Student engagement, retention, and motivation: Assessing academic success in today's college students. *Participatory Educational Research*, 5(1), 17-30. doi:10.17275/Per.18.4.5.1
- Cheon, S. H., Reeve, J., & Vansteenkiste, M. (2020). When teachers learn how to provide classroom structure in an autonomy-supportive way: Benefits to teachers and their students. *Teaching and Teacher Education*, 90. doi: <https://doi.org/10.1016/j.tate.2019.103004>.
- Cooper, B. (2002). Teachers as moral models: the role of empathy in the relationships between teachers and their pupils (Doctotal thesis, Sunderland, University of Sunderland). Erişim adresi: <http://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/6869>
- Cruikshank, D., Jenkins, D., & Metcalf, K. (2009). *The act of teaching*. Boston: McGraw-Hill Higher Education.
- Dilekmen, M., & Ada, Ş. (2005). Öğrenmede güdülenme. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11, 113-123.
- Eggen, P., & Kauchak, D. (2001). *Educational psychology: Windows on classrooms*. New Jersey: New Jersey Prentice Hall, Inc.

- Ekici, T. (2017). Bireysel ses eğitimi dersine yönelik motivasyon ölçeği geliştirme. *Akademik Bakış Dergisi*, 60, 1694-528. Erişim adresi: <http://www.akademikbakis.org>
- Ercan, N. (1999). *Bireysel çalgı eğitiminde öğretmen-öğrenci ilişkilerine çağdaş yaklaşımlar*. Öğretmen Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar Sempozyumunda sunulan bildiri, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi, İzmir. Erişim adresi: <http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12397/762>
- Evans, P. (2015). Kendi kaderini tayin teorisi: Müzik eğitiminde motivasyona yaklaşım. *Musicae Scientiae*, 19, 65-83. doi: 10.1177 / 1029864914568044
- Francis, A., Goheer, A., Haver-Dieter, R., Kaplan, A., Kerstetter, K., Kirk, A., & Yeh, T. (2004). *Promoting academic achievement and motivation: A discussion & contemporary issues based approach*. University of Maryland.
- Frenzel, A., Taxer, J., & Schwab, C. (2019). Independent and joint effects of teacher enthusiasm and motivation on student motivation and experiences: A field experiment. *Motivation and Emotion*, 43, 255-265.
- Fung, L., & Chow, L. P. Y. (2002). Congruence of student teachers' pedagogical images and actual classroom practices. *Educational Research*, 44, 313-321.
- Gaunt, H. (2011). Understanding the one-to-one relationship in instrumental/vocal tuition in higher education: Comparing student and teacher perceptions. *British Journal of Music Education*, 28, 159-179. doi:10.1017/S0265051711000052
- Girgin, D. (2015). Bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği: Geçerlik güvenirlik analizi. *K. Ü. Kastamonu Eğitim Dergisi*, 23(4), 1723-1736. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/209803>
- Goodman, S., Thania, J., Mira, K., Fahrin, M., Dolly, M., Mazvita, M., Joao, P., & Anton, S. (2011). An investigation of the relationship between students' motivation and academic performance as mediated by effort. *South African Journal of Psychology*, 41(3), 373-385.
- Gorham, J., & Millette, D. (1997). A comparative analysis of teacher and student perceptions of sources of motivation and demotivation in college classes. *Communication Education*, 46(4), 245-261. doi: 10.1080/03634529709379099
- Gülbahar, B. (2018). The factors which affect learning motivation of higher education. R. Efe (Ed.), *Educational Science Research in the Globalizing World* (s. 584-607) içinde. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press.
- Jørgensen, H. (2000). Student learning in higher instrumental education: who is responsible?. *British Journal of Music Education*, 17, 67-77. doi:10.1017/S0265051700000164
- Karaçoban, İ. B. (2019). Güzel sanatlar ve eğitim fakülteleri müzik bölümündeki flüt öğrencilerinin çalgılarına yönelik motivasyon düzeylerinin incelenmesi (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 551174).
- Kaufmann, D., & Humsan, J. (2004). Effects of time perspective on student motivation: Introduction to a special issue. *Educational Psychology Review*, 16(1), 1-7.
- Kavcar, C. (2002). Cumhuriyet döneminde dal öğretmeni yetiştirme. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 35(1-2), 1-14. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/509256>
- Klem, A., & Cornell, J. (2004). Relationships matter: linking teacher support to student engagement and achievement. *Journal of School Health*, 74(7), 262-273. Erişim adresi: https://osse.dc.gov/sites/default/files/dc/sites/osse/page_content/attachments/Klem_and_Cornell_2004_JOSH_article.pdf
- Kurtuldu, M., & Aksu, C. (2015). Müzik öğretmeni adaylarının piyano dersi motivasyon düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Academia Social Science Journal*, 3(21), 321-329.
- Lambert, V. A., & Lambert, C. E. (2012). Qualitative descriptive research: An acceptable design. *Pacific Rim International Journal of Nursing Research*, 16, 255-256. Erişim adresi: <https://he02.tci-thaijo.org/index.php/PRIJNR/article/view/5805/5064>
- Lehimler, E., & Karataş, K. O. (2020). Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan piyano eğitimi dersine yönelik öğretim elemanı ve öğrenci beklentileri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26 (Müzik Özel Sayısı), 353-365. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.661021>
- Madriaga, J., & Arriaga, C. (2011). Analysis of the educational practice of music teachers and their relationship with student motivation. *Cultura y Educación*, 23(3), 463-476.

- Margolis, H., & McCabe, P. (2004). Self-Efficacy a key to improving the motivation of struggling learners. *The Clearing House*, 77(6), 241-249.
- Maric, M., & Sakac, M. (2014). Individual and Social factors related to students' academic achievement and motivation for learning. *Suvremena Psihologija*, 17, 63-79.
- Maulana, R., Opdenakker, M. C., & Bosker, R. (2016). Teachers' instructional behaviors as important predictors of academic motivation: Changes and links across the school year. *Learning and Individual Differences*, 50, 147-156. Erişim adresi: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1041608016301443?via%3Dihub>
- McPherson, G. E., & Renwick, J. M. (2011). Öz düzenleme ve müzik becerilerine hâkim olma. B. J. Zimmerman & D. H. Schunk (Eds.), *Öğrenme ve performansın kendi kendini düzenlemesine ilişkin el kitabı içinde*. New York: Routledge.
- Miksza, P., Evans, P., & McPherson, G. E. (2019). Motivation to pursue a career in music: The role of social constraints in university music programs. *Psychology of Music*. doi: <https://doi.org/10.1177/0305735619836269>
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Modiri, I. G. (2012). Müzik öğretmenliği öğrencilerinin piyano dersi motivasyonları ile kişilik özellikleri arasındaki ilişki. *Van Yüzcüncü Yıl Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(1), 74-98.
- Murphy, P., & Alexander, P. (2000). A Motivated Exploration Of Motivation Terminology. *Contemporary Educational Psychology*, 25, 3-53.
- Niemiec, C. P., & Ryan, R. M. (2009). Autonomy, competence, and relatedness in the classroom: Applying self-determination theory to educational practice. *Theory and Research in Education*, 7, 133-144. doi: <https://doi.org/10.1177/1477878509104318>
- Onuk, Ö. (2007). Müzik öğretmenliği lisans programı öğrencilerinin öğretmenliğe güdülenmeleri ile akademik başarıları arasındaki ilişki (Doktora Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 207114).
- Onwuegbuzie, A. J., & Leech, N. L. (2007). Sampling designs in qualitative research: Making the sampling process more public. *The Qualitative Report*, 12(2), 238-254. Erişim adresi: <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol12/iss2/7>
- Opdenakker, M. C., Maulana, R., & Den Brok, P. (2012). Teacher-student interpersonal relationships and academic motivation within one school year: Developmental changes and linkage. *School Effectiveness and School Improvement*, 23(1), 95-119. doi:10.1080/09243453.2011.619198
- Orhan Özen, S. (2017). The effect of motivation on student achievement. E. Karadağ (Ed.), *The factors effecting student achievement* (s. 35-56) içinde. Cham, Switzerland: Springer International Publishing. doi: 10.1007/978-3-319-56083-0_3
- Orhan, Ş. Y. (2006). Anadolu güzel sanatlar liseleri çalgı eğitiminde motivasyon. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 130-136. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deubefd/issue/25440/268429>
- Özçelik Herdem, D. (2016). Öğretim elemanı görüşlerine göre keman eğitiminde öğrencilerin motivasyonlarını artırmaya yönelik yaklaşımların değerlendirilmesi. *Journal of Strategic Research in Social Science (JoSReSS)*, 2(4), 2459-0029.
- Özevin Tokinan, B., & Bilen, S. (2011). Yaratıcı dans etkinliklerinin motivasyon, özgüven, özyeterlik ve dans performansı üzerindeki etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40, 363-374.
- Özevin, B. (2006). *Oyun, dans ve müzik dersine ilişkin motivasyon ölçeği*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Özgüngör, S. (2006). Üniversite öğrencilerinin amaç tarzlarının ve öğretmenlerinin özerklik destekleyici davranışlarına ilişkin algılarının öğrenci motivasyonu ve akademik davranışlarıyla ilişkisi. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 3(25), 27-36. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tpdrd/issue/21445/229858>
- Özgüngör, S., & Kapıkıran, Ş. (2008). Güzel sanatlar eğitimi öğrencilerinin öğretmenlik meslek bilgisi derslerine ilişkin motivasyon ve başarı düzeyleri. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(23), 47-60.


- Özmenteş, S. (2013). Çalgı eğitiminde öğrenci motivasyonu ve performans. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 2146-9199. Erişim adresi: http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/35_sabahat_ozmentes.pdf
- Passini, S., Molinari, L., & Speltini, G. (2015). A validation of the questionnaire on teacher interaction in Italian secondary school students: The effect of positive relations on motivation and academic achievement. *Social Psychology of Education*, 18(3), 547-559. doi: 10.1007/s11218-015-9300-3
- Pelletier, L. G., Séguin-Lévesque, C., & Legault, L. (2002). Pressure from above and pressure from below as determinants of teachers' motivation and teaching behaviors. *Journal of Educational Psychology*, 94(1), 186–196. doi: <https://doi.org/10.1037/0022-0663.94.1.186>
- Pintrich, P. R., & Schunk, D. (2002). *Motivation in education: Theory, research, and applications* (2nd ed). Upper Saddle River, NJ: Merrill Prentice Hall. Erişim adresi: <https://searchworks.stanford.edu/view/6774934>
- Radel, R., Sarrazin, P., Legrain, P., & Wild, T. C. (2010). Social contagion of motivation between teacher and student: Analyzing underlying processes. *Journal of Educational Psychology*, 102(3), 577–587. doi: <https://doi.org/10.1037/a0019051>
- Reeve, J. (2009). Öğretmenler neden öğrencilere karşı kontrol edici bir motive edici stil benimliyorlar ve nasıl daha fazla özerklik destekleyici olabilirler. *Eğitim Psikoloğu*, 44, 159-175. doi: 10.1080 / 00461520903028990
- Reeve, J., & Jang, H. (2006). What teachers say and do to support students' autonomy during a learning activity. *Journal of Educational Psychology*, 98(1), 209-218. doi: <https://doi.org/10.1037/0022-0663.98.1.209>
- Robinson, K. (2017). Yaratıcı öğrenciler: Çocukların geleceğini düşünenler için eğitimde yaratıcılık devrimi. (D. Boyraz, Çev.). İstanbul: Sola Yayınları.
- Sakız, G. (2016). Etkili öğretmenlik ve öğretmen niteliğinin geliştirilmesi. *Kuramsal Eğitimbilim Dergisi*, 9(2), 214-244.
- Sarıçiftçi, A. Ö., & Köse, H. S. (2017). Koro dersi motivasyon ölçeği geliştirilmesi ve öğrencilerin motivasyon düzeylerinin karşılaştırılması olarak incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(22), 207-224.
- Slavin, R. E. (2013). Öğrencileri öğrenmeye motive etmek. G. Yüksel (Ed. ve Çev.). Ankara: Nobel Yayınları.
- Sungurtekin, M. (2010). Motivasyon ve çalgı eğitimindeki yeri. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 5(1), 28-34. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/186621>
- Sürücü, A., & Ünal, A. (2018). Öğrenci motivasyonunu artıran ve azaltan öğretmen davranışlarının incelenmesi. *OPUS-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8(14), 253-295. doi: 10.26466/opus.404122
- Şeker, S. S. (2017). Müzik eğitimi bölümü öğretmen adaylarının akademik güdülenme ve akademik öz-yeterlik düzeylerinin incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17(3), 1465-1484.
- Tabaru, A., & Şen, Ü. (2019). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel ses eğitimi dersine yönelik motivasyon düzeylerinin incelenmesi. *Journal Of International Social Research*, 12(66), 924-946.
- Turhal, E., Kalyoncu, N., & Keçeci, A. (2018). Çalgı derslerindeki öğretmen- öğrenci iletişimde “transaksyonel analiz ego durumları”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(2), 42-65. doi: <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.529225>
- Umuzdaş, S. (2013). *Viyolonsel sol el teknik çalışmaları*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Ülker, A. (2019). Güzel sanatlar liselerinin müzik bölümlerinde flüt eğitimi alan öğrencilerin çalgılarına yönelik güdülenme düzeylerinin incelenmesi (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No. 562353).
- Vallerand, R., & Thill, E. (1993). Introduction a`l'psychologie de la motivation. Laval, QC: E`tudes Vivantes.
- Wang, M. T., & Eccles, J. S. (2013). School context, achievement motivation, and academic engagement: A longitudinal study of school engagement using a multidimensional perspective. *Learning and Instruction*, 28, 12-23. doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.learninstruc.2013.04.002>
- Yazıcı, H., & Altun, F. (2013). The association between university students' internal and external motivation sources and their academic achievement. *International Journal of Social Science*, 6(6), 1241-1252.
- Yıldırım A., & Şimşek H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. Baskı). İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

- Young, V., Burwell, K., & Pickup, D. (2003). Çalışma alanları ve öğretim stratejileri enstrümantal öğretim: Bir vaka çalışması araştırma projesi. *Müzik Eğitimi Araştırması*, 5, 139-155. doi: 10.1080/1461380032000085522
- Zhukov, K. (2012). Interpersonal interactions in instrumental lessons: teacher/student verbal and non-verbal behaviours. *Psychology of Music*, 41(4), 466-483. doi: 10.1177/0305735611430434


Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumalarında Tespit Edilen Figürlü (Hayvan/İnsan) Motifler Üzerine Bir Deneme*

An Essay on The Figured (Animal/Human) Motifs in Eastern Black Sea Regional Weavings

Keziban Selçuk

Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Oltu Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü
email: kselcuk@atauni.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3460-4457>

Hüseyin Yurttaş

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
email: hyurttas@atauni.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3968-5321>

*Bu çalışma, "Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumaları" isimli doktora tezinden türetilmiştir.



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Selçuk, K., & Yurttaş, H. (2020). Doğu Karadeniz bölgesi dokumalarında tespit edilen figürlü (hayvan/insan) motifler üzerine bir deneme *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 558-569. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.749006>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 07/06/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 07/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Motifler toplumun kültürel yaşantısını, geçmişten günümüze taşıyan unsurlardır. Bu nedenle geçmiş, günümüz ve gelecek arasında bir köprü görevi üstlenmişlerdir. El sanatlarında yer alan motifler, insanın yaşadığı ortam ve şartlara bağlı olarak toplumun ifade etmek istediği duygu ve düşüncelerini aktaran sessiz anlatım biçimleridir. Özellikle halı ve düz dokumalarda kullanılan bazı motifler, dokuyucunun toplumun değer yargılarından dolayı ifade edemediği (sevgi, evlilik, çocuk isteme) duygularını dile getirmekte ve bu düşüncesini, dokumalarında kullandığı motifler vasıtasıyla yapmaktadır. Bu nedenle motifler toplumun aynası gibidir. Motifler, Orta Asya'dan Anadolu'ya göçlerle birlikte gelmiş ve günümüze kadar dokumalarda Türk kültürün bir parçası olarak kullanılmıştır.

El sanatlarında kullanılan motifleri geometrik, bitkisel, figürlü (hayvan/insan), sembolik, tasvir ve yazı olarak gruplandırmak mümkündür. Bu çalışmada, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan saha çalışması sonucunda tespit edilen dokumalarda yer alan motiflerin tasnifinin yapılması sonucunda görülen figürlü (hayvan/insan) motifler incelenmiştir. Bu dokumalarda akrep, ejder, yılan, kuş, koçboynuzu, kazayağı ve İnsan/elbelinde motiflerin kullanıldığı görülmüş, fotoğraf ve çizimleriyle desteklenerek ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Figürlü Motifler, Akrep, Ejder, Yılan, Koçboynuzu, Kazayağı, Elbelinde

Abstract

Motifs are the elements that carry the cultural life of a society from past to the present. Therefore, they have served as a bridge between past, present and future. The motifs in handicrafts are silent expressions that convey the thoughts and feelings that the society wants to express depending on the environment and conditions in which people live. Some motifs, especially used in carpets and plain weaves, express the feelings that the weaver cannot express (love, marriage, asking for children) due to the value judgment of the society and makes this idea through the motifs used in their weaving. Therefore, motifs are like a mirror of society. Motifs came with migrations from Central Asia to Anatolia and have been used as a part of Turkish culture in weavings until today.

It is possible to group the motifs used in handicrafts as geometric, floral, figured (animal/human), symbolic, depiction and writing. In this study, figured (animal/human) motifs, which are seen as a result of classification of the motifs in the weavings determined as a result of the field study in the Eastern Black Sea Region, were examined. In these weavings, scorpion, dragon, snake, bird, ram, crowbar and human/hands on hips motifs were used, and were supported with photos and drawings.

Keywords: Figured Motifs, Scorpion, Dragon, Snake, Ram Horn, Crowbar, Hands on hips

1. Giriş

Motifler toplumun kültürel yaşantısını, geçmişten günümüze taşıyan unsurlardır. Bu nedenle geçmiş, günümüz ve gelecek arasında bir köprü görevi üstlenmişlerdir. Toplumların örf, adet, gelenek ve yaşam biçimlerinin aynası olarak o toplumun kültür dilini oluşturmaktadır (Sert ve Susuz, 2018, s. 155). Motifler, insanın yaşadığı ortam ve koşullarla paralel olarak, kültür, gelenek, inanç ve düşünce gelişimlerinin okunabildiği eserlerdir (Erdönmez, 2017, s. 239). Orta Asya'dan çıkarak konargöçer kültürü benimseyen Türkler gittikleri yerlerde yaşayan toplumların kültürlerinden de öğeleri benimseyerek kültür etkileşimi sonucunda çok zengin bir kültürün ve motif zenginliğinin de sahibi olmuşlardır. El sanatlarında kullanılan motifleri geometrik, bitkisel, figürlü (hayvan/insan), sembolik, tasvir ve yazı olarak gruplandırmak mümkündür. Bu çalışmada figürlü motifler incelenerek Doğu Karadeniz Bölgesi'nde üretilen dokumalarda yer alan motiflerden örneklerle konu desteklenecektir.

2. Yöntem

Bu çalışmada Doğu Karadeniz Bölgesi dokumalarında tespit edilen figürlü (hayvan/insan) motifler ele alınmış olup, Artvin, Bayburt, Giresun, Gümüşhane, Rize ve Trabzon il, ilçe ve bazı mahallelerinde saha çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bölgede üretilen dokumaların fotoğrafları çekilmiş, bunlar üzerinde yer alan motiflerin çizimleri yapılmıştır. Bu dokumalarla ilgili bilgiler, yöre insanıyla görüşmeler yapılarak elde edilen veriler kullanılarak değerlendirilmiştir. Yapılan çalışmalarda bu bilgiler fotoğraf ve desen çizimleriyle desteklenmiştir.

Figür, güzel sanatlar alanında, tasvir edilen, tabiatta var olan ya da hayal edilen her tür varlık ve nesnenin genel adı olarak tanımlanmaktadır. Tabiata uygun gerçekçi bir anlatımla ifade edildiği gibi, stilize edilerek, soyutlanarak hatta hayvan ve bitki biçimlerine dönüştürülerek hayal ürünü boyutlar kazandırılarak da resmedilmektedir (Akpınarlı ve Üner, 2017, s. 632). Doğu Karadeniz Bölgesi'nde tespit edilen dokumalarda, akrep, ejder, yılan, kuş, koçboynuzu, kazayağı ve insan/elibelinde motiflerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde tespit edilen dokumalarda, akrep, ejder, yılan, kuş, koçboynuzu, kazayağı ve insan/elibelinde motiflerin kullanıldığı gözlemlenmiştir.

3. Bulgular

3.1. Akrep Motifi

Akrep ve yılan gibi sürüngenler hem Anadolu'da hem de Orta Asya Türk kültüründe yer ve toprakla birlikte düşünülmüş, yeraltı güçlerinin veya kötülüğün sembolü olarak ele alınmıştır (Arıkan, Soydemir, Çapar, Karakelle ve Çameli, 2017, s. 96). Yeryüzündeki en eski hayvanlarından olup, ölümcül sokmaları nedeniyle kurak bölgelerde yaşayan insanların korkulu rüyası olmuştur. Bu nedenle Anadolu'da yapılan dokumalarda kullanılan akrep motifi, dışarıdan gelebilecek kötülöklere karşı korunma amacıyla kullanılan motiflerden biridir. Anadolu'da akrebin yağmuru önlediğine ve yağmur duasından önce yakılırsa bereket olacağına inanılmaktadır (Diler ve Gallice, 2018, s. 176). Motifin, şeytanın ruhunu temsil ettiği ve kötülüğü uzaklaştırdığına inanılmaktadır. İnsanlar akrep biçiminde takıları kullanarak veya akrep kuyruğunu üzerlerinde taşıyarak korunduklarına inanmaktadırlar. Dokumalarda da kullanılan akrep motifinin aynı anlamı taşımasının yanında, kötülük, koruma, acı ve kederin sembolü olmuştur (Akpınarlı ve Arslan, 2018, s. 64). Anadolu'da dokunan keçe ve kilim, dokuma tekniği nedeniyle, akrebin üzerinde zorlukla yürüdüğü bir yüzeyi oluşturmaktadır. Bu dokumalar, zehirli hayvanların üzerinde yürümesini engellediği için çadır ve toprak ev denilen Türkmen Çadırı ve Kara Çadırların zemininde hem ısınma hem de korunma amaçlı kullanılmıştır (Erbek, 2002: 154). Anadolu el sanatlarından olan dokumacılıkta akrep motifinin zemin ve bordürde kendisine yer bulduğu görülmektedir.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan saha çalışmasında, Artvin'in Şavşat ilçesinde tespit edilen 55x75 cm ebadında ve XX. yüzyılda dokunan halı yastığın zemininde bulunan eşkenar dörtgenlerden oluşan madalyonlar içinde akrep motifi bulunmaktadır (Görsel 1-Motif 1). Yusufeli ilçesinde bulunan 60x90 cm olan kilim yastığın zeminde eşkenar dörtgenlere ayrılmış olup, bu alanlar içinde akrep motifine yer verildiği görülmektedir (Resim 2-Motif 2).



Görsel 1. Halı yastık, 55x75 cm, XX. yüzyıl, motif 1. akrep motifi



Görsel 2. Kilim yastık, 60x90 cm, XX. yüzyıl, motif 2. akrep motifi

Akrep motifinin kullanıldığı diğer bir dokuma ise Bayburt merkeze bağlı Harmanözü Mahallesi'nde tespit edilmiştir (Görsel 3). XX. yüzyılda dokunan 41x85 cm ebatlarındaki kilim yastığın zeminindeki eşkenar dörtgenlerin içinde bu motife yer verildiği görülmektedir (Motif 3). Akrep motifi, Gümüşhane'nin Şiran ilçesine bağlı Sögütalan Köyü'nün Argu Mahallesi'ndeki Argu Camii'nin mahfilinde kullanılan bir kilim yolluğun zemin motiflerinden biri olarak dokunmuştur (Görsel 4). Bu kilimin zemini yatay bantlardan meydana gelmekte ve bantlardan birinde yine akrep motifi bulunmaktadır (Motif 4).



Görsel 3. Kilim yastık, 41x85 cm, XX. yüzyıl, motif 3. akrep motifi



Görsel 4. Kilim yolluk, 315x170 cm, XX. yüzyıl, motif 4. akrep motifi

3.2. Ejder Motifi

Ejder, Türk kültür medeniyetinde sık görülen bir hayvan türü olup, Sümer efsanelerinden olan Gılgamış destanlarında ölümsüzlük otunu yemesinden dolayı ilk defa söz edilmiş, Asklepios'da çift başlı yılan olarak ortaya çıkıp şifa dağıtmaktadır (Bayram, 1998, s. 65). Ejder, mitolojik bir hayvan olup, yer ve gök ejderi olarak iki cinse ayrılmaktadır. Düşünceye göre, ilkbaharda yer ejderi yerin altından çıkarak "kök-luu" adı verilen gök ejderinin özelliklerine bürünmekte, kanatları, boynuzları ve pullarının değişimi tamamlandıktan sonra bulutların arasına karışarak yağmurun yağmasına sebep olmaktadır (Balci, 2012, s. 47). Ejder olarak bilinen bu figür, aslan pençeli, kartal kanatlı, yılan kuyruklu, vücudu balık pul ile kaplı, ağızından ateş çıkan bir varlık olarak tasvir edilmiştir.

Türk kültüründe daha çok mitolojik bir motif olarak bilinmekte ve Anadolu-Türk halı ve düz dokumalarında geometrik bir çerçeve içinde veya serbest biçimde dokunmaktadır (Deniz, 2010, s. 58). XVII. yüzyıla ait Çin bulut motifli Uşak halısı ile Sivrihisar Şeyh Baba Yusuf Camii'nden getirilmiş bir başka Uşak halısında da ejder figürü stilize olarak dokunmuştur (Gönüllü, 2017, s. 6). Türk Halı sanatında XV. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmış, bordürde, mihrapta, mihrap kemerlerinde, ayetliklerde ve zeminde kullanılmıştır. Tüm Anadolu halı ve kilimlerinde sık sık görülen ejder motifi, bazen yatık (S) biçiminde, kıvrımlar yaparak uzanırken, bazen de çift başlı, başları aşağı doğru sarkık, korkunç bir yaratık şeklinde görülmekte, çok başlı, çok kollu çirkin görünümlü bir yaratık gibi ya da yılan şeklinde tasvir edilmektedir. Anadolu-Türk sanatında, saray süslemesinden mezar taşına kadar, her yerde görülen bu motif, taş, ahşap, alçı, maden, çinide de kullanılmaktadır. Bütün bu malzemelerde, halı ve düz dokuma yaygınlardaki formlara benzer biçimde stilize edilerek uygulanmıştır. Anadolu'da, bolluk, bereket, sağlık, şifa sembolü olarak bilinmektedir (Yılmaz, 2015, s. 157). Osmanlı padişahlarının kaftanlarında kullanılan kumaşlarda bulut şeklinde görülen motif, yeraltı dünyasının hâkimi, kötülüklerin engelleyicisi, mabetlerin koruyucusu olarak düşünülmüş ve günümüzde üretilen dokumalarda da varlığını sürdürmüştür.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan saha çalışmalarında tespit edilen düz dokumalarda ejder motifine rastlanmaktadır. Bayburt'ta tespit edilen ve XVIII. yüzyılda dokunmuş olan 200x400 cm ebatlarındaki yer yaygısının bordürlerinde ejder motifi sıralanmıştır (Görsel 5-Motif 5). XIX. yüzyıla ait 200x350 cm ebadındaki yollukta da yer alan motiflerden biri ejder olup, dokumanın zemininde oluşturulan yatay bantlar içerisinde kullanılmıştır (Görsel 6-Motif 6).



Görsel 5. Kilim yer yaygısı, 200x400 cm, XVIII. yüzyıl, motif 5. ejder motifi



Görsel 6. Kilim yolluk, 200x350 cm, XIX. yüzyıl, motif 6. ejder motifi

Araştırma kapsamında yer alan ve düz dokumalarında ejder motifinin görüldüğü illerden biri de Gümüşhane'dir. Kelkit ilçesinde tespit edilen zilli kiliminin yatay bantlara ayrılmış zemininde kullanılan ve yörede "çift perli" olarak bilinen motif aslında ejder motifinden başkası değildir (Görsel 7-Motif 7). Kelkit ilçesinin Kızılcıca Köyü'nde bulunan bir diğer zilli kilimi de aynı kompozisyon şemasına sahip olup, yine batlardan bazılarında çift perli yani ejder motifinin yer aldığı görülmektedir (Görsel 8-Motif 8).



Görsel 7. Zilli kilimi (yer yaygısı), 200x 300 cm, XX. yüzyıl motif 7. ejder motifi



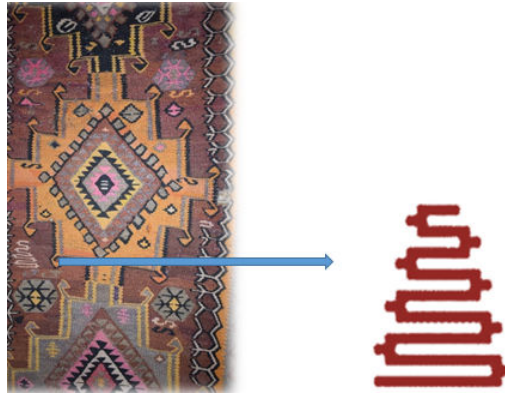
Görsel 8. Zilli kilim (yer yaygısı), 120x350 cm, XIX. yüzyıl, motif 8. ejder motifi

3.3. Yılan Motifi

Yılan, tarihi süreçte hem tanrı olarak kabul edilip saygı duyularak tapınılmış hem de insanın cennetten çıkarılmasının suçlusu görülerek şeytan olarak kabul edilip lanetlenmiştir. Yılan, hayat-ölüm, zehir-panzehir, erkek-kadın, uğur-uğursuzluk, sağlık-saadet, akıl-duygu, sevgi-nefret, ruh-madde, iyilik-kötülük, iyi şans-kötü şans gibi karşıt güçleri bir arada bulundurup, yüklenen bu anlamlarla dünyanın en esrarengiz yaratıklarından olup, Anadolu’da ilk çağlardan beri kutsal sayılmakta, ona karşı korkuyla karışık saygı duyulmaktadır (Ölmez, 2010, s. 5; Şavkar, 2019, s. 49). Bazı yılanlar uğurlu, bazıları uğursuz sayılmaktadır. Çift başlı yılan hekimlikte zehir-panzehir birliğini ifade etmektedir. Anadolu’da yılanın hazine bekçisi olduğuna inanılmakta ve hazine avcıları genellikle yılanın bulunduğu yerlerde arama yapmaktadırlar. Yılanın değiştirdiği derisi büyücülükte kullanılmakta ve ölmüş yılanın gözleri çıkartılarak nazarlık yapılmaktadır. Anadolu’da yılanın, sevdiği insana sadık olduğu düşünülmekte, düşmanına ise kin güttüğüne inanılmaktadır (Erbek, 2002, s. 144).

Yılan çeşitli sanat eserlerinde kuvveti, ölümsüzlüğü ve dünyanın yaratılışını simgeleyen önemli bir motif olarak görülmektedir. Dokumaların kompozisyon düzenlemelerinde özenle kullanılan bu motif, zikzak, bulut ve ejder biçiminde uygulanmaktadır. Yılan motifi, el sanatlarında ve dokumalarda yaşamı simgeleyen bir motif olarak kullanılmaktadır. Bu motif Azerbaycan ve Anadolu halılarında sıkça kullanılmış, Azerbaycan’da daha çok resimsel biçimde işlenirken, Anadolu’da “S” veya “yatık S” harfi şeklinde kıvrımlar yaparak uzanır ya da çift başlı, başları aşağı doğru sarkık, bazen de yılan şeklinde tasvir edilmektedir (Ölmez, 2010, s. 7). Ege ve İç Anadolu Bölgesi’nde dokunan halılarda kullanılan yılan motifi, sağlığı ve kötülüklerle karşı gücü simgelemekte, siyah yılan ise bolluk ve bereket anlamı taşımaktadır. Bu motif, düz dokumalarda da çok görülen bir süsleme olup, çift ya da yanyana durur biçimde yer almaktadır. Anadolu düz dokumalarında “yılan” veya “eğri” denilen motif, Ayvıcık ve Yuntdağı yöresinde dokunan zililerde zikzak şeklinde dokunmakta ve “yılan dolandı” adı verilmektedir (Deniz, 2000, s. 194). Yılan, Orta Asya Türk inanışında yer ve yeraltının simgesi olmuş, Anadolu’da da geçmişten günümüze yeraltı ile ilgili inançların etkisiyle dokumalarda kötülüğü sembolize etmiştir. Yılanın öldürücü ve zehirli özelliği, çadırlarda yaşayan göçebe Türkmenler için bir korku unsuru olarak görülmüş ve bu korkunun sonucu, dokumalarda da korunma amaçlı bir motif biçiminde ortaya çıkmıştır (Ölmez, 2010, s. 14).

Doğu Türkistan, Orta Asya, Sümer, Hitit, Frig, Asur, Urartu, Grek, Roma, Bizans, Sasani, İslam, Selçuklu ve Osmanlı kültürlerinde ebedilik, ebedi bekçilik, koruyuculuk anlamında ikonografik sembol olarak kullanılan yılan motifine, Bayburt’ta bulunan madalyonlu kompozisyon düzenlemesi olan yollukta da uygulanmış olup, madalyonların dışında kalan zemin boşluğunda kıvrımlardan oluşmuş biçimde dokunduğu görülmektedir (Görsel 9-Motif 9). Bu yollukta bir kez kullanılan yılan motifinin koruyuculuk maksadıyla dokunmuş olabileceği düşünülmektedir.



Görsel 9. Kilim yolluk, 120x450 cm, XX. yüzyıl, motif 9. yılan motifi

3.4. Kuş Motifi

Kuş, dokumalarda ayak izleri ve kanatlarıyla yer alırken, bazen de olduğu gibi, stilize edilerek ya da figüratif haliyle kullanılmıştır (Diler, Gallice, 2018: 134). Anadolu sembolizminde kuş motifi, ayrıcalıklı bir yere sahip olup, çeşitli kuşlar motif olarak el sanatlarında yer almıştır. Kuş motifine, kültürler arasında farklı yaşam tarzları ve geleneklerden kaynaklanan bazen olumlu bazen olumsuz anlamlar yüklenmiştir (Akpınarlı ve Arslan, 2018, s. 4). Baykuş, karga gibi kuşlar uğursuz, güvercin, kumru, bülbül gibi kuşlar uğurlu sayılmaktadır. Kuş bazen, mutluluk, sevgi ve sevinci ifade ederken bazen de uçuş özelliğinden dolayı ölen kişinin ruhuyla bağdaştırılmaktadır. Bilgelik, zeki ve çevik düşüncüyü ifade eden kuş, haber ve özlemi sembolize etmektedir (Çeşmeli, 2015, s. 70).

Türklerin kuşlarla ilgili inançları hakkındaki bilgiler, VIII. yüzyıl öncesi Türk ve Çin kaynaklarından edinilmektedir. Türk yazılı kaynaklarından 731 yılında ölen Kül Tigin için hazırlanmış olan mezar yazıtında, Kül Tigin’in uçup gittiği kaydedilmiştir. Bu yazıt, Kül Tigin’in öldükten sonra kuşa dönüşüp göğe yükseldiğine ve

gökte hayattaki gibi yaşayacağına inanıldığını göstermekte olup, Türklerin ölümden sonraki hayata inandıklarına da işaret etmektedir (Çeşmeli, 2015, s. 70). Orta Asya Türk inancına göre, ölünün ruhunun “kuş gibi göğe uçtuğuna” inanılmaktadır (Akpınarlı ve Arslan, 2018, s. 5). Ölen kişiyi ve ruhunu kuşun temsil ettiği düşünülmektedir. Çin inancına göre de kuşun, ölen kişinin ruhuyla bağlantısı bulunmakta ve bu inanç tarihi kaynaklarda sıkça görülmektedir. Bu ifadelerden Erken Orta Çağ’da, doğu ve batı Türklerine ait mezar duvarlarında, mezar taşlarında görülen doğal kuş figürlerinin ölen kişinin ruhunu temsil ettiği düşüncesi oluşmuştur (Çeşmeli, 2015, s. 74). Kutsal saydıkları kuşların yardımıyla doğduklarını ve öldüklerinde ruhlarının göğe yükseldiğini ve tekrar onların yardımıyla doğduklarını düşünmektedirler (Akpınarlı ve Arslan, 2018, s. 5).

Kartal, gökyüzünü temsil eden bir kuş olup, yerle gök arasında aracılık yapan kutsal bir hayvan olarak kabul edilmiştir. Kuş motifine eski Anadolu yerleşim yerlerinden Çatalhöyük’te ortaya çıkarılan duvar panolarında, insanlara saldıran kartal ve akbaba benzeri bir hayvan, Alacahöyük’ün giriş kapısının iki yanında duran sfenkslerde ise çift başlı kartal olarak görülmektedir. Kuş motiflerinin çok kullanıldığı kültürlerden biri Hititler, diğeri Anadolu Selçuklularıdır (Erbek, 2002, s. 192).

Türklerde kartal koruyucu bir ruh olarak yer almış, savaş aletlerine ve devlet sembollerine yansımıştır. Devlet yönetiminde çift başlı kartal, doğu ile batının hâkimi veya yer ile göğün temsilcisi, kurultayda hakanı veya sultanı temsil etmiştir (Kalafat, 2013, s. 42). Türk mitolojisinde kuvvet-kudret sembolü olarak bilinen kartal, özellikle Büyük Selçuklu dönemi seramiklerinde kullanılmıştır. Anadolu Selçuklularında hükümdar sembolü olarak görülmüş, taçkapı ve benzeri yerlerde, çini, taş, maden, kilim ve kumaşa sevilerek uygulanmıştır (Deniz, 2010, s. 62).

Doğu Karadeniz Bölgesi’nde yapılan saha çalışmasında, Bayburt’un Aydıntepe ilçesine bağlı Baksı Köyü’ndeki Baksı Müzesi’nde bulunan kilim seccadenin kırmızı zemininde hem köşebentlerde hem de mihrap içinde stilize biçimde dokunmuş kuş motifi bulunmaktadır (Görsel 10-Motif 10).



Görsel 10. Kilim seccade, 75x120 cm, XX. yüzyıl, motif 10. kuş motifi

3.5. Koçboynuzu Motifi

Koçboynuzu motifinin kökeni Anadolu’da tarih öncesi dönemlere rastlamaktadır. İlk önce boynuzlu hayvanların mağara duvarlarına natüralist biçimde çizimleri yapılmış, daha sonra bu hayvanların stilize olarak boynuzları resmedilmiştir. M.Ö. 2600 yılına tarihlendirilen en eski koçboynuzu örneği, Laussel Venüsü’nün elinde tuttuğu bereket boynuzu olarak bilinmekte, bereket ve doğurganlığın ifadesi olarak kabul edilmektedir. Anadolu’da Neolitik dönemin en eski yerleşkelerinden olan Çatalhöyük’te yapılan kazılarda boğa, geyik ve koç resimlerine rastlanmıştır. Yerleşik düzene geçilmesiyle birlikte boğa ve koç, erkekliğin, gücün ve kuvvetin sembolü olmuş, tarımla beraber toprağın bereketi önemli hale gelmiş ve kadın ile toprak birbiriyle özdeşleşmiştir. Anadolu mitolojisinde, gücün koç ve boğanın boynuzlarında olduğuna inanılmaktadır (Kayabaşı, Bozkurt ve Özkoca, 2016, s. 45; Alp, 2009, s. 50). Göller bölgesinde, Burdur kenti yakınlarında, neolitik yerleşim yeri olan Hacılar’da, M.Ö. VI binli yılların ikinci yarısından kalma çok sayıda seramik üzerinde koçboynuzu tasvirlerine rastlanmaktadır. Bu tasvirler kilimlerde kullanılan motiflerle benzerlik göstermektedir (Diler ve Gallice, 2018, s. 76).

Koçboynuzu motifi, bereket, kahramanlık, güç ve erkeklik sembolü olarak ana tanrıçadan sonra ya da onunla birlikte kullanılmaya başlandığı düşünülen motiflerden biridir. Boynuz sembolü her zaman güç ve kuvvetin simgesi olan erkekle bağdaştırılmıştır. Anadolu el sanatlarında, halı, kilim ve diğer dokumalarda, koçboynuzu motifinin kullanılması, dokumacılığın başladığı tarihlere kadar uzanmaktadır. Bu motif, koçun önden, yandan ve tepeden görünüşü, spiral, hilal gibi şekillerde stilize edilerek oluşturulmuş ve elde edilen biçimler dokumalara aktarılmıştır (Erbek, 2002, s. 30). Anadolu'nun her yerinde yaygın olarak görülen koçboynuzu motifi, yörelere göre, "boynuzlu yanış, boynuzlu, gözlü koçbaşı" gibi değişik isimlerle ifade edilmiştir. Koçboynuzu motifi, Gordion'da Frigyalılara ait bir tümülüste M.Ö. 800 yıllarına ait bir bronz koçbaşı heykeli üzerinde görülmüştür. Mezar taşları üzerinde de koçboynuzları, spiral biçimde oyularak yapılmıştır (Bayraktaroğlu, 1991).

Koçboynuzu motifi, araştırmacılar tarafından doğum ve çoğalma ile ilgili motifler grubunda ele alınmaktadır. Üretkenlik, güç ve erkekliği temsil eden koçboynuzu motifi aynı zamanda, dokuyan kişinin de çok mutlu olduğunu ifade etmektedir (İlden ve Anvarova, 2019, s. 670). Koç, eski Türklerde Tanrı'ya sunulan kurbanlık hayvanlardan biri olduğundan dolayı, gök ile bağlantılı sayılıp, kutsallıkla bağdaştırılmıştır. Şamanizm'de koyun ve koçun kötü ruhlardan koruyucu özelliğinin olduğuna inanılmaktadır. 12 Hayvanlı Türk Takviminde de görülen koç ve koyun, hanedan arması olarak da kullanılmıştır (Erol Çalışkan ve Kabak, 2019, s. 94).

Anadolu'da kullanılan bereket ve bolluk sembolünün benzerleri, Avrasya bozkırlarındaki çeşitli kurganlarda da ortaya çıkarılmıştır. Bu kazılarda elde edilen keçe, halı ve kilimlerde dağ tekesi, koç, koçboynuzu motiflerine rastlanmaktadır. Pazırık halısında yer alan dağ tekesi motifi daha sonraki yıllarda Türk halıcılığının en çok kullanılan süslemelerinden biri olmuştur. Kurganlardan ortaya çıkarılan at koşum takımlarında ve diğer metal eşyalarda da koçbaşı motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Hun kurganlarında mumyalanmış cesetlerin üzerinde stilize dağ koyunu-koçu motifinin bulunduğu dövmelere rastlanmıştır. Bu motifin ev eşyalarında sevilerek kullanıldığı kurgandan çıkarılan eşyalarda da gözlenmiştir. Motif, "boynuzlu yarış", koçlu yarış", "gözlü koç ve koçbaşı" gibi isimlerle de bilinmektedir (Akpinarlı ve Arslan, 2018, s. 65).

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan saha çalışmalarında Artvin ve Gümüşhane'de tespit edilen dokumalarda koçboynuzu motifine rastlanmıştır. Artvin'in Şavşat ilçesine bağlı Kocabey Köyü Camii'nde bulunan halı seccadenin mihrabında koçboynuzu motifi dokunmuştur (Görsel 11-Motif 11). Gümüşhane'nin Kelkit ilçesine Bağlı Kızılcı Köyü'nde bulunan zilli kiliminde görülen kurbağacık motifinin, koçboynuzu olduğu ve bu motifin yörede kurbağacık olarak adlandırıldığı belirlenmiştir (Görsel 12-Motif 12).



Görsel 11. Halı seccade, 100x160 cm, XX. yüzyıl, motif 11. koçboynuzu motifi



Görsel 12. Zilli kilim yer yaygısı, 120x350 cm, XIX yüzyıl, motif 12. kurbağacık (koçboynuzu)

Artvin'in Şavşat ilçesi Kocabey Köyü'nde tespit edilen duvar sergisinin bordüründe yan yana sıralanmış koçboynuzu motifi yer almaktadır. Motifin içinde ise stilize çiçeklerin dokunduğu görülmektedir (Görsel 13-Motif 13).



Görsel 13. Kilim duvar sergisi, 143x363 cm, motif 13. koçboynuzu motifi

3.6. Kazayağı

Kazayağı motifi, hayat ağacı motifinin bazı yörelerde kullanılan adı olup, sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın, dikey sembolüdür (Ölmez ve Aydoğan, 2008). Artvin'in Şavşat ilçesinde tespit edilen kilim dokuma yer yaygısındaki sekizgen madalyonların birinde ana motif olarak kullanılmıştır (Görsel 14-Motif 14). Bu motifin yine stilize biçimde Bayburt'taki kilim yollukta da yer aldığı görülmektedir. Bu dokumada ise zeminle bordürü birbirinden ayıran bir motif olarak uygulanmıştır (Görsel 15-Motif 15).



Görsel 14. Kilim yer yaygısı, 118x337 cm, XIX. yüzyıl, motif 14. kazayağı motifi



Görsel 15. Kilim yolluk, 120x450 cm, XX. yüzyıl, motif 15. kazayağı motifi

3.7. İnsan/Elibelinde Motifi

İnsan motifi, düşünen ve üreten güçlü varlığın sembolü olarak günümüze kadar gelmiş, Hitit, Urartu, Frig duvar kabartmalarında kullanılan tanrı, savaşçı, tanrıça gibi değişik biçimlerde karşımıza çıkmaktadır (Erbek, 2002, s. 60). İnsan ve özellikle kadın figürü, Anadolu sembolizminde kullanılan, doğurganlığı nedeni ile birçok eşyada yer aldığı gibi tekstillerde de sıkça kullanılan bir motiftir. Tekstiller üzerindeki insan figürleri, yaşanan olayları, korkuları, sevinçleri ve tanrıya yaklaşma duygularını anlatmaktadır. Bunları ifade eden insan motifi, M.Ö. 600.000 yıl önce mağara duvarlarında görülmüş olup, günümüze kadar her şekilde çizilmiş, dokunmuş ve resmedilmiştir. En eski insan figürünün kullanıldığı dokumanın, Pazırık halısı olduğu bilinmektedir (Erdönmez, 2017, s. 240). Halının dış kalın bordüründe, ata binmiş vaziyette ve her biri diğerinden farklı insan figürleri bulunmaktadır.

Paleolitik dönemde, insanoğlu somut bir kavram olarak düşünülmüş ve üç boyutlu biçimde heykellerle ifade edilmiştir. Bu kavramın soyut ve simgesel olarak ifade edilmesi gerektiği düşünülerek sembollerle anlatılma yoluna gidilmiş ve mağara duvarlarına resmedilmişlerdir.

Anadolu insanının inançları hakkındaki ilk bilgileri, neolitik dönemde yaşayan insanlar vermektedir. Neolitik dönemde, yerleşik hayata geçen ve bugünkü yaşamın temelini atan insanoğlu, dini inançları hakkında da bilgilerin aktarıldığı eserlerini günümüze bırakmıştır. Neolitik Dönemi en iyi yansıtan Çatalhöyük'te, Orta Anadolu'da, M.Ö.7000'in sonlarından M.Ö. 6000'in ortalarına kadarki, insanın kültürel ve düşünsel gelişimi izlenmektedir. Çatalhöyük'te bugüne kadar yapılan kazılarda, değişik kültür katlarına yayılmış 40 tapınak ortaya çıkarılmış olup, bunların süslemelerini oluşturan duvar resimleri ve kabartmalar tıpkı üst Paleolitik dönemde insanların kullandıkları mağaraların duvarlarındaki kabartma ve resimlere benzemektedir. Çatalhöyük'ün tapınaklarının duvarlarında yer alan kabartma ve resimlerde doğum, yaşam ve ölüm olmak üzere üç ana konunun çizildiği görülmektedir (Erdönmez, 2017, s. 239). Anadolu'daki ölüm-doğum döngülü törenlerin, ruhun beden değiştirmesi gibi olguların, Şaman kültürünün devamı olduğu bilinmekte ve Anadolu'da yapılan dokumalarda kullanılan insan

figürü erkek ve kız çocuğu olarak tasvir edilmektedir (Erbek, 2002, s. 62). Dokuyan kişinin çocuk isteğini veya gurbetteki sevdiğini anlattığını ifade etmektedir (Akpınarlı ve Arslan, 2018, s. 66).

İnsan figürü Anadolu Selçuklu döneminde üretilen el sanatlarında, mimarisinde ve mezar taşlarında da kullanılmıştır (Erbek, 2002, s. 62).

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde tespit edilen ve Bayburt merkeze bağlı Harmanözü Mahallesi'nde bulunan kilim yastığın, eşkenar dörtgenlere ayrılmış zemininde, dokumanın orta bölümünde insan figürü dokunmuş, bu figürün arkasında küçük eşkenar üçgenlerden meydana gelen göz motifi yerleştirilmiştir (Görsel 16-Motif16).



Görsel 16. Kilim yastık, 40x90 cm, XX. yüzyıl, motif 16. insan motifi

Elibelinde diye adlandırılan motif, soyut figürlü bezemelerin en güzel örneklerindedir. Dişiliğin sembolü olarak kabul edilen elibelinde motifi, sadece doğurganlığı ve analığı simgelemekle kalmaz, aynı zamanda bereket, kısmet, uğur, mutluluk ve neşeyi de temsil etmektedir. İnsanlığın varoluşundan itibaren “ana” kavramı önemli olmuş, tüm canlıların toprak ve sudan olduğu görüşü oluşmuş ve Anadolu inançlarında da yaşam ve ölüm ayrılmaz bir bütün olarak kabul edilmiştir (Erbek, 2002, s. 12). Bu görüş tüm canlıların toprak ve sudan meydana geldikleri ifadesiyle de örtüşmektedir (Erol Çalışkan ve Kabak, 2019, s. 92). İlk insanlar ana tanrıçaya tapmaktaydılar. Ana tanrıça, doğurganlığın sembolü olmakla birlikte besleyici toprağın bereketini de temsil etmektedir (Diler ve Gallice, 2018, s. 66). Arkeolog ve paleontologlar tarafından ana tanrıça kültürünün başlama tarihinin kabul edildiği Paleolitik-Mezolitik döneme ait yerleşim yerlerindeki kazılarda, heykelcikler ortaya çıkarılmıştır (Erbek, 2002, s. 12). M.Ö. 8500 yıllarına kadar inen ve Neolitik Çağ'a ait ana tanrıça heykelcikleri ilk bereket sembolleri olmuştur. Anadolu'nun en büyük tanrıçası Kibele'nin sembolü olan bu motif, her dönemde doğurganlık ve bereketi simgelemektedir (Arıkan, Soydemir, Çapar ve Çameli, 2017, s. 97). Bu kültürün, Anadolu topraklarında, Mezopotamya'dan daha eski olduğu ve Anadolu'dan batıya yayıldığı kabul edilmektedir. Anadolu halı ve kilimlerinde görülen ve “elibelinde” adı verilen motif, arkeolojik kazıların yapıldığı Hacılar, Çatalhöyük ve Beycesultan gibi antik yerleşim yerlerinde çıkarılan heykelciklerle benzer özelliklerde olup, özellikle Selçuklu döneminden itibaren sıkça kullanılmıştır.

Anadolu'nun her il ve ilçesinde yapılan el sanatlarında bereket motifi olarak kullanılan elibelinde, “gelin kız, çocuklu kız, aman kız, kara döşem, kâküllü kız, çatmalı, eğerkaşı, turnakatarı, eli koynunda” gibi motiflerle de tanımlanabilmektedir (Erbek, 2002, s. 12). Bu motifin temelinde bulunan üçgen şekli Umay Ana'nın simgesi olup, halılarda bu motif, kadınların annelik isteğini, dualarını veya kucagında çocuğunun olduğunu temsil etmektedir (Paşayev, 2017, s. 414). Türkmenlerin giysisi olan üç etek formu, kız-kadın-ana olarak Kibele'nin üç halini simgelemektedir (Kayabaşı, Bozkurt ve Özkoca, 2016, s. 44). Motif, Selçuklu döneminde dokunan Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde tespit edilen halıda geniş bordürde görülmektedir. Fustat'ta bulunan Abbasi devri halılarında ise gerçeğine çok yakın biçimde kullanılmıştır. Günümüzde de Anadolu'nun hemen her yerinde kullanılan elibelinde motifi, ana tanrıça inancının devamı niteliğinde olup, bu inancın günümüzdeki yansıması olarak düşünülmektedir. Motif hem bordürde hem de zemin süslemesinde görülmekte, bolluk ve bereketi simgelemektedir (Deniz, 2010, s. 61; Demiral, 2014, s. 25).

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde gerçekleştirilen saha çalışması sırasında Artvin'in Yusufeli ilçesinde tespit edilen XX. yüzyılda dokunmuş 49x80 cm ebadındaki yastığın zemininde, akrep motifinin her iki yanında elibelinde motifi kullanılmıştır (Görsel 17-Motif 17). Bayburt'un Demirözü ilçesine bağlı Beşpınar Beldesi'ndeki Kenan Yavuz Kültür Evi'nde tespit edilen XIX. yüzyıla ait 250x 350 cm ebadındaki yer yaygısının zemininde, elibelinde motifi yan yana ve üst üste diyagonal biçimde sıralanmakta, kullanılan renklerle sonsuzluk prensibinin uygulandığı görülmektedir (Görsel 18-Motif 18).



Görsel 17. Kilim yastık, 49x80 cm, XX. yüzyıl, motif 17. elibelinde motifi



Görsel 18. Kilim yer yaygısı, 250x350 cm, XIX. yüzyıl, motif 18. elibelinde motifi

4. Sonuç

El sanatlarında kullanılan motifler, kültürün bir parçası olarak dokumalarda da kullanılmaktadır. Orta Asya'dan Anadolu'ya gerçekleştirilen göçler sonucunda Anadolu'nun Türkleşmesi gerçekleşmiş ve bu topraklara gelip yerleşen toplumlar, burada yaşam kültürlerini ihtiyaç duydukları dokumalarında da devam ettirmişlerdir. Duygu ve düşüncelerin yansımaları olan motifler, koruma, güç, kuvvet, kahramanlık, bolluk, bereket, uğur, kısmet, mutluluk, neşe, sevgi, sevinç, ölümü anlatan sembollerdir.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan saha çalışmasında özellikle Artvin, Bayburt ve Gümüşhane il ve ilçe ve köylerinde tespit edilen halı ve düz dokumalarda, akrep, ejder, yılan, kuş, koçboynuzu, kazayağı ve insan/elibelinde motiflerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bölgede bulunan dokumalar üzerinde yer alan motifleriyle geçmişten gelen kültürün devam ettirildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Günümüzde dokumacılık Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde olduğu gibi Doğu Karadeniz Bölgesi'nde de giderek yok olmaya yüz tutmuş olup, bu geleneğin kaybolmaması için çeşitli projelerle devam ettirilmesi gerektiği kanısındayız.

Kaynakça

- Akpınarlı, H. F., & Arslan, A. (2018). İç Anadolu bölgesi düz dokuma yaygılardaki figürlü bezemelerin incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(22), 60-76. doi: <https://doi.org/10.12981/motif.446>
- Akpınarlı, H. F., & Arslan, P. (2018). Kuş motifinin özellikleri ve kuş motifli döşemealtı halıları. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*, 1(3), 273-286. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/617312>
- Akpınarlı, H. F., & Üner, İ. (2017). İç Anadolu bölgesi halılarında görülen figüratif sembol ve motifler. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(20), 630-651. doi: <https://doi.org/10.21602/sduarte.339715>
- Alp, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş* (1. Baskı). Ankara: Eflatun Yayınevi.
- Arıkan, B., & Soydemir, S. F., Çapar, L., Karakelle, A., & Çameli, T. (2017). *Antakya mobilyası "motiften koleksiyona"*. Antakya Mobilyacılığını Geliştirme Projesi (ANMOGEP). İstanbul: Scala Matbaa.

- Balcı, N. (2012). Türk halı sanatında mitolojik kaynaklı bazı motifler. *Ariş*, (8), 38-51. doi: <https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.38>
- Bayraktaroğlu, S. (1991). Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün Halı-Kilim Tesbit ve Tescil Çalışmaları. Erişim adresi: <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/895/Bayraktaro%C4%9Flu.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bayram, S. (1998). Vakıflar Genel Müdürlüğü Halı Müzesi'nde bulunan hayvan figürlü halılarda ejder-kaplumbağa-akrep-kertenkele figürü. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri* (s. 65-75) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Çeşmeli, İ. (2015). Kök Türklerde ikonografik açıdan kuş figürleri. *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Art-Sanat Dergisi*, 4, 67-80. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92930>
- Demiral, B. (2014). *Isparta Müzesi envanterlerine kayıtlı düz dokuma çuvallar* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 372116).
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Deniz, B. (2010). Anadolu-Türk halı ve düz dokuma yaygılarında bazı motiflerin isimlendirilmesi. *Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Akdeniz Sanat Dergisi*, 3(5), 51-74. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275301>
- Diler, A., & Gallice, M. A. (2018). *Kilimin sembolleri* (1. Baskı). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San ve Tic. Ltd. Şti.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri*. Ankara: Dumat Ofset Ltd.
- Erdönmez, C. (2017). *Antik Anadolu tekstilinde insan figürünün sembolik kullanımı*. IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresinde sunulan bildiri, İzmir.
- Erol Çalışkan, Ş. S., & Kabak, T. (2019). *Hayvancılık etrafında gelişen Silifke yöresi dokuma kültürü* (1. Baskı). Ankara: Gece Akademi.
- Gönüllü, A. B. (2017). Türk kültüründe ejderha figürü ve bir fakülte amblemi olarak uygulanması. H. Yalap (Ed.), *I. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu Bildiri Tam Metin Kitabı* (s. 1-11) içinde. Nevşehir. Erişim adresi: https://www.academia.edu/39913986/T%C3%BCrk_K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCnde_Ejderha_Fig%C3%BCr%C3%BC_ve_Bir_Fak%C3%BClte_Amblemi_Olarak_Uygulanmas%C4%B1
- İlden, S., & Anvarova, A. (2019). *Ukrayna ve Türk sanatlarında görülen benzer sembol ve motifler*. XII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresinde sunulan bildiri. Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Konya Büyükşehir Belediyesi, Konya.
- Kalafat, Y. (2013). *Türk halk inanmalarından hayvan üslubu'nda mitolojik devridayım 1*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kayabaşı, N., Bozkurt, H., & Özkoca, B. (2016). Çorum el sanatlarında kullanılan motifler ve anlamları. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 36-61. doi: <http://dx.doi.org/10.17218/husbed.43344>
- Ölmez, F. N. (2010). Dokumalarda yılan motifi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ART-E Dergisi*, 3(6), 1-21. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193339>
- Ölmez, F. N., & Aydoğan, E. (2008). Yurtpınar (Antalya) Yöresi Dokumaları. 38. *ICANAS Kongresi Bildiriler-Maddi Kültür, II. Cilt* (s. 903-925) içinde. Ankara: T. C. Başbakanlık Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı Yayınları. Erişim adresi: <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/%c3%96LMEZ-Filiz-Nurhan-AYDO%c4%9eAN-Emel-YURTPINAR-ANTALYA-DOKUMALARI.pdf>
- Paşayev, N. (2017). *Orta Asya, Azerbaycan ve Anadolu halılarında stilize edilmiş insan figürleri*. V. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumunda sunulan bildiri. Ankara.
- Sert, F. N., & Susuz, M. (2018). Geleneksel Türk motif örnekleri ile Amerika yerlilerinin ayakkabı desenleri arasındaki benzerlikler. *Kalemşi Dergisi*, 6(11), 155-174. Erişim adresi: <http://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1524746784.pdf>
- Şavkar, F. (2019). *Devrek bastonunda kullanılan yılan motifinin Türk mitolojisi açısından incelenmesi*. XII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresinde sunulan bildiri. Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Konya Büyükşehir Belediyesi, Konya.

Yılmaz, A. H. (2015). Çanakkale yöresi el dokumalarında motifler (biçim, içerik, anlatım). *Kalemîşi Dergisi*, 3(5), 147-167. Erişim adresi: <http://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1430340643.pdf>

Kaynak Kişiler

Behçet Kaygusuz (55), Bayburt İli Harmanözü Köyü-Kilim ve Kilim Yastıklar (23.04. 2019).

Gündüz Atabek (?), Artvin İli Şavşat İlçesi-Kilim ve Şal (11.09.2019).

Hüsamettin Koçan (73), Baksı Müzesi kurucusu- Halı, Cicim (18.07.2019).

İbrahim Çelebi (52), Gümüşhane İli Kelkit İlçesi Halk Eğitim Merkezi Müdürü- Zilli Kilim, Heybe (10.07.2019).

Kenan Yavuz (?), Bayburt İli Demirözü İlçesi Beşpınar Beldesi Kenan Yavuz Kültür Evi Kurucusu- Halı ve Kilimler (24.04.2019).

Meryem Şenol (42), Artvin İli Şavşat İlçesi-Kilimler (11.09.2019).

Muzaffer Köse (54), Artvin İli Yusufeli İlçesi Koleksiyoner-Halı ve Kilimler (18.09.2019).

Ürkiye Hanım (?), Gümüşhane İli Kelkit İlçesi Kızılca Mahallesi- Zilli Kilim (10.07.2019).

Zümrüye Aslan, Bayburt İli Harmanözü Köyü-Ehram Dokuma, Kıl Çuval, Kilim Yastık, Çul (23.04. 2019).

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. [Artvin İli Şavşat İlçesi Beykonağı Oteli Halı Yastık Fotoğrafı]. (t.y.). Gündüz Atabek Koleksiyonu, Şavşat.

Görsel 2. [Kilim Yastık Fotoğrafı]. (t.y.). Artvin İli Yusufeli İlçesi Muzaffer Köse Koleksiyonu, Yusufeli.

Görsel 3. [Kilim Yastık Fotoğrafı]. (t.y.). Bayburt İli Harmanözü Mahallesi Zümrüye Aslan Koleksiyonu, Bayburt.

Görsel 4. [Kilim Yolluk Fotoğrafı]. (t.y.). Gümüşhane İli Şiran ilçesi Söğütalan Köyü Argu Mahallesi Argu Camii Koleksiyonu, Gümüşhane.

Görsel 5. [Kilim Yer Yayıgısı Fotoğrafı]. (t.y.). Bayburt İli Öğretmenevi Koleksiyonu, Bayburt.

Görsel 6. [Kilim Yolluk Fotoğrafı]. (t.y.). Bayburt İli Öğretmenevi Koleksiyonu, Bayburt.

Görsel 7. [Zilli Kilim Fotoğrafı]. (t.y.). Gümüşhane İli Kelkit İlçesi Halk Eğitim Merkezi Müdürü İbrahim Çelebi Koleksiyonu, Kelkit.

Görsel 8. [Zilli Kilim Fotoğrafı]. (t.y.). Gümüşhane İli Kelkit İlçesi Kızılca Köyü (Ürkiye Hanım'ın Evi) Koleksiyonu, Kelkit.

Görsel 9. [Kilim Yolluk Fotoğrafı]. (t.y.). Bayburt İli Öğretmenevi Şark Köşesi Koleksiyonu, Bayburt.

Görsel 10. [Kilim Seccade Fotoğrafı]. (t.y.). Bayburt İli Aydıntepe İlçesi Baksı Köyü Baksı Müzesi Hüsamettin Koçan Koleksiyonu, Bayburt.

Görsel 11. [Halı Seccade Fotoğrafı]. (t.y.). Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü Camii Koleksiyonu, Artvin.

Görsel 12. [Zilli Kilim Fotoğrafı]. (t.y.). Gümüşhane İli Kelkit İlçesi Kızılca Köyü (Ürkiye Hanım'ın Evi) Koleksiyonu, Kelkit.

Görsel 13. [Kilim Duvar Sergisi Fotoğrafı]. (1960). Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü Camii Koleksiyonu, Şavşat.

Görsel 14. [Kilim Fotoğrafı]. (t.y.). Artvin İli Şavşat İlçesi Çayağzı Köyü Yaşar Yılmaz'ın Köy Evi Koleksiyonu, Şavşat.

Görsel 15. [Kilim Yolluk Fotoğrafı]. (t.y.). Bayburt İli Öğretmenevi Şark Köşesi Koleksiyonu, Bayburt.

Görsel 16. [Kilim Yastık Fotoğrafı]. (t.y.). Bayburt İli Harmanözü Mahallesi Behçet Kaygusuz Koleksiyonu, Bayburt.

Görsel 17. [Kilim Yastık Fotoğrafı]. (t.y.). Artvin İli Yusufeli İlçesi Muzaffer Köse Koleksiyonu, Yusufeli.

Görsel 18. [Kilim Yer Yayıgısı Fotoğrafı]. (t.y.). Bayburt İli Demirözü İlçesi Beşpınar Beldesi Kenan Yavuz Kültür Evi Koleksiyonu, Bayburt.

Grafik Tasarım Öğretiminde Yeni Yöntem Arayışı

Searching for New Approach in Graphic Design Education

Kani Ülger

Doç. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
email: kulger@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7435-175X>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Ülger, K. (2020). Grafik tasarım öğretiminde yeni yöntem arayışı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 570-579. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.749510>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 08/06/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 07/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Grafik tasarım eğitiminde uygulanan öğretim yöntem ya da teknikler, öğrencilerin tasarım problemlerini çözme ve tasarımlarını geliştirmede etkili olduğu için önemlidir. Bu yolla üretilen bir grafik tasarım ürünü, hedef kitleyle başarılı bir iletişim kurmada belirleyici olmaktadır. Bu nedenle, günümüz tasarım ihtiyaçlarına cevap verebilecek ve yükseköğretim düzeyinde tasarım öğrencilerinin başarısını arttırmak için yeni öğretim yaklaşımlarının geliştirilmesi gereklidir. Bu yolla, öğrencilerin yeteneklerini geliştirerek, mesleklerinde istenen başarı seviyesine ulaşabilmeleri mümkün olabilir. Günümüz tasarım eğitiminde, öğretim yöntemleri açısından, çağın iletişim unsurlarını destekleyen, öğrencilerin görsel düşünme ve analitik düşünme becerilerini motive eden yeni yaklaşımlara ihtiyaç vardır. Buna göre, araştırmanın problem cümlesi şu şekilde düzenlenmiştir: Yükseköğretim düzeyinde, öğrencilerin grafik tasarım problemlerini analitik düşünme yoluyla çözmelerini destekleyip, onların tasarım ürünlerini geliştirmelerini sağlayacak günümüz grafik tasarım eğitiminde uygulanacak bütüncül bir öğretim yaklaşımı olabilir mi? Bu çalışma, “doküman inceleme” modeli ile yapılmıştır. Bu model araştırma problemi doğrultusunda ilgili materyallerin analizini içermektedir. Araştırmadan elde edilen verilere göre, grafik tasarım eğitiminde uygulanan yöntemlerin özellikle analitik düşünme yönünden günün koşulları uyarınca geliştirilmesi gerekliliği ortaya çıkarılmıştır. Bu bulgudan yola çıkarak, mevcut öğretim yöntemlerinin günümüz koşullarıyla örtüşen unsurlarını bütüncül bir yaklaşımla ele aldığı yeni bir öğretim yaklaşımı geliştirilebilmesinin mümkün olduğu sonucuna varılmış ve bu doğrultuda önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Grafik Tasarım, Öğretim Teknikleri, Görsel Düşünme.

Abstract

The methods used in graphic design education are important as they are effective in solving students' design problems and developing their designs. By produced this way, a graphic design will be decisive in establishing a successful communication with the target audience. Therefore, it can be said that teaching methods that can meet the design needs of today are required to increase the success of higher education design students. Thus, it may be possible for design students to achieve their desired level of success by improving their skills. In today's design education, new approaches are needed in terms of teaching methods that support the communication and motivate students' visual thinking and analytical thinking skills. Accordingly, research problem is arranged as follows: Could it be a holistic teaching approach that will be applied in today's graphic design higher education that will enable students to solve their graphic design problems and improve their design products through analytical thinking? “Document analysis” research technique was used in this study. The Document analysis includes materials to examine in accordance with the research question. According to the data obtained from the research, it has been revealed that the methods used in graphic design education should be developed in accordance with the conditions of today especially, in analytical thinking terms. Based on this finding, it is concluded that it is possible to develop a new teaching approach, in which the elements of current teaching methods overlapping today's conditions, are handled with a holistic approach and suggestions were made.

Keywords: Graphic Design, Teaching Techniques, Visual Thinking

1. Giriş

Grafik tasarımı da içeren “sanat” kavramı oldukça geniş bir kapsama sahiptir. Özsoy ve Alakuş'a (2009, s. 37) göre sanat; duygu yüklü bir anlatımın dışavurumudur. TDK Güncel Türkçe sözlük sanatı: “Bir duygu, tasarı, güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” olarak tanımlanmaktadır (“Sanat”, t.y.). Bununla birlikte, sanat kavramı daha çok görsel sanatları ifade için kullanıldığı da bir gerçektir (Dikmen, 2012, s. 139). Görsel sanatlar, bu bağlamda, iki boyutluluk açısından çizim, biçim, renk gibi elemanları kapsarken, üç boyutluluk bakımından da heykel, mimarlık ve düzenlemeleri içeren bir alandır. Özsoy ve Alakuş (2009, s. 392), resim, heykel, seramik, grafik tasarım, mimarlık, endüstriyel tasarım ve modayı görsel sanatlar içinde saymakla birlikte, bu alanın genişletilebileceğinden söz eder. Ayaydın (2009, s. 111) ise sanat eleman ve ilkelerine dikkat çekerek, çizgi, doku, renk, ton, valör (değer), biçim, şekil, mekân ile ritim, denge, vurgu, zıtlık, armoni, oran, bütünlük ve çeşitlilik gibi tasarım kavramlarını sanatın görsel dilini oluşturan faktörler olarak belirtir. Sanatın görsel dilini yaygın bir biçimde geniş halk kesimlerine ulaştıran sanat dalı ise grafik sanatlardır.

Grafik terim olarak yazmak, çizmek, görüntülemek ve çoğaltmak anlamına gelmektedir (Tepecik, 2002, s. 17). Görsel sanatlar içinde yer alan grafik sanat dalı, işlev olarak iki ya da üç boyutlu çalışmaları belli bir

tasarım çerçevesinde gerçekleştirir. Bu bağlamda *tasarım*; farklı boyutlardaki nesnelere bir çerçeve içinde yerleştirilerek, belirli bir hedef kitle için tutarlı ve maksatlı bir bütün halinde düzenlenmesidir (Margolin ve Buchanan, 1995'den aktaran Cheung, 2011, s. 845). Tasarım, esasında bir plan, hedef, proje, süreç, eskiz, model, motif, tarz ve nihayetinde görsel bir kompozisyonudur (De Mozota, 2005'den aktaran Balaban ve Akdağ Satır, t.y., s. 20). Bunun yanında, tasarım ayrıca, hayalde canlandırılan bir düşüncenin iki veya üç boyutlu bir ürün olarak üretilmesini de ifade eder (Tepecik, 2002, s. 27). Tasarım, bir plan, eskiz ya da desenin kompozisyon yoluyla bize görsellik sunarken (De Mozota, 2005'den aktaran Balaban ve Akdağ Satır, t.y., s. 20), önceden işlenebilir duruma getirilmiş materyallerin, belirlenen belli bir ürünü oluşturmak için, çeşitli araç ve gereçlerden yararlanma sürecine de işaret etmektedir (Tepecik, 2002, s. 98). Peng ve Zhang (2014, s. 3), grafik tasarımı bu bağlamda, sanat ve estetik açısından somut ya da soyut bir şeyi, belli işlemler sonucunda ulaşılan bir ürün olarak açıklamaktadır. Özetle, grafik tasarım; oluşturulacak ürün hakkında düşün, plan, yapım aşamalarını içeren ve süreç sonunda özgün bir ürün ortaya konarak, geniş halk kesimlerine bu ürünü sunan bir alan olarak nitelenebilir. Ravikumar (2008), bu nedenle, grafik tasarım ürününü önemli bir iletişim aracı olarak görmektedir. Dolayısıyla, grafik tasarım eğitimi günümüzde önemli bir alan eğitimi olarak görülmektedir. Bu alandaki eğitim, tasarımın gelişimi, yenileşmesi ve kapasitesinin artırımı açısından yaşamsal bir öneme sahiptir (Peng ve Zhang, 2014, s. 4). Bu nedenle, günümüzde grafik tasarım eğitiminde öğrencilerin tasarımlarını sonuçlandırma becerisinin geliştirilmesi için, öğretim yöntem ve tekniklerin eğitim programlarına hızlı bir biçimde girmesi gereklidir (Margolin, 2012, s. 2). Genel anlamda eğitim, hali hazırda, birçok öğretim yönteminin uygulandığı bir alan olmakla birlikte (Becer, t.y.; Kırıçoğlu, 2009; Sönmez, 2010), grafik tasarım eğitimi, daha çok görsel problemlerle ilgili olan (Ravikumar, 2008, s. 49) farklı bir alan olduğu için uygulanacak öğretim yöntemlerinde bazı özellikler olması gerekir. Grafik tasarım eğitiminde öğrencinin başarısı, tasarım sürecinde karşılaştığı problemlere getirdiği çözümlere birebir bağlıdır. Bu nedenle, grafik tasarımcılar herhangi bir tasarım ürünü üzerinde çalışırken karşılaştıkları sorunları formüle ederek, çözüm için uygun yöntemler kullanmak zorundadırlar (Cross 1982 ve Dorst ve Dijkhuis 1995'den aktaran Kim, Ju ve Lee, 2015, s. 103). Bu bağlamda, grafik tasarımının başarısı, hedef kitleyle iletişim sağlayabilen tasarımlarla belirlenebileceği söylenebilir (Özderin, 2019, s. 526). Bu durum dikkate alındığında, grafik tasarım eğitiminde, tasarımcı aday öğrencilerini söz konusu bu iletişimde karşılaştıkları tasarım problemlerini çözme konusunda yetkin hale getirmek önemlidir (Margolin, 2012, s. 1). Böylesi bir yetkinlik ise, grafik tasarım eğitiminde uygulanacak yöntemlerin günün koşullarına uygun biçimde geliştirilmesiyle mümkündür. Rutherford (2015, s.89) öğrencilerin tasarımlarını *analitik* biçimde değerlendirmelerini teşvik edecek bir yöntem bulunmasının günümüz endüstri-teknolojik karma yaşamına uyum için bir zorunluluk olduğunu belirtmektedir. Yazara göre, yükseköğretim düzeyinde tasarım programlarında bu uyumu başaracak yöntemler bulamazsak, öğrenciler ne yeteneklerini geliştirebilir ne de mesleklerinde istenen başarı seviyesine ulaşabilirler (Rutherford, 2015, s. 89). Dolayısıyla, grafik tasarım öğrencilerinin analitik düşüncelerini motive eden yeni öğretim yöntem ya da yaklaşımlarına yükseköğretim düzeyinde ihtiyaç bulunmaktadır (Vukic, 2012, s. 3). Buna karşın, grafik tasarım eğitiminde, günümüz gelişmişlik düzeyine cevap verebilecek, analitik tasarım çözümleri üretecek, tasarımın hedef kitle ile iletişiminde başarısını arttıracak bir öğretim yöntemi ya da yaklaşımın bulunduğunu söylemek zordur.

Bu çalışmanın amacı; grafik tasarım eğitiminde, öğrencinin analitik düşünme yoluyla tasarım sorunlarını çözüp, günümüz grafik tasarım ürün ihtiyacına cevap verebilecek bir öğretim yaklaşımı önermektir. Buna göre, araştırma sorusu şu şekilde düzenlenmiştir: Yükseköğretim düzeyinde, öğrencilerin grafik tasarım problemlerini analitik düşünme yoluyla çözmelerini destekleyip, onların tasarım ürünlerini geliştirmelerini sağlayacak günümüz grafik tasarım eğitiminde uygulanacak bütüncül bir öğretim yaklaşımı olabilir mi?

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma betimsel araştırma yönteminde yapılmıştır. Araştırmanın kapsamı konu ile ilgili yayın ve yapılmış çalışmalardan oluşmaktadır. Bu çalışma "Doküman inceleme" tekniğinde araştırma konusunu içeren materyallerin analizini içermektedir. "Doküman analizi" olarak da adlandırılan model; görsel ve/ya yazılı malzemenin toplanıp incelenmesi olarak tanımlanabilir (Sönmez ve Alacapınar, 2011, s. 83). Araştırma sorusu doğrultusunda belirlenen dokümanların incelenmesine dayalı "Doküman inceleme", veri toplama aracı olarak da kullanılabilir (Cansız Aktaş, 2014, s. 363).

2.2. Verilerin Analizi

Araştırma konusu dokümanlar içerik analizine tabi tutularak, kavramlar tanımlanmış, bunlar araştırma sorusu doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Böylece doküman analizi sürecinde elde edilen veriler konu ile ilgili noktaları destekleyen veya çelişenleri ortaya çıkaracak biçimde kullanılmıştır (Bailey, 1982 ve Frankel ve Wallen, 2006'dan aktaran Cansız Aktaş, 2014, s. 365). Bu tür bir analizde betimleyici bilgi sağlamak ve bilginin anlaşılır hale

gelmesine yardımcı olmak gibi sonuçlara ulaşılabilir (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2009, s. 264).

3. Bulgular

3.1. Eğitimde ve Grafik Tasarım Eğitiminde Kullanılan Yöntemlere İlişkin Bulgular

Eğitim alanında işe koşulacak öğrenme-öğretme strateji, yöntem ve teknikleri değişebilir (Sönmez, 2010, s. 15). Sanat alanına özgü farklı öğretim yöntem ve tekniklerin bulunup, uygulanması da olağan bir durumdur (Kırıçoğlu, 2009, s. 100). Hali hazırda, genel eğitimde sıklıkla uygulanan *Sunuş Yoluyla Öğretim*, *Buluş Yoluyla Öğretim*, *Araştırma-Soruşturma Yoluyla Öğretim* gibi teknikler mevcuttur (Sönmez, 2010, s. 210). Bununla birlikte, hem genel eğitim hem de sanat alanında uygulanabilen öğretim yöntemleri olarak; *anlatım ve işbirliğine dayalı yöntem*, *soru-yanıt*, *sorun çözme*, *gösterme*, *drama*, *tartışma*, *öyküleştirme*, *grup çalışması* ve *beyin fırtınası* öne çıkmaktadır (Kırıçoğlu, 2009, s. 102-117). Grafik tasarım eğitiminde ise yaygın olarak altı teknik ya da strateji kullanılmaktadır. Bunlar: *Dikey ve Kapsamlı Düşünme*, *Yaratıcı Grup Toplantıları*: (Brainstorming), *Kuluçka Tekniği*, *Not Alma Tekniği*, *Sentez Yöntemi* ve *Gözlemler*'dir (Becer, t.y., s. 47). Ayrıca, grafik tasarımda *Görsel Beyin Fırtınası* (Visual brainstorming), *Grafik tasarımcı ile Beyin Fırtınası* (Van Der Lugt, 2000, s. 510) ve *Linkografi* gibi yöntemler de kullanılmaktadır (Kan ve Gero, 2005, s. 230). Bununla birlikte, sıralanan bu yöntem ya da tekniklerin, hızlı bir görsel iletişimin yaşandığı günümüzde, grafik tasarım bağlamında işe yarar çözümler getirerek, endüstri-teknolojik gelişmişlik seviyesi hızla artan toplum katmanlarıyla başarılı bir iletişim kurduğu konusu ise tartışmaya açıktır. Tablo 1'de, halen genel eğitimde, sanat eğitiminde ve grafik tasarım eğitiminde kullanılan yöntemler yer verilmiştir.

Tablo 1

Eğitim, Sanat Eğitimi ve Grafik Tasarım Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntem ve Teknikler

Eğitimde Sıkça Kullanılan Yöntem ve Teknikler	Sanat Eğitiminde Kullanılan Yöntem ve Teknikler	Grafik Tasarım Eğitiminde Kullanılan Yöntem ve Teknikler
Sunuş Yoluyla Öğretim	-	Dikey ve Kapsamlı Düşünme
Buluş Yoluyla Öğretim	-	Yaratıcı Grup Toplantıları (Brainstorming)
Araştırma-Soruşturma Yoluyla Öğretim	-	Kuluçka Tekniği
Anlatım ve İşbirliğine Dayalı Yöntem	Anlatım ve İşbirliğine Dayalı Yöntem	Not alma Tekniği
Soru-Yanıt	Soru-Yanıt	Sentez Yöntemi
Sorun Çözme	Sorun Çözme	Gözlemler
Gösterme	Gösterme	Görsel Beyin Fırtınası (Visual Brainstorming)
Drama	Drama	Grafik Tasarımcı ile Beyin Fırtınası
Tartışma	Tartışma	Linkografi
Öyküleştirme	Öyküleştirme	-
Grup Çalışması	Grup Çalışması	-
Beyin Fırtınası	Beyin Fırtınası	-

Sunuş yoluyla öğretim: Sunuş yoluyla öğretim stratejisinde, öğretmen önce konuyu sınıfa anlatarak, konu hakkında sorular sorup doğruluğunu veya yanlışlığını sınıfça tartışır. Bu yöntemde öğretmen, doğru yanıt veremeyen öğrencilere ipucu vermesi ve onların doğru yanıtı bulmasını sağlamasıyla süreç devam eder. Bu yöntem, eğitim hayatımız boyunca sıklıkla karşılaştığımız bir yöntemdir. Sunuş yoluyla öğretim yönteminde kullanılan öge sözel'dir. Bu yöntemde varılmak istenen amaç ise; ders konusunu anlama yoluyla *soyut* kavram oluşturma olarak, nitelenebilir. Bu yöntem öğretim hedeflerine ulaşmak için *soru-yanıt* yolunu kullanmaktadır.

Buluş yoluyla öğretim: Buluş yoluyla öğretim stratejisinde öğretmen, öğrenciye buldurulacağı konu ile ilgili örnekleri sınıfa getirerek, açık-uçlu sorularla bunların yanıtlarını sınıfça tartışmasını sağlar. Öğretmen bu süreçte ipucu verebilir ve yol gösterici olabilir ancak, asıl süreç öğrencinin yapacağı işlemlerle devam eder. Öğrenci konu ile ilgili doğru ya da doğruları bulunana dek süreç sürdürülür. Buluş yoluyla öğretim yönteminde kullanılan ögeler; sözel ve örnekleme'dir. Bu yöntemde ulaşmak istenen amaç; ders konusunu uygulama yoluyla *somut-soyut* kavram oluşturma, biçiminde açıklanabilir. Buluş yoluyla öğretim yöntemi, öğretim amacına ulaşmak için, *tartışma* yolunu kullanmaktadır.

Araştırma-soruşturma yoluyla öğretim: Araştırma-soruşturma yoluyla öğretim stratejisinde öğretmen ilgili problemi öğrencilere sorarak, problem çözme için izlenecek basamakları tahtaya yazar: "*Problemde verilenler nelerdir?*", "*İstenilen nelerdir?*", "*Bu problem nasıl çözülebilir?*" gibi basamaklar üzerinden süreç devam ettirilir (Sönmez, 2010, s. 210-289). Araştırma-soruşturma yoluyla öğretim yönteminde kullanılan öge sözel'dir. Bu yöntemde amaç ise; ders konusunu *araştırma-işlem* ve *uygulama* yoluyla *soyut* kavram oluşturma, biçiminde olduğunu söyleyebiliriz.

Anlatım ve işbirliği yolu ile öğrenme: Bu öğrenme yönteminde öğrenciler, birbirleriyle işbirliği içinde, ele alınan problemi çözmeye, özgün bir ürün ortaya çıkarmaya ya da bir konu hakkında bilgi toplamaya çalışırlar. Bu yöntemde öğrenciler arasındaki etkileşim önemlidir. Bu nedenle, Anlatım ve işbirliği yolu ile öğrenme

yöntemi işbirliğini destekleyecek etkinlikler içerir. İşbirliği yolu ile elde edilen sonuçlar tartışılarak yorumlanır ve ürün ortaya çıkarılır (“İşbirliğine dayalı”, t.y.). İşbirliği yolu ile öğrenme yönteminde kullanılan öge iletişim’dir. Bu yöntemin amacı; ele alınan konuyu *işbirliği ve araştırma* yoluyla *somut-soyut* kavram oluşturma, biçiminde ifade edebiliriz.

Soru-yanıt yöntemi: Soru-yanıt, öğrencilerin birbirleri arasında belli bir konuda fikirlerini ortaya koyarak, yetkili bir kişinin yönetiminde yapılan sistemli bir tartışma çerçevesinde uygulanır (“Soru-cevap”, t.y.). Bu öğretim tekniğinde kullanılan öge sözel’dir. Bu teknikle amaçlanan ise; öğrencilerin ilgili konuyu kendi aralarında, fikir alışverişi biçiminde tartışmasını sağlayarak, *soyut* kavram oluşturmaktır.

Sorun çözme yöntemi: Sorun çözme yönteminde ilk aşamada problem belirlenir ve çözüm yollarının araştırılmasıyla süreç devam eder. Son aşama ise, problemin çözülme sürecini kapsar (“Problem çözme”, t.y.). Sorun çözme yönteminde kullanılan öge çözümlenme’dir. Bu yöntemde izlenen amacın; öğrencinin ilgili problemi araştırarak çözme yoluyla *somut-soyut* kavram oluşturma, biçiminde olduğunu söyleyebiliriz.

Gösterip yaptırma yöntemi: Bu yöntemde görsel ve işitsel öğeler birlikte kullanılır. Gösterip yaptırma yönteminde öğrencilere bir işin en iyi biçimde nasıl yapılacağı gösterilir ve daha sonra öğrenciden bu işi öğrenme ortamında yapması istenir. Gösterip yaptırma yöntemi daha çok uygulama düzeyindeki psikomotor becerilerin kazandırılması amacıyla kullanılır (“Gösterip yaptırma”, t.y.). Bu yöntemde kullanılan öğeler; görsel ve işitsel’dir. Yöntemin amacı ise; ders konusunu uygulama yoluyla *somut* kavram oluşturmaktır.

Drama tekniği: Drama’da öğrencilerin bir yaşantıyı, olayı, fikri ya da soyut bir kavramı oyunsu süreçlerle canlandırmasıdır (“Drama tekniği”, t.y.). Drama tekniğinin eğitimde bir öğretim yöntemi olarak uygulanmasının amacı; bireylere duygularını, düşüncelerini ve davranışsal yetileri özgürce ifade etme becerisini geliştirmektir (“Drama tekniği”, t.y.; Kara ve Çam, 2007, s. 145). Drama tekniğinde kullanılan öğeler; sözel ve eylem’dir. Bu öğretim tekniğinde amaç; konuyu uygulama yoluyla *soyut* ya da *somut* kavram oluşturma, biçiminde ifade edebiliriz.

Tartışma yöntemi: Tartışma yönteminde, 6-10 kişiden oluşan bir öğrenci grubu, bir cümle ya da sorunu kendi aralarında tartışır. Bu tartışmadan çıkan görüş ve öneriler ışığında, sorun hakkında en doğru çözüm bulunmaya çalışılır (“Tartışma yöntemi”, t.y., s. 2). Tartışma yönteminde kullanılan öge sözel’dir. Bu yöntemde, konu ya da sorunun tartışma yoluyla öğrencide *soyut* ya da *somut* kavram oluşturmaya amaçlanmaktadır.

Öyküleştirme yöntemi: Öyküleştirme yönteminde öğrenme süreci bir öykü ile başlar. Bu öyküde zaman, mekân, karakter(ler) bağlamında konular bir bütünlük içerisinde işlenir. Yöntem olarak öyküleştirmede öğrencilere *anlama* ve *kavrama* becerilerini desteklemek için roller verilir (aktaran Tepetaş ve Haktanır, 2013, s. 65). Öyküleştirme yönteminde kullanılan öge sözel’dir. Bu yöntemden beklenen amaç ise; rol yoluyla öğrencilerde *somut-soyut* kavram oluşturmaktır.

Grup çalışması yöntemi: Grup çalışması, öğrencilerin işbirliği yaparak, ortak amaçlar doğrultusunda çalışmalarına olanak sağlayan bir yöntemdir (Derviş, 1993’den aktaran Hayırsever, 2002, s. 2). Bu yöntemde temel olan unsur; öğrencilerin öğrenmelerini beslemek için, birbirini anlayan ve destekleyen bir birlikteliğin sağlanmasıdır (Türmen, 1997’den aktaran Hayırsever, 2002, s. 2). Grup çalışması yönteminde kullanılan öge iletişim’dir. Bu yöntemde varılmak istenen amaç ise; ders konusunu işbirliği yoluyla *soyut* ya da *somut* kavram oluşturma olarak, açıklayabiliriz.

Beyin fırtınası tekniği: Beyin fırtınası, bireylerin eleştirilme endişesi olmadan, değişik fikirlerin ortaya konulmasını destekleyen bir tekniktir. Bu teknikte katılımcılar, kısa sürede, çok sayıda farklı fikirler üretebilir. Bir sonraki aşamada ise, bu üretilen fikirler listelenir ve bu listeden kullanılabilir olanlar seçilir (“Öğretim yöntemleri”, t.y.). Bu teknikte amaç; öğrencilerin hayal güçlerini kullanarak, bir soruna birden çok çözüm önerisi geliştirmelerini sağlamaktır (“Beyin Fırtınası”, t.y.). Beyin Fırtınası yönteminde kullanılan öge sözel’dir. Bu tekniğin amacı; ilgili konu ya da sorunu çözmek için fikir üretme yoluyla *soyut* ya da *somut* kavram oluşturmaktır.

Dikey ve kapsamlı düşünme: Bu öğretim tekniğinde geçen dikey düşünme kavramı; insan düşüncesinin alışlagelen mantıklı düşünme yönünü temsil eder. Kapsamlı düşünme ise, tam tersine, ; insan düşüncesinin denemeyeni bulma yönüne işaret eder. Dikey ve kapsamlı düşünme öğretim yönteminde kullanılan öge sözel’dir. Bu yöntemde varılmak istenen amaç ise, konuyu düşün (zihin) yoluyla *soyut* kavram oluşturmaktır.

Yaratıcı grup toplantıları, brainstorming (Beyin fırtınası): Yaratıcı grup toplantılarında katılımcılar bir konuyla ilgili çok sayıda fikir geliştirirler. Ele alınan konu ya da sorun hakkında çözüm önerileri geliştirirler. Dolayısıyla, bu yöntemde bir tür problem çözme tekniği olarak bakabiliriz. Yaratıcı grup toplantılarında kullanılan öge sözel’dir. Bu yöntemde amaç; konu hakkında fikir üretme yoluyla, farklı çözüm yolları geliştirme bağlamında, *soyut* kavram oluşturmaktır.

Kuluçka tekniği: Bu teknik, bir tasarım problemi üzerinde belirli süre yoğunlaştıktan sonra, ilgili problem tekrar ele alındığında, bireyin önceden gözden kaçırdığı noktaların ayırımına vardığı bir süreci içerir. Dolayısıyla, kuluçka tekniği, ele alınan sorunun çözümünde belli bir sürenin geçmesi gerektiği ilkesine dayanır. Bu teknikte, ele alınan problemin çözümü için, bireyin zihin ve zaman açısından belli bir uygunluk süreci geçirmesinin önemlidir. Kuluçka tekniğinde kullanılan öge biliş'tir. Bu teknikle amaçlanan ise; ele alınan konu ya da sorunun, katılımcının zihni süreçten geçirilmesi yoluyla *soyut* kavram oluşturmak, biçiminde ifade edebiliriz.

Not alma tekniği: Not alma tekniği, tasarımcının ele alınan probleme ilişkin akla gelen tüm çözüm olasılıklarını kâğıda not ederek, hızlıca çizim, taslaklar yapma ve yaratıcı zihni, düşün yolla problem hakkında çokça çözüp bulma temeline dayanır. Not alma tekniğinde kullanılan öge, yazı ve çizim'dir (eskiz). Not alma tekniğinin amacı; ele alınan problemin çözümüne ilişkin zihni ve düşün sürecinde işin içinde olduğu uygulama yoluyla *somut* kavram oluşturmaktır.

Sentez yöntemi: Sentez yöntemi, farklı düşüncelerin uyumlu biçimde bir araya getirilmesiyle uygulanır. Sentez yönteminde kullanılan öge biliş'tir. Bu yöntem, katılımcıdan ele alınan konu ya da soruna ilişkin, zihin-düşün yoluyla *soyut* kavram oluşturmaya sağlamayı amaçlamaktadır.

Gözlemler: Gözlem tekniği, bakma, gözden geçirme, denetleme ve inceleme biçiminde, sanatçıların yaratıcılıkta yararlandıkları esin kaynağı unsurları tasarım sürecinde öne çıkarır (Becer, t.y., s. 47-49). Gözlem tekniğinde kullanılan öge görsel'dir. Bu teknikle amaçlanan, katılımcının ele aldığı konu ya da sorunu gözlem yoluyla, *somut* kavram oluşturmaktır.

Görsel beyin fırtınası (Visual brainstorming): Görsel beyin fırtınası yöntemi, *brainstorming*'un görsel alana dönüşümüyle geliştirilmiş bir tekniktir. Görsel beyin fırtınasında süreç, katılımcıların tasarım konusu ya da sorunuyla ilgili görüşlerini, A5 ebadında kâğıtlara çizerek (eskiz), görselleştirmesiyle gerçekleşir. Bu süreç tamamlandığında katılımcılar çizimlerini yöneticiye (öğretmene) teslim eder. İlgili süreç yöneticisi, çizimleri tahta ya da panoya asar ve süreç bu görseller üzerinden devam ettirilir. Görsel beyin fırtınası yönteminde kullanılan öge görsel'dir. Bu yöntemle amaçlanan; uygulama yoluyla ele alınan konu hakkında katılımcıda *somut* kavram oluşturmaktır.

Grafik tasarımcı ile beyin fırtınası: Grafik tasarımcı ile beyin fırtınası yönteminde süreç, öğretmen yerine grafik tasarımcı ile yönetilir. Yönetici, konu ile ilgili problemi ortak bir görsel bellek oluşturmak için, süreci sözel sunumdan çok, resimlerle yönetir. Bununla birlikte, ilgili yöntemin uygulanması çok yaygın değildir (Van Der Lugt, 2000, s.510-511). Grafik tasarımcı ile beyin fırtınası yönteminde kullanılan öge, görsel örnekleme'dir. Bu yöntemden amaçlanan ise; ele alınan konu hakkında uygulama yoluyla, *somut* kavram oluşturma, biçiminde ifade edebiliriz.

Linkografi: Linkografi grafik tarzı çizim ağırlıklı görsel bir sunum tekniğidir. Linkografi bir konu hakkında birbiriyle bağlantılı görsellerin sıralı adımlarını içerir (Kan ve Gero, 2005, s. 230). Bu nedenle, linkografi yöntemi birbiri ardı sıra ilerleyen bir görsel analiz süreci olarak tanımlanabilir. Bu sıralı görseller arasındaki bağlantı gözlemlenir, akıl yürütmeye araştırılabilir hale getirilir. Linkografi yönteminde süreç, çözümü istenen tasarım problemi hakkında oluşturulan görselin panoya iliştilmesiyle başlar ve bunu bağlantılı diğer görseller izler. Bu yöntemde önemli olan, görsel sunumlar arasındaki anlaşılır bağlantıdır. Bununla birlikte, A ve B fikirleri arasındaki bağlantı ile B ve C fikirleri arasındaki bağlantıların varlığı, otomatik olarak A ve C fikirleri arasında bir bağlantı olduğu anlamına gelmez. Linkografi yönteminde ardışıklık önemli bir unsurdur. Bu yöntemde çizimler, görselleştirdiği fikri açıklayan bir başlıkla birlikte panoya asılır. Tasarımcılar bu aşamada, gerek görülürse, tekrar çizim (eskiz) yaparak görselleştirmeye devam edebilir. Böylece süreç, önceki fikirlerle bağlantı kurarak, yeni fikirlerin puanlanmasıyla sonlandırılır. Linkografi yönteminde kullanılan öge görsel'dir. Bu yöntemin amacı; ele alınan konu ya da sorunu uygulama yoluyla, *somut* kavram oluşturma, biçiminde ifade edebiliriz.

Braindrawing (Düşüncenin görselleştirilmesi): Düşüncenin görselleştirilmesi olarak tanımlayabileceğimiz "braindrawing" yöntemi, katılımcıların fikirlerini kâğıtlara çizip, aktarmasıyla başlar. Daha sonra katılımcılar çizimlerini birbirleriyle değiştirerek, kâğıtlara çizmeye devam ederler. Bu yolla mevcut fikirleri geliştirilmeye çalışılır. Bu süreç, genellikle, dört ile altı kez tekrarlanır. Bu yöntemde katılımcıların birbirlerinin fikirlerini çizimlerle geliştirmeleri söz konusudur (Van Der Lugt, 2000, s. 521-522). Braindrawing yönteminde kullanılan öge görsel'dir. Bu yöntemden amaçlanan ise: konuyu uygulama yoluyla, *somut* kavram oluşturmaktır.

Yukarıda sözü edilen öğretim yöntem ya da tekniklerin, kullandıkları öge, yol ve ulaşmak istedikleri amaç açısından analizi, Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2

Eğitim, Sanat Eğitimi ve Grafik Tasarım Eğitiminde Kullanılan Yöntemlerin Kullandıkları Öge, Yol ve Ulaşmak İstedikleri Amaçlar

Öğretim Yöntem ve Teknikler	Uygulama eğitim alanı	Kullanılan öge(ler)	Kullanılan yol(lar)	Ulaşmak istenen amaç (öğrenim çıktısı)
Sunuş Yoluyla Öğretim	Eğitim	Sözel	Soru-yanıt	Soyut kavram oluşturma
Buluş Yoluyla Öğretim	Eğitim	Sözel-örnekleme	Tartışma	Somut-soyut kavram oluşturma
Araştırma-Soruşturma Yoluyla Öğretim	Eğitim	Sözel	Araştırma-işlem ve uygulama	Soyut kavram oluşturma
Anlatım ve İşbirliğine Dayalı Yöntem	Eğitim-Sanat	İletişim	İşbirliği ve araştırma	Somut-soyut kavram oluşturma
Soru-Yanıt	Eğitim-Sanat	Sözel	Tartışma	Soyut kavram oluşturma
Sorun Çözme	Eğitim-Sanat	Çözümleme	Araştırma-işlem ve uygulama	Somut-soyut kavram oluşturma
Gösterme	Eğitim-Sanat	Görsel-işitsel	Uygulama	Somut kavram oluşturma
Drama	Eğitim-Sanat	Sözel-eylem	Uygulama	Somut-soyut kavram oluşturma
Tartışma	Eğitim-Sanat	Sözel	Tartışma	Somut-soyut kavram oluşturma
Öyküleştirme	Eğitim-Sanat	Sözel	Rol	Somut-soyut kavram oluşturma
Grup Çalışması	Eğitim-Sanat	İletişim	İşbirliği	Somut-soyut kavram oluşturma
Beyin Fırtınası	Eğitim-Sanat	Sözel	Fikir üretme	Somut-soyut kavram oluşturma
Dikey ve Kapsamlı Düşünme	Grafik tasarım	Sözel	Zihin-düşün	Soyut kavram oluşturma
Yaratıcı Grup Toplantıları (Brainstorming)	Grafik tasarım	Sözel	Fikir üretme	Soyut kavram oluşturma
Kuluçka Tekniği	Grafik tasarım	Biliş	Zihin-düşün	Soyut kavram oluşturma
Not alma Tekniği	Grafik tasarım	Yazı-çizim (eskiz)	Zihin-düşün ve uygulama	Somut kavram oluşturma
Sentez Yöntemi	Grafik tasarım	Biliş	Zihin-düşün	Soyut kavram oluşturma
Gözlemler	Grafik tasarım	Görsel	Gözlem	Somut kavram oluşturma
Görsel Beyin Fırtınası (Visual Brainstorming)	Grafik tasarım	Görsel	Zihin-düşün ve uygulama	Somut kavram oluşturma
Grafik Tasarımcı ile Beyin Fırtınası	Grafik tasarım	Görsel	Uygulama	Somut kavram oluşturma
Linkografi	Grafik tasarım	Görsel	Uygulama	Somut kavram oluşturma
Braindrawing (Düşüncenin görselleştirilmesi)	Grafik tasarım	Görsel	Uygulama	Somut kavram oluşturma

Tablo 2'ye bakıldığında, genel eğitim ve sanat eğitiminde uygulanan öğretim yöntemleri içerik açısından *sözel* ağırlıklı öge(ler) kullandığını görüyoruz. Sıklıkla kullanılan bu ögeyi, sırasıyla; *iletişim*, *biliş*, *çözümleme* ve *görsel* öğeleri izlemektedir. İlgili yöntemlerin amaca ulaşmada tutturdıkları yolun ise, *düşünsel* (zihni süreç) olduğu görülmektedir. Bu öğretim yöntemlerin ulaşmak istedikleri amaç açısından, çoğunlukla *soyut* bir öğrenim çıktısını hedeflediklerini söyleyebiliriz. Bu bulgu, öğretim yöntemlerinin aynı amaca ulaşmada benzer araçlar kullanabileceği biçiminde yorumlanabilir.

Grafik tasarım eğitimi açısından Tablo 2'ye bakıldığında, uygulanan öğretim yöntemlerinde içerik açısından yaygın biçimde, “görsel” öge kullanıldığını görüyoruz. Grafik tasarım eğitiminde uygulanan öğretim yöntemlerinin, öğretim hedeflerine ulaşmada kullandığı yol ise, çoğunlukla “uygulama” olmaktadır (Tablo 2). Grafik tasarım eğitiminde uygulanan öğretim yöntemlerinin varmak istediği amaç ise, genellikle “somut” bir öğrenim çıktısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna göre, Tablo 2'deki veriler, grafik tasarım eğitiminde uygulanan öğretim yöntemleri kullandıkları öge; yol ve öğrenim çıktısı olarak hedefledikleri amacın, genel eğitim alanında uygulanan öğretim yöntemlerinden farklı olduğunu göstermektedir.

Tablo 2'deki veriler dikkate alındığında, öğretim yöntemlerinde ulaşmak istenen amaca göre, kullanılan öge ve yolun değişebileceğini söylemek mümkündür. Buna göre, öğretim yöntemlerinin ana eksenini belirleyen unsurun öğrenim çıktısının niteliği olduğunu söyleyebiliriz. Bu bulgu, grafik tasarım eğitiminde uygulanan iki öğretim yöntemi üzerinden incelenmeye değerdir. Tablo 2'de yer alan; Yaratıcı Grup Toplantıları yöntemi öğretim çıktısı olarak, *soyut* bir amaca yönelirken, *sözel* ögeyi kullanmaktadır. Görsel Beyin Fırtınası (*Visual brainstorming*) yöntemi ise, *somut* bir amaca ulaşmayı hedeflerken, *görsel* öğeden yararlanmaktadır. Öğretim yöntemlerinin, öğrenim çıktılarının niteliğine göre kullandıkları öğeleri belirlemeleri, kendi içinde tutarlı olduğu söylenebilir. Buna göre, grafik tasarım eğitiminde kullanılan yöntemlerin ulaşmak istedikleri amacın, öğrenim çıktısı açısından somut ya da soyut olma durumuna göre, kullandıkları öğenin de değişebileceğini söyleyebiliriz. Tablo 2'deki verileri, bu bulgu açısından incelediğimizde, grafik tasarım eğitiminde kullanılan yöntemlerin *soyut* bir öğrenim çıktısı hedeflediklerinde, yaygın bir biçimde, *sözel* öge kullanılırken, *somut* bir öğrenim çıktısı amaçladıklarında ise, genellikle *görsel* ögeyi kullandıkları görüyoruz. Diğer bir ifadeyle, grafik tasarım eğitiminde kullanılan

öğretim yöntemleri somut bir amaca yönelmişse; “görsel”, soyut bir amacı hedeflemiş ise, “sözel” ögeyi kullanmaktadır. Bu durumda, grafik tasarım eğitiminde uygulanacak bir öğretim yönteminde kullanılan ögenin ana belirleyicisinin, öğrenim çıktısının somut ya da soyut olma niteliğine göre değişebileceği söylenebilir.

3.2. Günümüzde Grafik Tasarım Eğitiminde Yöntem Açısından Arayışlara İlişkin Bulgular

Tasarım eğitiminin en önemli özelliklerinden biri *görsel düşünme*'yi öğrenmektir. Bu yönüyle tasarım eğitimi bir tür düşünme yöntemi eğitimi olarak görülebilir (Özderin, 2019, s. 528). Günümüzde sanat eğitimi önemli bir zihinsel etkinlik olarak değerlendirilebilir (San, 2018'den aktaran Özderin, 2019, s. 520). Böylesi bir bakış açısı, Leonardo da Vinci'nin “sanatta uygulamaya elvermeyen teoriyi anlamsız, teoriye dayanmayan uygulamayı da kısır sayan” anlayışı ile anlam kazanmaktadır (Türker, 2005, s. 57). Grafik sanatlar alanında tasarımcı ele aldığı bir tasarım problemini sonuçlandırmak, görsel biçim vermek için hali hazırda veriden yola çıkarak, alışılmadık bir çözüme ulaşmaya çalışır (Becer, t.y., s. 45). Bu bağlamda tasarım eylemi, bilgileri anlamlı bütünler halinde yorumlayarak, görsel bir biçimle ifade edilip, iletilebilen bir oluşum olarak görülebilir (Akyıldız Hatırnaz, 2010'dan aktaran Pektaş Turgut, 2016, s. 205). Bu durumda, tasarım öğrencisi, somut görsel üretimin analitik yönlerini öğrenerek, tasarım çalışmalarında zihni eyleme daha çok yönelmelidir (Özderin, 2019, s. 527-528). Esasında, grafik tasarımda geleneksel nokta, Rutherford'un (2015, s. 90) vurguladığı gibi, tasarım programlarının çağın endüstri ve teknolojik gelişmişliğine uygun olarak düzenlenmesinin gereğini ortaya koymaktadır. Günümüz tasarım sorunlarının çözülmesi, tasarım ürün talebinin karşılanması açısından eğitim programları, öğrencilerin bilişsel yeteneklerini ve yaratıcı düşüncelerini öne çıkarmayı teşvik etmeli, yeni uygulama ve eğilimlere yer vermelidir. Bundan dolayı, günümüz grafik tasarım eğitimi daha karmaşık bir hal alabilir (Margolin, 2012, s. 1) ancak, tasarım öğrencisine *görsel düşünme*'nin yanında analitik düşünme becerilerini de geliştirmesi açısından fırsatlar sunabilirsek, günümüz tasarım ihtiyacını karşılayabilecek daha yaratıcı ürünlerle karşılaşmamız mümkün olabilir.

Bu araştırmadan elde edilen verilerden yola çıkarak, grafik tasarım eğitiminde uygulanan yöntemlerin özellikle, analitik yönden günün koşullarına göre geliştirilmesinin bir gereklilik olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla, günümüz grafik tasarım eğitiminde, *görsel düşünme* ve analitik düşünmeyi birlikte dengeli biçimde harmanlayacak yeni bir öğretim yöntemine ihtiyaç olabilir. Buna göre, mevcut öğretim yöntemlerinin günümüz koşullarıyla örtüşen yönlerini koruyarak, analitik yönden bazı eklemeler yaparak daha bütüncül bir yaklaşım geliştirilmesi mümkündür.

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu araştırma sonucunda, eğitim alanında uygulanan öğretim yöntemlerinin *sözel* ağırlıklı öge kullanarak, *soyut* bir öğrenim çıktısını hedeflerken, grafik tasarım eğitiminde uygulanan öğretim yöntemlerinin, kapsamlı biçimde “görsel” öge kullanarak, “somut” bir öğrenim çıktısını hedefledikleri ortaya konmuştur. Bu sonuç, grafik eğitiminde uygulanacak bir öğretim yönteminde ana unsurları ortaya çıkarması bakımından kayda değerdir. Bu araştırmanın ulaştığı diğer sonuç ise, genel eğitim, sanat eğitimi ve grafik tasarım eğitiminde uygulanan öğretim yöntemlerinde kullanılan ana ögenin (görsel-sözel) belirleyicisinin, öğrenim çıktısının niteliği (somut-soyut) olduğudur. Bu sonuç bize, öğretim yöntemi geliştirmede ana unsurun öğrenim çıktısının niteliği olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Bu araştırma ile, grafik tasarım eğitiminde uygulanan öğretim yöntemlerinde görsellik, genel eğitim alanında uygulanan öğretim yöntemlerinde ise sözelliğin ön plana olduğu ortaya konmuştur. Bu sonuç, grafik tasarım eğitiminde görsel düşünme'nin, genel eğitim alanında ise; analitik düşünme'nin baskın olduğunu göstermesi bakımından kayda değerdir. Bununla birlikte günümüzde özellikle gelişmiş teknoloji koşullarında her iki düşünmeye eşit biçimde ihtiyaç vardır. Özellikle, grafik tasarım gibi günlük hayata sunan ürünler üreten bir alanda her iki düşünme biçiminden yararlanmak yaşamsal önemdedir. Dolayısıyla, günümüz grafik tasarım eğitiminde *görsel düşünme* ve analitik düşünmeye dengeli biçimde yer verecek *bütüncül*, yeni bir öğretim yaklaşımına ihtiyaç olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak; günümüz grafik tasarım eğitiminde özellikle, yükseköğretim düzeyinde öğrencilerin grafik tasarım problemlerini çözmede “görsel” öge kullanarak, uygulama ağırlıklı yapısıyla somut bir öğrenim çıktısına dönüştürecek öğretim yönteminin ana ekseninin; *görsel düşünme* ve *analitik düşünme* üzerine kurulmasının günümüz koşullarında geçerli nedenlerinin olduğu söylenebilir. Bugün, grafik tasarım eğitiminde öğrencilerin biçimsel ve analitik anlamda karar verme becerisinin geliştirilmesi ve bunun müfredata yansıtılması, tasarımcı aday öğrencilerin alanda karşılaşacağı zorluk ve sorunlarla baş etmesi açısından önemlidir (Margolin, 2012, s. 1). Bu nedenle, öğretim yöntemleri yeni baştan tanımlanmalı, öğrencileri düşünmeye sevk eden, düşüncelerini açıkça ifade etmeyi öğreten öğretici (didaktik) yaklaşımlar geliştirilmelidir (Vukic, 2012, s. 3). Bu bağlamda tasarım eğitimi geliştirilip, değiştirilmeli ve alana özgü yeni bir düşünce yöntemi tanımlanmalıdır. Tasarım yöntemlerinin yaratıcı potansiyeli yükseköğretimde düzeyinde verilen eğitimde yeniden tanımlanarak, önemi vurgulanmalıdır.

Bu bağlamda yeni eğitim programları hem eğitici hem dönüştürücü olmalı ve öğrenciye değişiklik yapabileme fırsatı verebilmelidir (Vukic, 2012, s. 3).

Grafik tasarım alanında bir tasarım problemini çözmeye ana bileşenin *görsellik* olduğuna kuşku yoktur. Bu nedenle grafik tasarım eğitiminde denenen yöntem ve tekniklerin geleneksel öğretim yöntemlerinden ayrıldığı en önemli nokta görsellik'tir. Bu durumu destekler biçimde, Van Der Lugt (2000, s. 521-522), görsel anlatımın yaratıcı problem çözüme sürecine dâhil edildiği *braindrawing* (brainsketching) modelini örnek göstererek, fikirlerin görselleştirilmesi yoluyla yaratıcı problem çözüme sürecinin görsel versiyonunun sürece dahil edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu çalışmanın ulaştığı kayda değer sonuçlara dayanarak, grafik tasarım eğitiminde günümüz koşullarına cevap verebilen, iletişimi yüksek tasarımların oluşabilmesi için, uygulanacak eğitim yöntemlerinde *görsel düşünme* faktörünün, bir görsel öge gibi tasarım problemini çözüme aracı olarak kullanılmasını önerebiliriz. Ulaşılmak istenen amaç; somut bir grafik tasarım ürünü olduğuna göre, kullanılacak öge de ana unsurun görsellik olması olağan olmakla birlikte, günümüz grafik tasarım öğretiminde analitik düşünmenin de sürece dahil edilmesi gerekmektedir. Analitik düşünmeyi geliştirmek için öğretim yöntemlerinde *sözel ve biliş* öğelerinin de işe koşulması zorunludur. Buna göre, grafik tasarım eğitiminde uygulanacak öğretim yöntemlerinin içerikleri, öğrencilerin bilişsel gelişmelerini de sağlayacak biçimde, görsel düşünme becerilerinin desteklenmesinin yanında, analitik düşünme becerilerinin de ön plana çıkarılarak, bütüncül bir yapıda olması gerekir. Buna göre, günümüz grafik tasarım eğitim alanına önerilecek yeni bir öğretim yönteminin kuramsal temellerinin *görsel düşünme* ve analitik düşünme üzerine kurulu, bütüncül bir yaklaşımla geliştirilmesi mümkün olabilir. Grafik tasarım eğitiminde, öğrencilerin tasarım problemlerini çözmelerini destekleyecek bütüncül bir öğretim yönteminin kuramsal temelleri böylece ortaya konurken, önerilecek yeni öğretim yaklaşımında öne çıkması olası pratik kuralları da aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

- Grafik tasarım sürecinde öğretmen, öğrencinin yaratıcı düşünme becerisini desteklemek için açık-uçlu sorular sorarak, tasarım problemine olası çözüm önerilerinin geliştirilmesini teşvik ederek derse başlayabilir. Bu aşamada ağırlıklı sözel öge kullanılabilir.
- Bu aşamadan sonra öğretmen, öğrencinin analitik düşünme becerisini desteklemek için olası çözüm önerilerini günün koşullarına uyumu açısından öğrencisini kendisine sorgulatabilir. Bu aşamada da ağırlıklı sözel öge kullanılabilir. Bu evre, gerektiğinde, sözel ögenin yanında, yazı ve çizimin de işe koşulduğu hem analitik hemde görsel düşünme öğeleriyle desteklenebilir.
- İzleyen aşamada ise öğretmen, görsel düşünme ve analitik düşünme süreçlerinden elde edilen verilerin, görsel öge kullanılarak ifade edilmesi; görselleştirilmesi teşvik edilmelidir. Bu aşamada ağırlıklı görsel öge kullanılabilir. Bu evrede, elde edilen görsellerin ele alınan tasarım probleminin çözümüne odaklanması çok önemlidir.
- Bu aşamadan sonraki son evre, çözüm odaklı görselin uygulama yoluyla öğrenim çıktısı olarak ürüne dönüşmesi süreci ile ilgilidir. Öğrenim çıktısı somut olduğu için, öğretim yönteminin görsel yoğunluklu, eylemsel ve son evresi de mutlaka bir tasarım ürünüyle sonlanmalıdır.

Bu yaklaşımla, grafik tasarım eğitiminde *uygulama* yoluyla ana öge olarak *görselliğin* kullanıldığı, bununla birlikte, *analitik düşünmenin* de eşit ağırlıklı işe koşulduğu, *somut* bir öğrenim çıktısı olarak, özgün bir grafik tasarım ürünüyle sonuçlanan bir süreç gerçekleştirilebilir. Günümüz grafik tasarım eğitiminde, ihtiyaca cevap verebilecek yeni bir öğretim yaklaşımının pratik aşamaları yukardaki gibi ortaya konabilir. Günümüz grafik tasarım eğitiminde önerilecek yeni bir öğretim yönteminde ortaya atılan bu kuramsal temel, aşama ve kurallar ancak, esnek bir atölye ortamında, öğrenciye keşfetme duygusu verecek bir serbestlik içinde, öğrenci merkezli bir öğrenme ikliminde uygulanabilir olacağını ayrıca vurgulamamız gerekmektedir. Son olarak, sanat da dahil tüm alanlardaki eğitim ve öğretim, toplumların ortak geleceğini biçimlendiren ve yarınlarını değerli kılan yegâne alan olduğunu vurgulamamız gerekir. Dolayısıyla, bu alanda yapılacak çalışmaların artması ve uygulamaya konması son derece önemlidir. Pawlak'ın (2016, s. 32-35) belirttiği gibi, yaratıcı bir eğitim ve buna bağlı olarak cesaret verici bir öğrenme ortamı, bir toplumun gelecek yüzyıllardaki başarısının anahtarı olabilir.

Kaynakça

Ayaydın, A. (2009). *Sanatın görsel dili*. A. O. Alakuş ve L. Mercin (Eds.), Sanat eğitimi ve öğretimi (s.111-123) içinde. s.111-123. Ankara: Pegem Akademi.

Becer, E. (t.y.). *Yaratıcılık ve grafik tasarım*. Erişim adresi: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1032/98748.pdf?sequence=1>

Beyin fırtınası tekniği. (t.y.). Erişim adresi: www.montessoridunyasi.com/beyin-firtinasi-teknigi/

- Beyreli, L., & Sönmez, H. (2017). Bloom taksonomisi ve yenilenmiş Bloom taksonomisi ile ilgili Türkiye’de yapılan çalışmaların odaklandığı araştırma konuları. *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, 5(2), 213-229. doi: <http://doi.org/10.18298/ijlet.1738>
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (3. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Cansız Aktaş, M. (2014). *Nitel veri toplama araçları*. M. Metin (Ed.), Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri (s.337-371) içinde. Ankara: Pegem Akademi.
- Cheung, M. (2011). Creativity in advertising design education: An experimental study. *Instr. Sc.*, 39, 843–864. doi: <http://doi.org/10.1007/s11251-010-9157-y>
- De Mozota, B. B. (2005). *Tasarım yönetimi*. (S. Kaçamak, Çev.). İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Dikmen, B. (2012). Değişen dünyada kültür, sanat ve bilim ilişkisi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 137-144. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/313537>
- Drama tekniği-Montessori Dünyası. (t.y.). Erişim adresi: www.montessoridunyasi.com/drama-tekniği/
- Gösterip yaptırma yöntemi nedir?. (t.y.). Erişim adresi: www.ozelogretm.hacettepe.edu.tr/grup3/gosterpy.php
- Hayırsever, F. (2002). İlköğretim okullarında uygulanan küme çalışması yönteminin değerlendirilmesi. *Milli Eğitim Dergisi*, 153-154(Kış-Bahar), 1-10. Erişim adresi: http://dhgm.meb.gov.tr/yayimlar/dergiler/milli_egitim_dergisi/153-154/hayirsever.htm
- İşbirliğine dayalı öğrenme yöntemi. (t.y.). Erişim adresi: www.ozelogretm.hacettepe.edu.tr/grup3/sbrlg.php
- Kan, J. W. T., & Gero, J. S. (2005). *Entropy measurement of linkography in protocol studies of designing*. J. S. Gero and N. Bonnardel (Eds), Studying designers’ 05, 2005 key centre of design computing and cognition, university of Sydney (p. 229-245) içinde. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/242450177_ENTROPY_MEASUREMENT_OF_LINKOGRAPHY_IN_PROTOCOL_STUDIES_OF_DESIGNING
- Kara, Y., & Çam, F. (2007). Yaratıcı drama yönteminin bazı sosyal becerilerin kazandırılmasına etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32, 145-155. Erişim adresi: <http://www.efdergi.hacettepe.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/586-published.pdf>
- Kırıçoğlu, O. (2009). *Sanat, kültür ve yaratıcılık*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Kim, M. J., Ju, S. R., & Lee, L. (2015). A cross-cultural and interdisciplinary collaboration in a joint design studio. *International Journal of Art & Design Education*, 34(1), 102–120. doi: 10.1111/jade.12019
- Margolin, V. (2012). Grafik tasarım eğitimi ve toplumsal değişimin getirdiği zorluklar. (L. Tonguç Basmacı, Çev.). *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar: Grafikerler Meslek Kuruluşu*, 123. Erişim adresi: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1457210108324006210.pdf>
- Öğretim yöntemleri. (t.y.). Erişim adresi: <https://ogryontem.wordpress.com/beyn-firtnas/>
- Özderin, S. (2019) Grafik tasarım eğitiminde akademik ilkeler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(66), 517-532. doi: 10.17719/jisr.2019.3603
- Özsoy, V., & Alakuş, A. O. (2009). *Görsel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Pawlak, A. M. (2016). Fostering creativity in the new millennium. *Research-Technology Management*, 43(6), 32-35. doi: 10.1080/08956308.2000.11671393
- Pektaş Turgut, Ö. (2016). Tasarım tarihi eğitiminde yeni yöntem ve yaklaşımlar. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 5, 204-211. Erişim adresi: http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/24.ozden_pektas_turgut.pdf
- Peng, L., & Zhang, Y. (2014, 21-22 June). *Study on the innovative design of graphic design*. Presented notice in 2nd International conference in humanities, social sciences and global business management (ISSGBM 2014). London, England.
- Problem çözme yöntemi. (t.y.). Erişim adresi: www.ozelogretm.hacettepe.edu.tr/grup3/problem.php
- Ravikumar, R. (2008). The creative problem solving process in graphic design classrooms. *Design Principles and Practices: An International Journal* 2(2), 49-52. doi:10.18848/1833-1874/CGP/v02i02/38275
- Rutherford. (2015). Improving student engagement in commercial art and design programmes. *International Journal of Art & Design Education*. 34(1), 89-101. doi: 10.1111/jade.12016


- Sanat. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Soru-cevap yöntemi. (t.y.). Erişim adresi: <http://www.ozelogretim.hacettepe.edu.tr/grup3/sorucevap.php>
- Sönmez, V. (2010). *Öğretmen el kitabı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sönmez, V., & Alacapınar, F. G. (2011). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tartışma yöntemi. (t.y.). Erişim adresi: <https://ogryontem.wordpress.com/tartisma-yontemi/>
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar*. Ankara: Detay & Sistem ofset.
- Tepetaş, G. Ş., & Haktanır, G. (2013). 6 yaş çocuklarının temel kavram bilgi düzeylerini desteklemeye yönelik öyküleştireme yöntemine dayalı bir eğitim uygulaması. *Eğitim ve Bilim*, 38(169), 62-79. Erişim adresi: <http://egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/article/view/1680/497>
- Türker, İ. H. (2005). *Bilgisayar destekli grafik tasarımı dersi yöntem önerisi*. Presented notice in Proc. 4 Int. Educational Technology Symposium, Sakarya, Turkey. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/322790136_Bilgisayar_Destekli_Grafik_Tasarimi_Dersi_Yontem_Onerisi
- Van Der Lugt, R. (2000). Developing a graphic tool for creative problem solving in design groups. *Design Studies*, 21(5), 505-522. Erişim adresi: <https://research.tudelft.nl/en/publications/developing-a-graphic-tool-for-creative-problem-solving-in-design->
- Vukic, F. (2012). Yarının tasarımı mı?. (L. Tonguç Basmacı, Çev.). *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar: Grafikerler Meslek Kuruluşu*, 123. Erişim adresi: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1457210108324006210.pdf>
- Y. Balaban., & D. Akdağ Satır (Ed.). (t.y.). *Grafik tasarım: Medya ve iletişim*. Erişim adresi: <http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kok/grafiktasarimu149.pdf>

Christian Dior'un New Look Akımı Corolle Koleksiyonu İçerisindeki Bar Modelinin Göstergebilim Çözümlemesi

A Semiotic Analysis on The Bar Model in The Christian Dior's New Look Trend Corolle Collection

Gökçe Özdemir

Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
email: gozdemir382@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2608-6004>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Özdemir, G. (2020). Christian Dior'un New Look akımı Corolle koleksiyonu içerisindeki bar modelinin göstergebilim çözümü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 580-587. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.753369>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 15/06/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 21/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Tarih boyunca kadınlar toplumdan soyutlanarak kendi benliklerinden uzaklaştırılmaya çalışılmışlardır. Fakat bunun yanısıra sürekli kendini yenileyen moda akımları sayesinde kadınların fiziksel ve kişisel özelliklerini özgür bir biçimde yansıtabilecekleri alanlar dönemin zor şartlarında bile hız kesmeden yenilenmeye devam etmiştir. Savaş sırasındaki kısıtlamalara rağmen, modadaki bu kendini yenileyen trendin harika bir örneği birçok ünlü tasarımcıya, muhteşem tasarımlar yaparak ilham vermeyi başaran Christian Dior'un yarattığı Corolle koleksiyonu olmuştur. Bu çalışmada da Ronald Barthes'in geniş bir kitle tarafından kabul görmüş göstergebilim yöntemi ile Christian Dior'un New Look (Yeni görünüm) akımı "Corolle" koleksiyonundaki "Bar" modelinin, tasarım özellikleri, kullanım biçimleri ve yansıtılan "anlamlama" ve "anlama" evrelerinin çözümlenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada, Barthes'in anlamlandırma şemasından yola çıkılarak göstergeler, gösteren/gösterilen, dizim/dizge, düzenlam/yananlam karşıtlıkları ile açıklanarak, mitler ile anlamlandırılma ilişkisi üzerinde durulmuş ve yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda, anlamlandırmanın birinci düzlemi olan düzenlamda; göstergelerin tümünün göstereni ve gösterileni arasındaki ilişki olduğu ve göstergenin gerçek nesnesi ile benzeştiği belirlenmiştir. Dior'un, bu modelde farklı işlevlere sahip giysi parçalarını, birbirleriyle ilişkilendirilerek dizimsel bağlantı ile anlamlı bir bütün oluşturduğu görülmektedir. Yananlamda ise; dizimsel bağlantıda, parçaların birleşmesini düzenleyen kuralların, giysinin anlamını değiştirdiği görülmüştür. Ayrıca, sözcüklerin anlamlarını nesnelerin ifade etmesi ile tüm göstergelerde farklı düzeylerde anlamlandırmanın mitlerle ilişkilendirildiği gözlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Moda Tarihi, Göstergebilim, Gösterge, Christian Dior,

Abstract

Throughout history, women have always been tried to be removed from their selves by isolating from their cultures. However, in virtue of the constantly self-renewing trends in fashion, the fields where women can freely reflect their physical and personal characteristics continued to be renewed even under challenging conditions of the period. Notwithstanding restrictions during the wartime, a great example of this self-renewing trend in fashion had been the Corolle collection created by Christian Dior, who managed to inspire many famous designers by making magnificent, excellent designs. The aim of this study is to analyze the design features, usage styles and reflected "meaning" and "understanding" phases of the "Bar" model in Christian Dior's New Look trend "Corolle" collection through the widely accepted semiotics method of Ronald Barthes. In the study, based on Barthes' distinguishing matrix, the signs are explained with the oppositions of signifier/signified, syntagm/paradigm, denotation/connotation and the correlation between myths and interpretation is emphasized and interpreted. As a result of research, the "denotation" which is in the first plane of signification, it has been determined that all of the indicators have a relationship between the signifier and the signified, and that the indicator is similar to its real object. It is understood that in this model Dior has created a meaningful whole with syntactic connection by relating clothing pieces with different functions to each other. In the connotation and in the syntagmatic relation, it has been observed that the rules regulating the combination of parts change the meaning of the clothing. Besides, It has been observed that the expression of the meanings of the words and the different levels of interpretation in all signs are associated with the myths.

Keywords: History of Fashion, Semiotics, Sign, Christian Dior.

1. Giriş

Toplumsal statünün, sınıfsal farklılıkların ve cinsiyet rollerinin en belirgin göstergelerinden biri olan ve kimliğin birçok farklı boyutunu doğrudan yansıtan giysilerin taşıdığı anlam, tarih içerisinde çeşitli gelişmelere, savaşlara, sınıfsal çelişkilere bağlı olarak başkalaşım geçirmektedir. Giyim; din, ırk, cinsiyet, etnik köken gibi birçok kişisel özelliği yansıtan ve yansıttığı bu özelliklerle dönemsel koşullara bağlı olarak değişen bir olgudur. Bundan dolayı, tekstil ve moda geçmişten günümüze süregelen ve çeşitli dönemlerde farklılıklar gösteren birer kavramdır. Aynı zamanda da toplumun istek ve ihtiyaçları doğrultusunda değişime uğramaktadır. 1940'lı yıllara bakıldığında II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllar olmasından dolayı giyimde değişim ve kısıtlama söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu kısıtlamaya karşın "New Look" adı verilen akım Christian Dior tarafından yaratılmıştır. Ünlü tasarımcı, 1947 yılında sergilediği ilk Haute Couture koleksiyonu "Corolle'i" savaş zamanının kısıtlamalarına rağmen geniş ve uzun kumaşlardan hazırlamıştır. Koleksiyon, tam daire etekleri ve bel altına kadar uzatılmış

belden aşağısı genişleyen formlu ceketleri ile savaşın kadınlar üzerindeki mütevazı ve sade tarzına başkaldırı niteliğindedir. Tasarımcı bu akımla volümlü etekler, yuvarlanan omuzlar, büstiyerler, ince belli ceketler ve uzun eteklerle feminenliği vurgulayan yeni bir kadın giyim tarzı oluşturmuştur. Öyle ki koleksiyonu gördükten sonra kayıtsız kalamayan zamanın Harper's Bazaar Editörü Carmel Snow: "Christian, bu küçük bir devrim, elbiselerin yeni bir görünüm" diyerek Dior'un yarattığı akımın adını da belirlemiştir. Yeni Görünüm akımı feminen duruş ve zarafete vurgu yapan özellikle de ince belli öne çıkararak, kadınların var olan güzelliklerini gözler önüne sermelerine yardımcı olan ve yaşadığı dönemin olaylarından beslenen bir akımdır. Christian Dior, bu akıma romantik bir duruş kazandırmış ve 1940'ların sonundan 1950'li yılların ortalarına kadar moda dünyasına egemen olmayı başarmıştır (Frog, 2014). Akım, savaşla birlikte gelen yoksullukla 1947 yılında ortaya çıkmış ve kendi gelişim zeminini hazırlamıştır. Kadınların fitrat olarak modaya daha meraklı olmaları da bu akımı kolayca benimsemelerine yardımcı olmuştur. Bu da kişisel görünümünde işlerine yarayacak kolay yöntem bulmalarına sebep olmuştur. Bu yeni akım savaş alanında psikolojik olarak yıpratılarak manipüle edilmeye çalışılan kadınların giyimini bir başkaldırı niteliğinde değiştirip bir anda renkli bir hale getirmiştir. Bu süreçte yaşanan kemer sıkma politikaları kadınların New Look ile beraber giyimde bir devrim yaşamasını sağlamıştır. Savaş dönemi kısıtlamalarında pili sayılarının kontrolü, eteklerin kalem etek formunda diz üstü dikilmesi, aksesuarların az kullanımı sonunda savaşın bitmesiyle çıkan bu yeni görünüm ile tam daire etekler, kumaştan aksesuardan kaçılmamış tasarımlar çok ilgi görmüştür. Koleksiyonun ilk gösterimini "Corolle" yaptığandan, bu akım dünya çapında yadırganmadan emsalsiz bir şekilde dikkat çekerek ün kazanmıştır ("Christian", 2018).

12 Şubat 1947 yılında Christian Dior'un yarattığı bu çizgi bazıları için savurganlık ve kumaş israfı gibi görünse de kadınların aradıklarını bulmaları ve bu kıyafetlerle çekici hissetmeleri sağlanmıştır. Bu başkaldırı akımı ile birlikte düşüşte olan modanın nasıl toplandığı ve savaştan çıkıp nasıl silkelendiğini, özüne döndüğü açıkça gözlemlenebilmektedir. Prenses Margareth'in 21. yaş gününde giydiği New Look koleksiyonun önemli parçası dikkatleri bu yeni akıma çekmiştir. Artık kadınlar bel hatlarını ortaya çıkaran elbiseler, kabarık tam daire havalı etekler giymeye başlamışlardır. Şapka ve ayakkabı boyları yükselerek apartman topuk ayakkabılar tahta ya da mantardan yapılmaya başlanmıştır. Korse ve jartiyer kullanımı New Look akımı ile birlikte devam ederek şapka ve eldiven kullanımı her zamanki ihtişamı ile bayanların kıyafetlerini taçlandırmıştır (Girişmen, 2015). Bu akımın en genel özellikleri; omuz vatıklarının yerini, yuvarlak omuz hatlarına bırakması, uzun kabarık elbiseler ile kalem eteklerin birlikte kullanılmasındır diyebiliriz. Ayrıca, eteklerin bel formu vücuttaki yuvarlak hatları öne çıkaracak şekilde tasarlanmıştır. Yelpeze kırmalı pililerde ipek kumaşla birlikte bu etek formunu sağlamak için kullanılmıştır. Gece ve gündüz elbiselerinin boyu kısaltılarak, diz altı – bilek üzeri gibi bir aralık tercih edilmiştir. Ceketler bel hattına kadar uzatılmış genelde bele kadar oturan belden aşağısı genişleyen ceket formları kullanılmıştır. Ayrıca belden kesikli ve bel kısmında kemer kullanılan ceketlerde ön plana çıkmaya başlamıştır. Göğüs kısmı vücuda oturur, tüm bu modellerde ortak özellik olarak bu çok belirgindir (Frog, 2014).

O dönem bu akımdan etkilenen birçok ünlü modacı olmuştur. Bunlardan bazıları; Christobal Balenciaga, Pierre Balmain ve Chanel'dir. Günümüzde ise John Galliano, Betsey Johnson, Marc Jacobs, Vivienne Westwood gibi ünlü isimler bu akımdan etkilenen başlıca tasarımcılardan olmuşlardır. Özellikle Dior, Hause'un baş tasarımcısı olan John Galliano neredeyse her yıl, New Look akımını günümüze uyarlayıp moda severlerle buluşturmaktadır ("Christian", 2018). Bu akımı bir bütün olarak değerlendirdiğimizde, 1940'lı yıllardan günümüze kadar devan eden bir süreci kapsaması ve ortaya çıktığı dönemde moda da toplumsal bir başkaldırıyı temsil etmesi nedeniyle, tasarımların verdikleri mesajların ortaya çıkarılması ve tasarımların detaylı çözümlemesinin önemli hale geldiğini söyleyebiliriz.

Göstergebilimsel analiz yöntemi, amaç anlamlı bir bütünü çözümlemeyi hedefleyen, bu işlevini de her türlü iletişim etkinliklerinde yer alan gösterge dizgelerinin kullanılarak yapıldığı bir disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Göstergebilimsel araştırmanın amacı; her türlü yapısal etkinliğin, gözlemlenen konuların bir taslağını yaratmaya yönelik tasarısına uygun olarak, dil dışındaki anlamlama dizgelerinin işleyişini belirleyip ortaya koymaktır (Barthles, 1967'den aktaran Kırkıncıoğlu, 2015). Göstergelerin anlamları üzerine antik çağdan beri çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. İnsan düşüncesi ve bildirişiminin göstergeler aracılığıyla işlediği fikri, çeşitli filozoflar tarafından çok eski çağlarda dile getirilmiştir (Rifat, 1992). Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913), eşzamanlı olarak 20. yy'ın başlarında, çağdaş göstergebilimin temellerini atmışlardır (Vardar, 2001). Günümüzde bireylerin, önceki dönemlerle kıyaslandığında birçok iletişim teknikleri kullanılarak çok yoğun bir mesaj ve algı yönetimi yağmuruna tutulduğu görülmektedir (Berger, 2008). Bu yoğun mesaj ortamında her bir imgenin belleğimizde oluşturduğu çağrışımların çözümlenebilmesine, birçok disiplinle de ilişkisi bulunan göstergebilimin sahip olduğu yöntemler yardımcı olmaktadır. Bir giysiyi anlamlandırabilmek, onu oluşturan değerleri görmek, kendine özgü yapısını kavramak, onunla bir iletişime girebilmek ve göstergeleri okuyabilmek, göstergebilim ile geliştirilebilecek bir olgudur (Batu, 2011).

Göstergeler iletişim kurmak için insanlar tarafından üretilmişlerdir. Bir düşünce, görüş, yeni çıkan bir ürünün varlığı gösterge yoluyla bir başkasına aktarılır. Düşünmek, göstergeleri kullanmak ve işletmek demektir.

Düşünmenin var olması, paylaşılması ve gelişmesi bütünüyle göstergelere bağlıdır. Bireysel isteklerin aynı gösterge türüyle anlatılması zor olabilir. Bu nedenle insanlar görüntüsel, sözel olan veya sözel olmayan her türlü yapılar gibi farklı türden göstergeler kullanabilmektedir. Hatta toplumsal olarak kullanılan her şey gösterge ve bir iletişim değeri vardır (Günay, 2008).

Çağdaş göstergebilimin önemli bir ismi olan Roland Barthes, geliştirmiş olduğu özgün yaklaşımla daha çok popüler kültür çözümlemeleri üzerinde çalışmıştır. Barthes'ın geliştirdiği yapısal çözümleme yöntemi, bildirişim amacı içermemekle birlikte anlam taşıyan çeşitli olguları (giyim, mobilya vb.) ele almaktadır. Barthes, bütün bunları anlamlandırma (signification) kavramı aracılığıyla göstergebilime bağlar, göstergelerle ikincil gösterilenler ya da yan anlam gösterilenleri arasındaki bağıntılar üzerinde durur (Vardar, 2001). Günlük iletişimde kullanılan, kültür ya da kültürün bir parçası olarak nitelenen her şey, gösterge diye adlandırılacak uzlaşım değerleri toplumun benimsediği biçimde kullanılmayı gerektirir. Her türlü kültür olgusu anlamlı bir yapıdır ve bir toplum için çok şeyi belirtebilir. Ancak her türlü göstergeyi kullanmak için kendi kullanım yerlerini bilmek gerekir. Bu da toplumsal yaşamla ilintili bir durumdur. Sonuç olarak günlük yaşamdaki iletişim, toplumsal olarak yaşamın gereği, dilsel ve dil dışı göstergeleri bir arada kullanmakla mümkün olabilir (Yıldız ve Başak, 2019). Barthes, "göstergelerin ilk işlevi anlam iletmek gerekliliğinden yola çıkarak; göstergenin ilk anda işaret ettiği şeyin "düzenlam", gösterge ile kültürel çağrışımları arasındaki farklılıkların ise "yan anlam" düzlemlerinde araştırılması gerekliliğini savunmuştur (Parsa, 2004). Bir bildirinin anlamlandırılması sürecinde, geliştirdiği kuram ile okuyucuya yardımcı olmayı amaçlayan göstergebilim, bu nedenle değişik okuma düzeyleri önermiş ve anlamını ortaya koymak için de farklı yöntemler geliştirmiştir. Diğer yandan, anlam yaratan her gösterge grubu aynı özellikte olmaması ve göstergenin kendisinden ya da kodundan kaynaklanan özellikleri olması nedeniyle, genel göstergebilimin alt evrelerini oluşturmaktadır. Son yıllardaki çalışmalarla giysi göstergebilimi de bu alt bilimlerdeki gelişmelerde yerini almaktadır. Çünkü göstergebilim ile giysilerin taşıdığı anlamların, nasıl açıklanması gerektiği bir bağlam kuramı çerçevesinde açıklanabilmektedir (Barnard, 2002). Giyim-kuşam göstergebilimsel yaklaşımla ele alındığında, görsel gösterge olarak giysinin dili, giysinin kodu, giysinin anlamı, giysinin sembolik değeri, giysilerin dizimi yani giysiyle sağlanan sözsüz iletişim karşımıza çıkmaktadır (Koca ve Kırkıncıoğlu, 2016). Çünkü bir giysi kendisini oluşturan unsurların oluşturduğu bir bütündür ve farklı değişkenlere bağlı olarak farklı anlamlar kazanabilmektedir. Giysi parçalarının bir araya gelerek oluşturduğu giyim kuşam biçimi, giysiyi taşıyanın ve onu yorumlayanların, kimliğini, düşüncelerini, ruhsal durumunu, görüş ya da inancını yansıtmakta aktif rol oynayan giysi kodları; duruma, yere, topluluğa göre farklı değerlendirilmektedir. Toplumsal olarak kullanılan sözel olan veya sözel olmayan her şeyin iletişim değeri sağlayan bir gösterge biçimi olduğunu ve aynı mesajı iletmede herkesin ayrı göstergeler kullanabileceğini vurgulamaktadır. Parsa, görüntülerle temsil ettikleri nesnelere arasında çoğunlukla benzerlik olduğuna ve beraberinde çağrıştırdığı yeni bilgiler ve anlamlar da içerdiğine dikkat çekmektedir. Davis (1997), bu durumu "cenaze kıyafetinin bir parçası olan siyah tül ile bir tuvalette kullanılan siyah tül, aynı malzeme oldukları halde, farklı bağlamlarda tümüyle farklı anlamlar taşırlar" örneğiyle açıklamaktadır. Geçmişten günümüze yaygın bir iletişim aracı olan giysi dili, uyarıcıları anlamlandırmak için kategoriler içine yerleştirilerek düzenlenebilir. Giysinin kesimi, biçimi, seçilen renk, desen ve doku, aksesuar ve takılar, malzeme ve menşei, giysi dikim teknikleri, süslemeler, ortak anlamlara ulaşmış sembollerin taşınması gibi kavramlar, giysi göstergebilimini oluşturmaktadır. Bu kavramların pek çoğu, tüketici tarafından, tercih edilip taşınır. Bireyin üzerinde taşıdığı bu semboller, kişinin psikolojik durumunu, karakteristik özelliklerini, kültür düzeyini, sosyal statüsünü, meslek grubunu açık bir şekilde yansıtmaktadır. Herkesin ne anlama geldiğini bildiği göstergeler zamanla ortak bir kod haline gelerek giyim kodlarını oluşturur. Giyim kodları incelendiğinde; toplumsal veya bireysel pek çok bilgiye ulaşmak mümkündür. Koç (2009), giysi kodları ile bir kişinin içinde bulunduğu ruh hali, statüsü, kültür düzeyi, davranış kalıpları hakkında bilgi sahibi olmanın mümkün olduğunu ifade etmektedir. Aynı şekilde bir toplumun gelenek ve görenekleri, estetiksel, sanatsal özellikleri; değerler sistemi, ekonomik durumu, geçim kaynakları, dış etkenlerden etkilenme durumu gibi pek çok konuda fikir sahibi olunabileceği gözlemlenmiştir. Giyim kodu, iletişimde kullanılan alışılmış gösterge kodlarından çok, estetik koda yakındır.

Göstergebilim sistemini giysilere uyarladığımızda, "gösteren" ve "gösterilen" arasındaki ilişki, giysinin formu, rengi, motif veya birtakım başka öğeler ile ifade edilen, çağrıştırılan ya da ima edilen sembolik evren arasında kurulan sistematik bağ incelenmektedir. İşte bu çağrıştırılan ya da "gönderme yapılan" alanın nasıl yorumlandığı, bir toplumdan diğerine, bölgeden bölgeye, hatta ilden ilden farklılık göstermektedir. Batı toplumunun giyim kodunda gösteren/ gösterilen ilişkisinin topluluk veya toplumlara göre değişiklik gösterdiği şöyle ifade edilmiştir: "Bir tarz, bir görünüm ya da belli bir moda akımı oluşturan gösteren, maddi anlamda herkes için aynı kabul edilse de, gösterilen (belirtilen, anlaşılan, çağrıştırılan, ima edilen ya da ifade edilen), en azından başlangıçta, kitlelere, seyircilere ve toplumsal gruplara göre çarpıcı farklılıklar içerir: Muhafazakar olan ile deneyciliğe yatkın olan, modayla çok ilgili olan ile modaya kayıtsız kalan, modanın yaratıcıları ve modacılar zümresi ile tüketiciler, hatta nispeten sofistike tüketiciler arasında bir farklılık söz konusudur (Davis, 1997).

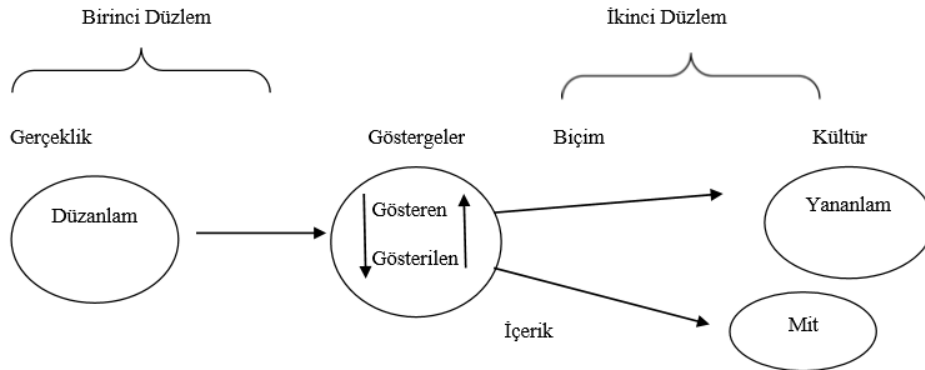
Giyimde göstergeler, iletişim levhalarında olduğu gibi üzerinde kesin olarak anlaşılabilir kodlarla değil, tarihsel ilişkilendirmeler ve birtakım çağrışımlarla anlam oluştururlar. Anlamlar, göstergeler arasındaki farkın ya da ilişkinin bir ürünüdür. Anlamlandırmanın birinci düzeyi, Saussure'un üzerinde çalıştığı düzeydir. Bu düzey, gösterenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve gösterenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler. Barthes bu düzeyi düz anlam olarak adlandırır. Düz anlam, gösterenin ortak duygusal, aşıkâr anlamına gönderme yapar (Fiske, 2003). Anlamlandırmanın önemli ikinci düzeyi de yan anlamdır. Alıcıların hepsi tarafından aynı biçimde algılanmayan ya da algılanamayan ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlamlara yan anlam denir (Özmutlu, 2009).

Giysilerin tasarım malzeme ve biçimsel özelliklerinin yanında anlamsal yapının da belgelenmesi gerekmektedir. Biçimsel açıdan belgeleme konusunda yapılmış çalışmalar olmasına rağmen ünlü tasarımcı Christian Dior'un bir devrim yaptığı New Look akımı "Corolle" koleksiyonuna yönelik çalışmalarının yeterli olmadığı düşünülmektedir. Bu sebeple göstergebilimsel çözümleme yöntemleri ile giysilerinin taşıdığı anlamların okunur hale getirilmesi sağlanabilir. Rengi, dokusu, malzemesi, kullanım biçimi ve anlamı ile bir yaşam biçimini yansıtan giysi fotoğraflarının aktardığı görsel iletilerin anlamlandırılmasının, Barthes'in deyimıyla giysinin yazıya dönüştürülmesiyle olabileceği çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Göstergebilim; anlam evrenini çözümleme, anlam oluşumu, anlam yaratma, anlamlandırma gibi soyut durumun dizgeleştirilmesi, açığa çıkarılması gibi konuları kapsama düşüncesinden hareketle bu çalışmada, Christian Dior'un New Look akımı (1947) "Corolle" koleksiyonu içerisindeki "Bar" modeli tasarımının Roland Barthes'in uygulamış olduğu (gösterge, gösteren, gösterilen) göstergebilimsel okuma ile çözümlenmesi amaçlanmıştır.

2. Yöntem

Bu çalışmada, ünlü tasarımcı Christian Dior'un yaratmış olduğu New Look (Yeni Görünüm) akımı "Corolle" koleksiyonundaki "Bar" modelinin ve kullanılan aksesuarların; kullanım biçimi, amacı, tasarım özellikleri ve yansıtılan "anamlama" ve "anlama" evrelerinin göstergebilimsel okuma ile çözümlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda çalışma, nitel bir araştırmadır. Nitel araştırmalar, anlam ve anlama üzerine odaklanan, araştırma verisindeki nedenleri ve etkileri tümevarımsal bir süreç içerisinde ele alan bir araştırma türüdür (Merriam, 2013). Çalışmada, Barthes'in anlamlandırma şemasından yola çıkılarak göstergeler, gösteren/gösterilen dizim/dizge, düzanlam/yananlam karşıtlıkları ile açıklanmış, söylem yani mitler ile anlamlandırılma ilişkisi üzerinde durulmuş ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Barthes anlamlandırmanın iki düzlemini ikili karşılıklar biçiminde ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, anlamların kültürel pratikler içinde toplumsal karakterlerin konum ve tavırlarına nasıl etki ettiğini inceleyerek, işlevselliklerini dilin içinde anlam, kodlar, düzanlamlar, yananlamlar ve mitler adını verdiği düzeylerde yapılandırmaktadır. Anlamlandırmanın ilk düzeyi olan düz anlam, gösterenin işaret ettiği şeyi, ikinci düzeyi olan yan anlam ise gösterenin kullanıcıların kültürel değerleriyle buluştuğunda oluşan etkileşimi betimlediğini belirtir ve ikincil gösterilenler ya da yananlam gösterilenleri arasındaki bağıntılar üzerinde durur (Fiske, 2003). Roland Barthes göstergebilimin temel konusunun anlam olduğunu belirtir. Ona göre tüm dizgeler birer anlamlama dizgesi oluştururlar. Dil/söz, gösteren/gösterilen, dizim/dizge, düzanlam/ yananlam karşıtlıklarını göstergebilimin başlıca çözümleme araçları olarak benimsemiştir (Barthes, 2012). Bu araştırmanın çalışma evrenini; 1947 Christian Dior'un New Look akımı "Corolle" koleksiyonu içerisindeki "Bar" modeli oluşturmaktadır.



Şekil 1. Roland Barthes'in anlamlandırma şeması (Fiske, 2003)

3. Bulgular

Moda, toplumların geleneklerin, olayların bir büyüğü aynasıdır. Savaşlar, barışlar, buluşlar, sanat olayları modayı her açıdan etkilemektedir ("Moda", 2016). Giyim bir toplumun yaşam tarzını, gelenek ve göreneklerini, yaşanılan

çağın sosyal, ekonomik ve kültürel yapısını en iyi yansıtan gösterge olarak ifade edilmektedir (Köse, 2007). Araştırmada ünlü tasarımcı Christian Dior'un yaratmış olduğu New Look akımı Corolle koleksiyonu içerisindeki "bar" modeli göstergebilimsel olarak yorumlanmaya çalışılmıştır. Alan taraması sonucu elde edilen bilgiler neticesinde tasarımcı, savaş dönemindeki kısıtlamalara tepki niteliğinde bir koleksiyon geliştirip, giyimde tek tip ve erkeksi görünümün aksine kadınların ince belini ortaya çıkaran ceketler ve kalça hattını kabarık gösteren etekler tasarlayarak kadınsılığı ve unutulmuş kadın bedenini gün yüzüne çıkarmayı amaçlamıştır. Christian Dior'un yaratmış olduğu New Look akımı Corolle koleksiyonu içerisindeki "bar" modelinin gösterge, gösteren ve gösterilen bağlamında çözümlemesi Tablo 1'de yer almaktadır.

Tablo 1

Christian Dior 1947 New Look (Yeni Görünüm) Akımı "Corolle" Koleksiyonu "Bar" Modelinin Görüntüsel Gösterge Olarak Bilimsel Yöntem ile Çözülmesi




Christian Dior - The Original "Bar Suit" (left) and the 1957 version (right)

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kadın	Bar suit	Etek-ceket takım
Nesne/ Objeye	Etek	Bar modeli olarak tasarlanmış, kalın düz pili, siyah yün kumaş, diz altına gelen (midi boy) kabarık stil
Nesne/ Objeye	Ceket	Kum saati görünüm, bele oturan, belden aşağısı bombeli inen, kırık beyaz, Çin ipeğinden yapılmış şantuk kumaşından üretilmiş yumuşak hatlı omuzlara sahip, göğüs bölgesini vurgulayan ve kalça bölgesi at kılı dolguya yaklaşık 48 cm uzatılmış bar modeli olarak tasarlanmış ceket.
Nesne/ Objeye	Ayakkabı	Sivri burunlu ve kısa topuklu ayakkabı.
Nesne/ Objeye	Eldiven	Uzun, siyah- süet
Nesne/ Objeye	Hasır şapka	Giysi tamamlayıcısı, aksesuar.

Tablo 1'de, göstergelerin, gösteren ve gösterilen ilişkisi incelenmiştir. Tarihsel bakış açısıyla giysiler; renk, kumaş, biçim, detay, baskı, silüet ve kesim gibi çeşitli unsurları içerisinde barındırarak kendi türlerinden farklılık taşımaktadırlar. Tablo 1'deki göstergeler incelendiğinde, bar modelinin etek ve ceket takımı olarak iki parçadan oluştuğu görülmektedir. Üst giysi olan ceket; erkek yaka, bedene düz takılan, iki parçalı ceket kol, kolda iki adet düğme, ön bedende kol oyuntusunda başlayıp cep ağzında biten kup, arka bedende kol oyuntusunda başlayıp belde biten kup, bedeni saran belden aşağısı daire sistemli, kapaklı çift fileto cepli, tek sıra kapanma payına sahip, kapanma payında 5 adet ilik düğmesi olan ve astarlı bir yapıdadır. Etek ise siyah yün kumaş, midi boy, pilili ve tam daire modelindedir. Giysiyi tamamlayan aksesuar olarak; sivri burunlu kısa topuklu ayakkabı, siyah süet eldiven ve hasır şapka kullanmıştır.


Tablo 2

Dizge ve Dizim Olarak Christian Dior'un Bar Modeli Giysi Analizi

Gösterge	Dizge/Dizim
	Bar model, etek ve ceket olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Model gündüz ve gece saatlerinde dışarı çıkarken giyilebilecek bir tasarım özelliği taşımaktadır. Hasır şapka, siyah deri eldiven ve sivri burun ayakkabı ile kombin tamamlanmıştır.

Tablo 2'deki gösterge incelendiğinde, dizge ve dizimler açısından parçalar arasında uyum olduğu görülmektedir. Bar modeli, dizge-dizimsel olarak üst ve alt giysi olacak şekilde iki parça şeklinde dizilmiştir. Üst ve alt parça, gerek renk kombinasyonu, gerekse etekdeki daire kesim formunun ceketin belden aşağı bölümünde kendini tekrar etmesi açısından birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Ayrıca modelin gündüz ve gece saatlerine giyilebilir bir özellikte olması fonksiyonelliğini arttırarak, bu tasarım bağlamında zaman kavramı önemsiz hale gelmiştir. Göstergedeki bu anlamlı bütünlük de "dizimsel" bir bağlantının varlığını göstermektedir.

Tablo 3
Düzanlam/Yananlam Düzleminde Göstergelerin Anlamlandırılması

Görsel	Gösterge	Düz anlam	Yan anlam
	Bar modeli: Etek ceket takım Hasır şapka Eldiven Ayakkabı	Siyah, yün, midi boy geniş pilili, çan etek. Belden oturtmalı erkek yaka, belden aşağısı volanlı inen ceket. Hasır şapka Siyah süet eldiven Sivri burun kısa topuklu ayakkabı	Kum saati görünüm, ince beli, feminenliği, estetik, güzel görünmeyi sembolize eder. Siyah süet eldiven, zarafet, elegant ve lüks görünümü çağrıştırmaktadır. Hasır şapka romantik bir görünümü çağrıştırmaktadır. Sivri burun ayakkabı kadınsılığı marjinalliği ve şıklığı, modern görünümü, çağrıştırmaktadır.

Tablo 3'te, göstergelerin iletişimsel olarak taşıdığı anlamların düz anlam ve yan anlam olarak sınıflandırıldığı görülmektedir. Anlamlandırmanın birinci düzlemi olan düz anlamda; göstergenin ilk anlamının dile getirildiği ve gösterilenin nesnel olarak; olduğu gibi ve yansız kavranması amaçlanarak, dış ceket ve altına giyilen etek olmak üzere, iki parça giysiden oluştuğu görülmektedir. Kırık beyaz renkli Çin ipeğinden yapılmış şantuk ceket yumuşak hatlı omuzlara sahip, göğüs bölgesini vurgulayan ve kalça bölgesi at kılı dolguyla uzatılan bir görsele sahiptir. Yaklaşık 48 santimetrelilik bel genişliğiyle hazırlanan bu ceket, kabarık parçalarıyla kalçadan baldırın ortasına inerek, hafif pilili siyah yün etekle kombin edilmiş ve bu sayede güzel bir zıtlık oluşturulmuştur. Kıyafeti tamamlamak için, sivri burunlu, siyah, süet ve kısa topuklu ayakkabı kullanılmıştır. Aksesuar olarak ise siyah eldiven ve hasır şapka kullanılarak bütünlük sağlanmıştır. Anlamlandırmanın ikinci düzeyi olan yan anlamda (çağırışım) alıcıların hepsi tarafından aynı biçimde algılanamayan ya da algılanamayan ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlerle yapılan bu betimlemede ise; görselde bulunan modelin duruş gücü, üzerindeki kıyafetler, aksesuarlar; lüks tüketimi, zenginliği, zarafeti, duygusallığı, moderniteyi, saflık ve romantikliği çağrıştırmaktadır. Yuvarlak hatlı daire, elips ya da oval gibi şekiller, insanları birleştirici yapısıyla, birlik ve dostluk mesajlarını verirken bu yapıdaki kıvrımlar ve sivri burun ayakkabıların cazibeli duruşu kadınsılığa dikkat çekmektedir. Siyah genellikle gücün ve otoritenin simgesi olarak kullanılmıştır. Bunlarla birlikte siyah, resmi, ciddi, sert, keskin ve asi bir tavır da ortaya koymaktadır. Aynı zamanda kadının kadınsı hatlarını gösteren; inceliğini, asaletini ve zarafetini tamamlayıcı unsur olarak da karşımıza çıkmaktadır. Mitlerin bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yolu olduğunu belirtmekte ve hayatın "mit"leri olarak adlandırdığı toplumsal davranışları, kalıpları, nesnelere de eleştirirken göstergebilimsel bakış açılarından büyük ölçüde yararlanıldığını belirtmiştir. Bu nedenle, kesimi, rengi, kullanım şekli ve süslemesi gibi tasarım detaylarına gizlenen anlamlar ve yansıttığı mesajlarla, iletişim dili olmuş giysilerin, anlam ve oluşturdukları algı açısından incelenmesi kültürel birikimin korunması açısından önem kazanmaktadır. Model cezbedici, heyecan verici ve kadınsı bir imajı yansıtmaktadır. Bu göstergelerin oluşturduğu anlamın bütünlüğüne göre bu parçada sunulan mit, daha fazla kadınsı daha fazla zarafet daha fazla feminen bir kadın mitidir. Koca ve Kırkincioglu (2016), da geçmişten bugüne bir iletişim aracı olan giysi dilinin, giysinin kesimi, biçimi, seçilen rengi, desen ve dokusu, aksesuar ve takıları gibi uyaranları anlamlandırmak için önemli olduğuna vurgu yapmışlardır.

4. Sonuç

Bu araştırma neticesinde elde ettiğimiz sonuçlara göre, II. dünya savaşı sonrası kadınlarda oluşan özgüvensizliğin, ötekileştirmenin, yalnızlaştırılmanın etkisi Christian Dior'un bir devrim niteliği taşıyan Corolle koleksiyonuyla bambaşka bir boyut kazanmıştır. Toplum tarafından yadırganan kadın profili büyük bir özüne dönüş gerçekleştirerek ve kadınların kendi vücut hatlarının farkına varmaları sağlanarak adı gibi "New look" yani yeni bir görünüme bürünmeleri hayata bakış açılarını da etkilemiştir. Bu akım bir nevi başkaldırı niteliği taşımaktadır ve günümüzde hala bazı ünlü tasarımcılar tarafından kullanılmaktadır.

Araştırma kapsamında, Christian Dior'un "Bar" modeli Barthes'ın göstergebilimsel yöntemiyle çözümlenmiştir. Araştırmaya dâhil edilen modelin resimleri göstergebilimsel açıdan çözümlenirken hem teknik özelliklerine hem de sözel ya da görsel bütün göstergelerin ortaya koymaya çalıştığı kültürel yan anlamlara odaklanılmıştır. Bu

bağlamda çalışmanın kapsamına dâhil edilen modelin incelenmesi neticesinde önemli bazı sonuçlar belirlenmiştir. Bunlar;

1. Christian Dior'un "Bar" modelinin görüntüsel gösterge olarak; güçlü, modern, şık giyinen, feminen bir görünüm yaratan kadınsı bir imaj oluşturduğu ve göstergeler arasında bir bütünlük sağlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca Bar modelinin etek ve ceket olarak temelde iki parçadan oluştuğu ve kullanılan aksesuarlar ile dönemin modasına vurgu yapıldığı bulgulanmıştır. Bu sonucu destekler nitelikte, Koç ve Koca (2015), giysilerin toplumsal yapıdan etkilenerek, kişisel bir dışa vurum aracı olduğunu belirtmişlerdir.
2. Dizimsel açıdan Bar modelinin üstten, alta doğru bir dış giyim olarak dizildiği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca modelde kullanılan kumaş renkleri ve model kesimlerindeki genişlik ve darlıkların, göstergelerin birbirleri ile olan ilişkisini ve dizimsel bağlantının var olduğunu göstermektedir.
3. İletişimsel açıdan Bar modelinin, o dönem yaşanan psikolojik buhrandan kurtulma isteğini taşıyan bir mesaj içerdiği sonucuna ulaşılmıştır. İletişimsel açıdan görsel incelendiğinde, tasarımda, özgür ve yaratıcı ruhları ön plana çıkarmaya çalışan, yeniliklere açık modernite canlısı kadınların seslerinin topluma duyurulmasının önemsendiği görülmektedir.

Genel olarak, kullanılan görseldeki kadın figürünün kendinden emin duruşu, modern görüntüsü ve yaşanan çağa hitap ederek oluşturulmuş estetiksel yapıya sahip olması, Bar modelinin ana öğretisi olan "daha fazla zerafet, daha fazla kadınsılık, daha fazla feminen duruş" söyleminin amacına ulaştığının bir göstergesidir. Özellikle o dönemden, günümüze kadar uzanan süreçte Christian Dior'a ilham olan bu öğretinin günümüzde hala kullanılıyor olması elde edilmek istenilen başarının da sağlandığının bir göstergesidir denebilir.

Kaynakça

- Barnard, M. (2002). *Fashion and communication*. London and Newyork: Taylor&Francis Group.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel serüven*. (S. Rifat ve M. Rifat, Eds. ve Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batu, B. (2011). *Sanat eğitimi alanında yapıt incelemelerinde bir yöntem olarak görsel gösterge çözümlemesi* (Doktora Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 285758).
- Berger, J. (2008). *Görme biçimleri*. (Y. Salman, Ed. ve Çev.). İstanbul: Metin Yayınları.
- Christian Dior. (2018, 4 Haziran). Erişim adresi: <http://www.paragrafoku.com/2018/06/04/christian-dior/>
- Davis, F. (1997). *Fashion, culture, and identity*. (Ö. Arıkan, Ed. ve Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. (S. İrvan, Ed. ve Çev.), Ankara: Bilim Sanat.
- Frog, M. (2014). *Modanın tüm öyküsü*. İstanbul: Hayalperest.
- Girişmen, G. (2015). *Moda tasarımında görsel kimlik ve imge algılanması* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 421751).
- Günay, V. (2008). Görsel okuryazarlık ve imgenin anlamlandırılması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi (Art-e)*, 1(1), 1-29. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193366>
- Kırkıncıoğlu, Z. (2015). *Ege bölgesi kadın giyim-kuşamının göstergebilimsel yöntem ile çözümlenmesi* (Doktora Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 397379).
- Koca, E., & Kırkıncıoğlu, Z. (2016). Denizli ili gelin giyim-kuşamının göstergebilimsel açıdan çözümlenmesi. *Turkish Studies (International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic)*, 11(8), 247- 270. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9569>
- Koç, A. (2009). Kütahya merkezinde giyim-kuşam kültüründeki değişmelerin çözümlenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(9), 243-261. Erişim adresi: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi9pdf/koc_adem.pdf
- Koç, F., & Koca, E. (2015). Kütahya'nın entarili geleneksel kadın giysilerinin göstergebilimsel çözümlenmesi. *Milli Folklor*, 27(106), 70-87. Erişim adresi: <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=106&Sayfa=67>
- Köse, H. (2007). Kültürel/siyasal bir kimlikleşme aracı olarak giyim-kuşam modası. *ICANAS*, 10, 457
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber* (S. Turan, Ed. ve Çev.) Ankara: Nobel Yayıncılık.

Moda, modanın tarihçesi ve geçmişten günümüze ünlü modacılar. (2016,1 Nisan). Erişim adresi:
<https://circlelove.co/moda-modanın-tarihçesi-ve-gecmisten-gunumuze-unlu-modacılar/>

Özmutlu, A. (2009). *Grafik tasarım atölye derslerine afiş konusunun uygulama ve çözümleme süreçlerinde göstergebilimsel çözümleme yönteminin kullanımı* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 227527).

Parsa, S. (2004). *Göstergebilim çözümleneleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.


Vardar, B. (2001). *Dilbilimin temel kavram ve ilkeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Yıldız, Ş., & Başak, V. (2019). Moda tarihi içerisinde Jan Van Eyck'in resimlerinin göstergebilimi ile analizi. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(7), 179-200. doi: <http://dx.doi.org/10.29228/ijiiia.7.81>

Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Sosyal Medyanın Sanat Eğitimi Sürecinde Kullanımına Yönelik Görüşleri

Visual Art Teacher Candidates' Opinions on The Use of Social Media in The Art Education Process

Yahya Hiçyılmaz

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
email: yahya-04@windowslive.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3453-9998>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı alınmıştır.

Atf (APA 6)/To cite this article

Hiçyılmaz, Y. (2020). Görsel sanatlar öğretmen adaylarının sosyal medyanın sanat eğitimi sürecinde kullanımına yönelik görüşleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 588-593. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.755193>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 19/06/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 20/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Sosyal medya, toplumda büyük bir ilgi görmekte ve son yıllarda eğitimin bir aracı olarak kullanılmaktadır. Sosyal medya araçları, sanatçılara ve sanat eğitimcilerine birçok olanak sağlamaktadır. Ancak ulusal ve uluslararası literatür incelendiğinde, görsel sanatlar öğretmen adaylarının sosyal medyayı sanat eğitimi sürecinde kullanmasına yönelik araştırmaların çok az olduğu görülmüştür. Bu nedenle bu çalışmada görsel sanatlar öğretmen adaylarının sosyal medyayı sanat eğitimi sürecinde kullanımlarına yönelik görüşlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın amacına bağlı olarak çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseni kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubu, 2019-2020 eğitim-öğretim yılı bahar döneminde Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi bünyesinde Resim-İş eğitimi programı kapsamında öğrenim gören 28 öğretmen adayından oluşturulmuştur. Çalışma grubu, amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi esas alınarak belirlenmiştir. Araştırmada, yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Bu doğrultuda toplanan veriler, içerik analizi ile analiz edilmiştir. Analizler sonucunda, öğretmen adaylarının eğitim amaçlı kullandıkları sosyal medya uygulamaları içerisinde en fazla "Pinterest"i tercih ettikleri tespit edilmiştir. Öğretmen adaylarını sosyal medya uygulamalarına yönelten birçok neden olduğu belirlenmiştir. Ayrıca öğretmen adaylarının sosyal medyanın sanat eğitimi sürecinde kullanımı konusunda olumlu ve olumsuz düşünceleri olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda, sosyal medyanın da dahil olduğu yeni teknolojilerin kullanıldığı sanat eğitimi sınıflarında alternatif öğrenme modelleri önerilebilir.

Anahtar kelimeler: Sosyal Medya, Sanat Eğitimi, Görsel Sanatlar Öğretmen Adayları

Abstract

Social media draws a great interest in the society and is used as a tool of education in recent years. Social media tools provide many opportunities for artists and art educators. However, when the national and international literature is examined, it has been observed that there is very little research on visual arts teacher candidates to use social media in the art education process. The aim of this study is to examine the opinions of visual arts teacher candidates towards the use of social media in the art education process. Depending on the purpose of the research, a case study pattern, one of the qualitative research methods, has been used in the study. The study group of the research was occurred from 28 pre-service teachers studying under the Art Education program within the Van Yüzüncü Yıl University Faculty of Education in the spring semester of the 2019-2020 academic year. The study group has been determined based on the criterion sampling method, which is one of the purposeful sampling methods. In the research, semi-structured interview form has been used. The data collected in this direction were analyzed by content analysis. As a result of the analyzes, the most preferred "Pinterest" was determined among the social media applications used by teacher candidates for educational purposes. It has been determined that there are many reasons that direct pre-service teachers to social media applications. In addition, it has been determined that pre-service teachers have positive and negative thoughts about the use of social media in the art education process. As a result of the researches, alternative learning models can be proposed in art education classes using new technologies including social media.

Keywords: Social Media, Art Education, Visual Arts Pre-Service Teachers

1. Giriş

Toplumun tüm kesiminde ve özellikle gençler arasında, YouTube, Facebook veya Twitter aracılığıyla bilgi, resim ve videolar paylaşmak için web tabanlı uygulamalar giderek daha fazla kullanılmaktadır (Lenhart, Purcell, Smith ve Zickuhr, 2010). Her alanda etkin bir şekilde kullanılan bu uygulamalar, ilişki kurma ve öğrenmenin önemli bir parçası olmaktadır (Castro, 2012).

Literatürde birbirileri ile çelişen tanımlar ve örtüşen görüşler olsa da terim olarak sosyal medya, kullanıcıların dijital içerik oluşturmaya, paylaşmaya, yorumlamaya ve tartışmaya olanak tanıyan çok çeşitli uygulamalar şeklinde tanımlanabilir (Manca ve Ranieri, 2016). Sosyal medya; kullanıcıları bir araya getiren, çevrimiçi videolar izleme imkânı sağlayan, canlı sohbet etme, birbirlerinin içeriği hakkında yorum yapma, anlık mesajları okuma ve gönderme gibi geniş bir uygulama yelpazesine sahiptir. Bu tanımlamalar doğrultusunda sosyal medyanın öğrenme-öğretme sürecinde kullanılması, pedagojik paradigmada radikal bir değişim yaratarak eğitim teknolojilerinin yeniden dönüştürmenin bir aracı olarak görülmektedir. (Brown ve Adler, 2008; Manca ve Ranieri, 2016).

Günümüzde sosyal medya uygulamaları, kişisel kullanımın ötesine geçmiştir. Sosyal medya, gelişen yeni teknolojilerle birlikte öğretmenlere öğretme-öğrenme sürecini geliştirmek için kullanılacak birçok araç sunmaktadır. Bu teknolojiler öğretmenlere sınıf blogları oluşturabilme ve bu yolla birçok ders materyalleri gönderebilme imkânı sunmaktadır. Aynı zamanda öğrenciler wikiler aracılığıyla herhangi bir ortak çalışmada kendi düşüncelerini ifade edebilme ortamı oluşturabilmektedir.

Dijital dünyanın elektronik ağ ve etkileşimli doğasının sanat üzerinde önemli bir etkisi vardır. Ağa bağlı araç ve gereçler elektronik biçimde olduğundan, dünya çapındaki elektronik ağlar üzerinde veriler taşınabilir durumda olurlar. Dolayısıyla sanat eserleri ağa bağlı çeşitli araç-gereçlere yüklendiğinde, ağına ulaştığı her yerde farklı formatlarda ve farklı zamanlarda sunulma potansiyeline sahip olurlar. Bu doğrultuda sosyal medya araçları, sanatçılara ve sanat eğitimcilerine sanat eserlerini işbirliği ile oluşturabilme, sanat hakkındaki düşüncelerini ifade edebilme ve sanatçılar ile birçok farklı şekilde bağlantı kurabilme olanakları sunmaktadır. Bu araçlar öğrencilerin aynı zamanda atölye ortamının dışında dünyayla bağlantı kurabilecek ortak projelere katılmalarını da sağlamaktadır. Dolayısıyla öğrenciler ve öğretmenler çalışmalarını daha geniş bir kitleye sunabilmektedir (Buffington, 2008).

Ulusal ve uluslararası literatür incelendiğinde, sosyal medyanın sanat eğitimi sürecinde kullanımı ile ilgili bazı araştırmaların yapıldığı görülmektedir (Aydın, 2015; Castro, 2012; Çığır, 2016; DeWilde, 2016; Güler ve Erişti, 2019; Jones, 2015; Sweeny, 2009; Özsvağ Uluçay, 2017). Ayrıca Özkan'ın (2019) yapmış olduğu araştırmada, görsel sanatlar öğretmen adaylarının sosyal medyanın öğrenme sürecine etkilerine ilişkin görüşlerinin incelendiği görülmektedir. Buradan hareketle literatürde sanat eğitiminde sosyal medyanın kullanımı ile ilgili çalışmaların sınırlı sayıda olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu araştırma literatüre katkı sağlanması bakımından önem arz etmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bilgisayar teknolojilerinin eğitimin her kademesinde ve sanat eğitimi alanında gittikçe kullanımı artmaktadır. Bu bağlamda teknolojiler geliştikçe, sınıflarda farklı ve yeni teknolojilerin uygulanma fırsatının ortaya çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla teknolojiler hızla geliştikçe, sanat eğitimi politikaları, standartları, uygulamaları ve öğretmen adaylarının eğitimi bu doğrultuda değişmelidir (Patton ve Buffington, 2016). Bu durum, yeni teknolojilerin kullanıldığı alternatif öğrenme modellerini gündeme getirmektedir. Bu alternatif modellerden birisi de sosyal medya destekli öğrenmedir. Sosyal medyanın bireyin yaşamı üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, sanat eğitimcilerinin bu duruma kayıtsız kalmaması düşünülemez. Bu bağlamda görsel sanatlar öğretmen adaylarının sosyal medyayı sanat eğitimi sürecinde kullanımlarına yönelik görüşlerini belirlemek amaçlanmıştır.

2. Yöntem

Araştırmanın amacına bağlı olarak bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseni kullanılmıştır. Creswell (2002), durum çalışması; bir olayın faaliyetin, sürecin veya daha fazla bireyin anlaşılması ve birbirine bağlı sistemlerin derinlemesine incelenmesi şeklinde tanımlamaktadır

2.1. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu, 2019-2020 eğitim-öğretim yılı bahar döneminde Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi bünyesinde Resim-İş eğitimi programı kapsamında öğrenim gören 28 öğretmen adayından oluşturulmuştur. Araştırmaya katılan öğretmen adaylarının 16'sı kadın ve 12'si ise erkektir. Çalışma grubu amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi esas alınarak belirlenmiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen ölçütleri karşılayan kişiler, seçilerek çalışma grubuna dâhil edilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Bu çerçevede çalışma grubuna sosyal medyayı etkin bir şekilde kullanan öğretmen adayları seçilmiştir. Öğretmen adaylarının büyük çoğunluğunun her gün 1-2 saat (f=13) ile her gün 3-4 saat veya üzeri (f=11) sosyal medyada zaman geçirdikleri belirlenmiştir. Araştırmanın çalışma grubu ile ilgili demografik bilgilere Tablo 1'de yer verilmiştir.

Tablo 1
Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Demografik Özellikleri

Değişkenler	n	
Cinsiyet	Kadın	16
	Erkek	12
	Toplam	28
Sınıf Düzeyi	1. Sınıf	7
	2. Sınıf	7
	3. Sınıf	7
	4. Sınıf	7
	Toplam	28
Sosyal Medya Kullanım Sıklığı	Günde 1 saatten az	4
	Günde 1-2 saat	13
	Her gün 3-4 saat veya üzeri	11
	Toplam	28

2.2. Veri Toplama Aracı

Bu araştırma, Görsel Sanatlar öğretmen adaylarının sosyal medyayı sanat eğitimi sürecinde kullanımına yönelik görüşlerini belirlemeyi hedeflemiştir. Bu amaç doğrultusunda araştırmacı, ilk olarak alanyazındaki çalışmalarını inceleyerek yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile taslak görüşme formu hazırlamıştır. Bir sonraki aşamada taslak görüşme formu iki görsel sanatlar uzmanının görüşüne sunulmuştur. Daha sonra taslak forma uzman görüşleri doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılarak son şekli verilmiştir.

2.3. Verilerin Toplanması

Yarı yapılandırılmış görüşme formu pilot uygulama amacıyla iki öğretmen adayına uygulanmıştır. Uygulama sonucunda soruların anlaşılabilirliğine ilişkin bir problemin olmadığı anlaşılmıştır. Daha sonra araştırmacı sosyal medya uygulamalarını kullanarak öğretmen adayları ile görüşmeler gerçekleştirmiştir. Görüşmeler, gönüllülük esasına dayalı olarak yapılmıştır ve 15 ile 20 dakika arasında sürmüştür. Ayrıca araştırma için etik kurul izni (Ek:1) alınmıştır.

2.4. Veri Analizi

Durum çalışmalarında, veri analizine başlarken durumla ilgili tüm bilgiler bir araya getirilmelidir (Merriam, 2013). Bu doğrultuda verilerin yazılı formları ilk olarak numaralandırılarak bir araya getirilmiştir. Katılımcı grupların kimlikleri gizli tutulmuştur. Erkek öğretmen adayları E1 ve E2, kadın öğretmen adayları ise K1 ve K2 şeklinde formüle edilmiştir. Bu çerçevede düzenlenen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir.

Veriler toplandıktan sonra ilk olarak veri metinleri satır satır okunarak tümevarımsal yöntem ile kodlar elde edilmiştir. İkinci aşamada kodlar, tema olarak kabul edilen görüşme sorularının altına sınıflandırılmıştır. Üçüncü aşamada kodlar temalara göre yeniden düzenlenmiştir. İçerik analizinin son aşamasında ise bulgular rapor edilmiştir. Nitel verilerinin sonuçlarını daha anlaşılır kılmak amacıyla frekanslar kullanılmış ve katılımcıların ifadelerinden doğrudan alıntılara yer verilmiştir. Kodlama güvenilirliğini belirlemek amacıyla her soru için araştırmacı tarafından hazırlanan kodlama listesi başka bir uzman tarafından da kontrol edilmiştir. İki uzman, verilen kodların tutarlılığına bakmıştır. Farklı biçimlerde kodlanan veriler, tartışılarak uzlaşma yoluyla nihai kod listesi oluşturulmuştur.

3. Bulgular

Görüşmede görsel sanatlar öğretmen adaylarına ilk soruda “En çok hangi sosyal medya uygulamalarını eğitim amaçlı kullanıyorsunuz?” sorusu yöneltilmiş ve alınan cevaplar doğrultusunda elde edilen sonuçlar Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2

Öğretmen Adaylarının Eğitim Amaçlı Kullandıkları Sosyal Medyada Uygulamaları

Kodlar	f
Facebook	14
Instagram	12
Pinterest	17
Youtube	3

Tablo 2 incelendiğinde, öğretmen adaylarının eğitim amaçlı kullandıkları sosyal medya uygulamaları içerisinde en fazla “Pinterest”i tercih ettikleri görülmüştür. Bu konuda öğretmen adaylarının düşüncelerini ifade eden örnek görüşlerinden bazıları şunlardır: “Bölümümde resim alanında beni geliştireceğini düşündüğüm sosyal medya uygulamalarından Pinterest’i kullanıyorum.” (ÖAE1), “Bazı videoları bazı aktiviteleri görerek öğrenmek için Youtube’yi kullanıyorum.” (ÖAK16), “Facebook’u bazen gündemi takip etmek için bazen de eğitim amaçlı kullanıyorum. Daha çok ressamın çalışmalarını görmek için kullanıyorum” (ÖAK13).

Görüşmede görsel sanatlar öğretmen adaylarına ikinci olarak “Sosyal medyayı hangi amaçla kullanıyorsunuz” sorusu yöneltilmiş ve alınan cevaplar doğrultusunda elde edilen sonuçlar Tablo 3’te verilmiştir.

Tablo 3

Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Sosyal Medya Kullanım Amaçları

Kodlar	f
Arkadaşlarıyla iletişim kurabilmek için	3
Kendim ile ilgili bilgileri paylaşabilmek için	3
Zaman geçirmek için	9
Haber almak için	13
Alanındaki gelişmeleri takip etmek için	15
Sanatçıları takip etmek için	7

Tablo 3 incelendiğinde, öğretmen adaylarının sosyal medya kullanım amaçlarına ilişkin bakış açıları genel olarak görülmektedir. Öğretmen adaylarının sosyal medya kullanım amaçları ile ilgili ifadelerine bakılarak sosyal medyayı daha çok alanındaki gelişmeleri takip etmek için kullandıklarını belirttikleri görülmektedir. Ayrıca öğretmen adaylarının sosyal medyayı arkadaşlarıyla iletişim kurabilme, kendisi ile ilgili bilgileri paylaşabilme, zaman geçirme, haber alma ve sanatçıları takip etmek amacıyla kullandıkları görülmüştür. Bu kapsamda bazı öğretmen adaylarının görüşleri şu şekildedir: “*Kendi alanımla ilgili daha fazla bilgiye ulaşabilmek için kullanıyorum.*” (ÖAK2), “*Genelde gündemi takip etmek veyahut da arkadaşlarımla sohbet etmek amacıyla kullanıyorum.*” (ÖAE 12), “*Ben çeşitli sanatçıları ve düşünürleri takip ediyorum. Kendi çizimlerimi paylaşıyorum. Daha çok kişiye ulaşabiliyorum onlar da aynı şekilde bana ulaşabiliyorlar.*” (ÖAK 1), “*Bazen zaman geçirmek için, bazen de araştırma yapmak için, en çok da resim çizerken bana ilham vermesi için kullanıyorum. Ünlü ressamların çalışma görüntülerini stoklayıp inceliyorum.*” (ÖAE 9), “*Alanımla ilgili güncel konuları öğrenmek için kullanıyorum. Sanatçıların paylaştığı resimleri incelemek için kullanıyorum.*” (ÖAK 11)

Görüşmede görsel sanatlar öğretmen adaylarına üçüncü olarak “Sosyal medyanın sanat eğitimi sürecinde kullanılmasının olumlu ve olumsuz etkileri nelerdir?” sorusu yöneltilmiş ve alınan cevaplar doğrultusunda elde edilen sonuçlar Tablo 4’te verilmiştir.

Tablo 4

Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Sosyal Medyanın Sanat Eğitimi Sürecinde Kullanımı Konusundaki Görüşleri

Alt kategoriler	Kodlar	f
Olumlu etkileri	Atölyede kullanabileceğim çeşitli görsellere ulaşabilirim.	7
	Sanatçıların kullandıkları farklı teknikleri görmemi sağlar	10
	Alanımla ilgili güncel konuları takip etmemi sağlar	8
	Ödevlerime yardımcı olur	4
	Yaratıcılığımı geliştirir	7
Olumsuz etkileri	Kişisel verilerime ulaşılabilmesi	3
	Hazır bilgi edinmeye alışılması	2
	Yaratıcılığı kısıtlaması	4
	Bağımlılık oluşturmaması	9
	Zaman kaybına sebep olması	7

Tablo 4’te öğretmen adaylarının sosyal medyanın, sanat eğitimi sürecinde kullanılmasının olumlu ve olumsuz etkilerine yönelik genel görüşlerine yer verilmiştir. Öğretmen adaylarının olumlu görüşleri incelendiğinde, daha çok sanatçıların kullandıkları farklı teknikleri görmemi sağlar şeklinde düşüncelerini ifade ettikleri görülmüştür. Ayrıca öğretmen adaylarının ifadeleri detaylı olarak incelendiğinde, sosyal medyanın atölyede kullanılabilecek çeşitli görsellere ulaşılabilmelerine, alanlarıyla ilgili güncel bilgilere ulaşabilmelerine ve ödevlerine yardımcı olabilmelerine katkı sağladığı yönündeki düşüncelerini dile getirdikleri görülmektedir. Öğretmen adaylarının bu kapsamdaki bazı örnek ifadeleri şu şekildedir: “*Evet bence olumlu yönde etkisi vardır. Çünkü çeşitli ressamların çizim tarzlarını görüyorum, o çizimlerden fikirler ediniyorum. Sanatçıların farklı çalışmalarını görebilme imkânı sağlıyor. Dolayısıyla yaratıcılığımız gelişir, ufkumuz genişler.*” (ÖAE5), “*Etkisi elbette vardır. Örneğin alanımızla ilgili farklı teknikleri görebilmemizi sağlamaktadır.*” (ÖAE 8), “*Görsel sanatlar ile ilgili araştırmalarda istediğim bir konuyu bulma imkânı veriyor. Bu bağlamda ödevlerime yardımcı olabiliyor.*” (ÖAK15), “*Farklı sanatçıların farklı tarzları dikkatimi çekiyor. Sosyal medya sayesinde onlardan birçok şey öğrenmiş oluyorum, bu da kendi tarzımın gelişmesine katkı sağlıyor.*” (ÖAE10), “*Sosyal medya sayesinde bölümümle alakalı birçok yeni fikre ulaşmamı sağlıyor. Bu sayede aldığım fikirlerden yola çıkarak daha yaratıcı ürünleri ortaya koymamı sağlar*” (ÖAK11).

Öğretmen adaylarının ifadelerine bakıldığında sosyal medyanın sanat eğitimi sürecinde kullanımı konusunda olumsuz etkilerine yönelik görüşlerinin de olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda öğretmen adaylarının daha çok sosyal medyanın bağımlılık oluşturmaması konusuna vurgu yaptıkları belirlenmiştir. Ayrıca öğretmen adaylarının sosyal medyanın sanat eğitimi sürecinde kullanımı konusunda zaman kaybı, yaratıcılığı kısıtlaması, kişisel verilere erişebilme ve hazır bilgi edinmeye alışılması şeklinde olumsuz ifadeleri olduğu görülmektedir. Öğretmen adaylarının bu konudaki görüşleri şu şekildedir: “*Eğer çok fazla vakit geçirip kendimizi kaptırırsak bundan kötü etkileniriz. Sosyal medyanın bağımlısı olmuş oluruz.*” (ÖAK10), “*Bazen beş dakikada düşündüğünüz bir şeyi saatlerce boş yere sosyal medyada dolaşabiliyoruz. Zamanı boşa harcamış oluyoruz.*” (ÖAK14) “*Sosyal medya uygulamaları aracılığıyla yanlış bilgileri alabiliriz. Sanatçıların paylaşmış oldukları çalışmalarını taklit edersek, üstüne bir şey koymazsak yaratıcılığımızı olumsuz bir şekilde etkileyebilir.*” (ÖAE11), “*Mesela hesaplarımızı çalabilirler.*” (ÖAK1)

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu araştırmada yapılan içerik analiz sonucundan elde edilen bulgulara göre, öğretmen adaylarının eğitim amaçlı kullandıkları sosyal medya uygulamaları içerisinde daha çok “Pinterest”i tercih ettikleri sonucuna varılmıştır.

Sosyal medya uygulamaları, anasanat atölye dersleri gibi uygulamalı eğitimlerde öğrencilerin görsellere hızlı bir biçimde ulaşmasına destek vermektedir (Özsavaş Uluçay, 2017). Bu doğrultuda öğretmen adaylarının özellikle atölye derslerinde görsellere ulaşma noktasında “Pinterest”i tercih etmesinin nedeni olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla sosyal medyanın sanat eğitiminde öğrenmenin önemli bir parçası olduğu söylenebilir.

Öğretmen adaylarının sosyal medya uygulamalarını genellikle alanındaki gelişmeleri takip etmek amacıyla kullandıkları sonuca ulaşılmıştır. Ayrıca öğretmen adaylarının sosyal medyayı arkadaşlarıyla iletişim kurabilmek, kendileri ile ilgili bilgileri paylaşabilmek, zaman geçirmek, haber almak ve sanatçıları takip etmek gibi farklı amaçlar için de kullandıkları tespit edilmiştir. Buradan hareketle öğretmen adaylarını sosyal medya uygulamalarına yönelten birçok neden olduğu söylenebilir. Benzer bir sonuç Özkan (2019) tarafından yapılan araştırmada da görülmektedir. Moghavvemi, Sulaiman, Jaafar ve Kasem, (2018) araştırmalarında lisans öğrencilerinin sosyal medya uygulamalarını eğlence, bilgi arama ve akademik öğrenme için kullandıklarını dile getirmektedir. Ahmed, Ahmad, Ahmad, ve Zakaria, (2018) tarafından yapılan araştırma da bu sonuçları desteklemektedir.

Özsavaş Uluçay (2017), sosyal medyanın sanat eğitimi için uygun olduğunu dile getirmektedir. Sweeny (2009), sanat eğitiminde sosyal medya kullanımının paradigmatik bir değişim getirdiğini özellikle sanat eğitimi uygulamalarında yeni olanaklar sunduğunu ifade etmektedir. Bu doğrultuda öğretmen adaylarının sosyal medyanın sanat eğitim sürecinde kullanımı konusunda olumlu düşünceleri incelendiğinde, sanatçıların kullandıkları farklı teknikleri görme imkânı sunduğu yönündeki görüşlerini dile getirdikleri görülmektedir. Ayrıca öğretmen adayları, sosyal medyanın atölyede kullanılabilir çeşitli görsellere ulaşılabilirliğine, alanları ile ilgili güncel bilgilere ulaşılabilirliğine ve ödevlerine yardımcı olabilmelerine yönelik katkı sağladığını dile getirmektedirler. Bu bağlamda sosyal medya uygulamaları, görsel sanatlar öğretmen adaylarına yeni olanaklar sunmaktadır. Benzer bir sonuç Özkan (2019) tarafından yapılan araştırmada da görülmektedir.

Araştırmada, öğretmen adaylarının sanat eğitim sürecinde sosyal medyanın kullanılmasının bağımlılık oluşturması, zaman kaybına neden olması, yaratıcılığı kısıtlaması, kişisel verilere erişebilme ve hazır bilgi edinmeye alışılması şeklinde olumsuz düşünceleri olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda öğretmen adaylarının sosyal medyanın sanat eğitim sürecinde kullanımı konusunda olumlu düşüncelerinin yanında potansiyel olarak zararlı etkilerine yönelik çeşitli endişelerinin de olduğu söylenebilir.

Teknolojiler geliştikçe, sınıflarda farklı ve yeni teknolojileri uygulama fırsatlarının ortaya çıktığı görülmektedir. Bu doğrultuda öğretmen adaylarının aldıkları eğitimin değişmesinin gerektiği söylenebilir. Dolayısıyla öğretmen adaylarının eğitiminde sosyal medyanın da dahil olduğu yeni teknolojilerin kullanıldığı sanat eğitimi sınıflarında alternatif öğrenme modelleri önerilebilir. Öğretmen adaylarının sosyal medyaya yönelik endişeleri göz önüne alınarak eğitim programları oluşturulmalıdır. Sanat eğitimi sürecine özel sosyal medya ortamları oluşturulmalıdır. Bu ortamların aktif kullanılmasına teşvik edilmelidir. Ayrıca araştırmacılara sosyal medyanın öğrenme süreci üzerinde etkilerine ilişkin karma çalışmaların yapılacağı araştırmalar önerilebilir.

Kaynakça


- Ahmed, Y. A., Ahmad, M. N., Ahmad, N., & Zakaria, N. H. (2019). Social media for knowledge-sharing: A systematic literature review. *Telematics and informatics*, 37, 72-112.
- Aydın, H. (2015). *Sosyal paylaşım sitelerinin öğrencilerin görsel sanatlar eğitimine katkıları* (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 397381).
- Brown, J. S., & Adler, R. P. (2008). Minds on fire: Open education, the long tail, and learning 2.0. *Educause Review*, 43(1), 16-32.
- Buffington, M. L. (2008). Creating and consuming Web 2.0 in art education. *Computers in the Schools*, 25(3-4), 303-313.
- Castro, J. C. (2012). Learning and teaching art through social media. *Studies in Art Education*, 53(2), 152-169.
- Creswell, J. (2002) *Research design: Qualitative, quantitative and mixed method approaches*. London: Sage.
- Çığır, E. (2016). *Görsel sanatlar öğretimine yönelik sosyal ağ odaklı görsel kültür uygulamalarının incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 449978).
- DeWilde, J. J. (2016). *Social media as a tool to share art curriculum* (Yüksek lisans Tezi). School of Art, Illinois State University, US.
- Güler, E., & Erişti, S. D. B. (2019). Görsel sanatlar öğretiminde sosyal ağ odaklı görsel kültür eğitimi etkinliği: Hieronymus bosch’un ‘dünyevi zevkler bahçesi’ eserinin incelenmesi. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 7(2), 738-767.

- Jones, B. L. (2015). Collective learning resources: Connecting social-learning practices in deviant art to art education. *Studies in Art Education*, 56(4), 341-354.
- Lenhart, A., Purcell, K., Smith, A., & Zickuhr, K. (2010). Social media & mobile internet use among teens and young adults. Millennials. Pew internet & American life project. Erişim adresi: <http://pewinternet.org/Reports/2010/Social-Media-and-Young-Adults.aspx>
- Manca, S. & Ranieri, M. (2016). Facebook and the others. Potentials and obstacles of social media for teaching in higher education. *Computers & Education*, 95, 216-230.
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber*. S. Turan (Ed. ve Çev.). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Moghavvemi, S., Sulaiman, A., Jaafar, N. I. & Kasem, N. (2018). Social media as a complementary learning tool for teaching and learning: The case of Youtube. *The International Journal of Management Education*, 16(1), 37-42.
- Özkan, M. (2019). *Görsel sanatlar öğretmen adaylarının sosyal medyanın öğrenme sürecine etkilerine ilişkin görüşleri 'Pamukkale Üniversitesi Örneği'* (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 561237).
- Özsavaş Uluçay, N. (2017). Görsel tasarım eğitiminde sosyal medyanın kullanımı. *The Journal of Academic Social Science*, 5, 372-379.
- Patton, R. M., & Buffington, M. L. (2016). Keeping up with our students: The evolution of technology and standards in art education. *Arts Education Policy Review*, 117(3), 1-9.
- Sweeny, R. W. (2009). There's no I in YouTube: social media, networked identity and art education. *International Journal of Education through Art*, 5(2-3), 201-212.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. Baskı), Ankara: Seçkin Yayınları.

Lost in Translation: The Misinterpretation of Turkish Book Covers

Çeviride Kaybolmak: Türk Kitap Kapaklarının Yanlış Yorumlanması

Dilek Nur Ünsür

Dr., Giresun Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
email: dnunsur@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1243-6883>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Ünsür, D. N. (2020). Lost in translation: The misinterpretation of Turkish book covers. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 594-607. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.762256>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 01/07/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 07/08/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Abstract

Re-designing covers for foreign edition books is one of the debated and complicated tasks, considering various involvements during the procedure, such as publishers' role, designers' interpretation and design trends of countries' book markets. The process becomes more problematic when especially imagery that reflects cultural stereotypes, which do not represent text, are used on covers. Particularly in the case of Turkish authors' foreign edition book covers, the visual representation of literature and text is not accurate and is full with misinterpretation, despite the fact that these authors are globally recognized and their books are translated into many languages. In the global extend, the situation is not very different than the Turkish case; we see similar design approaches consist of clichéd images on rebranded covers. As it is not only a local issue, but a universal one, this article aims to answer the following questions through the Turkish case: Why do misinterpretations occur when re-covering translated books? What are the causes? What can be done to avoid misinterpretations? To achieve this, some of the well-known Turkish authors, whose books are re-covered in many countries, are reviewed to support the argument in this article, also by revealing the process of covering foreign editions and the discussions around the topic. In the light of the review on chosen examples, the possible solutions to avoid misinterpretations are revealed in the closing section.

Keywords: Book Cover Design, Foreign Editions, Intersemiotic Translation, Cultural Misinterpretations, Clichéd Imagery, Turkish Authors, Orhan Pamuk, Elif Şafak

Öz

Yabancı edisyon kitapları için yeniden kapak tasarlanması, süreç sırasında yayıncıların rolü, tasarımcıların yorumu ve ülkelerin kitap pazarlarının tasarım trendleri gibi çeşitli müdahaleler göz önünde bulundurulduğunda çokça tartışılan ve karmaşık olan işlerden biridir. Metni temsil etmeyen kültürel klişeleri içeren görüntüler kitap kapaklarında kullanıldığında süreç daha da sorunlu hale gelmektedir. Özellikle Türk yazarların yabancı edisyon kitaplarında, edebiyatın ve metnin görsel temsili doğru yansıtılmamaktadır ve bu yazarların dünya çapında tanınmasına ve kitaplarının birçok dile çevrilmesine rağmen kapak tasarımları yanlış yorumlamalar ile doludur. Küresel boyutta da durum, Türkiye örneğinden çok farklı değildir; klişe görüntülerden oluşan benzer tasarım yaklaşımlarının yeniden kapak tasarlama sürecinde var olduğunu görüyoruz. Dolayısıyla, bu sadece yerel bir mesele değil, evrensel bir mesele olduğu için, bu makale şu soruları Türk örneği üzerinden cevaplamayı amaçlamaktadır: Tercüme edilmiş kitaplara yeniden kapak tasarlarken yanlış görsel yorumlamalar neden ortaya çıkar? Bu yanlış yorumlamalara sebep olan şeyler nelerdir? ve bundan kaçınmak için neler yapılabilir? Hem bu soruları cevaplamak, hem de yabancı edisyon kapakların yeniden tasarlanmasını ve konuyla ilgili tartışmaları da içeren süreci aydınlatmak amacıyla, kitap kapakları birçok ülkede yeniden tasarlanmış ve tanınmış bazı Türk yazarların yabancı edisyon kitap kapakları bu makaledeki argümanı desteklemek amacıyla incelenmiştir. Seçilen örnekler üzerinde yapılan inceleme ışığında, bu yanlış yorumlamalardan kaçınmak için olası çözümler, kapanış bölümünde sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kitap Kapağı Tasarımı, Yabancı Edisyon, İntersemiyotik Çeviri, Klişe İmgeler, Kültürel Yanlış Yorumlamalar, Türk Yazarlar, Orhan Pamuk, Elif Şafak

1. Introduction

Initial purpose of a book cover is to inform reader about book content and convince them to a buy book in a short period of time. But what if the accuracy in visual representation is put aside as a result of using most clichéd visuals related to authors' cultures for the quest of high number of sales? One of the much-debated aspects of foreign edition covers is the discussion about the use of indicative visuals/images from foreign author's culture despite the fact that whether it represents the text accurately or not. In a technology-led world that becomes more global, questions regarding the emphasis on cultural differences appeared in the publishing world, as in many other fields. Publishers, designers and authors did not only question the visual representation problems of book covers, but also the possibility of one universal cover design. Despite the popularity of this subject in book design and publishing fields, there is no sufficient literature about it. With the exception of one book related to the subject directly (Sonzogni, 2011). It is more possible to find articles and blog posts on various websites in general. As a result of these discussions, the following questions appeared. In a more diverse world society, why are books still lacking of covers that are not designed by considering text/context coherence and suffering because of stereotypical images? Why do misinterpretations happen? What are the causes? And finally, what can be done to

avoid misinterpretations? Although, it is a universal problem, this issue will be tackled through the selected Turkish book covers who have this type of design treatment despite their universal texts, to echo the same problem that other countries and cultures that have been gone through. But before this review, the process of covering and re-covering books and the discussions on the possible reasons of misinterpretations are going to be revealed first.

2. Selection of Materials and Research Universe

Primary sources of this article are foreign edition book covers of Turkish authors who write novels. Covers are picked as a result of an online research with the consideration of representative problems of their texts and covers and that consist of stereotypical and clichéd images that will be revealed in this study. Some of the Turkish editions of same books are also reviewed in order to discuss the argument presented in this paper and understand the differences from their foreign edition versions. As a result of this selection, some book covers of two Turkish authors, Orhan Pamuk and Elif Shafak, whose books are globally acknowledged, are specifically reviewed for this study. The reason why they were chosen for this study is that they both are probably the most famous and most translated contemporary Turkish authors in the world. Their books are translated into over 50 languages (Pamuk:63, Shafak: 51 languages)¹. So there are a high number of rebranded book covers in the global market. Differently than other Turkish books, especially Shafak's novels have a universal context and characters, despite many oriental/regional cover treatments by foreign publishers, making this an interesting case to study. Also the national approach of Pamuk in his books and characters makes a comparison possible with Shafak's books. Besides these authors and their book covers, some of individual covers of other Turkish authors will be shown here differently to support the research's argument.

3. Method

Gillian Rose defines the method 'semiology' (or semiotics) for visual studies as "confronts the question of how images make meanings head on [...] and offers a very full box of analytical tools for taking an image apart and tracing how it works in relation to broader systems of meaning" (Rose, 2016, p.106). To look beyond visuals on cover designs and reveal their meanings in the cultural context, this method is applied for this study. In addition to this method, an approach, which is 'intersemiotic translation', is also adopted considering the intersection point of translation and visual studies. Marco Sonzogni specifically suggested this approach by adapting it from translation studies for the analysis of cover designs in his research, which reveals the process of designing book covers for Umberto Eco's book, 'The Name of the Rose' from designers' side (Sonzogni, 2011, p. 5-6). He defines the approach as: "an interpretation of verbal signs by means of signs of non-verbal sign-systems"² that is, how a graphic designer converts the verbal signs of the text into the visual signs of the cover" (Sonzogni, 2011, p. 5-6). Although Sonzogni uses the term 'translation', the term 'interpretation' is found more suitable for this study, as it reviews the foreign edition book covers that are visually re-interpreted by foreign designers and publishers who read translated texts. In order to reveal different design approaches, the comparative approach was also applied for the review and the analysis of existing rebranded book cover designs and case studies. The book cover examples were reviewed in three aspects, which are design, text/story and the relationship between them. Before reviewing the chosen examples, it is beneficial to look at the process of recovering books, which will help to understand why misinterpretations happen.

4. Covering Foreign Editions: The Process

The procedure of rebranding covers of foreign editions is not so much different from the procedure of designing a regular book cover, except the fact that no serious marketing research is made to understand the tendencies of targeted reader. So, before revealing its difference from designing covers for the first time, the process of covering books in general will be mentioned. Normally, after a book contract is signed by author and publisher the adventure of book cover starts. It does not necessarily mean that they wait for authors to finish their books, but also, in a limited time, publishers tend to pursue cover ideas with a brief synopsis –depends on whether it is a fiction or non-fiction book– from authors and launch book covers in different platforms in order to get reactions and demands for new books. Marketing departments start the procedure of covering books by determining the target reader first. As Angus Phillips states: "If readers are not all the same, publishers need to separate out different groups of customers and then aim their marketing activities at some or all of these groups." (Phillips, 2007, p. 20) He defines this process in three stages: segmentation, targeting and positioning. The segmentation always comes first, like a route that will be taken before sailing. Publishers should decide whether they target the whole market or break that market into smaller segments (Phillips, 2007, p. 20). It is also logical to limit your market and potential readers in order to reduce your promotion costs and communicate with them better. At this stage, publishers choose their

¹ For Pamuk, see: https://en.wikipedia.org/wiki/Orhan_Pamuk; for Shafak, see: https://en.wikipedia.org/wiki/Elif_Shafak

² Cited in Sonzogni; R. Jakobson, 'On Linguistic Aspects of Translation: in R. Brower (ed.), *On Translation* (Cambridge: Harvard University Press, 1959), now in R. Schulte and J. Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992): 144-151. For a historical overview and theoretical discussion of semiotics and translation, see in particular: D. L. Gorlee, *Semiotics and the Problem of Translation* (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1994).

readers by using four segmentations: (1) geographic (by country), (2) demographic (by age), (3) psychographic (by their interests/feelings), (4) behavioural (by product usage, occasion, and brand loyalty). This process does not include the price segmentation –which is also another important consideration– related to the material quality/variety or special printing/binding techniques; it is only about the identification of the segments for cover design.

After the segmentation, the second stage is targeting the reader. “Once an appropriate group of customer has been identified, the next stage is to position the product in the customer’s mind.” (Phillips, 2007, p. 23). Publishers realize this stage through different marketing channels. The steps mentioned above are taken by not only publishers, but also by designers –specifically art departments in publishing houses– as they have an important role after the segmentation and targeting reader processes. If designers had a chance to find some time, they would try to read the books before starting the design process; but if they did not, they would ask for a brief synopsis and some keywords about the book from the editors in order to shape their ideas for a cover. After this creation period, designers come up with different cover ideas and present them in a cover meeting with editors and staff from marketing departments. They agree on a design and ask the author his/her opinion. At the decision stage, the interference of authors is generally limited and also depends on the fame of author, as Stefanie Pintoff commented on:

As writers, we can have very different levels of involvement in the process. Most of us don’t have ‘cover approval’ in our contracts (though huge bestselling authors may get that eventually). My own contract calls for ‘cover consulting,’ which is more typical. Even so, what that means can vary from house to house, and from book to book. Ideally, we’ll feel part of an open exchange of ideas—and end up with a cover that reflects our shared vision of the novel. (Pintoff, 2013, as cited in Gallaway, 2011, n.p.)

When publishers sell authors’ copyrights of books, they put some rules about the use of cover in authors’ contracts. These legal points define the limits of foreign publishers’ freedom on book cover design. According to their contract, authors and their publishers could give foreign publishers the freedom of choice regarding cover use, but they could also put some restrictions or require some special cover treatments, such as, the restriction of using culturally offensive images etc. For instance, the Japanese author Haruki Murakami, set some rules about the use of cultural visuals on his covers, such as not using Japanese or Asian people/characters. The reason is that the author thinks that his books and its characters are universal and his covers should embrace more people in the world as a consequence of that (G. Geray, personal communication with Murakami’s designer for the Turkish edition, June 21, 2013). Oppositely, authors and publishers could ask to use the exact cover with a title change, but in this case, a foreign publisher also has to buy copyrights of the book cover design. These different requests also help to designate design approaches on foreign edition book covers.

4.1. Book Cover as Signifier and Signified³

In the previous chapters, the general process of designing book covers is mentioned. To understand why the accurate representation of text on covers is important, these questions need to be answered first: what happens exactly when recovering a translated book, what is the difference between covering for the first time and what is the vital function of a rebranded book cover?

Regarding ‘Foreign Edition’, the term ‘edition’ indicates that a text may be published many times and in different ways; as a consequence of this reproduction, ‘visual translation’ happens in two ways, (Baule, 2009, as cited in Sonzogni, 2011, p. 24). The first way is that when a book is published and when its cover is designed for the first time. To define this initial process, which is the transfer from verbal to visual meaning, Baule uses the concept of Umberto Eco’s ‘change of matter’. As he defines, the graphic designer identifies within the narrative and then visualizes a certain ‘semantic nuclei’ of the book. This conscious act of the designer causes the interpretation and reflects a certain point of view. The second stage of this process happens when the book is translated into other languages and it generally means changing of covers again. These changes can vary and every time a book is translated, the transmutation related to the re-interpretation of the text into a cover can be re-envisaged in a complete different way or influenced from the original cover, or both approaches can be applied (Baule, 2009, as cited in Sonzogni, 2011, p. 24). This is designer side only. As Sonzogni states, covering a translated book is consist of a complicated process because of these many variables that define the final product:

[...], by negotiating between the verbal and the visual, book covers reveal the cultural assumptions of their designers, of their authors and of the readers of the text. [...] Book cover design, in fact, can be looked at as a motivated conjunction of signifiers and signified - all the more complex because of the number of variables and functions involved: the intentions of the author; the expectations of the reader; the strategies of the

³ These terms are adopted from Sonzogni’s study. See: p.4-5.

publisher; the creativity of the designer; the traditions of the culture; the trends of the market on a local as well as global scale (Sonzogni, 2011, p. 4-5).

So, it is useful to consider these factors when analyzing the design of book covers. Also, according to this consideration, the definition and the function of a rebranded book cover should be re-defined as well. For Baule, book cover design is an act of translation that designer interprets the text by using certain images on it. Baule also argues that “cover adopts a form of ‘short communication;’ where essential information is distilled and accessibility to the book is at stake, especially for the reader who is geographically, culturally and linguistically distant from it” (cited in Sonzogni, 2011, p. 24). Sonzogni also agrees that cover is a kind of socio-cultural bridge between authors and readers that represents and repositions the text across cultures and languages. So, according to him, “images are less ambiguous and thus more accessible than words in how they express culture-specific associations” (Sonzogni, 2011, p.15). In this regard, the use of culture-related images on book covers and possible misinterpretations as a result of this becomes a vital issue in rebranded book covers.

5. The Discussion Around the Use of Cultural Imagery and Misinterpretations

As mentioned in the previous chapters, the discussion about the use of clichéd imagery regarding authors’ cultures is a topical debate in the publishing world. ‘One universal cover’ policy is discussed and presented as a part of the solution. Because, some publishers might not like the design of other editions with the idea that they will not suit to their design approach and also it is not possible to force every foreign publisher to buy the copyrights of original book covers (Clark, 2011, n.p.), this solution is deemed to remain in individual level. In this regard, defining reasons of these interpretations and finding possible solutions for it is more doable. As a result of scanning all the arguments on the issue, three main reasons occur why designers might use certain culture-related stereotypical images, as in the following: (1) prejudices, neglect and laziness of publishers and designers towards author’s culture, (2) marketing strategy of publishers to attract more readers, (3) current circumstances, social and cultural influences and design trends in countries.

5.1. Prejudices, Neglect and Laziness of Publishers and Designers Towards Author’s Culture

When designer read a text, which is a translation of a text, the process of covering a foreign edition book becomes a new kind of reinterpretation of the text and designers add their visual sphere with their general knowledge and prejudices towards these certain cultures. This inevitably causes some misinterpretations towards foreign authors and their texts and putting a stereotypical image to associate author’s culture regardless of what her/his text reflects. Book cover designer Peter Mendelsund confirms this situation by saying that “Certain books are allowed to stand on their own; others—too often those by African, Muslim, or female authors—are assigned genre stereotypes.” He also adds that designers and publishers find this approach safe:

Of course, there are the deeply ingrained problems of post-colonialist and Orientalist attitudes. We’re comfortable with this visual image of Africa because it’s safe. It presents ‘otherness’ in a way that’s easy to understand. That’s ironic, because what is fiction if not a way for you to stretch your empathetic muscles? (Mendelsund, cited in Silverberg, 2014, n.p.)

Other factors that trigger these prejudices or using generic/stereotypical images that are comfortable with could be simply neglect and laziness. Designers might not have time to read whole texts or do a comprehensive research on author’s book and culture, as also Mendelsund claimed. They might not also consider this an important issue, with the pressure of deadline for designing book cover. So these factors might lead them to follow the easiest way (Mendelsund, cited in Silverberg, 2014, n.p.)

5.2. Marketing Strategy of Publishers to Attract More Readers

Second reason could be the concern about sales and playing safe by choosing this kind of clichéd references, with the notion of familiarity, even these visual references do not reflect the text accurately. Due to the concerns about readers’ taste and in order not to lose readers’ interests, publishers tend to use some cultural references to make connections between the reader and the culture of foreign author’s book. This approach also depends on the experience of potential readers. If readers have an experience about that culture or simply saw a cultural motif or reminder before, they can easily associate their past experiences with visuals on book cover. Consequently, this association possibly ends with the sale of the book and publishers tend to insist that this approach helps to selling more, as Peter Mendelsund claims this for African book covers:

By the time the manuscript is ready to be produced, there’s a really strong temptation to follow a path that’s already been trod. [...] If someone goes out on a limb and tries something different, and the book doesn’t sell, you know who to blame: the guy who didn’t put the acacia tree on the cover. (Mendelsund, cited in Silverberg, 2014, n.p.)

We generally come across with this choice on books that come from distinctive and non-western cultures, as we do not see cover designs which include cultural elements/visuals from Europe, the USA or the UK. The reason is

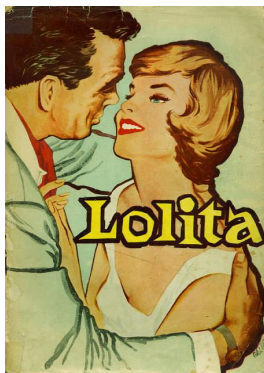
not so obvious, but we can say that this notion –putting cultural visuals on covers– can be considered as a marketing strategy that publishers tend to employ, even if it seems like simply an orientalist approach. It is understandable that if the book content contains cultural patterns that belong to the author’s country, the use of visuals and motifs has logic and a purpose to promote book. But if it is not, then it becomes a form of cliché, as Sonya Chung discusses:

Conveying the cultural elements of the novel in a jacket image could be tricky. In a recent article in *Hyphen Magazine*, books editor Neelanjana Banerjee expresses a frustration with the easy cultural tropes that are often used for the covers of novels by Asian Americans – fans, geishas (or other painted-faced women in traditional East Asian dress), dragons, chopsticks, lotus blossoms (I would add peonies, cranes, and scantily clad Asian temptresses) – to “mark” the books in an exotic way and thus, presumably, sell more books to readers attracted to the familiarly exotic – whether or not those tropes best represent the novel’s actual thematic content or storyline (Chung, 2009, n.p.).

As in the statement above, not only in the Asian culture, but we also see this treatment for the books from other cultures, such as, the Middle Eastern, African and Maori etc. Some designers see this troubled aspect on the issue, but there are also some designers who think in the opposite way. Peter Mendelsund suggests that if the aim is highlighting the cultural sides of the author’s book –because sometimes they want to position an author in a specific time and place despite the accentuation of the universal side of his/her work– then it is normal to take into account the author’s native culture while designing a cover for the foreign edition. Because, also according to him, in the early career years of great authors, they were only known by their nationalities, such as ‘South American writer,’ or ‘Chinese author’, and ‘their nationality is at the core of their work - their great subject is place and contextual identity.’ (Mendelsund, as cited in Literab, 2010, n.p.). But as time goes by, they start to become more universally well-known and became a citizen of the world; that is when the need for highlighting the cultural difference of author’s work disappears automatically. Unfortunately, conditions might not be this ideal as Mendelsund suggests, as it differs in every country and culture. If the content includes a strong cultural theme, then it is understandable that designing a cover also has cultural indicators. But the chosen images must represent the text accurately and should be in the will of book authors accordingly. Otherwise, by putting a mosque or a woman wearing niqab could lead potential readers into neglection in the first side, if they have prejudices towards these images or the culture/religion represents.

5.3. Current Circumstances, Social and Cultural Influences and Design Trends in Countries

The process of designing foreign edition covers can be tricky and there might not obvious reasons to justify cover designs, as countries have their own cultural influences, design trends and circumstances. So, designers and publishers might act in the influence of these factors. To give a good example for this, the Turkish edition of ‘Lolita’ in 1959 is one of the covers which Nabokov criticises in one of his interview videos (Trotter, 2009). In the video, he shows some foreign editions of his book and criticizes the interpretation and the illustration of the Turkish edition by showing the woman on the cover and saying: “I do not know which one is older?” (Visual 1). The only thing he does not know that it is not about the interpretation of the text, but the illustration trend that was going on in those years in Turkey with the influence of movie posters, which was a huge industry at that time and in its golden age (Visual 2). And unsurprisingly, designers who designed movie posters also designed book covers during that period. That is why there is a woman on the cover instead of a girl, which would suit best to the content of the book. Sometimes, the components of a process for foreign edition covers could be more complicated than the process for designing first/original cover. So, when an edition cover is designed in a foreign country, it should be remembered that there are more interventions and influences from other creative industries.



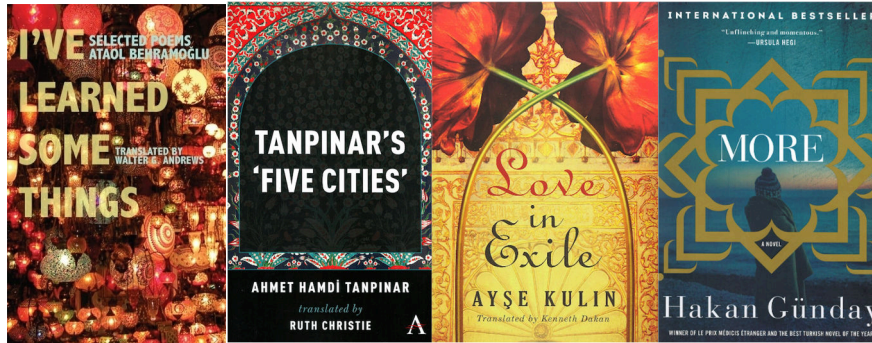
Visual 1. Lolita’s Turkish edition, 1959



Visual 2. Turkish film posters, Dudaktan Kalbe (1965), Samanyolu (1959)

6. The Case of Turkish Authors

When we look at the foreign edition covers of authors from Turkey, there are many issues with the choice of imagery and the execution of designs on covers, despite the universality of plots, places and characters of their books. We surely cannot deny the cultural side of their works; but there are still some clichéd designs due to misinterpretations. The case is also valid for the authors that are not globally known and whose works are not translated into many languages. To give an example for this, it is possible to see a photograph of Grand Bazaar in a poetry book of Ataol Behramoğlu, or floral and Islamic ornaments and arches that do not represent the story of the books of Ayşe Kulin, Hakan Günday and Ahmet Hamdi Tanpınar (Visual 3). But it is also the case for the prominent authors, such as Orhan Pamuk and Elif Shafak, whose works are translated into many languages and are acknowledged with many literary awards or honorary positions. As a result of reviewing some of their book covers that are gathered for this study, the following three main categories are identified to reveal possible misinterpretations and misused of images that do not represent their text:



Visual 3. (From left to right) English language editions of authors: Ataol Behramoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ayşe Kulin and Hakan Günday

1. Picture or silhouette of mosques, minarets or Istanbul
2. Turkish motifs/tiles or flower ornaments
3. Misused images that represent other cultures or ornaments that reflects Islamic art, not the Turkish art and culture

The first category is the use of picture or silhouettes of mosques, minarets, Istanbul or a mixture of them, which is a very common choice regardless of its appearance or non-appearance in text. Despite the authors' popularity, it is thought that using mosque or minaret silhouette as a safe and authentic visual to reflect a country that has many mosques. Especially, Orhan Pamuk's books immensely suffer from this treatment. First example of this, his book 'A strangeness in my mind' that tells a story about a man who sell 'boza' (a traditional product that is similar to yoghurt) on streets. While the original cover and some of other foreign edition covers have a design that reflects the text accurately (Visual 4), there are still other cover designs that consist either a photo of Istanbul or a silhouette of mosque or a mixture of them with an image of man who sell boza (Visual 5). This is only an example for one book. Differently than their original covers, foreign editions of the books 'Other Colours', 'The New Life', 'The Black Book' and 'Silent House' also have mosque images, when designers could have focused on the text/plot and created more text-oriented cover design that intrigues possible readers' mind (Visual 6). Because the stories/plots of Pamuk's books always take place in Istanbul, so it is not logical to put these images on covers, as they look the same or an alternative print version of his books.



Visual 4. (From left to right) Turkish, American (sleeve and cover) and Italian editions of 'A Strangeness in My Mind'



Visual 5. (From left to right) Portuguese, American and UK editions of ‘A Strangeness in My Mind’



Visual 6. (From left to right) Spanish edition of ‘Other Colours’, German edition of ‘The New Life’, UK edition of ‘The Black Book’ and French editions of ‘Silent House’

Comparing to Pamuk, we see less use of mosque or Istanbul images on the covers of Elif Shafak’s foreign editions. As the book ‘Architect’s Apprentice’ has a story about the Ottoman Empire’s well-known architect Sinan, who built most of the mosques in Istanbul, it is understandable to use an image of a mosque (Visual 7). However, there is no relevance to use this image, especially, if the story is set in America, as in the editions of, ‘The Saint of Incipient Insanities’ (Visual 7a). Even if the title of book necessitates such imagery, there is always a way to reflect the text without showing the mentioned images. Her book, ‘The Bastard of Istanbul’ is a good example for it (Visual 8). Despite its plot and the original cover, the publisher Penguin preferred to use the silhouette of mosques on the cover. In the original Turkish edition, the pomegranate fruit is used, which is one of the symbols associated with the Ottoman Empire; consequently it is also associated with the Turkish culture. This imagery or a part of it also with some transformations was also used in other foreign editions, such as Italian and Hungarian. The reason why it became a common choice among other editions except Penguin is that the image of this particular fruit is suitable as one of the ideal visual elements reflecting the content of the book: conservative family relations, secrets, and fertility. The problem does not occur only when the image/silhouette of mosques or minarets is used, but also appears when the one that are not in Turkey and does not reflect the feature of Turkish architecture. For instance, in the covers of the book ‘The Forty Rules of Love’, the illustrated mosques are mostly in the Indian territories. (Visual 9).



Visual 7. (From left to right) UK edition of ‘The Architect’s Apprentice’, American and Dutch editions of ‘The Saint of Incipient Insanities’



Visual 8. (From left to right) UK, Turkish, Italian and Hungarian editions of ‘The Bastard of Istanbul’



Visual 9. Different UK editions of ‘The Forty Rules of Love’

The second category, which is the use of Turkish motifs/tiles or flower ornaments, is another common design choice for Turkish authors. While the original and the other foreign editions of Pamuk’s book ‘Silent House’ consist of old houses, including mansion houses (‘Yalı’ in Turkish) in Bosphorus that reflect the conflict of the transition from the Empire to the new Republic, the UK edition has a mosque yard surrendered by Turkish titles and veiled women that interprets the story as single-sided (Visual 10). On the other hand, Shafak’s books are even more subjected to this approach, regardless of her texts. It can be seen Turkish tiles, flower ornaments, or a mixture of them, as if the book does not present a unique story to readers and it is more of an exotic and decorative object (Visual 11). This kind of use could be understandable if books are in a kind of special or collectable series, but marketing a new translated book with this kind of simple and superficial cover design, could be a risky strategy to introduce a new author or a new book.

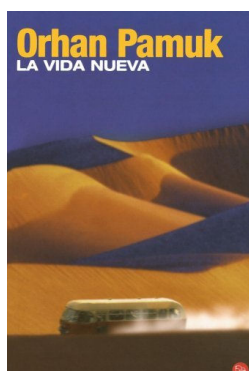


Visual 10. UK, Turkish, German and Australian editions of ‘Silent House’

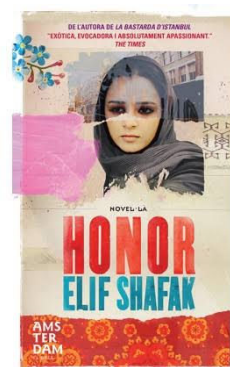
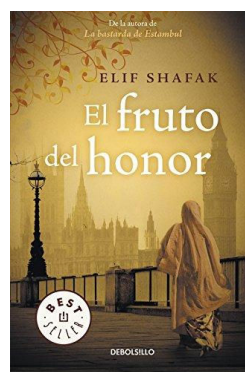


Visual 11. American editions of 'The Forty Rules of Love', 'Three Daughters of Eve', 'The Bastard of Istanbul', '10 Minutes 38 Seconds in This Strange World', and 'Honor'.

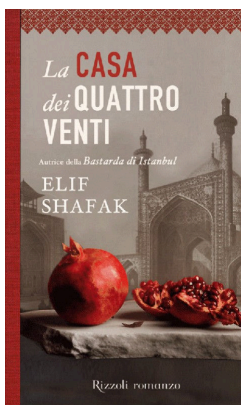
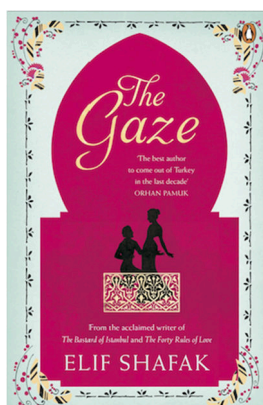
The last approach is using images that represent not Turkish, but other cultures, or ornaments that reflects Islamic art, not Turkish. As in the previous category, Pamuk's books do not have very much kind of this imagery, comparing to Shafak's books. For instance, in one of the editions of his book 'The New Life', we see a desert that is not in the story and it is not even a landform in Turkey, contrary to assumption of foreigners (Visual 12). In the covers of Shafak's book 'Honor', there are women images that are not dressed as Turkish, but Indian and Iranian (Visual 13), even though the protagonist is a Turkish woman. Another misuse of cultural image is on her book 'The Gaze'. Even though there is no element of other cultures in the story, there is an arch on the cover, which is clearly not belong to the Turkish architecture, but the Moorish one. Moreover, the fancy embellishments wrongly indicate that this is a kind of exotic fairytale that took place in a palace. We see a similar approach in her another book, 'Black Milk'. Although it is about postpartum depression and her own motherhood journey, this edition cover consist of an Islamic art collage in the shape of a mosque window, no matter the book's plot is, which is a universal issue 'motherhood'. Another example for this is the Italian edition of 'Honor'. There is an Indian mosque on the cover, even though the story is not set in India, but London. Moreover, there is no relation with India or its culture in the book. Using a pomegranate is also an unusual choice, considering the book covers of 'The Bastard of Istanbul' that the image of pomegranate has already been used on them (Visual 14).



Visual 12. Spanish edition of 'The New Life'



Visual 13. Spanish and Catalan editions of 'Honor'



Visual 14. UK edition of 'The Gaze', French edition of 'Black Milk' and Italian edition of 'Honor'

So, despite her universal plots and characters, Shafak mainly has floral or Islamic ornaments on her foreign editions covers, while Pamuk has many covers that have images of mosques, Istanbul or a mixture of them. The authors are aware of these uses and that is why they try to take some measures to prevent the use of stereotypes about their culture. Pamuk stated in one of his interviews that he tries to interfere the cover treatments that are full of cultural clichés, such as the unrelated use of mosques or tarboosh images on covers (Dipnot TV, 2012). But like him, not all the authors in Turkey or elsewhere in the world have a power to prevent this kind of misused images. So the big part of the duty to prevent these mislead designs is belong to designers and publishers, who have a bigger voice and responsibility on the issue.

7. Conclusion

As it can be seen, there is no such a big technical difference between covering a book for the first time than covering a translated book. Only difference appears when designer or publisher involves and interprets the translated text in a certain way. This interpretation could be resulted in using culturally clichéd and stereotypical images on cover that would be turned into a serious misinterpretation. As it mentioned earlier, there might be three main reasons why the misinterpretation happens in design process: (1) prejudices, neglect and laziness of publishers and designers towards author's culture, (2) marketing strategy of publishers to attract more readers, (3) current circumstances, social and cultural influences and design trends in countries. As in other cultures that are overlooked at, Turkish authors also share the same fate. As a result of book cover design review, misinterpretation and the use of stereotypical visual on covers are detected. It is possible to see the following three categories for the misuse: (1) picture or silhouette of mosques, minarets or Istanbul, (2) turkish motifs/tiles or flower ornaments, (3) misused images that represent other cultures or ornaments that reflects Islamic art, not the Turkish art and culture. This misuse is not only limited to the book covers of unpopular Turkish authors, but also to the book covers of globally recognized authors, such as Orhan Pamuk and Elif Shafak. And also it is not a Turkish case, but a global one that concerns many other cultures, such as Middle Eastern, Far Eastern, African etc.

After the discussion presented in this paper, the following question could come to minds: Why is the representation of text in book covers important? Because, it is a shame not to overcome this kind of stereotype and orientalism that we see on covers in a more global world. It is also an insult to author and book that cannot be the object of cheap sale and marketing strategy. Firstly, literature is a form of art, and cannot be trivialized because of a cover that is not represent the text rightfully. As Wendell Minor proposed 'the image should honour the story, honour the writer.' (cited in Sonzogni, 2011, p. 23). Using clichéd visuals and not reflecting the text on cover design could give harm to writer's reputation, understanding and representation of text and attracting possible readers.

There are dozens of cover editions to talk about, but no matter how much we criticize them, they are going fulfill the duty of the representation of a book's content. But still, for the sake of text accuracy and respect to authors, there are four main things could be achieved:

1. One cover policy could be one of the solutions of this problem. But because, it is not possible to force every foreign publisher to buy the rights of original book cover design and some of publishers do not like original design and think that it will not suit to their design approach, this solution is deemed to remain in individual level.
2. As Mendelsund suggests that designers could initiate conversations with editors about what makes a book unique, so that they could have appropriate visuals to represent text rightfully. He also suggests that designers should tell editors and publishers if their visual request is 'racist, xenophobic, whatever.'
3. The designers must update themselves about cultures and the representation of text, especially when the practice of covering foreign edition books is still continued to exist. Rather than focusing on stereotypical objects and imagery regarding these cultures, diversity of it should be discovered and highlighted.
4. The image of Turkey, especially in the West, is not accurate as it should be. The treatment towards the book covers of Turkish authors is not an exception for this case. So designers and publishers around the world should consider this in order to focus on the representation of text.

Besides, using clichéd images from authors' cultures could also lead to a backlash that readers who already have prejudices or negative feelings/thoughts towards this kind of imagery and this most likely results in not buying the book. Because, readers might simply think that it is kind of an insignificant piece of writing that echos its cover. Foreign edition covers that represent their text rightfully and free from clichéd imagery have a chance to be chosen and picked by readers to spark their curiosity to get inside the book. Main concern of designers and publishers should be accurate representation of text, not sale numbers or profit that they will receive with twisted and unethical visual works. It is possible to raise sale rates by creating impressive and appealing cover designs, also by remaining loyal to the text.

References

- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. S. Heath (Ed.), In the photographic message (p.15-31). New York: Hill and Wang.
- Baule, G. (2009). *La traduzione visiva. Forme dell'accesso peritestuale*. Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori (Ed.), In copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi (p. 77-94). Milano: Effigie.
- Chung, S. (2009, July 09). A funny thing happened on the way to designing a book jacket. The Millions. Retrieved from https://themillions.com/2009/07/funny-thing-happened-on-way-to_09.html
- Clark, G. (2011, June 29). Why “World rights, one cover” is not the best idea. Publishing perspectives. Retrieved from <https://publishingperspectives.com/2011/06/world-rights-one-cover-not-best-idea/>
- Dipnot TV. (2012, April 26). *Orhan Pamuk Masumiyet Müzesi 5N1K CNN Türk*. Retrieved from <https://www.cnnturk.com/video/2012/04/27/programlar/5n1k/5n1k/012index.html>
- Gallaway, M. (2011, April 04). Six writers tell about covers and blurbs. *The Awl*. Retrieved from <https://www.theawl.com/2011/04/six-writers-tell-all-about-covers-and-blurbs/>
- Lamont, T. (2010, May 9). Design: Don't judge a book by its cover, particularly in France. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/09/judge-book-by-cover>
- Literab. (2011, April 19). Re-covering Kafka: an interview with Peter Mendelsund. Retrieved from <https://literalab.com/2011/04/19/re-covering-kafka-an-interview-with-peter-mendelsund/>
- Minor, W. (1995). *Art for the written word: Twenty-five years of book cover art*. New York and London: Harcourt Brace.
- Phillips, A. (2007). *How books positioned in the market: Reading the cover*. N. Matthews & N. Moody (Eds.), In Judging a book by its cover – fans, publishers, designers, and the marketing of fiction (p. 19-30). Hampshire, UK: Ashgate Publishing Limited.
- Pinchefskey, C. (2005, November). British and American cover art: How and why they're different. Intergalactic Medicine Show. Retrieved from http://www.intergalacticmedicineshow.com/cgi-bin/mag.cgi?do=columns&vol=carol_pinchefskey&article=002
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies*. 4th ed. Gosport: Sage Publications.
- Silverberg, M. (2014, May 12). The reason every book about Africa has the same cover—and it's not pretty. Retrieved from <https://qz.com/207527/the-reason-every-book-about-africa-has-the-same-cover-and-its-not-pretty/>
- Sonzogni, M. (2011). *Re-covered rose: A case study in book cover design as intersemiotic translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Trotter, A. (2009, August 25). *Nabokov on different Lolita covers*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=qVtwVcYbz7k>
- ## Visual References*
- Visual 1. Aydın Yayınevi, (1959), Turkish edition of Vladimir Nabokov's *Lolita*/Vladimir Nabokov'un *Lolita* adlı kitabının Türkçe Edisyonu [Book Cover]. Access: <https://web.archive.org/web/20160415192925/http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/slides/1959%20TUR%20Aydin%20Yayinevi,%20Istanbul.html>
- Visual 2. (1965), Turkish movie poster of 'Dudaktan Kalbe'/'Dudaktan Kalbe' adlı Türk filmi [Movie Poster]. Access: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dudaktan_Kalbe_\(film,_1965\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dudaktan_Kalbe_(film,_1965))
- 2a. (1959), Turkish movie poster of 'Samanyolu'/'Samanyolu' adlı Türk filmi [Movie Poster]. Access: <https://www.cnnturk.com/fotogaleri/kultur-sanat/sinema/ankarada-eski-yesilcam-filmleri-sergisi?page=6>
- Visual 3. The Center for Middle Eastern Studies at The University of Austin at Texas, (2008), The English edition of Ataol Behramoğlu's book 'I've Learned Some Things'/'Ataol Behramoğlu'nun 'Yaşadıklarımın Öğrendiğim Bir Şey Var' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: https://www.amazon.com/Ataol-Behramoglu/dp/0292719698/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=ataol+behramo%20C4%20Flu&qid=1589204642&s=books&sr=1-1
- 3a. Anthem Press, (2018), The English edition of Ahmet Hamdi Tanpınar's book 'Five Cities'/'Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Beş Şehir' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.amazon.com/Tanpinars-Cities-Anthem-Cosmopolis-Writings->

ebook/dp/B07KPKS93K/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=tanp%C4%B1nar+five+cities&qid=1589204726
&s=books&sr=1-1

- 3b. AmazonCrossing, (2016), The English edition of Ayşe Kulin's book 'Love in Exile'/Ayşe Kulin'in 'Umut: Hayat Akan Bir Sudur' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: https://www.amazon.com/Love-Exile-Ay%C5%9Fe-Kulin-ebook/dp/B017BA9A8Y/ref=sr_1_9?dchild=1&keywords=ayse+kulin&qid=1589204760&s=books&sr=1-9
- 3c. Arcade Publishing, (2013), The English edition of Hakan Günday's book 'More'/Hakan Günday'ın 'Daha' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: http://kalemagency.com/?page_id=1107
- Visual 4. Yapı Kredi Yayınları, (2014), The Turkish edition of Orhan Pamuk's book 'A Strangeness in My Mind'/Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhafılık' adlı kitabının Türkçe edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.idefix.com/Kitap/Kafamda-Bir-Tuhaflik/Edebiyat/Roman/Turkiye-Roman/urunno=0000000624702>
- 4a. Vintage Books, (2015), The English edition of Orhan Pamuk's book 'A Strangeness in My Mind'/Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhafılık' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.amazon.com/Strangeness-My-Mind-novel/dp/0307700291>
- 4b. Faber and Faber, (2014), The English edition of Orhan Pamuk's book 'A Strangeness in My Mind'/Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhafılık' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.faber.co.uk/9780571275977-a-strangeness-in-my-mind.html>
- 4c. Giulio Einaudi editore, (2015), The Italian edition of Orhan Pamuk's book 'A Strangeness in My Mind'/Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhafılık' adlı kitabının İtalyanca edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/senza-materia/la-stranezza-che-ho-nella-testa-orhan-pamuk-9788806207557/>
- Visual 5. Companhia das Letras, (2017), The Portuguese edition of Orhan Pamuk's book 'A Strangeness in My Mind'/Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhafılık' adlı kitabının Portekizce edisyonu [Book Cover]. Access: https://www.amazon.com/gp/product/8535928693/ref=dba_def_rwt_hsch_vapi_tpbk_p8_i1
- 5a. Editions Gallimard/Folio Collection, (2019), The French edition of Orhan Pamuk's book 'A Strangeness in My Mind'/Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhafılık' adlı kitabının Fransızca edisyonu [Book Cover]. Access: https://www.amazon.com/gp/product/2072825288/ref=dba_def_rwt_hsch_vapi_tpbk_p5_i1
- 5b. Knopf Doubleday Publishing, (2015), The English edition of Orhan Pamuk's book 'A Strangeness in My Mind'/Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhafılık' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <http://www.runspotrun.com/book-reviews/strangeness-in-my-mind-orhan-pamuk/>
- Visual 6. Companhia das Letras, (2010), The Portuguese edition of Orhan Pamuk's book 'Other Colours'/Orhan Pamuk'un 'Öteki Renkler' adlı kitabının Portekizce edisyonu [Book Cover]. Access: https://www.amazon.com/gp/product/853591742X/ref=dba_def_rwt_hsch_vapi_tpbk_p8_i2
- 6a. S. Fischer Verlag, (2001), The German edition of Orhan Pamuk's book 'The New Life'/Orhan Pamuk'un 'Yeni Hayat' adlı kitabının Almanca edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.amazon.com/Neue-Leben-German-Orhan-Pamuk/dp/3596145619>
- 6b. Faber and Faber, (2006), The English edition of Orhan Pamuk's book 'The Black Book'/Orhan Pamuk'un 'Kara Kitap' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.faber.co.uk/9780571225255-the-black-book.html>
- 6c. Editions Gallimard/Folio Collection, (2012), The French edition of Orhan Pamuk's book 'Silent House'/Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhafılık' adlı kitabının Fransızca edisyonu [Book Cover]. Access: https://www.amazon.com/gp/product/2070437892/ref=dba_def_rwt_hsch_vapi_tpbk_p4_i4
- Visual 7. Penguin Random House, (2016), The English edition of Elif Şafak's book 'The Architect's Apprentice'/Elif Şafak'ın 'Ustam ve Ben' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.amazon.com/Architects-Apprentice-Novel-Elif-Shafak/dp/0143108301>
- 7a. Farrar, Straus and Giroux, (2004), The English edition of Elif Şafak's book 'The Saint of Incipient Insanities'/Elif Şafak'ın 'Araf' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <http://www.elifshafak.us/en/kitaplar.asp?islem=kitap&id=4>
- 7b. De Geus, (2008), The Dutch edition of Elif Şafak's book 'The Saint of Incipient Insanities'/Elif Şafak'ın 'Araf' adlı kitabının Flemenkçe edisyonu [Book Cover]. Access: <https://teda.ktb.gov.tr/EN-53878/227-the-saint-of-incipient-insanities-arafelif-shafak-de-.html>

- Visual 8. Penguin Books, (2015), The English edition of Elif Şafak's book 'The Bastard of Istanbul'/Elif Şafak'ın 'Baba ve Piç' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.dr.com.tr/Kitap/The-Bastard-Of-Istanbul/Foreign-Languages/Literature-And-Novel/Literature/urunno=000000644948>
- 8a. Metis Yayınları, (2006), The Turkish edition of Elif Şafak's book 'The Bastard of Istanbul'/Elif Şafak'ın 'Baba ve Piç' adlı kitabının Türkçe edisyonu [Book Cover]. Access: https://tr.wikipedia.org/wiki/Baba_ve_Pi%C3%A7
- 8b. BUR Biblioteca Univerzale Rizzoli, (2007), The Italian edition of Elif Şafak's book 'The Bastard of Istanbul'/Elif Şafak'ın 'Baba ve Piç' adlı kitabının İtalyanca edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.amazon.it/bastarda-Istanbul-Elif-Shafak/dp/8817064092>
- 8c. Europá Publishers, (2009), The Hungarian edition of Elif Şafak's book 'The Bastard of Istanbul'/Elif Şafak'ın 'Baba ve Piç' adlı kitabının Macarca edisyonu [Book Cover]. Access: <https://moly.hu/konyvek/elif-safak-az-isztambuli-fattyu>
- Visual 9. Penguin Books/Viking, (2010), The English edition of Elif Şafak's book 'The Forty Rules of Love'/Elif Şafak'ın 'Aşkın Kırk Kuralı' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.amazon.com/Forty-Rules-Love-Elif-Shafak/dp/0670918733>
- 9a. Penguin Books, (2015), The English edition of Elif Şafak's book 'The Forty Rules of Love'/Elif Şafak'ın 'Aşkın Kırk Kuralı' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://bukharibooks.com/product/the-forty-rules-of-love/>
- Visual 10. Faber and Faber, (2013), The English edition of Orhan Pamuk's book 'Silent House'/Orhan Pamuk'un 'Sessiz Ev' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.dr.com.tr/Kitap/Silent-House/Orhan-Pamuk/Foreign-Languages/Literature-and-Novel/Literature/urunno=000000437543>
- 10a. Yapı Kredi Yayınları, (2013), The Turkish edition of Orhan Pamuk's book 'Silent House'/Orhan Pamuk'un 'Sessiz Ev' adlı kitabının Türkçe edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.dr.com.tr/Kitap/Sessiz-Ev/Edebiyat/Roman/Turkiye-Roman/urunno=0000000576653>
- 10b. Carl Hanser, (2009), The German edition of Orhan Pamuk's book 'Silent House'/Orhan Pamuk'un 'Sessiz Ev' adlı kitabının Almanca edisyonu [Book Cover]. Access: <https://teda.ktb.gov.tr/EN-53970/314-das-stille-haus-silent-houseorhan-pamuk-hanser.html>
- 10c. Hamish Hamilton, (2012), The English edition of Orhan Pamuk's book 'Silent House'/Orhan Pamuk'un 'Sessiz Ev' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: https://www.pinterest.co.uk/pin/390335492677631154/?nic_v1=1a2ksZBCNFWLTVUW3ihQoumMO26%2BqK483guksq%2F7Oqbk7MVhmDivoURWY2%2BivdYmCL
- Visual 11. Penguin Books/Viking, (2010), The English edition of Elif Şafak's book 'The Forty Rules of Love'/Elif Şafak'ın 'Aşkın Kırk Kuralı' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.amazon.com/Forty-Rules-Love-Novel-Rumi/dp/0670021458>
- 11a. Penguin Books/Viking, (2017), The English edition of Elif Şafak's book 'Three Daughters of Eve'/Elif Şafak'ın 'Havva'nın Üç Kızı' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.elifsafak.com.tr/books/31>
- 11b. Penguin Books, (2008), The English edition of Elif Şafak's book 'The Bastard of Istanbul'/Elif Şafak'ın 'Baba ve Piç' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.elifsafak.com.tr/books/23>
- 11c. Penguin Books/Viking, (2019), The English edition of Elif Şafak's book '10 Minutes 38 Seconds in This Strange World'/Elif Şafak'ın 'On Dakika Otuz Sekiz Saniye' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.goodreads.com/book/show/43706466-10-minutes-38-seconds-in-this-strange-world>
- 11d. Penguin Books, (2013), The English edition of Elif Şafak's book 'Honor'/Elif Şafak'ın 'İskender' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.amazon.com/Honor-Novel-Elif-Shafak/dp/0143125044>
- Visual 12. Editorial Punto de Lectura, (2006), The Spanish edition of Orhan Pamuk's book 'The New Life'/Orhan Pamuk'un 'Yeni Hayat' adlı kitabının İspanyolca edisyonu [Book Cover]. Access: https://www.amazon.com/gp/product/B01FJ0Y37G/ref=dbs_a_def_rwt_hsch_vapi_tpbk_p5_i9
- 12a. Editorial Debolsillo (2013), The Spanish edition of Elif Şafak's book 'Honor'/Elif Şafak'ın 'İskender' adlı kitabının İspanyol edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.amazon.com/fruto-del-honor-honour-Spanish/dp/8490323038>

- 12b. Amsterdam Llibres (2013), The Catalan edition of Elif Shafak's book 'Honor'/Elif Şafak'ın 'İskender' adlı kitabının Katalan edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.elifsafak.com.tr/books/21>
- Visual 13. Penguin Books, (2006), The English edition of Elif Shafak's book 'The Gaze'/Elif Şafak'ın 'Mahrem' adlı kitabının İngilizce edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.elifsafak.com.tr/books/26>
- 13a. 10/18 Domaine Etranger, (2010), The French edition of Elif Shafak's book 'The Black Milk'/Elif Şafak'ın 'Siyah Süt' adlı kitabının Fransızca edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.elifsafak.com.tr/books/27>
- 13b. Rizzoli (2012), The Italian edition of Elif Shafak's book 'Honor'/Elif Şafak'ın 'İskender' adlı kitabının İtalyanca edisyonu [Book Cover]. Access: <https://www.elifsafak.com.tr/books/21#kapak-13>

** The use of book cover images in a thumbnail size is considered globally as fair use (as in book reviews on blogs/websites and for the sale purpose in online bookstores), therefore no permission is considered needed for an academic research as long as the source of images is cited, as in this study.*

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğrencilerinin Düşünme Stillерinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi

An Analysis on Thinking Styles of Fine Arts Education Department's Students in Terms of Different Variables

Duygu Ulusoy Yılmaz

Dr. Öğr. Üyesi, Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
email: dulusoy78@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0924-3071>

Didem Akar

Yüksek Lisans, Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
email: yddidemakar@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8877-5748>

 **iThenticate**

Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Ulusoy Yılmaz, D., & Akar, D. (2020). Güzel sanatlar eğitimi bölümü öğrencilerinin düşünme stillerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 608-619. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.763975>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 04/07/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 22/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Bu çalışmada Müzik Eğitimi ve Resim-İş Eğitimi Anabilim Dallarında öğrenim görmekte olan öğrencilerin düşünme stillerinin belirlenmesi ve düşünme stillerinin farklı değişkenlere göre anlamlı farklılık gösterip göstermediğinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırma tasarımı genel tarama modellerinden biri olan ilişkisel tarama modelindedir. Araştırmanın evrenini 2018-2019 öğretim yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ve Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında kayıtlı olan 238 öğrenci; örneklemini ise bu bölümlere devam etmekte olan 146 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırma verileri, Sternberg ve Wagner (1992) tarafından geliştirilen, Buluş (2006) tarafından Türkçe güvenilirlik çalışması gerçekleştirilen Düşünme Stilleri Ölçeği ve öğrencilerin demografik özelliklerini belirlemek amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanan kişisel bilgi formu kullanılarak toplanmıştır. Araştırmaya katılan öğrencilerin 2018-2019 güz dönemine ait not ortalaması öğrenci öğrenci işlerinden temin edilmiştir. Düşünme Stilleri Ölçeği 5 temel alt boyut ve 13 alt boyut olmak üzere 7'li likert tipi 65 sorudan oluşmaktadır. Elde edilen veriler SPSS 23 (IBM) istatistik paket programı kullanılarak analiz edilmiştir. Araştırmada elde edilen bulgulara göre Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin sırasıyla en çok yasama, liberal ve yargı düşünme stillerini; en az ise muhafazakâr, global ve monarşik düşünme stillerini tercih ettikleri saptanmıştır. Ayrıca ikinci sınıf öğrencilerinde yargı ve anarşik stilin üçüncü ve dördüncü sınıflara göre daha çok kullanıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Düşünme, Düşünme Stilleri, Güzel Sanatlar Eğitimi, Müzik Eğitimi, Resim-İş Eğitimi

Abstract

The aim of this study is to demonstrate thinking styles of the students of Music Education and Art and Crafts Education, and to investigate whether different variables have effects on their thinking styles. The research design is one of the general screening models, the relational screening model. Population of this research includes 238 students of Çanakkale Onsekiz Mart University Faculty of Education Department of Fine Arts, Music Education and Art and Crafts Education in 2018-2019 academic year. The sample size includes 146 students of these 2 divisions. The data was collected by using Sternberg-Wagner Thinking Style Inventory (1992), which was validated in Turkish by Buluş (2006), and a personal information form designed by the researcher to record individuals' demographic features. The students' grade histories for fall semester in 2018-2019 academic year were obtained from student affairs office. Sternberg-Wagner Thinking Style Inventory includes 65 questions with 13 thinking style sub-scales of 5 dimensions. The individuals rated themselves based on a 7 point Likert-type scale. The data was analyzed by SPSS 23 (IBM) statistics program. It was shown that the Fine Arts students mostly chose legislative, liberal and judicial thinking styles in respectively. The thinking styles, that the participants chose least, were conservative global and monarchic. The second grade students chose judicial and anarchic thinking styles more than the third and fourth grade students.

Keywords: Thinking, Thinking Styles, Fine Arts Education, Music Education, Art and Crafts Education

1. Giriş

Bireysel ve toplumsal eğitimin vazgeçilmez parçalarından biri olan sanat eğitimi dünyayı doğru anlama ve anlamlandırmayı sağlar. Özgür ve özgün düşünme öncelikle duyuların eğitilmesiyle; düşünme ve algılama ile akıl ve duyuların karşılıklı etkileşimi sayesinde gerçekleşebilir. Duyuları eğitilmeyen kişiler çevrelerine yönelik ilgisiz ve sorunlara karşı duyarsız tutum gösterir, sanat eğitimi en çok duyuların eğitimi için gereklidir (Şahin ve Yağcı, 2012, s. 275). Değişim içinde olan modern toplumların zihnin tasarısı olan sanat ve sanat eğitiminde, sorgulama, araştırma, düşünmeyi doğru kullanma, farkındalık sahibi olma gibi becerilerin kazandırılması ve yaratıcı, özgün ve özgüven sahibi kişilerin yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Nitelikli sanat eğitiminin faktörlerinden biri öğrenme ve öğretmenin etkililiğidir. Öğrenme ve öğretmede bireysel farklılıklar sebebiyle öğrenciler birbirlerinden farklı ya da benzer şekillerde öğrenebilirken, öğrenen kişilerin bireysel farklılık durumuna ya da öğretmenlerin bireysel

tercihine göre bilginin etkili ve kalıcı olması için öğretim yöntemleri çeşitlilik ya da değişkenlik gösterebilir. Bu çeşitliliğin sebeplerinden biri de kişilerin birbirlerinden farklı düşünme becerilerine sahip olmasıdır.

Birçok araştırma neticesinde düşünme günümüze kadar çeşitli tanımlar ile gelmiş bir eylem olduğu söylenebilir. Düşünme ile ilgili yapılan ilk betimlemeler olayların içsel görünümü ve sunumu olarak belirtilmiş (Arkonaç, 1993, s. 27) fakat sonrasında insanlar için bu durumun yeterli olmadığı görülmüştür. Günümüzde düşünme ile ilgili çeşitli araştırmalar incelendiğinde, düşünme özetle, insanın belirli amaçlara ulaşma, durum tespit etme ve kavrama gibi hedefler doğrultusunda bilinçli ya da bilinçsiz yaptığı eylem olarak belirtilebilir. Her bireyin düşünme süreci birbirinden farklı olduğu gibi bu farklılıklar, bireylerin yeteneklerini farklı yollarla kullanmalarını ve farklı tepkiler vermelerini sağlarken, bireyler belirli durumlarda da benzer süreçleri kullanabilirler. Sternberg ve Lubart (1991, s. 4), bu durumu yeteneklerin kullanımında tercih edilen yol olarak tanımlar. Düşünme, bireylerin hangi durumlarda nasıl düşüneceği ya da hangi düşünme türünü kullanmayı tercih ettikleri stiller ile ilgilidir (Özer, 2016, s. 13). Stillerin, zekâ ya da yetenek değil, sahip olunan yetenekleri kullanmada tercih edilen yol olması önem taşır. Sternberg (1999, s. 8)'e göre stiller insanların neler yapmayı tercih ettiklerini yani sahip olunan yeteneklerden nasıl yararlandıklarını daha iyi anlamalarını sağlar, insanlarda sosyalleşme süreci ile kazanılır, yaşam süresi boyunca ya da zaman dilimine göre değişebilir, ölçülebilir ve öğretilir, ayrıca iyi ya da kötü olarak değil uygunluk olarak ayırt edici özelliğe sahiptir.

Sternberg; kültür, cinsiyet, yaş, anne ve babalık stilleri, okul eğitimi ve meslek gibi farklı değişkenlerin düşünme stillerinin gelişiminde etkili olabileceğini belirtir. Bireylerin, birbirlerinden farklı genetik yapıları, farklı bilgi birikimleri ve farklı yetiştirme ortamları sebebiyle düşünme stillerinin birbirinden farklı olduğu bilinmekle birlikte aynı değişkenlere sahip olmalarına karşın düşünme stillerinde yine farklılıklar görülebilir. Görülen bireysel farklılıklar sebebiyle, bireylerin başarılı oldukları ve olmadıkları alanlar farklılık gösterebilir. Ancak öğrencilerin kendi düşünme stillerinin farkında olması ve düşünme stillerini kullanma becerilerine sahip olması ile birlikte eğitimcilerin, öğrencilerin kullandığı düşünme stillerine göre geliştirecekleri öğretim yöntemleri sayesinde başarı sağlanabilir. Öğrencilerin günlük faaliyetlerini gerçekleştirirken ya da öğrenme süreçlerinde davranış kazanmaya çalışırken, becerilerini işe koşmak için tercih ettikleri yaklaşımlarını ve yöntemlerini (stilleri) bilmeleri ve açıklamaları, özellikle akademik alan başta olmak üzere her alanda performanslarını yükseltmeleri bakımından yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu sebeple eğitsel gereksinimlerden biri de stil kavramına yönelik yeterli ve güçlü bir farkındalıktır. Araştırmalar bireylerin gerçekleştirdiği her etkinlikte düşünme stilinin etkili niteliğe sahip bir özellik olduğunu gösterir (Buluş, 2005, s. 4).

Öğrencilerin düşünme stillerini nasıl kullandıkları konusunda farkındalık sahibi olmaları, sistemli bir şekilde düşünme tercihlerini yönetmeleri ve geliştirmeleri, içinde yaşadığımız çağa uyum sağlayabilmeleri için önem taşır. Düşünme stillerinin ortaya çıkarılmasına yönelik geliştirilen çalışmalar, öğrencilerin kendi düşünme stillerini keşfetmeye sevk edecek, aynı zamanda öğretmen adayları olan öğrencilerin ileride çeşitli düşünme stillerine sahip öğrencilere verecekleri sanat eğitimi yöntemlerine (düşünme stillerini belirlemesi buna ilişkin eğitim öğrt prog.) katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Kişilerin, dolayısıyla öğrencilerin düşünme stillerinde bireysel özellikler etki gösterir. Bu bilgiler doğrultusunda Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stillerini belirlemek ve sosyo-demografik değişkenlere göre incelemek araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

Sanat eğitiminin amaçlarına ve niteliğine yönelik gerçekleştirilecek çalışmaların öncelikli olarak Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde öğrenim gören öğretmen adaylarıyla gerçekleştirilmesi ve bireysel farkındalıklarının artırılması şüphesiz önem taşımaktadır. Bu sebeple çalışmanın temel amacı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stillerini belirlemek ve belirlenen düşünme stilleri ile akademik not ortalamaları ve farklı değişkenler arasındaki ilişkiyi incelemektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlara cevap aranmıştır.

1. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stillerini kullanma düzeyleri nasıl bir dağılım göstermektedir?
2. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile öğrenim gördükleri bölüm arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?
3. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile mezun oldukları lise türü arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?
4. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile sınıfları arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?
5. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile cinsiyetleri arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?
6. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile yaşları arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?
7. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile sanatsal, kültürel ve sportif etkinlikleri uygulama durumları arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?

8. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile akademik not ortalamaları arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?

2. Yöntem

Bu araştırma tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Araştırmada Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesinin Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi ve Resim-İş Eğitimi Anabilim Dallarında öğrenim gören öğrencilerin düşünme stilleri belirlenerek farklı değişkenler (yaş, cinsiyet, sınıf, bölüm, mezun olunan lise türü ve sanatsal, kültürel, sportif etkinlikleri uygulama durumu) açısından incelendiği için ilişkiyel tarama modelindedir. Tarama modeli geçmişte ya da halen var olan durumu betimlemeyi amaçlar. Araştırmaya konu olan olay, nesne ya da bireyler kendi koşulları doğrultusunda tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 2012, s. 77). İlişkiyel tarama modeli ise ilişkiyel çözümleme, korelasyon türü ilişkiler ya da karşılaştırma yolu ile elde edilen ilişkiyeldir (Karasar, 1995, s. 81).

2.1. Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu, 2018-2019 eğitim öğretim yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi ve Resim-İş Eğitimi Anabilim Dallarına kayıtlı olan ve öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmeler sonucunda bölümlere bu dönem içerisinde devam ettiği tespit edilmiş olan öğrenciler oluşturmaktadır.

Tablo 1

Araştırmaya Katılan Öğrencilerin Cinsiyete Göre Dağılımları

Cinsiyet	f	%
Erkek	52	35.6
Kadın	94	64.4
Toplam	146	100

Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin 25'i (%17,1) 17-19, 72'si (%49,3) 20-22, 49'u (%33,6) 23 ve üstü yaş grubundadır. Öğrencilerin 23'ü (%15,8) 1. sınıfta, 25'i (%17,1) 2. sınıfta, 41'i (%28,1) 3. sınıfta, 57'si (%39,0) 4. sınıfta eğitim görmektedir. 86'sı (%58,9) müzik öğretmenliği bölümünde, 60 (%41,1) resim-iş öğretmenliği bölümünde öğrenim görmektedir. Öğrencilerin mezun oldukları lise türlerine göre 73 (%50,0) Güzel Sanatlar Lisesi, 29 (%19,9) Anadolu Lisesi, 32 (%21,9) Meslek Lisesi, 12 (%8,2) Genel Lise şeklinde bir dağılım görülmüştür. Öğrencilerden 126'sında (%86,3) aile gelir düzeyi orta ve üzeridir. Çalışmada öğrencilerin 48'inin (%32,9) anne öğrenim durumu ve 65'inin (%44,5) baba öğrenim durumu ortaöğretim düzeyindedir.

2.2. Verilerin Toplanması

Bu araştırmanın verileri, araştırmaya katılan Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin sosyo-demografik ve öğrenim durumu özelliklerini tespit etmek amacıyla araştırmacı tarafından oluşturulan kişisel bilgi formu ve düşünme stillerini tespit etmek için ise Sternberg ve Wagner (1992) tarafından geliştirilen ve Türkçe geçerlik ve güvenilirlik çalışması Buluş (2006) tarafından yapılmış olan "Düşünme Stilleri Ölçeği" uygulanarak elde edilmiştir. Düşünme Stilleri Ölçeği fonksiyonlarına (yasama, yürütme, yargı), biçimlerine (monarşik, hiyerarşik, oligarşik, anarşik), seviyelerine (global, lokal), alanlarına (içsel, dışsal) ve eğilimlerine (liberal, muhafazakâr) göre olmak üzere 5 temel boyut ve 13 alt boyuttan; her alt boyut 5 maddeden oluşmaktadır. 65 sorudan oluşan ve likert tipinde geliştirilen ölçeğe; 1 bana hiç uygun değil, 2 bana pek uygun değil, 3 bana çok az uygun, 4 puan bana biraz uygun, 5 bana oldukça uygun, 6 bana çok uygun, 7 tamamen bana uygun şeklinde puanlanmıştır. Araştırmaya dahil edilen ve öğrencilerin akademik başarılarını gösterdiği varsayılan güz dönemi not ortalamaları Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi öğrenci işlerinden temin edilmiştir.

Araştırmada kullanılan ve Zihinsel Benlik-Yönetimi Kuramı doğrultusunda hazırlanan Düşünme Stilleri Ölçeği, Sternberg ve Wagner tarafından 1992 yılında geliştirilmiş, Türkçe geçerlik ve güvenilirlik çalışması Buluş (2006) tarafından yapılan çalışma ile toplanmıştır. Ölçek 5 temel boyut ve 13 alt boyut olmak üzere; her alt boyut 5 maddeden oluşmaktadır. 65 sorudan oluşan ve likert tipinde geliştirilen ölçeğe; 1 bana hiç uygun değil, 2 bana pek uygun değil, 3 bana çok az uygun, 4 puan bana biraz uygun, 5 bana oldukça uygun, 6 bana çok uygun, 7 tamamen bana uygun şeklinde puanlanmıştır. Ölçekte bulunan boyutlar sırasıyla fonksiyonlarına göre; yasama düşünme stili (1,2,3,4,5. maddeler), Yürütme Düşünme Stili (6,7,8,9,10. maddeler) yargı düşünme stili (11,12,13,14,15. Maddeler), biçimlerine göre; monarşik düşünme stili (16,17,18,19,20. maddeler), hiyerarşik düşünme stili (21,22,23,24,25. maddeler), oligarşik düşünme stili (26,27,28,29,30. maddeler), anarşik düşünme stili (31,32,33,34,35. maddeler), seviyelerine göre; global düşünme stili (36,37,38,39,40. maddeler), lokal düşünme stili (41,42,43,44,45. maddeler), alanlarına göre; içsel düşünme stili (46,47,48,49,50. maddeler), dışsal düşünme stili (51,52,53,54,55. maddeler), eğilimlerine göre; liberal düşünme stili (56,57,58,59,60. maddeler), muhafazakar düşünme stili (61,62,63,64,65. maddeler) şeklindedir.

2.3. Verilerin Analizi

Çalışmada verilerin analizinde SPSS 23. (IBM) paket programı kullanılmıştır. Tanımlayıcı istatistiklerin oluşturulmasında sayı, yüzde, en küçük, en büyük değerler, standart sapma ve ortalama, ortanca gibi merkezi ve yaygınlık ölçütleri kullanılmıştır. Sayısal değişkenlerin normal dağılıma uygunluğu görsel (histogram) ve analitik (Shapiro-Wilk) olarak test edilmiş ve normal dağılım kuramına uyan bağımsız değişkenler arasındaki farkın saptanmasında ANOVA ve t testleri, normal dağılım kuramına uymayan bağımsız değişkenler arasındaki farkın tespitinde ise Kruskal Wallis ve Mann Whitney U testleri kullanılmıştır. Sayısal değişkenler arasındaki korelasyonların belirlenmesinde ise Pearson Korelasyon Testinden yararlanılmıştır. Çalışmada p değerinin 0,05'in altında olması anlamlı kabul edilmiştir.

3. Bulgular

3.1. Birinci Alt Amaca Yönelik Bulgular

Araştırmanın “Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stillerini kullanma düzeyleri nasıl bir dağılım göstermektedir?” şeklinde ifade edilen birinci alt problemine yönelik incelemede, öğrencilerin kullandıkları düşünme stillerinin nasıl bir dağılım gösterdiğini belirlemek amacıyla düşünme stilleri puanlarının ortalama ve standart sapma değerleri hesaplanmış, bulgular Tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 2
Öğrencilerin Düşünme Stillерini Kullanma Düzeylerine İlişkin Dağılımları

Düşünme Stilleri	N	\bar{X}	Ss
Yasama Düşünme Stili	146	5.82	1.063
Liberal Düşünme Stili	146	5.32	1.247
Yargı Düşünme Stili	146	5.22	1.302
Hiyerarşik Düşünme Stili	146	5.20	1.349
İçsel Düşünme Stili	146	5.12	1.377
Yürütme Düşünme Stili	146	5.10	1.169
Anarşik Düşünme Stili	146	4.78	1.343
Dışsal Düşünme Stili	146	4.72	1.383
Lokal Düşünme Stili	146	4.66	1.358
Oligarşik Düşünme Stili	146	4.56	1.372
Monarşik Düşünme Stili	146	4.51	1.065
Global Düşünme Stili	146	4.29	1.498
Muhafazakâr Düşünme Stili	146	3.93	1.705

Tablo 2 incelendiğinde araştırmaya katılan öğrencilerin sırasıyla yasama ($\bar{X}=5,82$), liberal ($\bar{X}=5,32$), yargı ($\bar{X}=5,22$), hiyerarşik ($\bar{X}=5,20$), içsel ($\bar{X}=5,12$), yürütme ($\bar{X}=5,10$), anarşik ($\bar{X}=4,78$), dışsal ($\bar{X}=4,72$), lokal ($\bar{X}=4,66$), oligarşik ($\bar{X}=4,56$) monarşik ($\bar{X}=4,51$), global ($\bar{X}=4,29$) düşünme stillerini, en az ise muhafazakâr ($\bar{X}=3,93$) düşünme stilini kullandıkları tespit edilmiştir.

3.2. İkinci Alt Amaca Yönelik Bulgular

Araştırmanın “Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile öğrenim gördükleri bölüm arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?” şeklinde ifade edilen ikinci alt problemine yönelik incelemede, öğrencilerin düşünme stilleri ile bölüm değişkenine göre anlam bir farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla t-testi analizi uygulanmış, bulgular Tablo 3’te gösterilmiştir.

Tablo 3
Öğrencilerin Bölümlerine Göre Düşünme Stilleri Puanlarının Karşılaştırılması

Düşünme Stilleri	Resim İş Öğretmenliği (n=60)		Müzik Öğretmenliği (n=86)		t	p*
	Ort	SS	Ort	SS		
Yasama	5.9	1.0	5.7	1.1	1.1	0.30
Yürütme	5.0	1.0	5.2	1.3	-0.9	0.38
Yargı	5.3	1.2	5.2	1.4	0.8	0.45
Monarşik	4.5	0.9	4.5	1.2	0.1	0.99
Hiyerarşik	5.4	1.3	5.1	1.4	1.2	0.24
Oligarşik	4.7	1.3	4.5	1.5	0.7	0.48
Anarşik	4.8	1.2	4.7	1.4	0.5	0.66
Global	4.2	1.6	4.4	1.5	-0.8	0.40
Lokal	4.7	1.3	4.7	1.4	-0.1	0.93
İçsel	5.3	1.2	5.0	1.5	1.1	0.29
Dışsal	4.7	1.3	4.8	1.5	-0.5	0.60
Liberal	5.6	1.1	5.2	1.3	2.0	0.05
Muhafazakâr	3.8	1.7	4.1	1.7	-1.1	0.29

Bu bulgulara göre araştırmada bölümler arasında düşünme stilleri açısından anlamlı bir fark tespit edilmemiştir ($p>0,05$). Bu durum, araştırmanın uygulandığı programların her ikisinin de sanat eğitimi bölümü olmasından kaynaklanabilir. Farklı bölümlerde sonuç farklılık gösterebilir.

3.3. Üçüncü Alt Amaca Yönelik Bulgular

Araştırmanın “Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile mezun oldukları lise türü arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?” alt problemine yönelik inceleme, Kruskal Wallis Testi analizi uygulanarak yapılmıştır. Bulgular Tablo 4’te verilmiştir.

Tablo 4
Öğrencilerin Mezun Oldukları Lise Türüne Göre Düşünme Stilleri Puanlarının Karşılaştırılması

Düşünme Stilleri	Mezun Olunan Lise Türü				KW	p*
	Güzel Sanatlar (n=73) Med (Min/Max)	Anadolu Lisesi (n=29) Med (Min/Max)	Meslek Lisesi (n=32) Med (Min/Max)	Genel Lise (n=12) Med (Min/Max)		
Yasama	6 (2.2/7)	6.2 (3.4/7)	6 (3.2/7)	5.9 (2.6/7)	0.2	0.98
Yürütme	5.4 (2.8/7)	5 (1.4/7)	5.5 (3.6/6.8)	5 (3.2/7)	3.5	0.33
Yargı	5.4 (2.2/7)	5.2 (1.6/7)	5.1 (3.6/7)	5 (3.8/7)	0.4	0.95
Monarşik	4.6 (2.6/6.8)	4.6 (1.6/6)	4.4 (1.8/6.4)	4.4 (3/6.4)	0.7	0.87
Hiyerarşik	5.4 (1/7)	5.4 (1.8/7)	5.7 (3.4/7)	4.7 (2.8/7)	2.2	0.52
Oligarşik	4.4 (1/7)	5.2 (1.4/7)	4.9 (2.4/7)	4.2 (1/6.2)	4.1	0.25
Anarşik	4.8 (2/7)	5.4 (2.2/7)	4.4 (2.4/6.8)	5.2 (1.8/6.8)	1.9	0.59
Global	4.4 (1/7)	4.2 (1/7)	4.3 (1/6.6)	4.4 (1/6.4)	0.8	0.85
Lokal	4.6 (2.2/7)	4.8 (2.2/7)	4.5 (2.4/7)	5.1 (2.2/6.4)	0.6	0.89
İçsel	5.4 (1.8/7)	5.6 (1.4/7)	5.4 (2.8/7)	4.4 (2/7)	1.4	0.71
Dışsal	5 (1.6/6)	4.4 (1.8/7)	4.6 (2.2/6.6)	4.1 (1/6.6)	3.4	0.33
Liberal	5.4 (1.4/7)	5.4 (2.8/7)	5.6 (3.2/7)	5.8 (3.6/7)	1.2	0.75
Muhafazakâr	4 (1/7)	4.4 (1/7)	3.4 (1/6.4)	3.4 (1/6.2)	1.8	0.61

Tablo 4’te verilen bulgulara göre, mezun olunan lise türleri ile düşünme stilleri arasındaki ilişki analizi sonucunda p değerlerinin 0,05 değerinden yüksek olduğu görülmüş, anlamlı farklılık olmadığı saptanmıştır. Bu durum sanat eğitimi gören öğrencilerin önceki eğitimlerinin düşünme stilleri üzerinde etkili olmadığı şeklinde izah edilebilir.

3.4. Dördüncü Alt Amaca Yönelik Bulgular

Araştırmanın “Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile sınıfları arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?” şeklinde ifade edilen üçüncü alt problemine yönelik incelemede, öğrencilerin düşünme stilleri puanları ile sınıf değişkeni arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Kruskal Wallis Testi uygulanmış, bulgular Tablo 5’te verilmiştir.

Tablo 5
Öğrencilerin Sınıflarına Göre Düşünme Stilleri Puanlarının Karşılaştırılması

Düşünme Stilleri	Sınıf				KW	p*
	1. Sınıf (n=23) Med (Min/Max)	2. Sınıf (n=25) Med (Min/Max)	3. Sınıf (n=41) Med (Min/Max)	4. Sınıf (n=57) Med (Min/Max)		
Yasama	6.4 (3.4/7)	6.2 (2.2/7)	6.2 (3/7)	6 (2.6/7)	3.6	0.31
Yürütme	5.6 (1.4/7)	5.4 (3.2/6.8)	4.8 (3/7)	5.4 (2.8/7)	3.6	0.31
Yargı	5.8 (1.8/7)	6 (3.6/7) ^a	5 (1.6/7) ^b	5 (2/7) ^b	9.5	0.02
Monarşik	5.2 (1.6/6.4)	4.2 (2.8/6.8)	4.6 (2.2/6)	4.6 (3/6.6)	2.8	0.42
Hiyerarşik	5.6 (1.8/7)	5.8 (2.2/7)	5.4 (2/7)	5 (1/7)	2.4	0.49
Oligarşik	5.2 (1/7)	4.2 (2.2/7)	5.2 (1.4/7)	4.2 (1/7)	6.4	0.09
Anarşik	5 (1.8/7)	5.6 (2.8/7) ^a	5 (2/7)	4.6 (2.2/7) ^b	9.7	0.02
Global	3.4 (1/6.8)	4 (1.8/7)	4.6 (2/7)	4.6 (1/7)	6.4	0.09
Lokal	4.4 (2.2/7)	4.4 (2.2/7)	4.8 (2.2/7)	4.6 (2.2/7)	1.3	0.72
İçsel	5.4 (2/7)	5.4 (2.2/7)	5.6 (1.4/7)	5.4 (1.8/7)	0.4	0.94
Dışsal	4 (1/6.6)	4.6 (2/6.8)	5 (1.6/7)	4.8 (1.6/7)	2.0	0.56
Liberal	5.2 (2.8/7)	5.8 (3.8/7)	5.6 (3.2/7)	5.4 (1.4/7)	3.6	0.31
Muhafazakâr	3.6 (1/6.4)	3 (1/7)	4.6 (1/7)	4 (1/7)	7.6	0.06

Tablo 5’te görülen bulgulara göre araştırmada sınıflar arasında yargı ve anarşik düşünme stilleri arasında anlamlı bir fark saptanmıştır ($p=0,02$). 2. sınıf öğrencilerinin yargı ve anarşik düşünme stili puanlarının 3. ve 4. sınıfların puanlarına göre anlamlı seviyede fazla olduğu saptanmıştır. Çalışmada sınıflar arasında diğer düşünme stilleri açısından anlamlı bir fark tespit edilmemiştir ($p>0,05$).

3.5. Beşinci Alt Amaca Yönelik Bulgular

Araştırmanın “Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile cinsiyetleri arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?” şeklinde ifade edilen dördüncü alt problemine yönelik incelemede, öğrencilerin düşünme stillerinde cinsiyetlerine göre anlamlı farklılık olup olmadığını tespit etmek amacıyla t-testi analizi kullanılmıştır. Bulgular Tablo 6’da verilmiştir.

Tablo 6
Öğrencilerin Cinsiyetlerine Göre Düşünme Stilleri Puanlarının Karşılaştırılması

Düşünme Stilleri	Erkek (n=52)		Kadın (n=94)		t	p*
	Ort	SS	Ort	SS		
Yasama	5.8	1.1	5.8	1.1	0.1	0.99
Yürütme	5.1	1.1	5.1	1.2	-0.1	0.94
Yargı	5.1	1.4	5.3	1.2	-0.8	0.43
Monarşik	4.6	1.1	4.5	1.1	0.4	0.70
Hiyerarşik	5.0	1.4	5.3	1.3	-1.5	0.13
Oligarşik	4.8	1.3	4.4	1.4	1.8	0.07
Anarşik	5.0	1.2	4.7	1.4	1.2	0.23
Global	4.4	1.4	4.2	1.6	0.9	0.38
Lokal	4.6	1.3	4.7	1.4	-0.7	0.48
İçsel	5.1	1.5	5.1	1.3	0.1	0.99
Dışsal	4.8	1.3	4.7	1.4	0.3	0.74
Liberal	5.2	1.2	5.4	1.3	-1.2	0.24
Muhafazakâr	4.2	1.5	3.8	1.8	1.6	0.11

Tablo 6’da verilen bulgulara göre, cinsiyet değişkeni ile düşünme stilleri arasındaki ilişki analiz sonucunda p değerlerinin 0,05 değerinden yüksek olduğu görülmüş, anlamlı bir farklılık olmadığı saptanmıştır. Bu bulgulara göre çalışma grubunun düşünme stilleri ile cinsiyetleri arasında anlamlı bir farklılık söz konusu değildir.

3.6. Altıncı Alt Amaca Yönelik Bulgular

Araştırmanın “Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile yaşları arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?” şeklinde ifade edilen beşinci alt problemine yönelik incelemede, öğrencilerin yaşları ile düşünme stilleri puanları arasında anlamlı farklılık olup olmadığı, Kruskal Wallis Testi analizi yapılarak incelenmiş, bulgular Tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 7
Öğrencilerin Yaşlarına Göre Düşünme Stilleri Puanlarının Karşılaştırılması

Düşünme Stilleri	Yaş Grupları			KW	p*
	17-19 (n=25)	20-22 (n=72)	23 ve üzeri (n=49)		
	Med (Min/Max)	Med (Min/Max)	Med (Min/Max)		
Yasama	6.4 (2.2/7)	6.1 (2.6/7)	6 (3/7)	2.7	0.26
Yürütme	5.6 (1.4/6.8)	5.4 (2.8/7)	5 (1.6/7)	2.6	0.27
Yargı	6.0 (1.8/7)	5.2 (1.6/7)	5 (2/7)	3.0	0.22
Monarşik	4.6 (1.6/6.4)	4.5 (2.2/6.6)	4.6 (1.8/6.8)	0.3	0.87
Hiyerarşik	5.6 (1.8/7)	5.4 (2.2/7)	5 (1/7)	2.0	0.37
Oligarşik	5.0 (2.4/7)	4.6 (1/7)	4.4 (2/7)	1.1	0.57
Anarşik	5.4 (2.4/6.8)	5.0 (1.8/7)	5 (2/7)	1.1	0.58
Global	3.6 (1/6.8)	4.4 (1/7)	4.2 (1/7)	0.9	0.63
Lokal	4.2 (2.4/7)	4.8 (2.2/7)	4.8 (2.2/7)	0.3	0.84
İçsel	5.4 (2.4/7)	5.5 (1.4/7)	5.6 (1.8/7)	0.1	0.98
Dışsal	4.6 (2/6.8)	5.0 (1/7)	4.8 (1.6/7)	0.4	0.83
Liberal	5.6 (3.8/7)	5.6 (2.8/7)	5.2 (1.4/7)	5.6	0.06
Muhafazakâr	3.4 (1/6.4)	3.9 (1/7)	4 (1/7)	2.4	0.30

Tablo 7’de yer verilen bulgulara göre yaş grupları ile düşünme stilleri arasındaki ilişki analiz sonucunda p değerlerinin 0,05 değerinden düşük olmadığı görülmüştür. Bu bulgulara göre araştırmada düşünme stilleri ile yaş değişkeni arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir.

3.7. Yedinci Alt Amaca Yönelik Bulgular

Araştırmanın “Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile sanatsal, kültürel ve sportif etkinlikleri uygulama durumları arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?” şeklinde ifade edilen onuncu alt problemine yönelik incelemede, öğrencilerin tiyatroya gitme, konsere gitme sergiye gitme, sinemaya gitme, spor

yapma, gazete okuma ve kültürel dergi okuma durumları ile düşünme stilleri arasında anlamlı fark olmadığı Mann Whitney U Testi uygulanarak analiz edilmiş, bulgular Tablo 8, 9 ve 10'da belirtilmiştir.

Tablo 8
Öğrencilerin Tiyatroya Gitme Durumuna Göre Düşünme Stillerinin Karşılaştırılması

Düşünme Stilleri	Tiyatroya Gitme Durumu				Z	p*
	Hiç (n=51)		En Az 1 Kez (n=95)			
	Med	Min/Max	Med	Min/Max		
Yasama	6	2.2/7.0	6.0	2.6/7.0	-0.1	0.93
Yürütme	5	1.4/7.0	5.4	1.6/7.0	-1.7	0.08
Yargı	5	1.6/7.0	5.4	2.2/7.0	-2.3	0.02
Monarşik	4.4	1.6/6.2	4.6	1.8/6.8	-1.5	0.14
Hiyerarşik	5	1/7	5.8	2.0/7.0	-2.1	0.04
Oligarşik	4.2	1/7	5.0	2.0/7.0	-2.0	0.05
Anarşik	4.6	1.8/7	5.2	2.2/7.0	-1.2	0.21
Global	4.2	1/7	4.4	1.0/7.0	-0.3	0.79
Lokal	4.6	2.2/7	4.6	2.2/7.0	-0.5	0.60
İçsel	5.6	1.4/7	5.4	1.8/7.0	-0.8	0.42
Dışsal	4.4	1/7	5.0	1.6/7.0	-1.6	0.12
Liberal	5.4	1.6/7	5.6	1.4/7.0	-0.5	0.65
Muhafazakâr	4.0	1/7	3.6	1.0/7.0	-0.5	0.58

Tablo 8'de öğrencilerin tiyatroya gitme durumuna göre düşünme stillerinin karşılaştırılmasına göre araştırmada tiyatroya en az 1 kez gitmiş öğrencilerin yargı (p=0,02) ve hiyerarşik (p=0,04) düşünme stili puanları, hiç gitmeyenlere göre anlamlı düzeyde daha fazladır. Çalışmada tiyatroya gitme durumu değişkeni ile diğer düşünme stilleri arasındaki bulgulara bakıldığında ise p değerlerinin 0,05 değerinden düşük olmadığı görülmüş, anlamlı bir fark tespit edilmemiştir.

Tablo 9
Öğrencilerin Sergiye Gitme Durumuna Göre Düşünme Stillerinin Karşılaştırılması

Düşünme Stilleri	Sergiye Gitme Durumu				Z	p*
	Hiç (n=41)		En Az 1 Kez (n=105)			
	Med	Min/Max	Med	Min/Max		
Yasama	6	2.2/7.0	6.0	2.6/7.0	-1.4	0.17
Yürütme	5	1.4/7.0	5.4	1.6/7.0	-1.3	0.19
Yargı	5	1.6/7.0	5.4	2/7.0	-2.3	0.02
Monarşik	4.6	1.6/6.2	4.4	1.8/6.8	-1.1	0.26
Hiyerarşik	4.8	1.8/7	5.8	1.0/7.0	-2.8	<0.01
Oligarşik	4.2	1.4/7	4.8	1.0/7.0	-1.8	0.08
Anarşik	4.4	2/7	5.2	1.8/7.0	-2.1	0.04
Global	4.2	2/7	4.4	1.0/7.0	-0.8	0.43
Lokal	4	2.2/7	4.8	2.2/7.0	-1.6	0.11
İçsel	5	1.4/7	5.6	1.8/7.0	-2.2	0.03
Dışsal	4.4	1.6/7	5.0	1/7.0	-1.3	0.19
Liberal	4.6	2.4/7	5.8	1.4/7.0	-3.4	<0.01
Muhafazakâr	4.0	1.2/7	3.6	1.0/7.0	-0.3	0.75

Tablo 9'da verilen öğrencilerin sergiye gitme durumuna göre düşünme stillerinin karşılaştırılmasına göre araştırmada sergiye en az 1 kez gitmiş öğrencilerin yargı (p=0,02), hiyerarşik (p=0,01), anarşik (p=0,04), içsel (p=0,03) ve liberal (p=0,01) düşünme stili puanları, hiç gitmeyenlere göre anlamlı düzeyde daha fazladır. Çalışmada sergiye gitme durumu değişkeni ile diğer düşünme stilleri arasında ise p değerlerinin 0,05 değerinin altında görülmemesi sebebiyle anlamlı bir fark kaydedilmemiştir (p>0,05).

Tablo 10
Öğrencilerin Spor Yapma Durumuna Göre Düşünme Stillerinin Karşılaştırılması

Düşünme Stilleri	Spor Yapma Durumu				Z	p*
	Hiç (n=29)		En Az 1 Kez (n=117)			
	Med	Min/Max	Med	Min/Max		
Yasama	6	2.2/7.0	6.0	3/7.0	-1.3	0.21
Yürütme	4.8	1.4/7.0	5.4	1.6/7.0	-1.9	0.05
Yargı	5	1.6/7.0	5.4	1.8/7.0	-1.6	0.10
Monarşik	4.2	1.6/5.8	4.6	1.8/6.8	-0.7	0.48
Hiyerarşik	4.6	1/6.4	5.8	1.8/7.0	-3.2	<0.01
Oligarşik	4.4	1/7	4.8	1.0/7.0	-0.9	0.35
Anarşik	4.2	1.8/7	5.2	2/7.0	-1.8	0.07
Global	4.2	1/7	4.4	1.0/7.0	-0.1	0.91
Lokal	3.8	2.2/7	4.8	2.2/7.0	-2.2	0.03
İçsel	5.2	1.4/7	5.6	1.8/7.0	-1.4	0.15
Dışsal	4.2	1/7	5.0	1.6/7.0	-2.1	0.03
Liberal	5.4	1.6/7	5.6	1.4/7.0	-1.8	0.06
Muhafazakâr	3.8	1/7	3.8	1.0/7.0	-0.6	0.56

Tablo 10’da yer verilen öğrencilerin spor yapma durumuna göre düşünme stillerinin karşılaştırılmasına göre araştırmada en az 1 kez spor yapmış öğrencilerde hiyerarşik ($p=0,03$), lokal ($p=0,03$) ve dışsal ($p=0,03$) düşünme stili puanları, hiç yapmamışlara göre anlamlı düzeyde daha fazladır. Çalışmada spor yapma durumu ile diğer düşünme stilleri arasında ise anlamlı bir fark kaydedilmemiştir. Ayrıca araştırmada konsere gitme, sinemaya gitme, gazete okuma ve kültürel dergi okuma durumuna göre düşünme stilleri arasında anlamlı fark olup olmadığı incelenmiş ancak anlamlı bir fark kaydedilmemiştir ($p>0,05$).

3.8. Sekinci Alt Amaca Yönelik Bulgular

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile akademik not ortalamaları arasında anlamlı olup olmadığına yönelik incelemede, öğrencilerin düşünme stilleri ile akademik not ortalamaları arasındaki ilişki korelasyon analizi yapılarak incelenmiş, bulgular Tablo 11’de verilmiştir.

Tablo 11
Öğrencilerde Not Ortalaması İle Düşünme Stillерinin Korelasyonu

Düşünme Stilleri	Not Ortalaması	
	R	P
Yasama	-0.1	>0.05
Yürütme	-0.1	>0.05
Yargı	0.10	>0.05
Monarşik	0.02	>0.05
Hiyerarşik	0.16	>0.05
Oligarşik	0.01	>0.05
Anarşik	0.04	>0.05
Global	0.02	>0.05
Lokal	0.01	>0.05
İçsel	0.10	>0.05
Dışsal	0.04	>0.05
Liberal	0.13	>0.05
Muhafazakâr	-0.12	>0.05

Tablo 11’de öğrencilerde not ortalaması ile düşünme stillerinin korelasyonu incelenmiş ancak anlamlı bir korelasyon saptanmamıştır ($p>0,05$).

4. Sonuç ve Tartışma

Birinci alt amaç doğrultusunda, araştırmada Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stillerinin gösterdiği dağılım incelendiğinde, öğrencilerin sırasıyla en çok yaratıcılık ve yenilikçiliği temsil eden yasama, liberal ve yargısal düşünme stillerini kullanmayı tercih ettikleri, en az ise muhafazakâr, global ve monarşik düşünme stillerini kullandıkları tespit edilmiştir. Öğrencilerin en çok yasama stilini tercih ediyor olması, yaratıcı ve yenilikçi özelliğe sahip olduklarını göstermektedir. Araştırmada en çok yasama, en az ise muhafazakâr stilin tercih edildiğini gösteren bulgu, müzik eğitimi alan öğrenciler ile gerçekleştirilen Akçay (2019)’ın çalışması ve müzik bölümü öğrencileri ile gerçekleştirilen yine Akçay (2018a)’ın ve Akbulut (2006)’un çalışması ile aynı sonucu göstermektedir. Genel anlamda incelendiğinde ise eğitim fakültelerinin farklı bölümlerinde öğrenim görmekte olan öğrenciler ile gerçekleştirilen Dinçer (2009), Değirmenci, Kurt, Akıncı ve Orhon (2017), Akıncı, Kurt, Değirmenci ve Orhon (2017), Uyanık (2017), Saracaloğlu, Yenice ve Karasakaloğlu (2008), Tortop, Çalışkan ve Dinçer (2012), Buluş (2005) ve Çubukçu (2004)’ün çalışması, farklı fakültelerin farklı bölümlerinde uygulanan çalışmalardan Varol, Ertürk ve Dursun (2014)’ün çalışması, lise öğrencileri ile gerçekleştirilen Merdin (2010)’in çalışması ve öğretmenler ile uygulanan çalışmalardan Akçay (2018b), Tüzer (2016) ve Oflar (2010)’ın çalışması bu araştırmanın birinci bulgusu ile benzerlik göstermektedir.

İkinci alt amaca yönelik olarak, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile öğrenim gördükleri programlar arasında anlamlı farklılık olup olmadığına incelenmesi sonucunda Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği ve Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında öğrenim görmekte olan öğrencilerin düşünme stilleri ile bölümleri arasında anlamlı farklılık görülmemiştir. Düşünme stillerinin bölüm değişkenine göre farklılaşmadığı bulgusu, yapılan benzer araştırmalardan Tortop, Çalışkan ve Dinçer (2012)’in çalışması ile benzerlik göstermekte ve araştırmayı destekler niteliktedir. Araştırmanın bu sorusuna yönelik, Buluş (2005), Dinçer (2009), Merdin (2010), Durdukoca (2011), Emir (2011), Uyanık (2017), Değirmenci, Kurt, Akıncı ve Orhon (2017), Akıncı, Kurt, Değirmenci ve Orhon, (2017) ve Saracaloğlu, Yenice ve Karasakaloğlu (2008) tarafından hazırlanan araştırmaların sonuçlarına göre düşünme stilleri ile öğrenim gördükleri bölümlere arasında anlamlı farklılık olduğu görülmektedir. Farklılık göstermeme sebebi olarak araştırmanın uygulandığı programların her ikisinin de sanat eğitimi bölümü olduğu düşünülebilir. Buna göre Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin bölümlerine göre düşünme stillerinde göstermediği söylenebilir.

Araştırmanın üçüncü alt amacı kapsamında Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile mezun oldukları lise türü arasında anlamlı bir ilişki olmadığı görülmüştür. Düşünme stilleri ile mezun olunan lise

türü değişkeni Akçay (2018a), Akçay (2019), Değirmenci, Kurt, Akıncı ve Orhon (2017) ve Saracaloğlu, Yenice ve Karasakaloğlu (2008) tarafından yapılan araştırmaların sonucunda anlamlı farklılık gösterir. Bu araştırmada anlamlı fark bulunması bu çalışmaların tersine bir durum oluşturmaktadır. Bu araştırmanın sonucuna göre Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinde mezun oldukları liselerin düşünme stillerine etkisi olmadığı söylenebilir.

Dördüncü alt amaç kapsamında, araştırmada Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile sınıfları arasında farklılık olup olmadığı incelenmiş, buna göre 2. sınıf öğrencilerinin yargısal ve anarşik düşünme stilini, 3. ve 4. sınıflara göre anlamlı düzeyde daha fazla kullandığı tespit edilmiştir. 2. sınıf öğrencilerinin yargı ve anarşik düşünme stilini daha çok tercih etmeleri, öğrencilerin değerlendiren ve görüş belirten aynı zamanda prosedür ve kurallardan kaçınan kişilik özelliklerine sahip olduklarını gösterir. Bu araştırmanın bulgularına yönelik öğrencilerin düşünme stilleri ile sınıfları arasında anlamlı farklılık olduğu sonucu, Dinçer (2009), Buluş (2005), Akçay (2019) Akıncı, Kurt, Değirmenci ve Orhon, (2017b), Tufan ve Coşkun (2009), Değirmenci, Kurt, Akıncı ve Orhon (2017), Varol, Ertürk ve Dursun (2014), Esmer (2013), Oflar (2010), Merdin (2010) ve Kaya (2009)'nın çalışmalarının sonuçlarını destekler niteliktedir. Bu bağlamda Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stillerinde sınıflarının etkisi olduğu söylenebilir.

Beşinci alt amaca yönelik olarak, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile cinsiyetleri arasında anlamlı bir ilişki olmadığı tespit edilmiştir. Bu bulguya bakılarak Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde öğrenim gören kadın ve erkek öğrencilerin tercih ettiği düşünme stilleri arasında anlamlı fark olmadığı söylenebilir. Bu araştırma, Çubukçu (2004), Saracaloğlu, Yenice ve Karasakaloğlu (2008), Kaya (2009), Tortop, Çalışkan ve Dinçer (2012), Durdukoca (2011) ve Tüzer (2016) tarafından hazırlanan çalışmaların sonuçları ile paralellik göstermektedir. Ancak Buluş (2005), Artut ve Bal (2008), Dinçer (2009), Fer (2005), Merdin (2010), Oflar (2010), Balgalmış ve Baloğlu (2010), Emir (2011), Esmer (2013), Kavgaçoğlu ve Altun (2016), Uyanık (2017), Akçay (2018a), Akçay (2018b), Akçay (2019), Değirmenci, Kurt, Akıncı ve Orhon (2017) ve yine Akıncı, Kurt, Değirmenci ve Orhon (2017) tarafından hazırlanan çalışmalarda cinsiyetlere göre düşünme stillerinde anlamlı farklılık görülmektedir.

Araştırmanın altıncı alt amacı doğrultusunda, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile yaşları arasındaki ilişki incelendiğinde anlamlı bir ilişki olmadığı belirlenmiştir. Bu araştırmanın sonuçları, Oflar (2010), Tüzer (2016), Tortop, Çalışkan ve Dinçer (2012) ve Saracaloğlu, Yenice ve Karasakaloğlu (2008) tarafından hazırlanan çalışmaların sonuçlarını destekler niteliktedir. Fakat Buluş (2005), Dinçer (2009), Merdin (2010), Balgalmış ve Baloğlu (2010) ve Emir (2011)'in çalışmalarına bakıldığında yaş değişkeni ile düşünme stilleri arasında anlamlı farklılık göstermesi sebebiyle karışık göstermektedir. Araştırmanın bu sonucuna göre Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin, yaşlarının düşünme stillerine etkisi olmadığı söylenebilir. Fakat Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde yapılacak araştırma sonuçlarının, durumun açıklığa kavuşturulmasında daha etkili olacaktır.

Araştırmanın yedinci alt amacı kapsamında, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile sanatsal, kültürel ve sportif etkinlikleri uygulama durumları arasındaki ilişkinin incelenmesi ile ilgili bulgulara bakıldığında en az bir kez tiyatroya gitmiş öğrencilerin yargı ve hiyerarşik düşünme stili puanları, en az bir kez sergiye gitmiş öğrencilerin yargı hiyerarşik, anarşik, içsel ve liberal düşünme stili puanlarının, en az bir kez spor yapmış öğrencilerin hiyerarşik, lokal ve dışsal düşünme stili puanlarının, hiç yapmamışlara göre anlamlı düzeyde daha fazla olduğu görülmektedir. Çubukçu (2004)'nun araştırmasında öğrencilerin uyguladığı kitap okuma, gazete okuma, spor yapma, sinemaya gitme ve tiyatroya gitme aktivitelerinin yasama, yürütme ve dışsal düşünme stillerinde etkili olduğu sonucuna ulaşılması sebebiyle bu araştırmanın sonucu ile benzer niteliktedir. Öğrencilerin düşünme stilleri ile yapmış oldukları sanatsal, kültürel ve sportif aktiviteler ile arasındaki ilişkiye yönelik bulguların sonuçlarına göre Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin tiyatroya gitme, sergiye gitme ve spor yapma etkinliklerinin düşünme stillerinde etkili olduğu; konsere gitme, sinemaya gitme, gazete okuma ve kültürel dergi okuma durumlarının etkili olmadığı söylenebilir. Ancak literatür taramasında, araştırmanın bu sorusuna yönelik bulgu ile ilgili benzer bir araştırmaya rastlanmadığı için Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde yapılacak araştırma sonuçlarının, durumun açıklığa kavuşturulmasında daha etkili olacağı düşünülmektedir.

Sekizinci alt amaca yönelik olarak, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri ile akademik not ortalamaları arasında anlamlı ilişki olmadığı görülmüştür. Literatürde elde edilen çalışmalardan, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin çalışma grubu olduğu Akçay (2019)'ın araştırması, akademik başarı değişkeni ile düşünme stillerinin anlamlı fark göstermemesi sebebiyle bu araştırmayı destekler niteliktedir. Ancak bu araştırma, müzik öğretmenliği bölümü öğrencilerinin çalışma grubu olduğu yine Akçay (2018a)'ın hazırladığı çalışmanın, öğrencilerin düşünme stillerinin akademik not ortalamasına göre değişkenlik gösterdiği için bu araştırmayı destekler nitelikte değildir. Bu sonuçların yanı sıra Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri dışında gerçekleştirilen çalışmalardan Buluş (2005)'un, Çatalbaş (2006)'ın, Dinçer (2009)'in, Merdin (2010)'in, Emir (2011)'in ve Saracaloğlu, Yenice ve Karasakaloğlu (2008)'nin çalışmalarında anlamlı düzeyde farklılık görüldüğü için bu araştırmanın sonuçları ile uyum göstermemektedir.

Araştırmada elde edilen sonuçlar doğrultusunda konuyla ilgili olarak aşağıda sıralanan önerilen getirilebilir;

- Bu araştırma 2018-2019 eğitim öğretim yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanat Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği ve Müzik Öğretmenliği programlarında öğrenim gören öğrencileri kapsamaktadır. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stillerine yönelik yapılacak daha kapsamlı çalışmalar, daha açıklayıcı bilgilere ulaşılmasını sağlayabilir.
- Araştırmada Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencileri tarafından, en çok yasama, liberal ve yargısal düşünme stiline en az ise muhafazakâr stiline kullanılması sebebiyle öğrencilere uygulanacak eğitimin mümkün olduğunca geleneksellikten uzak, işlevsel olarak yenilikçi ve yaratıcı temelli olabilir. Aynı zamanda düşünme stilleri dikkate alınarak, verilen proje ve çalışmaların stillerine uygun olmasına özen gösterilebilir.
- Öğretmen adayı olan öğrenciler, ileride onlar tarafından verilecek eğitimin daha etkili olması için kendi düşünme stillerinin farkında olarak, farklı durumlara göre düşünme stillerini kullanma becerilerini geliştirebilir.
- Öğrencilere uygulanan öğretimde düşünme eğitime yer verilerek ya da düşünme stillerini temel alan kurs, seminer ya da konferanslar düzenlenerek, öğrencilerin düşünme stilleri ile ilgili bilinçlendirilip kendi düşünme stillerini nasıl ve ne derece kullandıklarına yönelik öz farkındalıklarının artırılması sağlanmalıdır.
- Her öğrencinin bireysel olarak farklı düşünme stillerine sahip olması sebebiyle, farklı stillere sahip öğrencilerin birbiriyle daha uyumlu çalışabilmesine yönelik geliştirilecek yöntemlerin uygulanması ile öğrenme ve çalışma verimliliklerinin artacağı düşünülmektedir. Örneğin global düşünme stilini kullanan bir öğrenci ile lokal düşünme stilini kullanan başka bir öğrencinin birlikte uyumlu bir şekilde çalışması yalnız çalışmalarına oranla daha etkili olabilir.
- Birbirinden farklı bölümlerde öğrenim gören öğrenciler ve farklı branşlardaki öğretmenler ile uygulanan çalışmalarda, düşünme stilleri ile yaş, cinsiyet sınıf, bölüm, aile eğitim düzeyi, aile gelir düzeyi ve çeşitli etkinlikleri uygulama durumlarının birbirine etkisi incelendiğinde farklı sonuçlara ulaşılmıştır. Bu sebeple, özellikle Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde öğrenim gören öğrencilerin düşünme stilleri ile farklı değişkenler arasındaki ilişkinin incelenmesi, Resim-İş Öğretmenliği ve Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarına faydalı olacağı düşünülmektedir.

Bu araştırmada Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri, Zihinsel-Benlik Yönetimi Kuramına göre incelenmiştir. Bu bölümde öğrenim gören öğrencilerin farklı kuramlara göre düşünme becerileri incelenerek yeni araştırmalar yapılabilir.

Kaynakça

- Akçay, Ş. Ö. (2018a). Müzik öğretmeni adaylarının düşünme stilleri üzerine inceleme. *27. Uluslararası Eğitim Bilimleri Kongresi*, 27, 37-51. Erişim adresi: <https://www.researchgate.net>
- Akçay, Ş. Ö. (2018b). Müzik öğretmenlerinin düşünme stillerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 5(28), 184-199. doi: <http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.4459>
- Akçay, Ş. Ö. (2019). Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin düşünme stilleri ile çeşitli değişkenler arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 27(2), 683-700. doi: 10.24106/kefedergi.2687
- Akinci, M., Kurt, A., Değirmenci, A., & Orhon, G. (2017). Türkçe ve İngilizce öğretmeni adaylarının düşünme stillerinin zihinsel öz-yönetim kuramına göre incelenmesi. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), 1-16. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/408641>
- Arkonaç, S. (1993). *Psikoloji: Zihin süreçleri Bilimi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Artut, P., & Bal, P. (2008). Lise öğrencilerinin geometri başarıları ve düşünme stillerinin karşılaştırılması. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(1), 1-10. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50408>
- Balgalmış, E., & Baloğlu, M. (2010). Eğitim yöneticilerinin düşünme stilleri açısından çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 38, 1-10. Erişim adresi: <http://www.efdergi.hacettepe.edu.tr/cilt-sayi-38-yil-2010.html>
- Buluş, M. (2005). İlköğretim bölümü öğrencilerinin düşünme stilleri profili açısından incelenmesi. *Ege Eğitim Dergisi*, 6(1), 1-24. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/57089>
- Buluş, M. (2006). Düşünme stilleri ölçeğinin güvenilirliği ve geçerliği, akademik başarı ve öğretmen adayları özellikleri. *Eğitim ve Bilim*, 31(139), 35-48. Erişim adresi: <http://egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/article/view/4983/1087>

- Çatalbaşı, E. (2006). *Lise öğrencilerinin düşünme stillerinin akademik başarı ve tutumları arasındaki ilişki* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 189369).
- Çubukçu, Z. (2004). Öğretmen adaylarının düşünme stillerinin belirlenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 87-106. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321848>
- Değirmenci, A., Kurt, A., Akıncı, M., & Orhon, G. (2017). *Eğitim fakültesi temel eğitim bölümü öğretmen adaylarının düşünme stillerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi*. Ö. Demirel ve S. Dinçer (Ed.), *Küreselleşen Dünyada eğitim* (s. 199-208) içinde. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/320981501_Egitim_fakultesi_temel_egitim_bolumu_ogretmen_adaylarinin_dusunme_stillerinin_cesitli_degi_skenler_acisindan_incelenmesi
- Dinçer, B. (2009). *Öğretmen adaylarının düşünme stilleri profillerinin çeşitli değişkenler açısından değerlendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 240078).
- Durdukoca, Ş. (2011, 27-29 Nisan). *Öğretmen adaylarının düşünme stillerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi*. 2nd International Conference on New Trends in Education and Their Implications içinde sunulan bildiri, Porto Bello Hotel Resort & SPA, Antalya.
- Emir, S. (2011). Düşünme stillerinin farklı değişkenler açısından incelenmesi. *İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8(1), 77-93. Erişim adresi: <https://hayefjournal.org/en/dusunme-stillerinin-farkli-degiskenler-acisindan-incelemesi-16690>
- Erden, M., & Akman, Y. (2014). *Eğitim psikolojisi* (21. Basım). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Esmer, E. (2013). *Öğretmen adaylarının zihinsel stil tercihlerinin (düşünme stillerinin) incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 339349).
- Fer, S. (2005, 28-30 Eylül). *Aday öğretmenlerin düşünme stilleri nedir?* XIV. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresinde sunulan bildiri, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Karasar, N. (1995) *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8. Basım). Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kavgaoğlu, D., & Altun, S. (2016). Öğretmenlerin düşünme stillerinin branşa ve cinsiyete göre incelenmesi. *The Journal of International Education Sciences* 3(6), 36-149. doi: <http://dx.doi.org/10.16991/INESJOURNAL.224>
- Kaya, B. (2009). *İlköğretim 6-7-8. sınıf öğrencilerinin düşünme stilleri ile matematik akademik başarılarının okul türüne, cinsiyete ve sınıf düzeyine göre incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 240189).
- Merdin, S. (2010). *Lise öğrencilerinin düşünme stilleri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 249644).
- Oflar, Y. (2010). *İlköğretim okulu öğretmenlerinin düşünme stilleri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 263476).
- Özer, S. (2016). *Düşünme stillerine göre farklılaştırılmış öğretim etkinliklerinin öğrencilerin erişlerine, mesleki yabancı dil dersine yönelik tutumlarına ve öğrenilenlerin kalıcılığına etkisi* (Doktora Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 430674).
- Saracaloğlu, A., Yenice, N., & Karasakaloğlu, N. (2008). Eğitim fakültesi öğrencilerinin düşünme stillerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(5), 732-751. Erişim adresi: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi5/sayi5pdf/saracaloglu_yenice_karasakaloglu.pdf
- Sternberg, R. J. (1999). *Thinking styles*. UK: Cambridge University Press.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1991). An investment theory of creativity and its development. *Human Development*, 34(1), 1-31. doi: <https://doi.org/10.1159/000277029>
- Sternberg, R. J., & Wagner, R. K. (1992). *Thinking styles inventory, unpublished test*. Yale: Yale University.
- Şahin, D., & Yağcı, M. M. (2012). Bireyin toplumsallaşma sürecinde sanat eğitiminin önemi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 273-277. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/313554>
- Tortop H. S., Çalışkan G., & Dinçer M. (2012). Öğretmen adaylarının kişilikleri ile düşünme stilleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(19), 307-319. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/183063>

- Tufan, S., & Coşkun, G. (2009, 23–25 Eylül). *Müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin düşünme stilleri*. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda sunulan bildiri, Samsun. Erişim adresi: <http://www.muzikegitimcileri.net>
- Tüzer, L. (2016). *Sınıf öğretmenlerinin düşünme stillerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 422550).
- Uyanık, N. (2017). *Eğitim fakültesi öğrencilerinin düşünme stilleri ile düşünme ihtiyaçları arasındaki ilişkinin incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 470234).

Anadolu Çömlekçiliğinde Gelenek ve İnanışlar

Traditions and Beliefs in Anatolian Pottery

Dicle Öney

Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü
email: dicleoney@sakarya.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3139-2353>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Öney, D. (2020). Anadolu çömlekçiliğinde gelenek ve inanışlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 620-629. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.765301>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 06/07/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 22/09/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Anadolu topraklarında köklü bir geçmişe sahip olan çömlek üretimi, binlerce yıldır varlık göstermektedir. En eski üretimlerden günümüze kadar gelen süreçte üretildiği toplumun yeme içme alışkanlıkları, sosyal yapısı, ekonomisi, gelenek, görenek ve inanışları gibi bir çok unsurla o toplumun kültürünü tanımlamaktadır. Bu yönüyle önceleri arkeoloji ve etnoarkeolojinin başlıca çalışma alanını oluşturmaktayken son yıllarda maddi kültür varlıklarının değer görmesiyle sosyal antropoloji, seramik sanatı ve tasarımı alanlarında da ilgi odağı haline gelmiştir. Anadolu'da 1900' lü yılların başından günümüze değin yüzün üzerinde çömlek üretim merkezi bulunmaktadır. Bu merkezlerdeki üretimler ile ilgili bir çok yayın bulunmakta ancak bu yayınlar çoğunlukla toprağın elde edilmesinden pişirmeye kadar geçirdiği süreyi ifade eden teknik anlatımlarla sınırlı kalmaktadır. Oysa her merkezde birbirinden farklılık ve benzerlik gösteren birçok gelenek ve inanış bulunmaktadır. Bu araştırmanın amacı; Anadolu çömlekçiliğinin gelenek ve inanışlarla ilgili verilerini sunmak, özellikle ülkemizdeki halkbilimi, folklor, antropoloji ve sosyoloji alanlarında çalışan bilim insanlarının ilgisini çekmek, bu çalışma alanlarına katkı sağlayacağı düşünülen bilgileri paylaşmaktır. Çalışma verilerini; literatür taraması ve 2010-2015 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında yapılan "Günümüzde Anadolu'da Yaşayan İlkel Çömlekçilik Merkezleri" başlıklı proje oluşturmaktadır. Araştırmada; çömlekçiliğin çıkışı, mesleğin kutsallığı, mesleğin önemi, ürünlerin pişirimi ve ürünlerin kullanım alanları ile ilgili gelenek ve inanışların olduğu saptanmıştır. Bu veriler; Meslek, Pişirim ve Ürünler ile ilgili gelenek ve inanışlar olmak üzere üç ana başlıkta incelenmiştir. Mesleğin rivayetler ile kutsal sayılması, devamlılığının sağlanması ve gelecek nesillere aktarılmasında bir çok gelenek ve inanışın olduğu görülmektedir. Üretimin en önemli aşamalarından olan pişirmede deneyimle kazanılan bilgilerin inançlarla bağdaştırılarak ritüellere dönüştüğü, ayrıca üretilen ürünlerin, toplumun sosyal yaşam dinamiklerinden olan düğün ve ölüm olaylarında bir ifade aracı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Çömlek, Çömlekçilik, Gelenek, İnanışlar, Anadolu

Abstract

Pottery production which has a long history in Anatolia has been in existence for thousands of years. It defines the culture of that society with many elements such as the eating and drinking habits, social structure, economy, traditions, customs and beliefs of the society in which it was produced from the oldest productions to the present day. From this aspect, while forming the main study field of archaeology and ethnoarchaeology in the beginning, it became the center of interest for field of social anthropology, ceramics art and design with the appreciation of material cultural assets in recent years. In Anatolia, there has been more than a hundred pottery production centers since the beginning of 1900s. There are many publications about the productions in these centers but these publications are limited with technical expression of the process from clay obtaining to firing. However, there are many different and similar traditions and beliefs in every center. The aims of this study is to submit data about tradition and beliefs in Anatolian pottery, to take the attention of the scientists who study in ethnology, folklore, anthropology, and sociology fields especially in our country, and to share the information that is thought to contribute these study fields. The study data consists of the literature review and the project titled "The Primitive Pottery Centers Present in Anatolia" which was conducted within the scope of Dokuz Eylül University Scientific Research Project between the years 2010 and 2015. In this study, it is obtained that there are tradition and beliefs about the emergence of pottery, the divinity of profession, the importance of profession, the firing of products and the usage of products. The data are analyzed in three main titles as the traditions and beliefs about Profession, Firing and Products. It is seen that there are many traditions and beliefs in divinity of profession with rumors, maintenance of its continuity and handing it down to next generations. In firing, which is one of the most important parts of production, it is seen that the knowledge gained with experience becomes ritual harmonized with beliefs and the products are used as a means of expression in weddings and deaths which are the social dynamics of community.

Keywords: Pot, Pottery, Tradition, Beliefs, Anatolia

1. Giriş

Çömlek; katı ve sıvı yiyeceklerin pişirildiği, korunduğu, düşük derecelerde pişirilen, topraktan yapılmış kap olarak tanımlanmaktadır. Günlük kullanım amaçlı üretilen sıradan ve basit gibi görünen bu kaplar üretildiği toplumun kültürünü tanımlamasıyla çoğunlukla arkeoloji alanında değerlendirilmekteyken son yıllarda etnoarkeoloji, sosyoloji ve antropoloji alanlarında da değer kazanmıştır. Bu alanlarda yapılan çalışmalar incelendiğinde ilkel şartlarda üretilen çömleklerin; kil çıkarma, biçimlendirme, bezeme ve pişirim süreçleri sırasında karşılaşılan tabular, gelenekler ve inanışların yanı sıra üreten kişilerin toplumdaki statüsü ve ürün türlerine yüklenen sosyolojik olgular gibi birçok verinin irdelendiği gözlemlenmiştir. Maddi kültür varlıklarından biri olan çömlek, Anadolu topraklarında binlerce yıllık üretim geçmişine sahiptir. 1900' lü yılların başından günümüze yapılan alan araştırmaları ile yüzün üzerinde üretim merkezinin bulunduğu tespit edilmiştir. Çömlekçilik ile ilgili bir çok alan

araştırması bulunmaktadır. Sarıtaş'ın da (2019, s. 32) belirttiği gibi “bu çalışmalar belirli bir yörenin geleneksel el sanatı ve ustası, halkbilimi bağlamında ele alınarak unutulmaya yüz tutmuş bir kültürel değer olarak aktarılmıştır”. Şüphesiz yapılan bu çalışmaların alana sağladığı katkı tartışılmayacak boyutta önem arz etmektedir. Ancak değişen ve gelişen sosyoloji ve antropoloji alanlarına zengin kültürel birikimi ile katkı sağlayacak Anadolu çömlekçiliği hakkındaki bilgilerin paylaşılması da ayrıca önemlidir. Bu bağlamda, Anadolu Çömlekçiliği ile ilgili 2010-2015 yılları arasında yapılmış bilimsel araştırma projesi kapsamında elde edilen bilgi, belge ve kayıtlar konunun tarihe ışık tutan en yakın verilerini sunmasına olanak sağlamıştır.

Makale kapsamında, Anadolu çömlekçiliğinde karşılaşılan gelenek ve inanışlar; mesleğin çıkışı ve buna bağlı ritüeller, usta-çırak ilişkileri, farklı coğrafi bölgelerde mesleğe verilen değer ve önemle ilgili kayıt altına alınmış söylenceler, pişirim ile ilişkili uygulamalar ve ürünler sınıflandırılmıştır.

2. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışma verilerini; 1900-2020 yılları arasında yayınlanmış literatür taraması ve 2011.KB.SOS.010 numaralı “Günümüzde Anadolu’da Yaşayan İlkel Çömlekçilik Merkezleri” başlıklı Dokuz Eylül Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında kaynak kişiler ile yüzyüze yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler oluşturmaktadır.

3. Bulgular

Anadolu'nun farklı coğrafi bölgelerinde bulunan çömlek üretim merkezlerinden elde edilen bulgular, üç başlık altında toplanmıştır.

3.1. Meslek ile İlgili Gelenek ve İnanışlar

Mesleğe değer katmak, yapılan uğraşı kutsal saymaktan geçmektedir. Bu sebeple çömlekçilere; mesleğin yörede ilk kimler tarafından yapıldığını biliyor musunuz? sorusunun genellikle ilk cevabı “peygamberler” olmuştur. Anadolu çömlekçiliğinde mesleğin çıkışı ile ilgili birbirinden farklı inanışlar ve bunlara bağlı rivayetler bulunmaktadır. Ankara Şereflikoçhisar'daki rivayete göre: “Peygamber tezgâhın üzerine çamuru koymuş, eli çamura yapışmış ve ağlayarak ‘Yarabbi bu çamur elime yapıştı elimi bırakmıyor’ demiş, gözyaşı elini ıslatarak çamurun üzerine akınca tezgah dönmüş ve biçimlendirmeye başlamış, böylece çömlekçilik başlamıştır (Kargın, 2012).

Gelenek ve göreneklerin inançlarla yoğun biçimde harmanlandığı görülen Diyarbakır ve Mardin’de ise bu inanış Nuh Tufanı ile özdeşleşmekte ve nesilden nesile şu şekilde aktarılmaktadır:

... Zorlu günlerin ardından tufan sona erip, sular çekildiğinde Nuh'un gemisi Cudi dağına oturmuştur. Her türlü sıkıntının çekildiği, kabin kapkacağın bulunmadığı bu dönemde, Cebrail (A.S) gelmiş ve Nuh Peygambere toprağı tanıtarak, kilden çömlek yapmayı öğretmiştir. İlk gemiyi icat eden, aynı zamanda ilk çömleği de yapan Nuh Peygamber tufandan sonra elli yıl daha yaşayıp, soyuna hem hayır dualarını hem de çömlekçiliğin bu ilginç öyküsünü anlatmıştır (Daşdağ, 2001, s. 12).

Geleneksel üretimin neredeyse birçok aşamasında farklılık gösteren kadın ve erkek üretiminde, özellikle kendi yöresi dışında yapılan üretimlerden haberdar olmayan her merkezde mesleğin sadece “kadın” ya da sadece “erkek” tarafından yapılacağına inanılmaktadır. Şüphesiz bu inanç nesilden nesile aktarımda söz konusu ustanın cinsiyeti ile alakalıdır. Ancak bu cinsiyet ayrımı, mesleğin çıkışıyla ilgili olan inanışlarda da bulunmaktadır. Çömlekçilik; Diyarbakır, Mardin ve Şereflikoçhisar'daki gibi erkek üretiminin yapıldığı yerlerde “Nuh peygamber ve Hz. Muhammed” soyundan gelmekte iken kadın üretim merkezi olan Kastamonu'ya bağlı Küçüksoy köyünde “Hz. Muhammed'in kızı Hz. Fatma'dan” miras kalmıştır. Yöredeki söylentiye göre; “bir gün aş pişirecek kap bulamayan Hz. Fatma çaresizlikten çamuru oymuş, onu pişirmiş sonra da aş pişirmek için kullanmıştır. Bu sebeple köyde pişmiş topraktan yemek yemek sevaptır” (Güner, 1988, s. 47).

Bu inanışlarla mesleğin kutsal olarak addedilmesi yöre halklarının yaşamında karşılaştığı bazı güç durumlar için umut vadetmelerine de sebep olmuştur. Örneğin Diyarbakır'da üretimin devam ettiği dönemlerde “evlenmeleri gecikmiş kızlar üst üste üç Cuma günü niyet tutarak, öğle namazından önce çömlek atölyesine getirilir, çarkın kellesine çıkıp, yüzü kibleye çevrilerek niyet tutup, kısmeti açılır diye yedi defa döndürülür (Daşdağ, 2001, s. 12; Ünal, 1996, s. 70). Çömlekçi çarkı, yakınları evden kaçan ya da gurbete giden aileler tarafından da umut vadetmektedir. Ustaya “kişinin gömleğini çarkın demirine bir hafta sürece bağlatarak, çark döndükçe kaçan kişinin sıklıkla hasrete dayanamaz hale geleceğine ve eve döneceğine inanılır. Kısmeti açılan kızların ve gurbetten dönenlerin aileleri umutları gerçekleştiği için çömlekçilere çeşitli hediyeler vermektedir” (Daşdağ, 2001, s. 13).



Görsel 1. Kısmeti açılması için çarka çıkıp niyet tutan genç kız

Söz konusu inanışlar olduğunda halk arasında kutsal mesleği yapmanın önemi büyüktür. Bu durum, mesleğe rağbetin artması, mesleğin yaygınlaşması ve nesilden nesile aktarılmasını sağlamış olabilir. Bununla birlikte dönemin ihtiyaçları doğrultusunda ürünlerin sıklıkla kullanılması arz talep ilişkisini arttırarak sonuçta büyük ölçüde kazanç sağlanması gözardı edilemeyecek unsurdur. Gelir getiren meslek olması birtakım geleneklere de yol açmıştır. Bu geleneklerden birine Eskişehir ili Mihallıççık ilçesine bağlı Sorkun ve Gökçeayva köyleri ile Gümüşhane'ne merkeze bağlı Dölek köyünde rastlanılmaktadır. 1970'li yıllarda “bu sanatı başka yere götürmelerini önlemek amacıyla kızların dışarıya gelin verilmediği bilinmektedir” (Güner, 1988, s. 40; Arı, Kişisel İletişim 6 Mayıs 2020). Ayrıca mesleğin yapıldığı hanenin soyuna ait olması durumuna da rastlanılmaktadır. Özellikle diğer köylerden gelin gelen kızların bu uğraşı yapmamaları için Ordu ilinin Mesudiye ilçesine bağlı Alişar köyünde “çömlekçilik yalnızca kaynanalar tarafından yapılmıştır” (Güner, 1988, s. 16).

Çömlekçilik, 1900'lerde erkek üretimin söz konusu olduğu bölgelerde çoğunlukla Ermeni ustalar tarafından yapılmaktaydı. Bu ustalar, mesleğin aktarılması hususunda birtakım gelenekler uygulamaktaydı. Meslek, öğrenmeyi talep edenler yerine özenle seçilmişlere, dört tarafı duvarla çevrili, pencereleri özellikle bu duvarların en yüksek yerlerine konumlandırılmış işliklerde öğretilmekteydi. Öğrenmeye hevesli fakat ustalar tarafından seçilmemiş meraklı gençler, işliklere dışarıdan merdiven vb. nesnelere yardımıyla duvarlara çıkıp izleme yoluyla öğrenmeye çalışmışlardır. O dönemlerde Ermeni ustaların işliklerinin bulunduğu yerlerden biri de Konya Bozkır ilçesi Çağlayan köyüdür (yaygın kullanımı ile Çat). Hüyük ilçesinden İnce Şükrü, Sarıların Ali ve Fahri Bardakçı, Ermeni ustalar tarafından seçilmiş gençler arasında yer almaktadır. Çömlekçilik, o dönemlerden günümüze kadar Konya'nın Hüyük, Doğanhisar, Sille, Meram gibi birçok ilçesinde yapılmaktadır. Hüyük'te üretime devam eden İsmail Arıkan'ın ustası Hasan Ali Sariaslan seçilmemiş fakat mesleği merakla gizlice öğrenen ustalardandır. İsmail ustanın aktardığına göre (2012); o da bu mesleği öğrenmek için günler ve haftalarca ustasının kapısından ayrılmayarak çabalayanların arasında yer almaktadır.

Mesleğin, Ermeni ustalardan bahsi geçen şartlar altında öğrenilmesi Elazığ'ın Peri ilçesinde de (günümüzde Tunceli Akpazar ilçesi) rastlanılmaktadır. Üretimine devam eden Halil Bozkurt, ustası Mehmet Kuzu'nun izleyerek öğrenmeye çalışanlardan olduğunu dile getirmiştir. Ancak Mehmet Kuzu, izleyerek öğrenmenin yetersiz olacağını düşünerek iki reşat altını karşılığında Ermeni bir ustadan bu mesleği öğrenmiştir (Bozkurt, 2012).

Vaktiyle mesleğin bu denli korunup kollanması, özenle seçilmiş kişilere aktarılması ve devamlılığını sağlama çabaları ile toprak kapların o dönemlerde sıklıkla kullanılması dolayısıyla ekonomiye getirdiği katkı sayesinde vazgeçilmez mesleklerden biri olmasını sağlamıştır. Öyle ki toplum içinde önemli bir yer tutan çömlekçilik, gelin veya damat adayları seçiminde de önemli bir yer edinmiştir. 1950'li yıllarda Avanos'ta “çanak yapmaya kız vermezler” (Tüzün, 2018), üretimin kadınlar tarafından yapıldığı yörelerde ise bu uğraşı bilmeyen kızlar evde kalırlarmış.

Anadolu'da uyguladığı ilkelerle meslek ahlakını kurup koruyan Ahi Dernekleri'nin töre düzeyinde birtakım kuralları bulunmaktadır. Ali Rıza Balaman “Kütahya'da Geleneksel Seramikçilik” adlı araştırmasında bu kuralları şöyle açıklamaktadır:

.... kalfalıktan ustalığa geçişte, törenle ustasından “el alan” (destur, izin alan) kalfa, kendi seramik işliğini açtığına kalfanın ustası başta olmak üzere öteki ustalar yeni iş sahibine seramiğin ana maddesi olan çamuru, on yıl süreyle ücretsiz olarak verirlerdi. Yeni işlik sahibi ustada da, ilk yıldan başlayarak her yıl için belirli bir oranda çamuru, çamur havuzunda yapar ve onu, on yıl süreyle işlemden geçirir, on yıl sonra kullanmaya hazırlardı. Özetle on yıllık bir geçmişi olmayan hamur, seramik yapımında kullanılmazdı. ...destekleme töresi uygulanmasaydı işlik sahipleri ancak on yıl sonra üretime başlayabileceklerdi (Balaman, 1985, s. 55-56).

Balaman'a (1985:56) göre, böylece yeni usta adayları bu gelenek sayesinde kendilerine yapılan bu desteği mesleğin yeni üyelerine aktararak hem mesleğin devamlılığını sağlamış hem de ustalarına olan borçlarını bu yolla ödemiş olacaktıdır.

3.2. Pişirim ile ilgili Gelenek ve İnanışlar

Çömlek üretiminde nihai ürüne ulaşmanın en kritik ve önemli aşamalarından biri pişirimidir. Özellikle fırının olmadığı ilkel pişirim yöntemlerinden olan açık alan pişiriminde deneyim ve bu deneyimin nesilden nesile doğru biçimde aktarılması büyük önem arz etmektedir. Bu sebeple deneyimlerden elde edilen olumsuz sonuçları önlemek amacıyla birtakım kurallar bulunmaktadır. Bu kuralların bazılarının zamanla inanışa dönüştüğü de görülmektedir. Örneğin 1920'li yıllarda üretimin yaygın olarak devam ettiği Gaziantep'in Oğuzeli ilçesine bağlı Alimantar, Üçkubbe ve Zıramba köylerinde pişirim, açık alanda tezekle yapılmaktaydı. Üretimin kadınlar tarafından yapıldığı bu köylerde "ateşin arsız bir avrat tarafından yakılmasına dikkat edilmekte, böylece pişirilen kapların dayanıklı olacağı inancı yaygındı" (Yalgın, 1940, s. 197). "Arsız avrat" cabbar, elinden iş gelen kadını tasvir etmekte, ateşin çömlekler pişene kadar sönmeden yanması için böyle bir karakter ile özdeşleştirmeye ihtiyaç duyulmaktadır.



Görsel 2. Gaziantep köylerinde açık alan pişirimi yapan kadın

Elazığ'ın Sivrice ilçesine bağlı Uslu köyü ve diğer birçok açık alan pişirimi yapılan üretim merkezlerinde de pişirim için rüzgârlı bir gün olması beklenmektedir, yoksa kapların iyi pişmeyeceğine inanılmaktadır. Gökeyüp köyündeki çömlekçiler pişirimin doğru zamanda yapılması için; "rüzgârsız havada yapılan pişirime 'tonuk', rüzgârın şiddetli estiği zamanlarda yapılan pişirimde ise kümenin dışında kalan rüzgarla fazla temas eden kapların parlamasına 'şılak' adını vermişlerdir" (Güner, 1988, s. 35). Tonuk sonucunda kaplar çabuk aşınır ve dayanıksız olur, Şılak sonrası ise kapların görünümünde renk açısından farklılıklar olmakta bu da kapların sorunlu olarak algılanmasına sebep olmaktadır.

Alimantar, Üçkubbe ve Zıramba köylerinde, açık pişirimde yakıt olarak kullanılacak tezelerin seçimi de önemlidir. "Bu tezelerin sadece sığırdan olması, diğer hayvanlar ya da insan atığından olmaması gerekmektedir. Aksi halde pişirim esnasında çömleklerin kırılacağı inancı yaygındı" (Yalgın, 1940, s. 197).

Sivas ilinin Zara ilçesine bağlı Demiryurt (eski adıyla Tödürge) köyünde ise "pişirim, ateşin gece yaş davar gübresiyle kaplanması, gündüz tekrar açılmasıyla üç gün sürdürülmekteydi. Bunun nedeni bu tür pişirimle işlerin daha sağlam olacağı kanısındır" (Güner, 1988, s. 45).

1940'lı yıllarda Sorkun'da üretimde kullanılan çamurun hazırlanma esnasında içine yabancı bir madde karıştırılmamasına çok özen gösterilirdi. "Bir saman çöpü bile karışsa bu çamurdan yapılan çömleğin pişerken çatlayacağına inanılmaktadır. Yine deneyimler sonucunda edinilen bu bilgiyi doğrularcasına yörede o dönemde çatlayan çömleklere 'dene çetiği olmuş' denilmektedir" (Yalgın, 1945, s. 81).

1920'li yıllarda, Manisa ili, Salihli ilçesine bağlı Gökeyüp köyünde ise pişirim yine açık alanlarda ancak belirli günlerde yapılmaktaydı. Özellikle "pişirimin Perşembe günü yapılması tercih edilirken, pişirimin yapıldığı günün ertesi günü çamaşır yıkamanın adet olduğu bilinmektedir" (Koşay ve Ülkü, 1962, s. 92). Bu gelenek günümüzde geçerliliğini yitirmiştir.

3.3. Ürünler ile ilgili Gelenek ve İnanışlar

Çömlekler her ne kadar mutfak ihtiyacını karşılayan günlük kullanım amaçlı üretilen nesnelere gibi düşünülse de toplum kültürünü yansıtan düğün, bayram ve ölüm gibi birçok geleneksel törene de hizmet ettiği görülmektedir. Formların genellikle ölüm olgusu ile ilgili inanışlarda sıklıkla kullanılması çömlekçiliğin başlangıcı olarak anlatılan rivayetlerdeki kutsal olma durumuyla ilişkili olabilir.

Diyarbakır'da 1930-1940'lı yılların gelenekleri arasında bir vefat sonrası taziye evinden yayvan, yeşil sırlı bir çanakla, her gün bir öğün olmak üzere kırk gün boyunca yoksulları doyurmak ta yer almaktadır. Bu sırlı çanaklar yemekle birlikte hediye edilmekte, ölen kişinin sevabına kırk gün, kırk ayrı çanakla kırk yoksul doyurulmaktadır (Daşdağ, 2001, s. 14).

Ayrıca yörede kurban bayramlarında satılmak üzere özel çömlekler de üretilmekteydi. Küçük yaşta ölen çocukların hayrına kurban bayramlarında “Cirdon veya Mezarlık Testisi adı verilen kulplu küçük testilere su doldurup ağız kısmına elma koyularak küçük çocuklara verilir” (Ünal, 1996, s. 70). “Mahşerde güneş birinci kata inip, yakıcı sıcaklığını hissettirdiğinde ölmüş çocukların bu kaplarla anne ve babalarına su getirdiğine inanılmaktadır” (Daşdağ, 2001, s. 13).

Mardin’de ise aynı amaç için “İşrebül Kadir” olarak adlandırılan kulpsuz, bardak biçiminde bir form üretilmektedir. “Çocuğu ölmüş aileler tarafından satın alınan bu bardaklara ailenin ekonomik durumuna göre su ve elma dilimi, leblebi veya şeker konularak mezar başında bayram süresince çocuklara dağıtılır” (Kaynak, 2012). Bu dağıtım Kurban bayramlarının birinci günü ve Kadir gecesinde çocukların ruhuna değmesi amacı ile yapılmaktadır.



Görsel 3. İşrebül Kadir

Ordu ili Ünye ilçesinde çömlekçiliğin yaygın olarak yapıldığı 1960-70’li yıllarda cenazeler için “ölü çömleği” üretilmekteydi. “Bir ibrik ve dört çömlektan oluşan beş parçalı bu takım ölü yıkamada kullanılmaktaydı. ‘Topraktan geldik toprağa gidiyoruz’ ifadesiyle toprak kapların kullanılmasının sevap olduğu inancı yaygındı” (Karayığit, Kişisel İletişim 1 Mayıs 2020).

Muğla’nın Fethiye ilçesine bağlı eski adı Dont olan Esenköy’de, “Buhurdanlık” adı verilen kulplu kupa biçiminde bir kap üretilmektedir. “Yörede ‘Ağar Günü’ olarak adlandırılan Perşembe ve Pazar günleri ölüleri anmak ve kötü ruhları kovmak için kullanılmaktadır. Bu özel günlerde buhurdanlığın içine günlük ağacı kabuğu konularak yakılır ve evin her odası dolaşılıp kokunun etrafa dağılması sağlanır” (Köse, 2015).



Görsel 4. Buhurdanlık

Şanlıurfa’nın Sıran köyünde çömlekçiliğin devam ettiği dönemde Külünçe ekmek tandırı üretilmekteydi. Bu tandır adını yörede üretilen “Külünçe” adlı çörekten almaktadır. Külünçe, “asker uğurlamasında” (Yiğit, 2009, s. 105), “Ramazan ayında, dini bayramlarda, kutsal gecelerde ve vefat eden kişinin kırkıncı gününde pişirilmektedir” (Daşdağ, 2005, s. 91).

Çömlekçilikte yaygın olarak üretilen formların başında testi yer almaktadır. Testiler, su taşımak veya depolamak amaçlı üretilmelerinin yanısıra düşüncelerin, duyguların ifade edilmeye çalışıldığı anlatım aracı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Aydın Karacasu ilçesinde üretilen “Gelin Testisi” veya diğer adıyla “Gelin Bardağı” buna en uygun örneklerden biridir. Yaklaşık iki asırdır üretilen bu form, yöre halkı tarafından kullanılmaya devam etmektedir. Yöredeki rivayetlere göre; bir gelin doğacak çocukların kumalardan değil kendisinden olması için Allah’a dua eder ve bir çömlekçiye gidererek endişelerini paylaşır ondan bir bardak yapmasını ister. Usta, gelinin isteği üzerine Gelin Bardağı’nı tasarlar. Yörenin deneyimli ustalarından Hamdi Kirişçi’nin tasarımı yeni yorumlar katarak ürettiği form yirmi dokuz parçadan oluşmaktadır. Üç ağızlı, iki kulplu ve altı emzikli formda, ağızlar evdeki kadınları, emzikler ise çocukları ifade etmektedir. Sadece ortadaki ağız kısmı açık iki yandakiler ise kapalı ve işlevsizdir. Açık olan ağız testiye sahip olan kadını, diğerleri ise kumaları simgelemektedir. Altı emziğin etrafına işlenmiş zincir figürü ise bu çocukların yalnızca tek bir kadından olmasını ifade etmektedir. Testide ayrıca

iki erkek, iki kadın figürü ve bir gül motifi bulunmaktadır. Kulpların altına yerleştirilen bu figürler estetiği arttırmak ve simetri ile dengeyi sağlamak içindir. Gül motifi ise kadının, kumalar gelmeden önceki güzel günlerini temsil etmektedir (Kirişçi, Kişisel İletişim 9 Mayıs 2020). “Yörede, diğer ustalar tarafından birbirinden farklı yorumlarla üretilmiş Gelin Testisi örnekleri de mevcuttur” (Yardımcı ve Bardak, 2019, s. 93).



Görsel 5. Gelin Bardağı örnekleri

Testi, 1980’li yıllarda Samsun’un Çarşamba ilçesinde ise bir iletişim aracı olarak kullanılmaktaydı. “Evlerin bacasına kızların sayısı kadar testi boynu dikilir, o hanede yaşayan kıza talip olan genç delikanlı bir sapan yardımı ile testi boynunu kırarak evlenmek istediğini dile getirmektedir. Bu olaydan sonra kız evi oğlan evinin kızlarını istemelerini bekler eğer isteme gecikirse ‘oğlunuz bizim bacadaki testi boynunu kırdı; neden onarmıyorsunuz?’ diyerek oğlan evine haber göndermektedir (Balaman, 1983, s. 135)”

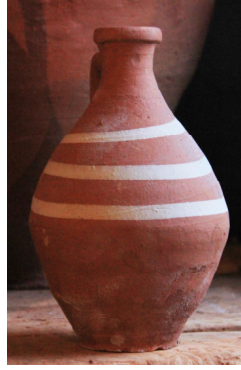
Anadolu’nun birçok yöresinde testi kırma; düğün, kına gecesi ve asker uğurlaması gibi özel günlerde yapılan ritüellerdendir. Mardin’de üretilen “Şerboy” adı verilen testi düğün günü kayınvalide tarafından içine şeker ve para doldurularak geline verilir. Gelin yeni evine girerken testi kırar, yere dağılan para ve şekerler hem çocuklar hem de büyükler tarafından toplanır. Özellikle büyükler bu paraları şans parası olarak saklarlar. Evin kapısında kırılan bu testi sayesinde kurulan yeni ailenin uğursuzluklardan korunacağına inanılmaktadır (Koğumtekin, 2012). Testinin içine, Anadolu’nun birçok bölgesinde su, ceviz, üzüm, buğday gibi bereketin ve bolluğun simgesi olan diğer yiyecekler de konulmaktadır. Testi kırmanın sonucunda; “uğur getireceğine, etrafa dağıtılan suyun kutsal sayılarak getireceği saadete, uzun ömürlü birlikteliğe, gelinin kötü huylarının geride bırakılmasına, huysuzluklarının ve sıkıntılarının baba evininden gelin geldiği yere taşınmamasına (Koç, 2016, s. 267-269) ayrıca kırıldığında çıkarılan sesin kötü ruhları kovduğuna inanılmaktadır” (Akça, 2009, s. 79). Asker uğurlamasında ise “testi içine su konular, uğurlayan kişiler ağız kısmına para koyar ve askere gidecek delikanlı bir tekme ile testi kırar. Testinin içinde kalan su bu delikanlının üzerine serpilir. Paralar harçlık olarak alınır” (Martin, Kişisel İletişim 21 Nisan 2020). Testinin kırılması asker olan delikanlının erişkinliğini, üzerine serpilen su ise askerliğini kazasız-belasız bitirmesine olan temenniyi temsil etmektedir.



Görsel 6. Asker uğurlamada testi kırılması

Testinin adak olarak kullanılmasına da rastlanılmaktadır. Vaktiyle, “Bolu’nun Yumrukaya köyünde Hıdırellez günü evlenmemiş genç kızlar ellerinde testi ile ev ev dolaşarak, verilen gümüş takıları toplayıp, takılarla dolu testi gül ağacının altına gömüp dilek tutarlarmış” (Tuncer, 2017, s. 50).

Çocukları eğitmek amaçlı üretilen testiler de bulunmaktadır. “Mardin’de üretilen Şerboy testisi, düğün törenlerinin yanı sıra çocukların eğitimi amacı ile de kullanılmaktadır” (Koğumtekin, 2012). Konya’nın Doğanhisar ilçesinde aynı amaç için üretilen testiye “Çocuk İşi” adı verilmektedir. Bu testiler çocuklara verilerek su getirmesi istenir. Böylece çocuk tek başına bir işi yapmaya, sorumluluk kazanmaya alıştırılmaktadır (Eğidoğan, 2012). Testi uzunluğu, taşımada kolaylık sağlanması amacıyla 20 santimetreyi geçmemektedir.



Görsel 7. “Çocuk İşi” adlı testi

Anadolu çömleklerinde bezemeye sıklıkla rastlanmaktadır. Elazığ’ın Sivrice ilçesine bağlı Uslu köyünde 1980’li yıllarda üretilen küpler üzerinde rölyef biçiminde bezemeler görülmektedir. Ertuğ (2004, s. 88) o yıllarda yörede yaptığı alan araştırmasında küplerin üzerine yapılan bu bezemeleri kilim ve halılarda işlenen doğurganlığın ve bereketin simgesi olan hayat ağacı motiflerine ayrıca yine aynı küpler ve kapların üzerinde yer alan dalgalı rölyefleri güneşe benzetmektedir. O dönemlerde ustalara bu şekillerin kaynağını sorduğunda ise “annemizden ne öğrendiysek onu yapıyoruz” cevabını almıştır (Ertuğ, 2004, s. 88). 2012 yılında tarafımızdan yörede yapılan alan araştırmasında son kalan usta küp üretmemekle birlikte yaptığı güveçler üzerinde bezeme bulunmamaktaydı.



Görsel 8. Bezemeli küp ve güveç örneği

1920’lerde Oğuz Türkmenlerinden olan Alimantar, Üçkubbe ve Zıramba köylerinde su küpleri üretilmekteydi. Yalgın (1940, s. 201), bu su küplerinin üzerinde bulunan bezemeleri yörede yapılan damgalara benzetmektedir. Yöre halkı, “başa giyilen serpuşların içini ev duvarlarının muhtelif yerlerini nazar değmemesi ve güneşin yakmaması için aşı boyası ile damgalamaktadır” (Yalgın, 1940, s. 201). Yalgın’ın Türkmenler üzerine yaptığı bir başka araştırmada bu damgalara benzeyen diğer damga örneği Kilis’te bir düğün evinin kapı duvarlarında görülmektedir (Yalgın, 1977, s. 149). 1970’li yılların sonlarına doğru üretimin bittiği bilinen Zıramba köyünde 2015 yılında tarafımızdan yapılan alan araştırmasında eski ustalar, bezemelerin anlamını bilmediklerini büyükleri ne öğrettiyse onları yaptıklarını dile getirmişlerdir.



Görsel 9. Damgalı su küpleri ve arı kovanları



Görsel 10. Düğün evi kapısı, Kilis

4. Sonuç

Gelenek ve inanışlar, bir toplumun tüm dinamiklerini içinde barındıran, kültürünü tanımlayan sosyal oluşumlardır. Özellikle Anadolu toprakları, konumu ve tarihi göz önünde bulundurulduğunda birden çok toplumun yaşadığı, farklı kültürleri içinde barındıran kozmopolit bir yapıya sahiptir. Anadolu çömlekçiliği için de aynı durum söz konusudur. Örneğin; kadın ustaların üretim yaptığı merkezlerde çoğunlukla Türkmen oldukları, erkek ustaların üretim yaptığı merkezlerde ise mesleği çoğunlukla Ermeni ve Rum ustalardan öğrendikleri bilinmektedir.

Göç ederek geldikleri Anadolu topraklarına kendi kültürlerini taşıyan kişi veya gruplar da yeni yerleştikleri ve mesleği öğrendikleri bölgelerde, gelenek ve inanışlarının çeşitlenerek zenginleşmesine katkı sağlamışlardır.

Anadolu'nun farklı bölgelerinde var olan çömlek üretimlerinde, mesleğin çıkışı ile ilgili inanışların benzerlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Mesleğin peygamberler soyundan gelmesi, yapılan işin, uğraşın değerini olabildiğince yüceltmektedir. Bu durumun, mesleğe saygının ve rağbetin artmasına sebep olduğu görülmektedir.

Çömlek üretimini yapan kişinin cinsiyetine bağlı olarak rivayetlerde de peygamberlerin Nuh ve Hz. Fatma olarak ayrılması söz konusudur. Örneğin, Diyarbakır'da erkek çömlekçilerin Nuh, Kastamonu Küçüksu köyünde ise kadın çömlekçilerin Hz. Fatma'yı referans alan rivayetlere inanması gibi.

Çömlekçiliğin, peygamber mesleği olarak kabul edilmesi sebebiyle kayıpların bulunması, evde kalan kızların kısmetinin açılması gibi durumlarda usta ve atölyelerinin adeta medet umulan yer ve kişiler olarak görülmesine sebep olmuştur.

Toprak kapların kullanımının yaygın olduğu 1960'lı yıllara kadar geline süreçte çömlekçiliğin değerli, emek ve kabiliyet isteyen kazançlı bir meslek olması; gelin alıp vermeyerek yöre halkı dışında bu uğraşı yapmayı yasaklama, gelin veya damat adaylarının seçiminde mesleğin büyük rol alması, meslek adaylarının özenle seçilmesi ve her isteyen bu uğraşı yapamayışı gibi neredeyse tabu sayılacak geleneklere sebep olmuştur.

Çömlek üretimini son aşaması olan pişirim, ürünün elde edilmesinde en önemli safhadır. Bu sebeple, pişirim ile ilgili deneyimlerin gelecek kuşaklara aktarımı mesleğin sağlıklı bir şekilde yürütülmesi için gereklidir. Pişirim esnasında kullanılacak yakıt türü, ürünlerin doğru dizilimi ve rüzgâr yönünün hesaplanması gibi unsurlar kuşkusuz tecrübe ile ilgili en önemli faktörlerdir. Fakat tüm bu uygulamaların yanı sıra pişirimin sorunsuz gerçekleştirilebilmesi için özel ve kutsal günlerin seçilmesi veya ateşin cabbar bir kadın tarafından yakılması gibi ritüellere de ihtiyaç duyulmuştur.

Ürünlerin, özellikle düğün ve ölüm gibi önemli sosyal olaylarda bir ifade aracı olarak kullanılmasına sıklıkla rastlanılmaktadır. Düğünlerde kırılan testi; yeni oluşumları temsilen kötü olan her şeyi geride bırakma, gelin-kayınvalide ilişkisinde söz sahibi olma, üstün olma gibi bireysel isteklerin dışında kötü ruhlardan arınma gibi inançları sembolize etmektedir. Ayrıca testi içine konulan ve bereketi simgeleyen nesnelere etrafa saçılması ile yeni bir aile oluşumunda bolluk ve kazancın daimi olması umulmaktadır. Günümüzde Karacasu'da üretimine devam edilen Gelin Bardağı'nın her ne kadar kumalığın söz konusu olmadığı bir yöre olmasına karşın hala kullanılıyor olması inancın ve geleneğin vazgeçilemez olduğunu göstermektedir.

Vaktiyle Diyarbakır'da ve günümüzde Mardin'de üretilen, çocuğu ölen aileler tarafından satın alınan testiler, öteki dünyada ölen çocuklara ithaf edilse de, aynı zamanda üretim sayılarına bakıldığında söz konusu bölgelerde çocuk ölümlerinin ne kadar yaygın olduğunu da göstermektedir.

Anadolu çömlekçiliğinde sıklıkla rastlanılan bezemelerin Uslu, Zıramba, Alimantar ve Üçkubbe köyleri örneklerinde olduğu gibi yalnızca süsleme amaçlı yapılmadığı aynı zamanda bereket ve nazar inançlarını simgelediği görülmektedir. Günümüz üretimlerinde de bezemeler uygulanmaktadır ancak ustalarla yapılan görüşmelerde bezemelerin anlamlarına dair bilinçli bir üretimin olmadığı anlaşılmıştır. Örneğin sıklıkla kullanılan bezeme türlerine dair sorulara; "ustamdan böyle gördüm", "annemden ne öğrendiysem onu yapıyorum", "süslüyoruz" veya "bunu yapmazsam olmaz, bizim ürünümüz olduğu anlaşılır" gibi yanıtlar alınmıştır. Tarihsel

kökenlerine dair bilinçli bir üretim gerçekleşmemesine karşın bölgelere göre farklılık gösteren bezeme türlerinin uzun zamandır değişmeden yapıyor olması ve adeta bölgesel işaret olarak varlıklarını sürdürüyor olmaları yeni ve derinlemesine araştırmaların zeminini oluşturacak kapsamdadır.

Anadolu'da çömlek üretimi, 1900'lü yılların başından günümüze azalarak devam etmektedir. Bu sebeple, üretimin bittiği yörelerde bahsi geçen gelenek ve inanışlar üretimle birlikte yok olmuştur. Üretimin devam ettiği merkezlerde ise değişen ve gelişen toplum yapısı ile birlikte bu üretime bağlı gelenek ve inanışlar da son bulmuştur.

Makale kapsamında, konu ile ilgili bilgilerin çoğu Cumhuriyetin ilk yıllarında araştırma yapan değerli etnolog ve arkeologların literatüre sağladığı katkılar sayesinde edinilmiştir. Ayrıca, üretimin sona ermeğe başladığı dönem olan 1970-1990'lı yıllar arasında yapılan seramik alan araştırmalarından gelenek ve inanışlar ile ilgili çok değerli veriler elde edilmiştir. Bu veriler doğrultusunda günümüzde üretime devam eden merkezler ile ilgili araştırmalar disiplinler arası çalışmalarla detaylandırılıp, zenginleştirilebilir. Kültürel mirasın korunması ve üretimin devamlılığın sağlanması amacıyla yapılacak ortak akademik çalışmalar ülke ekonomisine katkı sağlayacağı gibi zengin kültür mirasına sahip Anadolu çömlekçiliğinin farklı ülkelerde tanıtılmasına da fayda sağlayacağı öngörülmektedir.

Kaynakça

- Akça, G. (2009). *Diyarbakır ili Ergani ilçesi halk kültürü araştırması* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 230594).
- Balaman, A. R. (1983). *Gelenekler töre ve törenler*. İzmir: Betim Yayınları-Halkbilimi (Folklor) dizisi:1.
- Balaman, A. R. (1985). *Kütahya'da geleneksel seramikçilik*. 4. Ulusal El Sanatları Sempozyumunda sunulan bildiri. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Daşdağ, F. E. (2001). *Diyarbakır çömlekçiliği* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 113127).
- Daşdağ, F. E. (2005). The pottery of Sanliurfa. *Ceramics Technical*, 21, 89-91.
- Ertuğ, F. (2004). *Pottery production at Uslu in the Elazığ region*. T. Takaoğlu (Ed.), *Ethnoarchaeological Investigations in Rural Anatolia Volume I* (s.77-93) içinde. İstanbul: Ege Yayınları.
- Güner, G. (1988). *Anadolu'da yaşamakta olan ilkel çömlekçilik*. İstanbul: Ak Yayınları Kültür Serisi 16-5.
- Koç, A. (2016). Eşikteki mücadele: Anadolu düğünlerinde kaynana-kaynata güreşi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 252-274. Erişim adresi: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi42_pdf/1dil_edebiyat/koc_adem.pdf
- Koşay, H. Z., & Ülkü, A. (1962). Anadolu'da iptidai çanak-çömlekçilik. *Türk Etnografya Dergisi*, V, 89-93.
- Sarıtaş, S. (2019). Halkbiliminde maddi kültüre teorik ve metodolojik yaklaşımlar. *Milli Folklor*, 122, 29-40. Erişim adresi: <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=122&Sayfa=31>
- Tuncer, T. (2017). *Kutsal ve geleneksel günler*. (N. Doğan, Ed.), Bolu ve mutfak kültürü No. 18 (s. 47-50) içinde. Erişim adresi: <http://bamer.ibu.edu.tr/attachments/article/708/Bolu%20ve%20Mutfak%20K%C3%BCl%20t%C3%BCr%20-%20comp.pdf>
- Tüzün, M. Z. (2018, 8 Eylül). *7 kuşaktır çamura şekil veriyorlar*. Erişim adresi: <https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/nevsehir/7-kusaktir-camura-sekil-veriyorlar-13020911>
- Ünal, S. (1996). Diyarbakır çömlekçiliği. *Sanatsal Mozaik*, 13, 66-70.
- Yalgın, A. R. (1940). Çok iptidai çömlekçilik. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, IV, 193-201.
- Yalgın, A. R. (1945). Çok iptidai çömlekçilik. *Çalışma Mecmuası*, 1, 80-85.
- Yalgın, A. R. (1977). *Cenupta Türkmen oymakları I*. S. Emir (Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 256, Kültür Eserleri:14.
- Yardımcı, İ., & Bardak, M. (2019). Geleneksel Karacasu çömlekçiliği ve gelin testisinin gelişimi ve günümüz yorumlamaları. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, XII, 82-98. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/pub/usaksosbil/issue/51480/629423>
- Yiğın, A. (2009). *Türk kültüründe asker ocağı etrafında oluşan halk bilimi ve halk edebiyatı ürünleri üzerinde bir inceleme* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 240547).

Görüşmeler

2011.KB.SOS.010 numaralı Bilimsel Araştırma Projesi, (2011-2015) *Günümüzde Anadolu'da Yaşayan İlkel Çömlekçilik Merkezleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Proje Yöneticisi Prof. Sevim Çizer, Çalışanları: Uzm. Arkeolog Selim Martin, Doktora Öğrencisi Dicle Öney

Arıkan, İ. (2012, 22 Ağustos). Hüyük çömlekçiliği. (S. Martin ve D. Öney, Röportajı Yapan)

Bozkurt, H. (2012, 22 Haziran). Elazığ çömlekçiliği. (S. Çizer ve D. Öney, Röportajı Yapan)

Eğidoğan, M. (2012, 22 Ağustos). Doğanhisar çömlekçiliği. (S. Martin ve D. Öney, Röportajı Yapan)

Karayiğit, S. (2020, 1 Mayıs). Ünye çömlekçiliği. (F. Öztürk, D. Öney, Röportajı Yapan)

Kargın, İ. (2012, 22 Eylül). Şereflikoçhisar çömlekçiliği. (S. Martin ve D. Öney, Röportajı Yapan)

Kaynak, Ş. (2012, 9 Eylül). Mardin çömlekçiliği. (S. Martin, Röportajı Yapan)

Koğumtekin, M. (2012, 9 Eylül). Mardin çömlekçiliği. (S. Martin, Röportajı Yapan)

Köse, M. (2015, 5 Haziran). Esenköy çömlekçiliği. (D. Öney, Röportajı Yapan)

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Daşdağ, F. E. (2001). *Diyarbakır çömlekçiliği* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 113127). s. 61

Görsel 2. Yalgın, A. R. (1940). Çok iptidai çömlekçilik. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi, IV*, 198-199.

Görsel 3. 2011.KB.SOS.010 numaralı Bilimsel Araştırma Projesi Arşivi

Görsel 4. 2011.KB.SOS.010 numaralı Bilimsel Araştırma Projesi Arşivi

Görsel 5. a) Altıncılık, A. E. (2013). *Karacasu çömlekçiliği'nden yola çıkılarak hediyeelik ürün tasarımı ve uygulaması* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No.413916). s. 45

b) Çalışıcı, P. (2003). *Ege bölgesinde geleneksel çömlekçiliğin bugünkü durumu* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 130198). s.10

c) Sadakatin Sembolü Gelin Testisi. (2013, 3 Ekim). *Objektif Haber, Haber Bülteni*. Erişim adresi: <http://www.objektifhaber.com/sadakatin-sembolu-gelin-testisi-202179-haber/>

d-e-f) Yardımcı, İ., & Bardak, M. (2019). Geleneksel Karacasu çömlekçiliği ve gelin testisinin gelişimi ve günümüz yorumlamaları. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, XII*, 82-98. s. 95

Görsel 6. Öğr. Gör. Selim Martin kişisel arşivi

Görsel 7. 2011.KB.SOS.010 numaralı Bilimsel Araştırma Projesi Arşivi

Görsel 8. Ertuğ, F. (2004). *Pottery production at Uslu in the Elazığ region*. T. Takaoğlu (Ed.), *Ethnoarchaeological Investigations in Rural Anatolia Volume I* (s.77-93) içinde. İstanbul: Ege Yayınları. s. 95

Görsel 9. a) Yalgın, A. R. (1940). Çok iptidai çömlekçilik. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi, IV*, 193-201. s.200

b) Yalgın, A. R. (1940). Çok iptidai çömlekçilik. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi, IV*, 193-201. s.195

Görsel 10. Yalgın, A. R. (1977). *Cenupta Türkmen oymakları I*. S. Emir (Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 256, Kültür Eserleri:14. s. 149

Benlik Krizi Bağlamında Modernist Oyun Yazarı Masktan Ne Umdu?

What did The Modernist Playwright Expect from The Mask in The Context of The Self-Crisis?

Banu Ayten Akın

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü

email: banuaytenakin@hotmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0752-5198>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Akın, B. A. (2020). Benlik krizi bağlamında modernist oyun yazarı masktan ne umdu?. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 630-638. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.767487>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 10/07/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 04/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Modern tiyatrodaki mask, oluş ile ilgili krizlerin örneklemeinde kullanılmıştır. Tiyatroda benlik krizi, yüzü başkalaştıran, genel ifadeye donduran mask aracılığıyla farklı amaçlarla, farklı yazarlar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Özneyi yeniden bütüncüllemeye çalışan bir çağda, çağdaş yazar somut veya soyut masktan ne ummuştur? Bilindiği gibi dramatik yazarlıkta bir kavram olarak karakter, modern özne biçimlerine derinden bağlıdır. Aynı zamanda benliğin algısı ve benlik ile dünya arasındaki ilişkilerdeki değişikliğinin bir tezahürünü kendinde oluşturmaktadır. Benliğin asal krizi yüz/maske kutuplaşmasına dayanır. Batı düşüncesinde maske, her zaman muhalefet anlamına gelir. Maske öznelliğin göstergesi olmasının tersine, eşsiz benlik, insan yüzü fikrinin son çaresidir. Maske, gerçek benlik yaratmanın imkânsızlığının bir işareti olsa da altta yatan bir melankoliye işaret eder. Maske ile belirgin yakınlıkları olan başka bir kavram ise metamorfoz kavramıdır. Kimlik kararsızdır, ancak metamorfoz onun hem kaybı hem de garantiye alınmış halidir. Metamorfoz anı, hem kendinden önce hem de sonraki anları içine alır. Paradoksal olarak, kimlik istikrarsızlaşırken bile kendisinin hayatta kalmasını sağlar. Bu çalışma Pirandello, Brecht, Genet ve Müller örnekleminde maske ve metamorfozun modern oyun yazınındaki yerini inceler.

Anahtar kelimeler: Maske, Metamorfoz, Benlik, Modern, Postmodern, Tiyatro

Abstract

In modern theater, the mask was used to sample crises related to occurrence. The self-crisis in theater has been used through a mask that transforms and freezes the face in general expression, for different purposes by different authors. In an age of trying to reintegrate the subject, what did the contemporary writer expect from a physical or abstract mask? As is known, as a concept in dramatic writing, character is deeply dependent on modern forms of subjects. The character also constitutes a manifestation of the self's perception and the change in the relations between the self and the world. The basic crisis of the self is based on face/mask polarization. The mask always means opposition in the western world thought. The mask is always the unique self, the last resort of the idea of the human face. The mask refers to melancholy, although it is a sign of the impossibility of creating a true self. Another concept is metamorphosis which has to do with the mask. Identity is unstable, but metamorphosis is both its loss and guarantee. Metamorphosis involves the moment before and after it. Paradoxically, identity allows its survival even when it becomes unstable. This study examines the role of masks and metamorphosis in modern dramatic literature in Pirandello, Brecht, Genet and Müller.

Keywords: Mask, Metamorphosis, Self, Modern, Postmodern, Theatre

1. Giriş

Anton Çehov'un *Martı*'sında (1895) Nina, Treplev'in yazdığı oyunun oynanmasının zor olduğundan dem vurmaktadır. Ona göre bu karakterler canlı değildir ve adeta hiç yaşamamaktadır. Treplev'in yanıtı şu olur: "Canlı kişiler! Hayatı olduğu ya da olması gerektiği gibi değil, hayalimizde canlandırdığımız gibi betimlemek gerekir" (Çehov, 1995, s. 101). Sonraki süreçte Nina'nın bir oyuncu olarak karaktere motivasyon ve eylem, duygusal nedensellik ve psikolojik determinizm açısından tutarlılık sağlama arzusu gittikçe uzaklaşılan bir hayal olacak ve hayatının ve zamanının açmazları içinde bu, daha az sorun haline gelecektir. Görülen o ki; geçmişe meydan okuyan modernist yazar, artık sadece hayallere ve rüyalara tutunarak karakter yaratmak istemektedir. Bu esnada zihin içinde somut dünyadan uzak üretilmiş karakterler yavaş yavaş sahneyi işgal edecek, yaşamları bedbaht olmuş nice Treplevler zafer kazanacaktır. Ondokuzuncu yüzyıl gerçekçi kanyonun çıkmazından avangart ruhun arayışlarına geçiş başlamıştır. 19. yüzyılın sonunda da Ortaçağ Hıristiyan *mystery*'lerinin yaradılış, düşünüş, acı çekme, kıyamet döngüsüne tutunan irrasyonalistlerin (absürdistlerden postmodernistlere) karakterin iradesinden ya da irade niyetinden kurtardıkları bir dramaturgiye doğru yol aldıkları aşıkardır. Shakespeare ile birlikte başlayan ve modern dramaturgide takındığı değişken psikolojik hallerle karakter, belli ruh hallerinin ya da tutkuların maskesi haline gelerek ilk olarak sembolistlerin dünyasından kovulacaktır. Böylelikle avangartların arayışına anti-karakter, erimiş, parçalanmış ya da yok karakter olarak girerirler.

Elinor Fuchs'un (1933-...) *Karakterin Ölümü*'nde sorunu Aristoteles'in (384-322) *Poetika*'sından başlatıp Nietzsche'nin (1844-1900) *Tragedyanın Doğuşu*'nda Sophocles'in ve takipçisi Euripides tiyatrosunun deşilmesine götürdüğü bireyleşme sorunuyla ilerletmesi estetik açıdan takip edilmesi gereken zorunlu bir süreçtir. Ne de olsa eylemden sonraya yerleştirdiği karakter ile Aristoteles, kendisi üzerine modern tartışmalarla Aristotelesçi olmayan tiyatroya da kılavuzluk etmiştir. Hatta Nietzsche, Sophocles'in tiyatrosunun "burjuva tiyatrosuna doğru ölümüne sıçrayış" yaparak öznenin süreksiz, keyfi doğasıyla birey olma yanılması içinde insanı teslimiyet kökeninden kopardığını söyler (Fuchs, 2003, s. 48).

Biri, Hiçbiri, Binlercesi romanındaki Moscardo karakteriyle "Bir dakika önce...başka biriydiniz, hatta yalnızca bir deşil yüz, hatta yüzbin başka kişiydiniz" diyen Pirandello (2015, s. 50), oyunlarında da karakterlerinden bunu talep eder: yok ve var, hep ve hiç, kendi görünüş ve oluşunun dışında da olmaya devam etmek, kendini görmemek, görünmek. Gerçekte olduğumuz ve olduğuna sandığımız insan aynı deşildir ona göre. Bizler, hepimiz, bir kişiyiz, hiçbir kişiyiz, yüzbinlerce kişiyizdir. Maskeler takarız, bazen binlerce. Bu maske kalıbının altında (ister bir yüz kalıbı, ister bir persona olarak) gerçeğe deşinen acı bir gerçek vardır. Bu nedenle Pirandello, kendi tiyatro edebiyatında görünüş ile oluşu karşı karşıya diker ve onlardan birbirlerine anlaşmazlığın dehlizlerini göstermelerini talep eder.

Modern tiyatrodaki mask, oluş ile ilgili krizlerin örnekleşmesinde kullanılmıştır. Tiyatrodaki kendilik/benlik krizi, yüzü başkalaştıran, genel bir/çok ifadeye donduran mask aracılığıyla farklı amaçlarla, farklı yazarlar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Genet (2000), *Hizmetçiler*'in karakter deşişimlerini görünmez bir rol maskesi altına gizler. Özne metamorfoz olgusu altında adeta bir maskeye indirgenmektedir. Solange Claire olur, Claire Solange. Aynı hizmetçi kıyafetleri, boneleri ve tavırları birbirlerinin aynadaki görüntüleri olmalarına yeter de artar. Onlar hizmet edenlerden fazlası deşildir. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda Brecht, Shui Ta'ya maske taktırır, sistemin dayattığı iyi ve kötü oluşu, birbiriyle savaşımayacak biçimde ayırır. Genet (2014), *Zenciler*'de, siyah seyirciye gerekirse beyaz mask takmak gerekliliğinden söz eder. Genet (1991), *Paravanlar*'da çirkin Leyla'nın ağız dışında tüm suratını siyah bir maskeyle kapatır. Maskenin arkasında izleyene bile gösterilemeyecek kadar çirkin bir hayal vardır (Akın, 2017, s. 68). Hem benliği maskeler, hem başkalaştırır. 20. yüzyılda maske ya da persona benlik krizine bir form olarak kullanılmıştır. Mimus oyunlarından antik tragedyaya, commedia dell'arte'den av köşkerindeki maske oyunlarına kadar pek çok defa sahnede gördüğümüz somut bir form olan maskeli ve onun 20. yüzyıla birlikte soyutlaşan ve yüze entegre edilen yeni formunun modern kişileştirme yorumlarıyla ilgisi olduğu açıktır. Öyleyse incelemedeki soru şu olacaktır: Özneyi yeniden bütüncüllemeye çalışan beyhude çabaların kol gezdiği bir çağda, çağdaş yazar somut veya soyut masktan ne ummuştur?

Bilindiği gibi dramatik yazarlıkta bir kavram olarak karakter, modern özne biçimlerine derinden bağımlıdır ve aynı zamanda benliğin algısı ve benlik ile dünya arasındaki ilişkilerdeki deşişikliğin bir tezahürünü kendinde oluşturmaktadır. 20. yüzyıl tiyatrosundaki teatrallik projelerinin önemli yönlerinden biri de kimlik ile alterite, benlik ve öteki arasındaki ilişkilerin araştırılmasıdır. Felsefi, psikolojik ve sosyolojik benlik ve özne düşüncelerinin yansıması kaçınılmaz olarak dramatik yazarlıktaki kişileştirmede kendine doğrudan yer bulur.

2. Yöntem

Araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yoluyla Pirandello, Brecht, Genet ve Müller örnekleminde maske ve metamorfozun modern oyun yazınındaki yeri incelenmiştir.

3. Modern Tiyatrodaki Kişileştirmeyi "Özne ve Benlik" Düzleminde Kavramsallaştırma

Aydınlanma felsefesinin bir çıktısı ve modernitenin bir sonucu olarak geçtiğimiz yüzyılda benlik ve kimlik kavramları çokça tartışılmıştır. Modern benlik genel ifadeyle, akılla bilinebilir bir dünyanın merkezinde benzersiz, otantik, gerçek, birincil ve istikrarlı bir kimlik olarak tanımlanmıştır. Özgürleştirilirken tektipleştirilerek ve üst bir kurgu içinde "öteki"nin varlığını görmezden gelerek bireycileşen bu özne, çok geçmeden kendi oluş krizini yaşayacaktır. İnsanın özne olarak kurgusu 17. yüzyıla, kişiliğinin karanlık yönleriyle yüzleşmesi 19. yüzyıla, çıkışsızlığı ve muğlaklığı ile maskeli bir varlık olarak incelenmesi 20. yüzyıla ait görünmektedir.

3.1. "Düşünüyorum Öyleyse Varım"cı Öznenin İflası

Felsefi gelişimini takip edecek olursak özne kurgusu; Descartesçi kavramsallaştırılan kartezyen cogito ile ilişkilidir. Descartes 17. yüzyılda beden ve zihin ayrımını yaparak, Ortaçağ'ın ayrılmaz bütün diye baktığı beni ayırmayı başarır. Zihin/madde ayrımını ilk anlamlandıran düşünür milat öncesi 5. yüzyılda Platon olmuştur. Platon maddi dünyanın nesnelere bu dünyadan bağımsız olan idealar dünyasının kopyaları olduklarını, bu nedenle asıl gerçekliğin idealar dünyası olduğunu, bizi kuşatan maddi dünyanın gerçek olmadığını iddia ederek sorunu ilk gören olmayı başarmıştı. George Berkeley'in "Varolmak algılanmaktır (Esse est percipi)" sözü 18. yüzyıl ontolojik idealizminin özdeyişi haline gelmiştir. Epistemolojik idealizmin temsilcisi Immanuel Kant ise Aydınlanma düşüncesinde usu, siyaset, din ve doğada takip ederek ortaya çıkan şüphecilik ve naturalizmin birbiriyle çelişmesini engellemek ister. Numen (kendinde şey) ve fenomen (görüntü) ayrımını geliştirir. İnsan olarak biz

bizatihi kendinde şeyler olduğumuz için, eğer kendimizi tanıyabilirsek, o zaman kendinde şeylerin ne olduklarını bilebiliriz (Kurun, 2018, s. 273-301).

Modern felsefenin başlangıcı olan Descartes'ın öznesi, bir yönüyle dünyaya, bir yönüyle de nesneye karşı konumlanmış, kendi varlığını gerçekleştirmek ve korumak amacıyla savaştan, dünyayı, tasarımından hareketle şekillendirmeyi arzulayan bir öznedir. Bu özne bilginin merkezi, bilincinin ta kendisidir. O, bilinçte sağlam bir zemin bulduktan sonra varlıkla hiçbir diyalojik ilişki ihtiyacı olmaksızın varlığın anlamının keşfedebileceğini savunur. Descartes'a kadar olan dönemde insan anlığı evrenin düzenine bağlı olarak konumlanırken, şimdi artık evrenin düzeni insan anlığına bağlı olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Bir iç alan yaratılmıştır, özne orada ikamedir. Heidegger, Descartes'ın "ego" üzerinden öznenin kendini güvenceye alan metafiziğinin, insanı hakikat bağlamında kilisenin aracılığından kurtarma gayesi güderken, bu sefer de "ortak ego"nun tutsaklığına düşürdüğünü ifade eder (Kahraman, 2018, s. 137-138). Modern insan için dünya öteki olmuştur; incelenecek, yorumlanacak, erotikleştirilecek, sergilenecek, sömürgeleştirilecek, arzulanan, alçaltılacak ve sonuçta öldürülecek bir nesne. Bu sayede ben olmayan tüm varlık istenildiği gibi şekillendirilebilecek, tahakküm altına alınabilecektir. Batı kültürünün, yazı karşısında sözü, kadın karşısında erkeği, siyah karşısında beyazı, şark karşısında garbi öne çıkarmasını gerekçelendirecek hiçbir ölçüt söz konusu değildir. Bir kurgudan ibaret modern insan, ötekinin de kimlik içinde olduğunu unuttuğu bu yolculukta, kimliklerin belirsizleşmesi, öznenin dağılması sonucuna ulaşır.

Aydınlanma felsefi düzlemde insanı özneye dönüştürme çabasıyken öznenin çözülmesini başlatan olmuştur. Dünyayı gizlerinden kurtarmak, mitleri parçalayarak aklın iktidarına almak isteyen Aydınlanma düşüncesi, Heidegger'in dediği gibi bizatihi kendisi hurafeleşecek ve tümelleşecektir. Ben artık ne kendi (özne) ne öteki (nesne)dir (Horkheimer ve Adorno, 2010). Hiç kimse ya da her şey olarak da tanımlanamaz. Yabancıdır, görelidir, tekinsizdir. Postmodernizmde özne olarak bilinen iç alan, artık işin esasını oluşturmamaktadır, özne artık dilde bir işarete bir tertibe indirgenmiştir; özne, yerini işgal eder ama kendisi boşaltılmıştır (Fuchs, 2003, s. 17). Kurtuluş nidasıyla postmodernizm bir güzel eleştirdiği modernizmin açmazından kurtarmak istediği özneyi, kendi sistemsizliğiyle bir boşluğa fırlatacaktır. F. Jameson'a (1934-...) göre Einstein'ın rölativizmi bile benlik krizinin yeterli bir tanımını yapmaya yetmez (Fuchs, 2003, s. 16).

3.2. Benlik Kuramları Çağı

Öznenin içini dolduran bileşenler olarak duygular, imajlar kültür, din, siyasi iktidarla iletişimi sonrasında kimliği var eder. Öznel bir bütünlük, tutarlılık ve süreklilik oluşumudur kimlik (Aydoğdu, 2004, s. 117-126). Psikanalitik geleneğin kurucusu ve temsilcisi Freud (1856-1939) açısından kimlik, bireyin yabancı kişileri ya da nesnelere özümsemesi, özdeşleşmesi sonucu erken yaşlarda oluşur. Bir psikanalist olarak Freud, kimliği salt cinsellik üzerine kurarken sosyal yapıları ikincilleştirerek bütüncül bir özne teoremi yaratamamıştır. Ardından gelenlerle (Jung, Adler, Horney, sonrasında Ericson) psikolojik açıdan kimlik, sosyolojik yapılarla yeniden anlamlandırılmaya çalışılır. Özellikle Ericson kimlikten ömür boyu edinilen bir süreç olarak söz edecektir. Bu süreci öznenin kaygılı, gerilimli ve pek çok rol ve ideolojileri denediği bir süreç olarak görür.

Yine 20. yüzyılda Galen Strawson'un inci görüşü dediği ve ortak görüşte ego teorisi olarak adlandırılan, beden içindeki birey algısı ya da benliğin varlığımızın çekirdeğinde, yaşamımız boyunca bizi sabitleyen bir öz olduğu biçimindeki görüş, aynada bana yansıyan ben görüşüdür. Bunlara tezat bir görüş David Hume tarafından çok daha önce, 18. yüzyılda 'Demet kuramı'nda alternatif bir benlik teorisi olarak çıkmıştı. Hume iç benliğini tanımlamaya çalışırken tek bir benlik olmadığını, tersine birbiri üzerine yığılmış düşünceler, algılar ve duygular demeti olduğunu düşünmüştür. Bu kuram hala kabul gören bir kuramdır. Öte yandan yine 20. yüzyılda F.de Saussure yapısalcılığından beslenen M. Foucault, kimlik oluşumuna dil ve temsille birlikte söylemi de ön plana çıkarır. Özne ötekini söylemle tanı ve tanımlarken özne deneyimini kurar (Aydoğdu, 2004, s. 122).

Marx tarafından karakter maskesi olarak dayatılan toplumsal ve sistem içi yansıma Jung'un persona olarak sözünü edeceği öğeyi anımsatır. Persona benlik için sosyal maskedir. Maksatlı benimsenen bir tutumu somutlar. Jung, "Persona yalnızca psişik özelliklerle değil, aynı zamanda sosyal davranış biçimleri ve kişisel görüntümüzle ilgili alışkanlıklarla, duruşumuzla, yürüyüşümüzle, giyinme biçimimizle, yüz ifadelerimizle, gülüşümüzdeki anlamla, çatığımız kaşımızla, hatta saçımızı tarama biçimimizle de ilgilidir" der (Jacobi, 2002, s. 47).

Düşünür Hans-Georg Gadamer bugün "Benliğimiz kendine hâkim değil, benliğimizin zaman içindeki tesadüfler ve tarih parçacıkları tarafından belirlenen bir olay olduğunu söylemek mümkün" diyor. Gadamer buradan, "insanın kendisinin farkında olma durumu, tarihin kapalı devresinde bir an belirip sönen bir ışık gibidir" sonucuna varır. Ötekinin kendisi hakkında bilgisi bir yana kendi bilgisinden yoksun kalan benlik sıkıntı duyar. "Günümüz kapitalizmde karşılaştığımız karakter sorunu budur işte" der Sennett. Ortada bir tarih var, ama insanlarca paylaşılan bir mücadele anlatısı ve dolayısıyla ortak bir kader yok. Bu koşullar altında karakter aşınır; bana ihtiyaç duyan kim var gibi bir soru da yanıtız kalır (Sennett, 2008, s. 154-155). 19 ve 20. yüzyıllar benlik ve kimlik üzerine çokça konuşulan zamanları imler.

3.3. Budizmden Kuantuma (Yok) Benlik

Doğu mistisizmi içinde Batı'nın son yüzyılına ve yapıtlarına damgasını vurmuş Budist teorisi, evrensel maddenin formları olması bakımından insan ve dünya arasında farklılıkları gösterir. Annata ya da "yok benlik" kavramı, Budistlerin tüm insan acılarının hayali bir kalıcılığı kavramasından doğan sonuçtur. Budizme göre benlik, zihnin olaylarla özdeşleşmesindeki bir yanılısamadır. Benlik fikrine bağlılık, ölüm korkusuna, zorunlu kimlik edinme ve yaşamda kontrol kaybına dayanır. Orijinal benlik eksiktir. Aslında duyguları, düşünceleri, fiziksel duyuları ve fikirleri bir benliğe çeviririz. Budizm, geleneksel ve nihai gerçeklik arasında önemli ve yararlı bir ayrım yapar. Bireysel egonun ve kişiliğin bir yanılısama olduğunu anlar. Bu yanılısamadan kurtulduğu an, işte o an, birey nirvananın saadetini yaşayabilecektir.

Budist felsefesi tarafından dile getirilen benlik kavramı ile kuantum fiziği tarafından ima edilen benlik kavramı arasında tuhaf bir paralellik olduğu söylenebilir. Kuantum fiziğinin maddenin doğası hakkında dalga/parçacık ikiliği ifadesi, atomaltı düzeydeki tüm varlıkların ya katı parçacıklar olarak ya da dalgaların hem dalga hem de parçacık gibi eşzamanlı olarak tanımlanabileceği iddiasıdır. Bir gözlemlerimiz kendimizi doğanın süreçlerinde parçalar ve ortaklar olarak görmemizi sağlar. Tamamlayıcılık ilkesi, her bir açıklama yolunun diğerini tamamladığını ancak geleneksel açıklama yöntemlerinin kullanılmayacağını söyler. Belirsizlik ilkesine göre temel gerçeklik belirsizdir ve bir olasılık meselesi, bir şans meselesidir. Birçok dünya teorisi, her birinde kendi özümüzün bir versiyonunu bulabildiğimiz ve geliştirdiği diğer olaylardan farklı olarak bulabildiğimiz sonsuz sayıda dünya olduğunu öne sürer ve bunların hiçbirini kaybolmaz, bugün hep birlikte vardılar (Zohar, 2019).

3.4. Yeni Kapitalizmde Benlik ve Yüz

Geç kapitalizmin ileri tüketim ve emtia kültürü, aynı görüntünün boş reproduksiyonları ile eşsiz yüz ve altın oran fikrini yıkmıştır. Güzellik pazarı, ticari makyaj ve cerrahi estetik, çoğunlukla kadın yüzlerinin birbirine benzeyen sonsuz tekrarlarıyla 'eşsiz yüz'ün yerini almıştır. Böyle bir zamanda maske tekrar tamamlayıcı olarak yüzü karşılayabilir. Yüzün ve maskenin ikili ilişkisini, maskenin modernizm sırasında sahnede varlığını tanımlayan kimlik ve alterite arasındaki gerilimin ötesine geçmenin bir yolu olabilir.

Bu çalışmanın kapsamında değerlendirilecek olan teatrallik arayışları içindeki yirminci yüzyıl sahnesine gelince, mesnedini benliğin felsefi- psikolojik-sosyolojik-politik-teolojik yorumlarından alan dramatik yazarlığın karakter tasavvuru tüm bunlardan ayrı düşünülemez elbette. Krizi ele alma yolları ve olası cevaplar değişebilir. Bu noktada yirminci yüzyılın benlik krizinin maske ve metamorfoz formunu kullanmadaki etkisi incelenmeye değer. Benlik krizi oyunlarında bir araç olarak kullanılan maske, Pirandello'nun deyişiyle yüze karşıdır ve bu karşıtlık farklı yazarlar için farklı formlar yaratır. Yüz kalıbı olarak maske, sosyal rol olarak maske ve tarihte tekerrür eden antik metamorfoz...

Modernist yazar Antik tragedyada duyguyu, komedyada ise tipleri somutlayan maskı geçtiğimiz yüzyıl gibi karşı gerçekçi ve anti tiyatro deneyimleri yaşanan bir zamanda yeniden keşfetmiş gibidir. Bu keşif, tıpkı görünenin ardındaki arayış gibi maskı da katmanlarına ayırmayı ve hatta onu soyut bir form olarak görmeyi getirmiştir. Bir kurgu dünyada yaşadığını, sistem ve iktidar tarafından kuşatıldığını düşünen insanoğlu benlikle ilgili tasarımlarında karakteri kuşatan dünyayı algılamak ya da onu bu dünyadan özgürleştirmek yollarını seçer. Doğu mistisizmi içindeki kendine dönme ve ruhu bedensiz algılama özlemi Batı kapitalizmine bir kurtuluş umudu olarak girmiştir. Özellikle Descartes ile başlayan ve Aydınlanma'nın salt akılla kavramaya çalıştığı dünya algısı çökmüş, bilinçaltı gerçeği aramada daha güçlü bir kılavuz haline gelmiştir. Rüyaların yanı sıra mit ve arketiplerin de görünenin ardını yorumlama girişimleri Freud ve Jung ile birlikte kişiyi çözümleme girişimi olarak psikanalizi devreye sokacaktır. Bundan sonra oyun yazarı psikiyatrist ile birlikte çalışacaktır. Benlik ruh, arketip, hayal, iradesiz, genetiğin nihai sonucu, belirsiz, temsil, kurgu gibi onlarca teoriye denk gelebildiği gibi çoğaltılabilir, bölünebilir, aynı anda farklı yerlerde bulunabilir ve sistemle birlikte bir maskeye dönüştürülebilir, tektipleştirilebilir, tektipleştirilip çoğaltılabilir, bir yüz ya da bir imaj olarak kodlanabilir vb. Modernist oyun yazarı tüm bu belirsizliğin içinde karakter yaratma umudu olan yazar olarak söz edilen yüzyıla damgasını vurur ve ne onun için ne de seyir eden için artık hiçbir şey 'belirli bir açıklamaya sahip' olamaz. Mask bile...

4. Pirandello, Brecht ve Genet'nin Masktan Umdukları

Platon'un idealer dünyası ile gerçeklik dünyası arasındaki ayrım, hareket ve biçim arasındaki çatışmada tekerrür eden Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'unun ana temalarından biridir. Başka bir oyunun provasını sırasında profesyonel bir kumpanya, tiyatroyu istila eden ve çalışmalarını kesintiye uğratan altı karakterle karşı karşıya kalır. Andaki gerçeklik; biçimin mutlak gerçekliği, yaşam akışının göreceli gerçekliğine taban tabana zıttır. Karakterler ise sabit görünmekle birlikte psikolojik rölativizm etkisindedir. Daha önce hiç yazılmamış/çünkü bitirilmemiş bir anlatıdaki bu gaip karakterler, hikayelerini bitirmekle ilgilenmeyen bir yazarın hayal gücünün yaratıkları olarak vardılar (Nesari, Shahraz, Filinezhad ve Nesarid, 2011).

Karakterler, anlatılarını bitirmek ve hayatlarına belirli bir sanat eserinin düzenini ve tutarlılığını vermek için bir yazar aramaktadır. Aslında alıkonulmak istedikleri yerde (tiyatrodaki) serbest bırakılmayı arzu etmektedirler.

Onların arzusu, Madam Pace'in genelevindeki toplantının önemli bir sahnesini yeniden canlandırmaktır. Üvey kızıyla cinsel bir ilgi kuran Baba, onun kendi üvey kızı olduğunu anladığında büyük utanç duymuştur. Bu eksik yaratı ailenin üyeleri, yönetmeni, hikayelerini sahnelemeye ikna ederler ve aktörler bireysel olarak sahneleri yorumlamaları için geri çağırılır. Kişilerin her biri asıllarından önemli ölçüde farklıdır ve her birinin kendi baktığı yerden gerçek bir defa daha farklı görünmektedir. Pirandello'ya göre karakterler yaratılmış gerçeklik, hayal gücünün değişmeyen yapıları ve bu nedenle de akışkan doğallıkları ile aktörlerden daha sağlam gerçekler olarak sunulmalıdır. Onları aktörlerden ayırmak için maske takmalı ve her maske karakterin temel duygularını ifade etmelidir. Babanın maskesi pişmanlığı, Üvey Kız'ın maskesi intikamını, Annenin maskesi kederini ve Oğul'un maskesi küçümsemesini ifade etmelidir. Maskeli karakterler üstün bir bilince sahiptir ve aktörlerden daha yoğun, önemli ve sürekli karakterlerdir. Hayattan daha büyüktürler, ancak tam olarak çok yoğun ve dramatik oldukları için ölü olma deneyimine sahiptirler. Sanki sanat kaotik yaşamdan bir anlam yaratırlar ama aynı zamanda kendi hallerine de hapsolürler. Buna karşılık aktörler aracısız ve kendiliğinden bir yaşamın niteliklerine sahiptir, ancak burada yaşamlarındaki halleriyle görünmezler. Her zaman bir canlandırarak metin arayışında olan ve ancak metinle canlanan tanımsız kişilerdir bu oyuncular. Tiyatroda bir gerçeklik bulma anı, iki kaotik özne grubunun karşılaşmaları tek andır. Pirandello'da sahne, farklı gerçekliklerin buluştuğu gaipten bir bölge olur. Sanatın insansızlaştırılması düşüncesinin başlangıcında tiyatro adına düşünce üretilen yer olarak görünür ve tam da bu esnada karakterle cebelleşmektedir (Pirandello, 2009).

Pirandello ve onun ironik insanlık anlayışı için tiyatro, insanın bilinciyle karakterleri kaderlerine hapsedtikleri yerdir. Tiyatronun kendisi bir maskedir, maskeleyedir. Birey hayatta kalmak için yapay bir düzen yaratırken, tiyatro kaotik bir gerçekliğe inşa edilmiş bir düzen uygulamaktadır. Varoluşsal bir ikilem için yaşam ve tiyatro çarpışması nasıl bir metafora, maske ve yüz de bu çarpışma rotasındaki başka metaforlardır. Maske ile yaşamak mümkün değildir, onsuz hayatta kalmak imkansızdır. Maske olumlu bir uyumlanmadır aslında. Çünkü kesin bir form ve içsel bir tutarlılık sağlar. Yaşamın karmaşasından yapay da olsa net bir desen oluşturur. Aynı zamanda da olumsuzdur. Çünkü insan yüzünün canlılığını bastırır ve kendini bilincin felç olma haline bağlar. Burada bir karışık birliği elde etme imkânı yoktur. Maske ve yüz asla çözülemeyecek bir muhalefet halindedir. Karakter artık ontolojik olarak sorunlu hale gelmiştir. Marx için tam insan potansiyelinin bir maskeye indirgenmesi, kapitalizmin doğrudan bir sonucudur. Bireyin kendi toplumsal rolünün suni yapısını mutlak bir değer olarak yanlış algılamasıdır. Ancak Marx için maskenin hem başkalarına tepki olarak yaratılmış bir sosyal rol hem de kişisel bir sesi, bir kişiyi yansıtmak için seçilen bir araç olarak olumlu bir tarafı da vardır (Urbanek, 1967, s. 536).

Brecht, yolsuzluğun, yoksulluğun, sefaletin ve bireyin acımasız sömürsünün günlük fenomenler olduğu sınıflı toplumlarda, karakter analizinde Marx'ın takipçisidir. Maskeyi kişisel isteklerin ve onların arzularının gerçekleşmesine izin veren sosyal bir rol (persona) olarak kullanır. Öznenin sosyal yaşamı ile bütün bir kişiliğe ulaşması için bir gerekliliktir maske. *Sezuan'ın İyi İnsanı adlı* oyunda kadın fahişe Shen Te, maske ve kostüm kullanımı ile erkek kuzeni Shui Ta'ya dönüşerek gizlenir ya da büyür. Shen Te, başkalarına yardım etme arzusunda iyi kalpli, doğal, cömert, merhametli ve dürtüsel bir karakterdir. Aynı zamanda politik, sosyal ve duygusal olarak naif ve manipülasyonu kolay biridir. Shui Ta ise genç bir beyefendi görünümünde kurnaz, alaycı ve fırsatçı bir karakterdir. Başkalarını sömürerek kendi sermayesini artırma yeteneğine doğuştan sahip; küçük bir bütün dükkanından bütün endüstrisi yaratmayı başaran bir kapitalisttir o. Her nasılsa sınıf sisteminin kazançları hakkında Shen Te'den daha büyük bir potansiyele sahiptir. Kadın özne, 'ego'sunu sosyal ve duygusal nedenlerle güçlendirilmiş bir çaresizlik eylemi olarak aşamalandırır. Maskeli yeni kişilik ona her iki rolde de hareket etme fırsatı verir.

Çifte eyleminde karakter, fedakâr ve merhametli olmaya devam etmek için iki arzuyu birleştirir. Aynı zamanda çocuğunun geleceği için ekonomik varsayımlar yaratır, düşünür. Büyük duygusal çatışma anlarında, dişi, erkeksi maskeyi kırdığı için erkek kuzenin kimliği de tehdit edilir. İşte bu anlarda, yüzün/maskenin inşası bozulduğunda, Shui Ta'nın maskesini görüp Shen Te'nin sesini duyarız. Daha güçlü bir karakterin, kendinin daha savunmasız kısımlarını korumak için kontrolü ele aldığı çoklu kişilik bozukluğunda olduğu gibi, Shui Ta da Shen Te'yi kalıcı olarak yerinden etmekle tehdit eder. Sonunda Shen Te, sınıf sistemi ve ekonominin diyalektiği hakkında bilgi sahibi olmadan iyi olmanın, yarardan çok zarar getirdiğini anlar. İyiliğin toplum denilen somut alanın dışında var olamayacağını farkına varır. İyilik metafizik/manevi bir nitelik değildir, ancak sosyal boyutta anlam kazanır. Aslında her iki kimlik de gerçek benlik değildir. Shen Te, Shui Ta'nın kendisinin gerekli bir parçası olduğunu fark eder. Her ikisi de yüz ve maske arasındaki diyalektiğin yarattığı benliğin bileşenleridir. Eril ile dişi özne eşzamanlı olarak var olamadıklarından, eril maske mekansal boyuttaki kadınsı yüze karşıdır. Ancak birinin diğerini takip ettiği zamansal boyutta birbirlerini tamamlayabilirler.

Sosyal rol, eril maske, özneliğin biçimsizliği ve kadınsı duyguların kaosu geçeri sınırlar koyarak katı ve bütün bir kişilik dönüşümünü sağlayabilir. İyi kişi ancak bu haliyle toplumda işlev görebilir. Maske oyun boyunca bunu büyütme potansiyeli için çalışır. Brecht, yüzün ve maskenin öngörülen bir sentezine ulaşır ve sosyal rolün öze yeniden entegre edilmesine izin verebilecek bir umut elde ettiği bir diyalektik geliştirir.

Zenciler: Bir Palyaço Gösterisi adlı oyununun prologunda Jean Genet, beyaz seyirciyi ya da onun bir kopyasını şart koşar.

Bir beyaz tarafından yazılan bu oyun, beyaz bir topluluğa oynanmalıdır. Olur da bir akşam zencilerin oluşturduğu bir seyirci topluluğu önünde oynanırsa, her temsile -erkek ya da kadın- bir beyaz davet edilmelidir. Gösteriyi düzenleyen bu davet/iyi şatafatla karşı/ama/1, tören e uygun giydirip, tercihen en öndeki koltukların ortasındaki yerine götürmelidir. Oyun, onun için oynanacaktır. Oyun sırasında, bir projektör bu sembolik beyazı sürekli aydınlatmalıdır. Hiçbir beyaz bu temsili izlemeyi kabul etmezse, o zaman oyuna gelirken girişte, zenci seyircilere beyaz maskeler dağıtılsın. Zenciler maske kabul etmezse o zaman manken kullanılsın (Genet, 2014, s. 13).

Sahnedeki aktörler, beyazlar ve siyahlar olarak iki gruba ayrılmış siyahlar olmalıdır. Beyaz Mahkeme Kraliçe, Vali ve mahkeme üyelerinden oluşur. Kraliçe, hüzünlü bir maske takar. Mahkeme üyelerinin maskeleri, beyaz sömürgeciliğin klişeleri olarak ihtişamlarını ifade eder. Siyah oyuncu kadrosu, bu oyunu beyaz mahkemenin beyaz maskelerinin arkasında açıkça görülebilen aktörlerin karanlığı ile oynamalıdır. Siyahları oynayan ikinci siyah aktör grubu, beyaz sosyal düzenin beklentilerinin onlara verdiği geleneksel roller olan siyah stereotipleri canlandırarak siyah aktörlerdir. Ancak maskelerin kaldırılması oyunun belirlenen sonuna yol açmaz. Sonu oyunun başlangıcına benzer bir yapılandırmadır. Bu oyun, hem teatral hem de meta-teatral düzeyde, kültürel ve tarihsel olarak tanımlanmış, inşa edilmiş ve gerçekleştirilmiş bir süreç olarak ırksal kimliğin gerçekleştirilebilir performansına dair bir söylemdir. Bu ikili sistemde, siyahlar kendilerini beyaz olmaktan ayrı algılayamazlar, çünkü eylemleri tarihsel bir kolonileştirme ve ırkçılık sürecine tepki içerir. Beyaz otoriter sömürgeciliğin ve doğurduğu nefret iddiası taşır. Siyahların gösterisi, onların nefretinin, aptallığının, iğrençliğinin, suçluluğunun ve şiddetinin göstergesidir. İki kutup arasındaki tek olası ilişki, tiyatrodur. Tiyatro sahnesinde ve sadece maskelerini taktıklarında birbirlerine hitap edebilirler. Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maskeler* çalışmasında sömürgeleştirilen topraklarda yaşayan siyahların paradoksundan söz eder. Siyah insan asla beyaz olamayacağını bilir ama ona benzeme arzusunu engelleyemez. Beyaza benzemek için elinden geleni yapar, beyaz maskelerini kuşanır. Bu esnada aslında farklı bir kişiliğe dönüştüğünden, siyahlar tarafından hemen anlaşılır. Beyaz karşısında aşağılık kompleksine kapılan siyahın böyle bir çabaya girmesinin, Batı merkezci bir kurgudan ibaret olan ben/öteki düalist kurgusu ve özne merkezli Aydınlanma düşüncesinin kolonyal söylemidir bu (Fanon, 2016, s. 25).

Tiyatro gerçeklikten daha gerçek, karakterler üstlendiklerinden daha gerçek, maskeler yüzden daha gerçek, illüzyon yansıttığı gerçekten daha gerçektir. Genet'in acımasız ritüellerinde, birey ancak toplumun inşasında rolünü bulduğunda kimliği doğrulanır. Maske yani persona: bir sosyal roldür ama bu maskenin arkasında kimse yoktur. Karakterlerin kendisi maskedir. Bu boş formlar, sadece ritüelin tekrarlayan gücünü yansıtır. Sosyal ve ırksal rollerin sürekli güçlendirilmesi nedeniyle canlı olarak algılanır. Zaten kimlik bir performanstır ve sürekli tekrarlara dayanır. Karakter, ulaşılamaz, var olmayan bir orijinalin ertelenmesidir. İnsan yüzü stereotiplerin maskesi haline gelir ve maske altındaki hiçliği gizler. Genet'de maske, var olmayan bir benliğin, korkunç bir boşluğun işareti olarak insan deneyiminin ayrılmaz bir parçasıdır.

Brecht'in diyalektiğinin, Pirandello'nun metafiziğinin ve Genet'in ölüm ritüellerinin maske/yüz ikiliklerinde, tamamlanmış bir benliğin imkânsızlığına tanık oluruz. Ne de olsa modern özne ölüdür, ölü doğmuştur.

Benliğin asal krizi yüz/maske kutuplaşmasına dayanır. Batı düşüncesinde maske, her zaman muhalefet anlamına gelir. Maske her zaman özneliğin nihai işaretinin aksine, eşsiz benlik, insan yüzü fikrinin son çaresidir. Maske, gerçek benlik yaratmanın imkânsızlığının bir işareti olsa da altta yatan bir melankoliye işaret eder. Pirandello ve Genet örneğinde olduğu gibi asla var olmayan için nostalji ya da gazaptır bu...

5. Yeni Maske Olarak Antik Metamorfozun Dirilişi: Genet ve Müller'de Teatral Kullanımı

Maske ile belirgin yakınlıkları olan başka bir kavram, metamorfoz kavramıdır. Metamorfoz, görünümün veya maddenin dönüşümüdür. Bu radikal biçim değişikliği, kimlik birliği ve onun uzamsal-sürekliliği ile bir kopma içerebilir. Normal süreçte özne, fiziksel veya ruhsal dönüşümüne rağmen, metamorfoz süreci yoluyla kimliğini koruyabilir de. Metamorfoz, gerçek kapasitelerini ortaya çıkardığı, kavramlarımızı istikrarsızlaştırdığı ve alternatif dünyaların diğer olasılıklarını ortaya çıkardığı için kutsaldır. Kimlik kararsızdır, ancak metamorfoz onun hem kaybı hem de garantiye alınmış halidir. Metamorfoz âni, hem kendinden önce hem de sonraki anları içine alır. Paradoksal olarak, kimlik istikrarsızlaşırken bile kendisinin hayatta kalmasını sağlar.

Eğer özne, temel olarak kimlik paradoksları arasında sıkışmış şizoid bir özne ise, metamorfoz bir çıkış yolu sunar. Metamorfoz, insanın hayvansal ve ilahi kaynağını aşmaya yönelik hayali yeteneği ile insanın cinsiyet, zaman, mekân boyutunu diğer alanlarına yeniden bağlanır. Ve maske; metamorfozun en güçlü işareti haline gelir, çünkü onu burada ve şimdi görsel bir deneyime dönüştürür.

Antik çağda popüler olan metamorfoz kavramı, Avrupa tiyatrosunun başlangıcından beri açık bir kutsallık özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Aiskhylos'un *Orestes Üçlemesi*'nin sonunda İntikam korosu (Erinyesler), dua eden ruhlarla, hayırlı tanrıçalara (Euminidlere) dönüşür. Uzun bir sessizlik döneminden sonra metamorfoz tekrar cazip hale gelir

ve yirminci yüzyıldaki tiyatro sahnesine yeniden girer. Yukio Mishima'nın No oyunlarından birinde, Sotoba Comachi, 99 yaşındaki homoseksüel karakter, 80 yıl öncesine dayanan yaş ve uzamsal birliği aşarak kendini on dokuz yaşındaki kıza dönüştürür.

Kafka'nın Samsa'sı arketipli Ionesco'nun *Gergedan* oyununda Berenger gergedanlaşarak başkalaşmayı arzular ancak bunu bir türlü gerçek kılamaz. Bu huzursuz bir süreci imler.

Sarah Kane'ün *Cleansed* oyununun sonunda Grace karakteri, ölen kardeşi Graham'a benzer ve ona ait sesleri çıkarır. O da başkalaşmıştır.

Genet'in hizmet eden karakterleri başkalaşır; Solange Claire, Claire Solange, ikisi de Saygın Bayan olur. Tiyatro buna rol yapma dese de kökende av ritüellerine dek gideceğimiz bir başkalaşım isteği olduğu yadsınmaz.

Heiner Müller'in Laclos'un *Tehlikeli İlişkiler* romanının postmodern yorumu olan *Dörtlü*'sünde (Quartet) Valmont Merteuil, Merteuil de Valmont olmuştur. Hatta karakterler o kadar çok başkalaşırlar ki, Müller'in belirsizliğinde bir dizi metamorfoz içeren bir oyun olarak yorumlanabilir. Fransız Devrimi'nden önce bir salon ve Üçüncü Dünya Savaşı'ndan sonra bir sığınak olarak tanımlanan zaman/mekân sürekliliğinde Merteuil'in bakire yeğeni olan Solange ve yargıcın sadık eşi Madame de Tourvel de vardır sahnede, onların ses, yüz ve bedenlerinde. Cinsellik, şehvet, arzu, ahlak ve duygular, cinsiyetlerin ebedi savaşında egemenlik ve boyun eğme araçlarından başka bir şey değildir. Onların güç oyunları, ölüme yol açan arzuyu ve rekabeti birleştiren, ritüel yasasına dayalı bir modeldir. Metnin belirsizliği içinde diğer karakterin replikleri, kimlik değişiklikleri içinde bir maskeli balo veya gerçek bir metamorfoz olup olmadığını bir türlü tanımlayamayız. Merteuil, Valmont olur ve orada bulunmayan Tourvel ve Solange'a hitap eden bir monolog söyler. Merteuil/Valmont'a cevap veren Valmont/Tourvel olur ve sonunda intihar eder. Ölüm anında ise Merteuil tarafından zehirlenen Valmont'a geri döner. Ölüm, Merteuil'in son repliğinde "Artık başbaşayız, kanser sevgilim" cümlesiyle olması beklenen şeyin kendisidir. Bu kıyamet sonrası manzarasında, erkeğin intikam alan kadının elinden gelen ölümü ile oyun sona erer. Oyuna maske yoluyla gerçek metamorfozu da eklersek, başka bir boyut daha geliştirilmiştir. İki Valmont'un sahnesinde iki kez eşzamanlı olarak var olunmaktadır. Biri Valmont'un yüzü, vücudu/sesi ve Tourvel'in sözleri ve diğeri Valmont'un maskesi, Valmont'un metni ve gövdesi/Merteuil'in sesi. Bu şekilde, öznenin beden, ses ve metnin kurucu unsurlarına ayrışması söz konusudur. "Şeytanın pek çok kılığı vardır. Yeni bir maske mi Valmont (Müller, 2008, s. 207)" diyen Valmont, başkalaşımını sesiyle, sözüyle, maskesiyle müjdeler.

"Aynadan bakan hep ötekidir. Yabancı bedenlerin altını üstüne getirirken onu ararız kendimizden uzakta. Belki de ne o, ne de öteki vardır, yem için garklayan ruhumuzdaki hiçlik vardır yalnızca" (Müller, 2008, s. 200).

Metamorfoz, Müller'in kullanımıyla maskenin varlığını çağdaş sahnede gerçekleştirmenin bir yolu olarak görülebilir.

6. Sonuç

Özne artık tanımlanabilirlik, esaslılık, süreklilik veya aracısız ve kendiliğinden bir yaşam hissi ile ayakta duran bir ontolojik temel üzerinde bir öz değildir. Tarihi, sosyal, ırksal, etnik ve toplumsal cinsiyet yapısı haline gelmiştir. Özne, performans yoluyla bir kimlik benzerliği elde edilen bir tekrarlanma alanıdır (Butler, 2007). Süreç, bu tür performanslarla oluşturulur ve istikrarlı bir kimlik olarak ortaya çıkması konusu bizi Genet'nin ritüel tiyatrosunu da hatırlatan ritüelin yasalaşması ilkesine götürür.

Genet'nin karakterleri rol yapar. Üstelik bu karakterlerin sistemle ve sistemi oluşturan tüm arketiplerle derdi vardır. Onları temsil yoluyla komik bir büyüteç altına alır ve aynada görünme umudu olanı defalarca kırarak seyirciyi farklı görüntüler arasında bir anlam arayışına sevk eder. Kimliği Genet'nin oyun kişisinde sabitleme hayali yararsız bir çaba haline gelir. Av ritüellerindeki güçlenme amaçlı başkalaşımı kendi ritüel tiyatrosuna taşıyarak antik metamorfozu diriltir. *Hizmetçiler*, *Balkon*, *Paravanlar* oyunlarında soyut veya somut bir mask yoluyla gerçekleştirdiği bu metamorfoz onun tekniğinde ve denemelerinde öyle bir hale dönüşür ki *Zenciler*'de seyirciyi de başkalaştırmak ister ve onlardan maske takmalarını talep eder. Tiyatronun da alanını genişletmiş olur.

Pirandello maske ve yüz kavramını modern psikolojiden ödünç alarak sahne üzerinde sorgulayan oyun yazarlarından biri olarak yaratma kavramını teatralleştirir. Diderot'nun yaratıcıyla konuşan *Kaderci Jacques ve Efendisi* ilk romanında olduğu gibi Pirandello da sahnede yazarını arayan kurgu karakterlerle modernist yazarın kurgusunu katmanlaştırır. Benliği performatif bir süreç haline getirir. Maske sosyal bir temsile denk düşer. İnsan biri ve binlercesi olabilir. Ondan talep edilen budur ve sahnede de tıpkı yazarını arayan altı kişiye fazla odaklandığımızda gözden kaçırdığımız oyuncular gibi kimliği, kendi olmanın ötesinde yüzlerce rol beklemektedir.

Modernist öznenin postyapısalcı öznellik teorilerinin çelişkili özelliklerini ele almaya çalışmak, birleşik bir kavramdan uzaklaşarak çok merkezli ve değişebilir bir benliğe doğru bir hareketi savunmuştur. Kimlik alanını kalıcı olarak sorunlu hale getirmek için çokluk, bir strateji haline gelmiştir.

Müller postmodernist bir yazar olarak karşı gerçekçilerin ve absürdistlerin kimliği çoğaltma ve bölme stratejisini kullanır. *Hamlet Makinesi*'nde yine bir oyuncuyu kendi evreni içinde politik, hümanist, estetik, sosyolojik, psikolojik açılımlarıyla baş başa bırakır. Onu onlarcaya çoğaltır ve böler. Benzer bir yapıyı *Dörtlü*'de kullanır ve bizi bildik bir romanın içindeki karakterleri yani halihazırda bir eser içine fırlatılmış karakterleri metamorfoz yoluyla çoklu hale getirir. Modernist yazarlarda bir zamanlar maskenin çok belirli biçimde yaptığını artık metamorfoz yapmaktadır. Tek bir belirleyicilik esasında değil stratejik olarak çoklu ve belirsiz bir başkalaşım arzusuyla... 'İronik benlik' karakter yaratmada oyun yazarının güçlü bir belirleyicisi haline gelir.

Richard Rorty, ironiyi, insanın "kendisini tanımladığı sıfatların sürekli değişmesi, ayrıca kullandığı kelimelerin ve dolayısıyla benliğinin olumsal ve kırılğan olduğunun her zaman farkında olması nedeniyle kendi kendini ciddiye alamaması" olarak tanımlar. Rorty'nin bahsettiği türden bir ironik karakter, modern dünyada kişinin kendisine zarar verir; hiçbir şeyin sabit olmadığına inanan insan, bir süre sonra, "ben pek de gerçek değilim, benim ihtiyaçlarımın da temeli yok" noktasına gelir. Kişinin değerini takdir edecek bir insan, bir otorite yoktur artık (Sennett, 2008, s. 122). *Kaygan bir benlik ve sürekli oluş halindeki bir kolaj* (Sennett, 2008, s. 140) yeni kapital düzende benliği sürekli değişken ve arayış içinde kılmaktadır. Bu da tek bir uzmanlık ve tek bir işle hayatını tamamlayanların devrinin bittiğini gösterir. İşin sosyal maskeler edinmedeki rolü hatırlandığında sabiti olamayan insanın maskelerinin ne denli çoğaldığı ve kimliğin daha da belirsizleştiği ortaya çıkacaktır. Sabitlerinden vazgeçme eğilimi içindeki insan artık sürekli başkalaşmaktadır. Eşi, işi, evi, yüzü, coğrafyası, değer sistemi, görme biçimi ve diğerlerinin kendisini görme biçimleri aynı olamaz. Zaman algısı kuantum teorisıyla farklılaşan ve geçmiş ve geleceği hayal, şimdiki ise belirsiz görme eğilimi karakteri sabitleyemeyecek unsurlardan biri olur.

Elbette tüm bunlar yirminci yüzyılın tarihsel travmasının estetiğidir. Aydınlanma rasyonalitesinin ve bütünlük benliğin sıfır noktası, 1. ve 2. Dünya Savaşı, Auschwitz ve Hiroşima, 9/11 nefret teolojileri, gezegenin devam eden ekolojik yıkımı tarafından tanımlanan zaman/mekân... Küresel kapitalizm ve küresel çeşitliliğe maruz kalınması, teknolojik gelişmeler ve kültürler ile ülkeler arasındaki artan temas ile postmodernite... Rasyonellik, insanlık ve öznellik kavramları bir daha asla aynı olamayacaktır.

Derin hipnozda veya ölümün eşiğinde gibidir insan. Ne sarılacak bir geçmişi ne de umutlu bir geleceği vardır. Hepsi şimdi, burada ve çoklu bir zamanda, değişken bir benlikle yaşanmaktadır. Geçmiş, gelecek ve şimdi... O yüzden de maske ve metamorfoz formu tam da şimdide, benliği değişkenliği içinde sabitlemeye çalışır. Benlik ise her defasında kayıp gider, bir türlü tutulamaz... Ne hayatta ne de sahnede...

Sonuç olarak; arayışına maskeyle başlayıp onun yetersizliği durumunda antik metamorfozun yeniden keşfiyle süren modern oyun yazarlığında karakter yaratımı, kaçınılmaz olarak çokluk stratejisine tabi tutulmuştur. Pirandello'nun psikolojik rölativizm etkisinde ve Genet'nin aynalar labirentinde başlayan serüveni Müller'in sadece psikolojik değil sosyolojik, politik ve hatta zaman/mekân rölativizmiyle devam etmektedir. Metamorfoz bir araç olarak modern sonrası tiyatrodan da yerini korumaktadır.

Kaynakça

- Akın, B. A. (2017). *Genet'nin ezilenleri ve hainleri*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Aydoğdu, H. (2004). Modern kimlikte öznenin ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0(10), 115-147. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/31406>
- Butler, J. (2007). *Taklit ve toplumsal cinsiyete karşı durma* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Çehov, A. (1995). *Bütün oyunları II* (A. Behramoğlu, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fanon, F. (2016). *Siyah deri beyaz maskeler* (C. Koytak, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.
- Fuchs, E. (2003). *Karakterin ölümü* (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Genet, J. (1991). *Paravanlar* (S. Dolanoğlu, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Genet, J. (2000). *Hizmetçiler* (S. Birsnel, Çev.). İstanbul: Nisan Yayınları.
- Genet, J. (2014). *Zenciler* (2. Baskı) (N. Başer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği* (N. Ülner & E. Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Jacobi, J. (2002). *C. G. Jung Psikolojisi* (M. Arap, Çev.). İstanbul: Barış İlhan Yayınevi.
- Kahraman, Y. (2018). Kurucu öge olarak modern özne anlayışının teşekkülü. *Kaygı*, 31, 128- 144. doi: 10.20981/kaygi.474645
- Kurun, İ. (2018). Karl Popper'in idealizm eleştirisi. *Beytulhikme: An international journal of philosophy*, 8(1), 273-301. Erişim adresi: <https://philarchive.org/archive/KURKPC>

- Müller, H. (2008). *Hamlet makinesi* (Z. A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: De ki Yayınları.
- Nesari, A.J., Shahraz, S., Filinezhad, N., & Nesarid, S. J. (2011). A study of the lack of identity in Luigi Pirandello's six characters in search of an author and Henry IV. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 28, 896-899.
- Pirandello, L. (2009). *Toplu oyunları I* (G. Çapan, N. Adabağ & H. Aygen, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Pirandello, L. (2015). *Biri, hiçbiri, binlercesi* (B. Göker & N. Birgen, Çev.). İstanbul: Aylak Adam Yayınları.
- Sennett, R. (2008). *Karakter aşınması* (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Urbanek, E. (1967). Roles, masks and a characters: a contribution to Marx's idea of social role. In *social Research* (34(3), p. 529-562). Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/40969892?seq=1>
- Zohar, D. (2019), *Kuantum benlik* (S. Kervanoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Karikatürün Gücü: Yurttaş Kral Louis-Philippe'nin Armut Krala Dönüşümü

The Power of Caricature: The Metamorphosis of Citizen King Louis-Philippe into Pear King

Burçak Balamber

Dr. Öğr. Üyesi, Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü
email: burcak.balamber@balikesir.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1098-6128>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Balamber, B. (2020). Karikatürün gücü: Yurttaş kral Louis-Philippe'nin armut krala dönüşümü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 639-649. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.772902>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 24/07/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 06/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Bu araştırma, La Caricature dergisinde yayımlanan bir karikatür nedeniyle yargılanan Charles Philipon'un mahkemede basın ve ifade özgürlüğünü savunurken argümanını örneklemek amacıyla kullandığı armut imgesi, bu imgenin nasıl kral Louis-Philippe ile eş anlamlı hâle geldiğini ve tüm Fransa'ya yayıldığını incelemeye hedeflemektedir. Mahkemede yaptığı savunmasındaki benzerlik argümanının ve armut imgesinin doğuşunun inceleneceği bu makale, karikatürün 19. yüzyıl Fransa'sında muhalif bir ifade aracı olarak siyasi gücünün ne denli yüksek boyutlara ulaşabildiğini göstermesi ve taş baskının dönemin siyasi karikatürlerinin yayılmasına yaptığı katkıları ortaya koyması açısından önemlidir. Araştırmada, yöntem olarak nitel araştırma yönemi kullanılmıştır. Philipon'un La Caricature dergisinde mahkeme savunmasıyla ve armutla ilgili kaleme aldığı makaleler başta olmak üzere, literatürde konuyla bağlantılı mevcut kaynaklar taranmıştır. Araştırma sonucunda, Philipon'un yarattığı armut imgesinin kısa sürede tüm Fransa'ya yayıldığı, Yurttaş Kral olarak bilinen Louis-Philippe'nin Armut Kral'a dönüştüğü ve bu tasvirin katı sansürlere rağmen Fransa halkının zihnine kazındığı gözlenmiştir. Philipon'un bir kişiyi krala hakaret suçuyla suçlarken kraliyetle ilgili sembol ya da nişanlar yerine dış görünüşün/benzerliğin temel alınması durumunda yaşanacaklara dair öngörülerinin tamamen gerçeğe dönüştüğü görülmüştür. Ayrıca taş baskı karikatürlerin etki gücünün kendileri için son derece tehlikeli olduğunun bilincinde olan Louis-Philippe yönetiminin armutla uzaktan yakından bağlantılı her türlü imgeyi sakıncalı bulduğu görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Charles Philipon, La Caricature Dergisi, Armut İmgesi, Siyasi Karikatür, 19. Yüzyılda Basın Sansürü

Abstract

The aim of this study is to review the image of the pear that Charles Philipon, who was on the trial because of a caricature published in his journal, *La Caricature*, drew at the court to support his argument defending the freedom of press and speech. It also intends to show how this image became synonymous with King Louis-Philippe and spread throughout France. This paper which will focus on Philipon's resemblance argument in his defense at the court and the rise of the pear image is important since it shows how beyond the political power of caricature extended in the 19th century France as a means of oppositional speech. It also has importance for presenting contributions of lithography to the spread of political caricatures at the time. This paper used qualitative research model as a method. Therefore, sources related to this subject, notably the La Caricature articles on the defense at the court and the pear written by Philipon, were reviewed in literature. As a result of the paper, it has been found that the pear image created by Philipon soon spread throughout the country. Louis-Philippe known as Citizen King turned into Pear King, and this image was etched on minds of the French despite of strict censors forbidding it. Also, it has been understood that Philipon's projection about what would happen if physical appearance or resemblance instead of royal symbols or insignia was used as a base for accusing someone of offending the person of the king actually came true at the country. Moreover, it has been observed that Louis-Philippe's regime being completely aware that the political impact of lithographic caricatures were extremely threatening for themselves suspected any kind of objects resembling pear (even if resemblance was so slight or even irrelevant) and found them guilty.

Keywords: Charles Philipon, La Caricature, Pear Image, Political Caricature, Press Censorship in The 19th Century

1. Giriş

“Biz savaş açtığımız zaman, insanların üzerine bombalar atmamız. Onun yerine, işçi sınıfından oluşan halk yığınlarına gazetelerimizi atarız. Bizim patlayıcı maddemiz, matbaa mürekkebidir” (Hall, 1977, s. 13). 27 Eylül 1910 tarihli sosyalist gazete Hamburger Echo'da geçen bu sözler, Charles Philipon'un 1831 yılında Fransa'da Yurttaş Kral Louis-Philippe'ye karşı başlatmış olduğu savaşı harfiyen tanımlamaktadır. Temmuz Devrimi'nin gerçekleştiği 1830 senesinde kurduğu La Caricature dergisi, krala karşı savaşında her zaman karikatürün gücünü ve okuma-yazması olmayan kitleler arasında bile yayılabilme potansiyelini kullanmıştır. Dolayısıyla siyasi karikatür, 19. yüzyıl başlarında Louis-Philippe rejiminin en çok korktuğu silahlardan biri olmuştur (Goldstein, 1988, s. 48). Karikatürün kendisi ve otoritesi için ne kadar tehlikeli olduğunun farkında olan kral, her ne kadar kendinden önceki Bourbon Restorasyonu döneminin basın sansürlerinin asla tekrarlanmayacağını taahhüt etse de, tahta çıkışının hemen ardından basın sansürleri getirmiştir. Ancak sansürlere rağmen, Philipon'un mürekkebinin gücü hükümeti rahatsız etmeye devam etmiştir.

Basının ifade özgürlüğü, sosyalist ideolojiye sahip Charles Philipon ile Yurttaş Kral Louis-Philippe arasındaki savaşı tetikleyen en önemli hususlardan biri olmuştur. Temmuz Monarşisinin daha ilk senesinde pek çok gazeteci, yazar ve çizerin kralın şahsiyetine hakaret suçuyla yargılanması, basının ifade özgürlüğünün taahhüt edildiği gibi verilmeyeceğini açıkça ortaya koymuştur. Dergisindeki çizerlerle birlikte sık sık hakkında dava açılan Charles Philipon, hükümetle basın arasındaki savaşı başka bir boyuta taşıyan gazeteci olmuştur. Şişkin çeneli kralın fizyonomisini armuda benzeten ve kralı armut formunda karikatürize eden Philipon, bu imgenin tüm Fransa'ya yayılmasını sağlamış ve Yurttaş Kral Louis-Philippe'yi Armut Kral'a dönüştürmüştür.

2. Yöntem

Bu araştırma, armut imgesinin ortaya çıkışını, Charles Philipon'un bu benzerliğe dair savunmasını ve bu imgenin tüm Fransa'ya yayılışını ele almayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, Philipon'un yargılandığı mahkemede armut çizimiyle desteklediği savunma argümanı ele alınmış ve söz konusu meyvenin kralla nasıl eş anlamlı hâle geldiği incelenmiştir. Araştırmada, Fransa'nın belleğine kazınmış olan Armut Kral tasviri, tarihsel olarak 1831-1835 yıllarıyla sınırlandırılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan analitik araştırmalar kapsamında doküman analizi/tarihsel araştırma yöntemi modelinin yöntem olarak kullanıldığı çalışmada, Philipon'un 1831-1832 yıllarında La Caricature dergisinde yayımlanan, mahkemede savunmasını ve armut karikatürünü konu aldığı makalelerinin yanı sıra Temmuz Monarşisi dönemindeki basın yasaklarını ele alan kaynaklar taranmıştır. Philipon'un La Caricature ve Le Charivari dergilerinin tüm sayılarına Fransa Milli Kütüphanesi'nin (Bibliothèque Nationale de France) önemli dijital kütüphanelerinden biri olan Gallica üzerinden erişilmiştir. Literatür taramasından elde edilen veriler doğrultusunda Philipon'un yarattığı armut imgesi tüm yönleriyle anlaşılmasına çalışılmış ve bu veriler araştırmanın amacı doğrultusunda sentezlenmiştir. Araştırma, siyasi karikatürün politikacıların kamuoyundaki imajları ve saygınlıkları üzerinde ne denli güçlü etkiler yarattığını göstermesinin yanı sıra taş baskı tekniğinin 19. yüzyıl başlarında Fransa'da siyasi karikatürlerin geniş kitlelere yayılmasına yaptığı katkıları ve armut imgesinin dönemin Fransızları için anlam ve önemini ortaya koyması bakımından önemlidir.

3. On Dokuzuncu Yüzyıl Başlarında Fransa'daki Basın Sansürüne Kısa Bir Bakış

Demokrasinin temel taşlarından biri sayılan ve 1791 tarihli İnsan Hakları Bildirgesinde insanın sahip olduğu en önemli haklardan biri olarak tanımlanan ifade özgürlüğü, herkesin fikirlerini özgürce ifade edebilmesi, fikirlerin ve düşüncelerin serbestçe dolaşımına anlamına gelmektedir (Göncü, 2012, s. 52). Ancak sansürler, insanların düşünce ve ifade özgürlüğünü tarih boyunca bir bulut gibi gölgelemiştir. Din, kilise, monarşi, krallık veya otokrasi fark etmeksizin, söz konusu dönemin siyasi/dini otoritesi kimi zaman saygınlığına ve iktidarına yönelik tehlikelere karşı kendini korumak kimi zaman da toplumun ahlaki ve siyasi yapısı üzerinde kontrol kurmak amacıyla sansüre başvurmuştur. Fransa'da da düşüncelerin özgürce ifadesi yüzyıllar boyunca pek mümkün olmamıştır. Matbaa öncesi dönemde el yazmalarının kopyalanması ve satılması Paris Üniversitesi tarafından kontrol edilmiş, mekanik olarak kitap kopyalama çağına başlaması anlamına gelen matbaanın icadıyla birlikte ise daha farklı sansür uygulamaları getirilmiştir. Tüm üniversiteleri kontrol eden Katolik Kilisesi, tüm yayınları da denetimi altına almıştır. "1543'te, içeriği ne olursa olsun, kilisenin izni olmadan kitapların basılması veya satılması yasaklanmıştır" (Newth, 2010). Ardından 1563'te kitapların basımı ve satışı kralın özel iznine bağlanmıştır.

Avrupa'da matbaanın gelişimi, doğal olarak gazetelerin gelişimini de tetiklemiştir. 17. yüzyılla birlikte gazetelerin hızla artması, okuma-yazma bilen Avrupalılara muazzam bir bilgi kaynağı sunmuştur. Ancak bu gelişim otoritelerde endişeye yol açmıştır, çünkü bilgiye sınırsız erişebilirliğin bilhassa savaş ya da iç kriz durumlarında topluma ve kamusal ahlaka zararlı olacağı düşünülmüştür. 1660 yılından önce Fransa'da sadece 10 sansür varken, 1789'a gelindiğinde basımevlerinin çoğalmasıyla birlikte bu sayı 160'ın üzerine çıkmıştır (Dailey, 2017). 1789 Fransız Devrimi'yle birlikte basını sansürleyen düzenlemeler kaldırılmış ve monarşinin kalkmasıyla basın özgürlüğü ilan edilmişse de, 1804 yılında Napoléon'un imparator olmasının ardından baskıcı sansürler geri dönmüştür. "1789-1799 yılları arasında Fransa'da 1,300'ün üzerinde yeni gazete varken, 1811'e gelindiğinde Paris'te hükümetin izin verdiği sadece 4 gazete kalmıştır" (Haine, 2019, s. 105). Napoléon, basının bir propaganda aracı olarak değerini fark etmiş, kendi gazetelerini çıkarmış, bu gazeteleri de başarılarını öven makalelerle doldurmuştur (Popkin, 1990, s. 178). Tüm matbaalara bastıkları her kitabın bir kopyasını polise verme yükümlülüğü getiren bir yasa çıkarmıştır.

Napoléon'un 1814 yılında çöküşüyle başlayan Restorasyon döneminde sansürler hafiflese de, basın özgürlüğü kısıtlamaları devam etmiştir. Siyasi iktidara yakın gazeteler çıkmış ve bunlar yalnızca zengin küçük bir kitlenin ulaşabileceği pahalı gazeteler olmuştur. Bu dönemde sanatçılar sansürden kaçmak amacıyla sembollerden oluşan bir üstdil yaratmıştır. "Sansürün kendisi her zaman saldırı pozisyonundaki büyük bir makas olarak kişiselleştirilmiş, ruhban sınıfı Aydınlanma çağına ışığını söndürmekle meşgul mum söndürücüleri olarak sembolize edilmiş, rejimin siyasi figürleri ise yalnızca geriye doğru yürümeyi bilen karavidalar (Tatlısu istakozu) olarak temsil edilmiştir" (Mainardi, 2020). Bourbon Restorasyonu dönemi 1830 Temmuz Devrimi'yle yıkılmış ve kral X. Charles yerine Louis-Philippe geçmiştir. Kral Louis-Philippe tahta çıkar çıkmaz kendisinden önceki mutlak

monarşinin anayasasını değiştirmiş ve anayasal bir monarşi kurmuştur. Yeni kral Louis-Philippe, kendine Yurttaş Kral ismini vermiş ve basın özgürlüğünü iyileştirmek de dâhil olmak üzere pek çok reform sözü vermiştir.

Louis-Philippe tahta çıkar çıkmaz ilk iş olarak 1814 Anayasasını yeniden düzenlemiştir. Basın özgürlüğü de bu anayasal düzenlemenin kapsamına dâhil edilmiş ve basın üzerindeki denetlemenin kaldırılması yeni anayasa güvence altına alınmıştır: 1830 Anayasasının söz konusu 7. maddesine göre “sansürlerin yeniden uygulanmasına asla izin verilmeyecektir.” Ancak Ağustos'ta verilen bu güvence çok kısa ömürlü olmuş, aynı yılın Kasım'ında “kralın şahsiyetine yönelik hakareti” (*lése majesté*) yasaklayan ve ihlali durumunda hapis ile para cezası getiren basın yasası çıkarılmıştır. Basın tarafından kralın ve onun meclisinin haklarına ve otoritesine yönelik saldırıları cezalandıran bu yasa nedeniyle, dönemin muhalif siyasi hiciv dergileri sansüre uğramış, yayıncılar ve karikatüristler hapis/para cezasına çarptırılmıştır. Fakat bütün bu ağır cezalar siyasi muhalefeti hiçbir şekilde caydıramamış, aksine (ileride görüleceği üzere) daha da zekice kaçamaklara ilham vermiştir.

Fransa'da tasvirlerin sansürü, sözcüklerin sansüründen her zaman daha sert olmuş, Fransız otoriteler yazılara kıyasla karikatürlere çok daha sert düzenlemeler getirmiştir (Goldstein, 1988, s. 48). Sansür iki yolla uygulanmıştır: Bunların ilki, yayın sonrası uygulanan sansürdür. Yani eğer bir metin veya tasvir rahatsız edici, incitici veya hakaret edici bulunursa polis tarafından toplatılır ve sanatçısı, yazarı ve yayıncısı yargılanır, para veya hapis cezasına çarptırılır. Ancak büyük istikrarsızlıkların yaşandığı dönemlerde daha katı bir ön-sansür tedbirleri uygulanmıştır. Buna göre, metinler ve tasvirler hükümetin sansür kurumlarına incelenmek üzere iletilip onay almadan yayınlanamaz veya halka sergilenemez. Sansür kurallarına uyulmaması durumunda, bu suçtan yalnızca sanatçılar, yazarlar, yayıncılar değil, matbaacılar da sorumlu tutulurlar ve çalışma izin belgelerini kaybederler.

Fransa'da 1830-1835 yılları arası dönemde yayın sonrası sansür uygulanmıştır. Ön sansür uygulamasına göre nispeten daha az katı gibi görünse de, sağlam temellere dayanmayan, şüpheli gerekçelerle muhalif basına pek çok kez dava açılmıştır. Bu dönemde La Caricature dergisi, yayım sonrası 30'dan fazla kez polis tarafından toplatılmış, karikatürlerine 10 kez dava açılmıştır. 1835 yılında ise daha katı sansürler getiren Eylül Yasaları çıkarılmış ve bu yasa Temmuz Monarşisi döneminde ön sansür uygulamasını başlatan yasa olmuştur. “Her türlü çizim, gravür, taş baskı, madalyon, basılı materyal veya amblemin Paris Polis Bakanlığı'nın izni olmadan yayımlanmasını, teşhir edilmesini veya satılmasını” yasaklayan yasayla birlikte, sansür kurulu tarafından uygun bulunmayan karikatürler, sakıncalı görülen yerlerin değiştirilmesi için dergilere geri gönderilmiştir (Wechsler, 2012, s. 54). Fransa'da basın hukukunu kuran 29 Temmuz 1881 tarihli yasa yayıncılığı ve matbaacılığı serbest kılan kadar, basına yönelik sansürler devam etmiştir.

4. Charles Philipon'un Armut Argümanı

Otoriter Temmuz Monarşisi rejiminin özellikle ilk yıllarında (baskıcı basın yasalarının çıkarıldığı 1830-85 yılları arası dönemde), hükümet ile muhalif basın arasında kedi-fare oyunu başlamıştır. 1830 Temmuz Devrimi'yle özgürlüğüne yeni kavuşan basının kazandığı yeni güçlerini deneme arzusu ve bunun yanı sıra Fransa'da 1820'li yıllarda yaygınlaşmaya başlayan taş baskı tekniğinin sunduğu imkânlar, bu kedi-fare oyununu daha da hararetlendirmiştir. Kral Louis-Philippe bu oyunda karikatüristlerin en sevdiği eleştiri odağı hâline gelmiştir (Childs, 1992, s. 26). Charles Philipon, hakkında pek çok kez dava açılması, hatta hapis yatması pahasına da olsa, bu oyunu oynamaktan hiç sıkılmamış karikatüristlerden biri olmuştur.

İngiliz yazar William Makepeace Thackeray'ın (1870, s. 237) "Sıradan bir sanatçı... Orta halli bir tasarımcı ve hayranlık uyandıran bir zekâ" olarak tarif ettiği Philipon, vasat yetenekli bir karikatürist iken, yayıncılık yapmak üzere çizimi bırakmış ve dönemin tanınmış iki hiciv dergisini, La Caricature (1830-1835) ve Le Charivari'yi (1832-1893) kurmuştur. Isabel S. Johnson'un (1937, s. 28) “mizah gazeteciliğinin babası” olarak tarif ettiği Philipon'un yayıncılık imparatorluğuna, dergiler dışında Aubert isimli yayınevi ve dergilerde çıkan karikatürlerin taş baskılarının satıldığı karikatür dükkânı da dâhildir. Dükkânın vitrininde sergilenen karikatürler siyasi muhalefeti halkla buluşturma işlevi görmüş ve bu işlevi nedeniyle sergilenen baskılar sık sık sansüre uğrayıp toplatılmıştır.

1830'ların sonlarına doğru La Caricature dergisini kurduğunda, Botton'un (2005, s. 188) ifadesiyle “28 yaşında henüz adı sanı duyulmamış bir karikatürist” olan Philipon, süreli yayınlarında Honoré Daumier, J. J. Grandville, Henry Monnier, Charles-Joseph Traviés, Paul Gavarni, Auguste Desperet gibi Fransa'da karikatürün yıldız isimlerinin unutulmayan karikatürlerine yer vermiştir. Philipon sanatçılara çizimleri için temalar önermiş, karikatürlerin başlıklarını yazmış, çoğu zaman çizimlerdeki sembolizmi açıklayan uzun yazılar kaleme almıştır. Dergiler, kralı ve hükümeti hedef alan karikatürlerinden dolayı pek çok kez sansüre uğramış, hakkında dava açılmış ve editörü, yazarları, çizerleri, hatta matbaacısı bile hapis ve para cezasına çarptırılmıştır. Philipon, “yalnızca Kasım 1831-Nisan 1832 tarihleri arasında üç kez yargılanmış, toplamda 13 aylık hapis cezası ve 4600 franklık para cezasına çarptırılmıştır” (Cuno, 1991, s. 115).

Bu tutuklamaların ilkinde yol açan, La Caricature'de 30 Haziran 1831 tarihinde isimsiz olarak yayımlanmış olan ve Louis-Philippe'yi bir duvar ustası olarak tasvir eden karikatür olmuştur (Görsel 1). Burada kral, tahta çıkalı

henüz bir sene bile olmamışken, elindeki malayla ve ayaklarının altında duran alçıyla, arkasında 1830 Devrimi'nin vaatlerinin yazılı olduğu duvarı sıvamakla meşguldür. Duvarda 29 Temmuz Sokağı (*Rue du 29 Juillet*) ibaresi vurgulu bir biçimde gösterilmiştir: Bu tarih, mutlak monarşinin çöküşünü, Louis-Philippe'nin anayasal monarşisinin kurulmasını simgeleyen 3 günlük Temmuz Devrimi'nin zafer tarihidir. Duvardaki bir diğer yazı olan *Özgürlük İçin Ölüm (A Mort pour la Liberté)*, devrimin sloganıdır. Duvar ustası, üzerinde *Dupinade* yazan alçı kabından çalışmaktadır. Burada, Temsilciler Meclisindeki muhafazakâr isimler arasında sesi en gür çıkan isim olan André Dupin'e gönderme yapılmaktadır, çünkü Dupin 1830 Devrimi'nin güvence altına alma sözü verdiği her reforma karşı çıkmıştır. Botton, karikatürle ilgili şu tespiti yapmıştır:

“Philipon, yozlaşma ve beceriksizlikle suçladığı Kral Louis-Philippe'in yüzünü bir armut şekline soktu. Philipon'un çizdiği karikatür, Kral'ın şişkin yanaklarını ve biçimsiz alnını alaya almakla kalmıyor, Fransızcada hem armut hem de ahmak anlamına gelen *poire* sözcüğüne gönderme yaparak, Kral'ın hâkimiyet gücüyle ilgili saygısız ve alaycı bir tavır sergilemiş oluyordu” (Botton, 2015, s. 188).



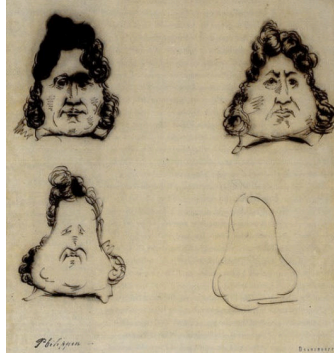
Görsel 1. İsimsiz, sanatçısı bilinmiyor, La Caricature, elle renklendirilmiş taş baskı, 30 Haziran 1831 sayısı

Karikatür, söz konusu imaları sebebiyle hükümeti rahatsız etmiş, kralın öfkelenmesine neden olmuştur. Bu imalar “kralın şahsına ve saygınlığa hakareti” yasaklayan yeni sansür yasasının açık ihlali olarak görülmüştür. Karikatürün isimsiz ve imzasız yayımlanmış olması sebebiyle, yayıncısı olarak Philipon sorumlu tutulmuş ve hakkında dava açılmıştır.

14 Kasım 1831'de görülen duruşmasında Philipon, bu duvar ustasının kralı temsil ettiğine dair hiçbir kanıt olmadığını, çizimin hiçbir yerinde kralın adının, kraliyet sembolünün yer olmadığını söyleyerek kendini savunmuştur. Kraliyet sembollerini hiçbir şekilde resmetmediği için aslında gerçek kralı tasvir etmediğini, kralın genel benzerliğiyle hükümeti sembolik bir üslupla temsil etmeyi amaçladığını ifade etmiştir (Childs, 1992, s. 33). Philipon, hakkında soruşturma açılan karikatürdeki figürün krala benzese bile, gerçekten kralı temsil ettiğinin hukuken belirlenemeyeceğini iddia etmiştir. Dolayısıyla alay edilen kişinin gerçekten kral olduğu şüpheye mahal bırakmayacak şekilde ortaya konmadıkça, kralın şahsına hakaret suçunun ispatlanamaz olduğunu söylemiştir. Philipon'un argümanına göre, dış görünüş tek başına kanıt teşkil edemez. Sadece ve sadece monarşinin sembolleri bir çizimin monarşiyi temsil ettiğini açıkça belirtir; fiziksel benzerlik ise bu tür bir sembol değildir. Philipon, mahkemedeki savunma metnini 17 Kasım 1831 tarihinde La Caricature dergisinde yayımlamıştır:

Benzerlik, mükemmel olsa bile, asla bir saldırı değildir; benzerliği bu şekilde görmemelisiniz ve her şeyden de önemlisi, benzerliği suçlu bulup yaptırım uygulamaktan kaçınmalısınız. Yalnızca kralın ismiyle, tasvire eşlik eden kraliyet sembolleri ve unvanlarla hakaret ispatlanabilir. Ancak o zaman, benzerlik olsun veya olmasın, tasvir kabahatlidir ve cezayı hak eder. Bizim karikatürlerimizde kral ismiyle, unvanlarıyla veya kraliyet sembolleriyle mi tasvir edilmiş? Katiiyen! Bu sebeple, benzerliği kullanarak temsil ettiğim şeyin iktidar olduğu sözüme inanmalısınız; bu benzerlik krala ait olabileceği gibi bir duvar ustasına da pekâlâ ait olabilir: Ancak burada tasvir edilen kral değildir (Philipon, 1831a, s. 441).

Philipon, kendisini suçlayanların kralın fizyonomisini her yerde görebileceklerini kanıtlamak amacıyla, bir kâğıda dört tane portre çizmiştir (Görsel 2). Bu portrelerde Philipon, kralın tanınabilir yüzünü aşamalı olarak armuda dönüştürmüştür. Tüm karakteristik özellikleriyle krala benzeyen ilk portre, armut formu vurgulanarak giderek soyutlaşır ve en sonunda tam bir armuda dönüşür. Philipon'un bu zekice argümanı, benzerlik üzerine kurulu bir muhakemenin ne kadar yanıltıcı olabileceğini ispatlamaktadır. Çünkü eğer ilk portre Louis-Philippe'ye, ikinci portre ilkinde, üçüncüsü ikincisine ve dördüncüsü de üçüncüsüne benziyorsa, o hâlde dördüncü portrede de (yani armutta) Louis-Philippe'ye benzerlik aranabilir; ancak o kral değil, “armuttur!”. Philipon'un cümlesini “c'est une poire!” (o bir armut!) şeklinde bitirmesi, armudu krala benzetmenin absürtlüğünü ve böylesi bir mantık yürütmedeki akıl tutulmasını vurgulamaktadır.



Görsel 2. Charles Philipon'un mahkeme salonunda çizdiği portre eskizleri, 14 Kasım 1831

İlk portreyle ilgili olarak, “Bu eskiz Louis-Philippe’ye benziyor, o zaman bunu cezalandırır mısınız?” sorusunu sonra Philipon, o halde ikincinin birincisine, üçüncünün de ikincisine benzediği için cezalandırılması gerektiğini yazmış ve dördüncü eskize geldiğinde şöyle devam etmiştir: “O hâlde, mantıklıysanız eğer, bir önceki eskize benzeyen bu armudu da suçlamaktan kurtulamazsınız. Dolayısıyla, tesadüfen benzerlik taşıyan ya da fesat birinin benzerlik gördüğü bir armut için, bir ekmeğin için ve her türlü tuhaf şekilli kafa için, çizimini 5 yıl hapis, 5000 frank para cezasına çarptıracağız?! Kabul edin beyler, oldukça tuhaf bir basın özgürlüğü bu.” (Philipon, 1831a, s. 441).

Philipon, armut eskiziyle desteklediği bu argümanı, bir kişiyi tanımlayan isim, unvan ve sembol gibi öğelerin göstergebilimsel açıdan güvenilir olduğunu, diğer taraftan dış görünüşün ise göstergebilimsel açıdan geçersiz olduğunu savunmuştur (Petrey, 1991, s. 52). Kralın kimliğinin yalnızca kraliyetle ilgili sembol ve nişanlarla tanımlanabileceğini ve fiziksel görünüşün bir kişinin kimliğini saptarken yanıltıcı olabileceğini kabul etmedikleri takdirde, mahkemelerin kendilerini anlamsızlığın ve absürtlüğün içinde bulacaklarını ifade etmiştir. Bu hataya düşüldüğü takdirde, armut örneğinde olduğu gibi, masum bir meyvenin zararsız bir resmini çizen herkes hakkında dava açılması gerekecektir. Yani, armut ile kral arasındaki “fiziksel” benzerlik, kimsenin bir daha asla armut çizemeyeceği anlamına mı gelmektedir?

“Philipon'a göre, armuda benzeyen her şey bulunup tutuklanmalıydı; armutların kendilerini bile mahkûm etmek gerekiyordu. Fransa'nın dört bir yanındaki armut ağaçlarında binlerce armut vardı, öyleyse o meyvelerin her birinin hapsi boylaması gerekiyordu” (Button, 2005, s. 189).

Childs'a göre (1992, s. 33), Philipon'un armut tercihi bilinçlidir; zira *armut (poire)* sözcüğünün Fransızca “mankafa”, “ahmak” gibi argo anlamları olduğu düşünülürse, bu mukayese akıllıca bir aşağılamadır. Armut ile kralı yan yana getirerek ikisi arasında çağrışım yaratmış ve kralın armuda ne kadar benzediğini göstererek bir anlamda Louis-Philippe'nin fizyonomisiyle dalga geçmiştir. Ancak Petrey'e göre (1991, s. 53-54), Philipon'un vurgulamak istediği, aslında kralın armuda benzediği değil, benzemediği noktasıdır. Benzerliğin tamamıyla bakan kişinin algısıyla ilgili olduğunu ve fiziksel görünüşlerin ne kadar güvenilir olmadığını vurgulamak amacıyla, herhangi iki objenin, hatta bir kral ve bir armudun bile, birbirine benzer görünümde çizilebileceğini kanıtlamıştır. Hatta dördüncü portreyi tanımlarken kurduğu “c'est une poire!” cümlesinin sonundaki ünlem işareti, onun kral olmadığını vurgular.

Philipon'un başkalaşan armut üzerinden basın özgürlüğüne ve sansür yasasının “kalemin özgürlüğünü” kontrol edemeyeceğine ilişkin savunması, her ne kadar zekice olsa da, davayı kazanmasına yetmemiş ve mahkeme tarafından 6 aylık hapis cezası ile 2,000 franklık para cezasına çarptırılmıştır. Bunun üzerine duruşmasından 10 gün sonra, 24 Kasım 1831 tarihli La Caricature sayısında, para cezasını ödemek için insanları dergiye abone olmaya davet eden Philipon, kendisini mahkûm edenleri hedef alan, öfke dolu şu yazıyı kaleme almıştır (Goldstein, 1989a, s. 14):

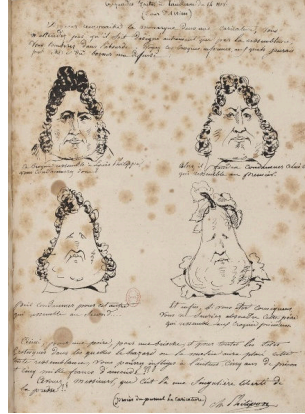
İktidardakiler... Korkunç çaresizliğinizi kraliyet örtünüzün altına saklamak istiyorsunuz. Monarşinin dokunulmazlığında bir sığınak istiyorsunuz, tir tir titreyerek. Size sığınacak yer olarak idareten hizmet eden o tapınaktan bir gün atılacaksınız ve bizler, sizi tırmalayacak kırbaçlarımızla, kapının önünde daima bekliyor olacağız. Yuhalamalarımızdan rahatsız oldunuz! Size kakhahalarla güleceğiz, alaya alıp eğleneceğiz sizle. O iğrenç yüzlerinizi bir daha asla halka göstermeye cüret edemeyeceksiniz, çünkü halk o yüzleri ezberleyecek. Sadık bir şekilde resmedilmiş portrelerinizi karikatür dükkanlarında görmüş olacaklar. Mahkûm edildim ben. Ama durun, sevinmeyin hemen. İki elimin de felç olmasını bekleyin (Philipon, 1831b, s. 443-444).

Philipon, cezaya çarptırılmasının ardından, yukarıda alıntılanan yazısındaki öfkesinden de anlaşılacağı üzere, “iktidardakilere” karşı bir savaş başlatmaya karar vermiştir. Mahkemede çizdiği portre çizimlerini La Caricature'de yayımlaması, bu savaşın ilk hamlelerinden olmuştur (Görsel 3). Her bir portrenin altına yazdığı

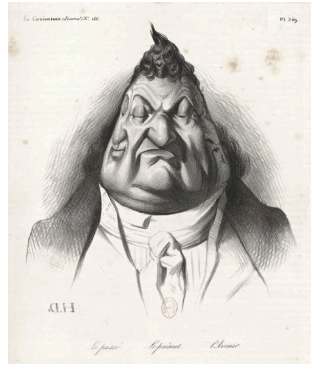
yazılarla, bir nevi duruşmadaki savunmasını dergi aracılığıyla okurlarına aktarmıştır. Böylece armut imgesinin Paris'ten başlayarak tüm Fransa'ya yayılma süreci de başlamıştır.

5. Armut Tüm Fransa'ya Yayılıyor

Philipon'un mahkeme salonunda çizdiği portre eskizlerini La Caricature'de yayımlamasının ardından, armut imgesi Fransa'da kelimenin tam anlamıyla bir çığırnlığa dönüşmüş ve Fransa, kral Louis-Philippe'yi anında armut olarak özümsemiştir. Kalemın özgürlüğünün sansürlerle denetlenemez olduğunu savunmak ve benzerlik üzerinden bir yargılama yapılamayacağını kanıtlamak amacıyla çizilen armut, Louis-Philippe için bir kâbusa dönüşmüştür. Philipon yalnızca karikatürü dergide yayımlamakla kalmamış, aynı zamanda dergide çizen sanatçıları armut kafalı kral çizmeye teşvik etmiştir. Philipon'un yarattığı bu imge Daumier, Grandville gibi dergide çizen diğer sanatçılar tarafından kralı tasvir ederken sıklıkla kullanılır olmuştur. Hatta M. Champfleury'nin ifadesiyle, bu yetenekli sanatçılar armudu “güzel soslarla süsleyerek servis etmiştir” (Johnson, 1937, s. 28-31).



Görsel 3. 26 Ocak 1832'de La Caricature'de yayımlanan, Charles Philipon'un mahkeme salonunda çizdiği eskizler

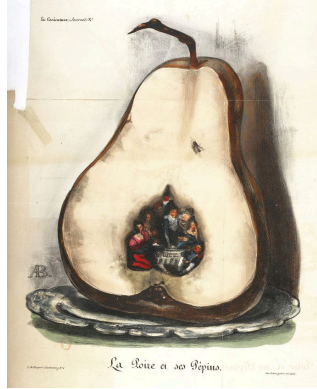


Görsel 4. Honoré Daumier, “geçmiş, şimdi, gelecek”, 9 Ocak 1834 tarihli La Caricature dergisi

Kral Louis-Philippe'yi sayısız defa armut kafalı çizmiş sanatçıların başında Honoré Daumier gelmektedir. Hatta Philipon'un duruşmasından birkaç hafta sonra, kralı armut kafalı devasa bir obur dev olarak tasvir ettiği ünlü Gargantua taş baskısı sebebiyle Daumier'e dava açılmıştır. Sanatçı, Philipon ile aynı kaderi paylaşmış, 6 aylık hapis ve 500 franklık para cezasına çarptırılmıştır. Resim 4'te görmüş olduğumuz *Geçmiş, Şimdi, Gelecek* adlı taş baskı karikatüründe, kralın birbirini izleyen üç portresini armut formunda çizmiştir. Taş baskının altında şunlar yazılıdır: “Başlangıçta: taze ve kendinden emin; Şimdi: solgun, cansız ve endişeli; Gelecekte: ümitsizliğe kapılmış ve yıkılmış. Geçmişin ve şimdinin gerçekliği herkes tarafından doğrulanabilir. Geleceği soracak olursanız... Bu öngörü şüphe götürmez.”

Louis-Philippe'nin çabucak çürüyen yumuşak, sulu ve bombe biçimli bir armut olarak tasviri, burjuvazinin ayrıcalıkları için çalışan, yozlaşmış, ağgözlü yönetiminin bir metaforu olarak kullanılmıştır. Kralın rejiminin yolsuzlukları, çürümüş ve kokuşmuş armutla temsil edilmiştir. Örneğin, *Armut ve Çekirdekleri* isimli 1831 tarihli taş baskısında Auguste Bouquet, kralın tüm yakınlarını (kraliçeyi, prens ve prensesleri) çürümekte olan armudun içinde ziyafet çeken çekirdekler olarak tasvir etmiştir (Görsel 5). Meyve olma potansiyeli olan bu tohumlar, ülkenin bütçesini midelerine indirmektedir. Bouquet'in saraydaki kokuşmuşluğu ve çürümeyi temsilen eklediği sinek ayrıntısı dikkat çekmektedir.

Armut ile kral Fransa halkının zihninde ister istemez yan yana gelmiş, bununla da kalmayıp baş döndürücü bir hızla ülkede kök salmış, yayılmıştır. Formunun bir çocuk tarafından bile çizilebilecek kadar basit oluşu, armut imgesinin bu başarısına katkı sağlamış etmenlerden biri olmuştur. Derginin sanatçıları tarafından çizilen karikatürlerde de bir sürü çocuk duvarlara armut çizirken resmedilmiştir (örn. Görsel 6). Louis-Philippe rejiminin bundan sonraki yıllarında kralın şahsı ile armut şekli birbirinden ayrılmaz bir bütüne dönüşmüştür.



Görsel 5. Auguste Bouquet, “armut ve çekirdekleri”, 4 Temmuz 1833 tarihli La Caricature dergisi



Görsel 6. Charles-Joseph Traviés, “armut şöhreti yakaladı!”, 28 Nisan 1833 tarihli La Caricature dergisi

Armut karikatürünün her yere yayılması William Makepeace Thackeray, Heinrich Heine, Sébastien Peytel, Victor Hugo ve Charles Baudelaire gibi şair ve yazarlar tarafından da belgelenmiştir. Örnek vermek gerekirse, Kasım 1832’de yayımladığı *Armutun Fizyolojisi (Physiologie de la poire)* adlı kitabında Peytel, her armut göndermesinin Louis-Philippe ile ilgili olduğunu bilmediği takdirde okura pek bir anlam ifade etmeyen 265 sayfa dolusu şakaya yer vermiştir (Petrey, 1991, s. 54). Alman şair ve gazeteci Heine, söz konusu meyveden “Fransa’nın daimi ulusal şakası” olarak bahsetmiştir (Goldstein, 1989b, s. 132). 1857 yılında, Temmuz Monarşisinin ilk yıllarındaki karikatürlerden bahsederken şair Baudelaire şu sözleri kaleme almıştır: “Keşmekeşti, karman çormandı, müthiş bir şeytani komedydi; bazen absürt, bazen gaddar... Bu fantastik destana hükmeden, onu taçlandıransa mahkeme salonunda şöhrete kavuşan piramit şeklinde Görkemli Armuttur”. Victor Hugo, *Sefiller* romanında meyveyle ilgili şöyle bir anekdotuna yer vermiştir: “Bir yaz akşamı Kral Louis-Philippe, yürüyerek sarayına dönerken, tırnak kadar bir yumurcağın duvara kendi boyunda bir armut resmi çizdiğini gördü. Eski çağların en babacan krallarından olan büyük büyük dedesi IV. Henri gibi sevecen olan Louis-Philippe, çocuğu kollarında yere indirdi ve ona bir altın para (yüz frank) verip şunları söyledi: «Bak, bunun üstünde de bir armut var.»” (Hugo, 2004, s. 545).

8 Kasım 1832 tarihli La Caricature sayısında *Armutun İşgali ve Onu Bastırmaya Yönelik Önlemler* adlı bir yazı kaleme alan Philipon (1832, s. 840-841), Notre Dame’in duvarlarında armut çizimleri gördüğünü, çok geçmeden Mısır piramitlerinde ve Teb harabelerinde de armut görmeyi beklediğini ifade etmiştir. Bununla birlikte kralın yeni kimliği bir seneden kısa bir sürede o denli yerleşik hale gelmiştir ki (her ne kadar komik bir şaka olsa da) tüm hükümet yetkilileri için ciddi bir endişe konusuna dönüşmüştür. Philipon, söz konusu yazısında, kraliyet gururunun hukuki galeyamı sayesinde bu grotesk figürün başkent duvarlarını işgaline tanıklık ettiklerini ve bu işgalin yalnızca başkent duvarlarıyla sınırlı olmadığı aktarmıştır: “Bakanlar artık falanca şehirdeki armut sayısına göre o bölgedeki hükümet karşıtlığının boyutunu anlıyorlar. Bu durum, Fransa’nın hâletiruhiyesine ilişkin her kabine raporunda olmazsa olmaz kayıtlardan biri haline gelmiş durumdadır” (Philipon, 1832, s. 841).

Philipon, Fransa’yı işgal eden armutlar ordusunun büyüklüğünü abartmamıştır. William Makepeace Thackeray, o dönem Paris’te olan herkesin, gülünç bir şekilde krala benzeyen ünlü armudun şehrin tüm duvarlarına tebeşirle

çizilmiş olduğunu hatırlayacağını yazmıştır (Goldstein, 1989b, s. 132). Pek çok başka gözlemci de Paris'in hiçbir şekilde tek olmadığını söyleyen Philipon'un bu iddiasını doğrulamaktadır. “Armut artık bir meyve değil, semboldür; armudu yemezsiniz, onunla düzeni bozar, saldırır, küçük düşürsünüz” (Petrey, 1991, s. 56). Armut kendisi olmaktan çıkmış, kendi anlamını yitirmiştir. Mahkemedeki savunması sırasında Philipon'un kralı tanımlayan şeyin dış görünüşü değil, ismi, unvanları ve kraliyet sembolleri olduğunu örneklemek amacıyla çizdiği armut portresi, artık kralı unvanlarından ve kraliyet nişanlarından çok daha iyi tanımlayan bir sembole dönüşmüştür. Armut, artık Philipon'un tarif ettiği sembollerden biri hâline gelmiştir.

Rejimle ilgili kamuoyunun armutları sayarak ölçülür hâle geldiği bu ortamda, kuşkusuz meyveyle ilgili yasaklamalar baş göstermiştir. Duvarlara armut ve armudu andıran formlar çizilmesi yasaklanmıştır. Tüm Fransa'da armut çizmek, elde armut tutmak, hatta armut demek bile kışkırtma, ayaklanma, isyana teşvik eylemi olarak görülmüştür. Buna karşın, 1835 yılına kadar armut ile kral arasındaki ilişki güçlü bir şekilde devam etmiştir. 1835 yılında çıkarılan Eylül Yasalarıyla birlikte daha katı sansürler getirilmiştir. Yasaya göre, “her türlü çizim, gravür, taş baskı, madalyon, basılı materyal veya amblem Paris Polis Bakanlığı'nın izni olmadan yayımlanamaz, teşhir edilemez veya satılamaz” (Wechsler, 2012, s. 54). Basının ifade gücünün ciddi ölçüde kısıtlanması anlamına gelen bu yasayla, kralın bir armut olarak çizilmesi ve basılması tamamen yasaklanmıştır. Tasvirleri fiziksel bir zemine oturtmaya yönelik hâlihazırda sarf edilen beyhude çabalar, çok daha güçlü bu yasayla daha da artmıştır. Her bir tasviri denetleyen sansür kurulu, armudu tümüyle yasaklamanın yanı sıra armudu andıran veya andırabilecek her nesnenin peşine düşmüştür (Petrey, 1991, s. 57).

Bu tablo, Philipon'un 1831'de mahkeme savunmasında tam da anlatmak istediği ve öngördüğü bir tablodur. Bu anlamsızlığa düştükleri takdirde, kendilerini armuda benzeyen her şeyi bulup tutuklarken bulacaklarını söyleyen Philipon'un bu öngörüsü, 4 yıl sonra kelimenin tam anlamıyla gerçeğe dönüşmüştür. Philipon, bu irrasyonelliğin kapısı açıldığında, bunun yalnızca armutla sınırlı kalmayacağını da eklemiştir; her masum nesne bu durumda suç unsuru taşıdığı gerekçesiyle mahkûm edilebilirdi. Nitekim tam da böyle oldu: Bir meyvede hakaret veya saldırı unsuru görmüş olan hükümet, tuhafın da ötesinde tonlarca şeyde de hakaret veya saldırı unsuru görür hale geldi.

Yeni sansür yasalarının 9 Eylül 1835 yılında mecliste kabul edilmesinin ardından, Philipon'un diğer mizah dergisi Le Charivari'de 24 Eylül'de çıkan bir makalede, bu kaotik duruma dair bir değerlendirme yapılmıştır. *Sansürler Aptal Hayvanları Yasaklıyor: Bu Resmen İntihar* adlı makalede bu yasanın sonuçları rapor edilmiştir. Dergi kedi, köpek, maymun, kuş ve tavşanın resmedildiği bir çizimi onay vermesi için sansür kuruluna göndermiş, ancak çizim reddedilmiştir: Ret gerekçesi ise arkadan resmedilen tavşanın, üzerine iki kulak çizilmiş bir armuda benzemesi şeklinde açıklanmıştır. Bunun üzerine revize talep eden kurul, çizimi dergiye geri göndermiştir. Le Charivari çizerleri karikatürü yeniden çizip tekrar sansür kuruluna sunmuştur. Bundan sonraki süreç, söz konusu makalede şöyle anlatılmıştır:

Sakıncalı bulunan tavşanı çıkardıktan sonra çizimimizi 20 Eylül'de ikinci defa sansür kuruluna sunduk. Bize 20 Eylül günü ne söylediler dersiniz? Sansür kurulunun konuyu görüşmek üzere toplanması gerektiğini. Kurul toplandı ve beklenen görüşme sonrasında çizim bir kez daha reddedildi. Gerekçesi ise çizimde artık tavşan olmasa da masanın üzerindeki sürahinin tavşana benzemesiydi; tavşan armuda benziyordu, armut da... Çizimimizden vazgeçmek zorunda kaldığımız an, bu andı. Çünkü devam etsek ve sürahiyi silsek bile, sansür kurulu sürahiye benzeyen bir şeker kâsesi bulacağından emindi; sonra da şeker kâsesine benzeyen bir saat, ardından saate benzeyen bir vazı vs. (“Le Charivari”, 1835).

Gelinen bu son nokta, Philipon'un benzerlik üzerinden bir suçlama yapılmasının saçmalığına dair argümanının ne kadar doğru olduğunu ispatlar niteliktedir. Sübjektif bir ölçüt olan benzerlik üzerinden gülünç ve saçma bir sansür avına çıkmıştır. Oysa Philipon, benzerliğin sahiplenilmesi ve tek bir adamın mülkiyeti olarak görülmesi durumunda üst tarafı dar, alt tarafı geniş çizilmiş tüm karikatürlerin mahkûm edileceğini mahkemede anlatmaya çalışmıştır. Benzerlik üzerinden yapılan akıl yürütmeler sonucu nesnelere arasında kurulan muğlak ilişkiler, yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere, durdurulamaz ve sonu gelmez bir hâl almıştır. Baktıkları her nesneyi ve her formu armuda benzetenlerin paranoyası, tavşanı armuda benzetecek noktaya gelmiştir. Artık tavşanın olmadığı çizimde sürahinin tavşana benzetilmesi ise Altan'ın (2014) ifadesiyle “karikatürlerden vebadan korkar gibi korkan siyasetçilerin” paranoyasının ciddiye alınması bir göstergesidir.

Karikatürlerin herkes tarafından kolaylıkla anlaşılabilir görsel dili, Louis-Philippe rejimini her zaman korkutmuş, toplum için bir zehir olarak görülmüştür. Sansürlerin altında yatan da bu korkudur. O dönem taş baskı tekniğinin yaygın şekilde kullanılır hâle gelmesi, karikatürlerin etki gücünü daha da artırmıştır. Karikatürlerin okuma-yazması olmayan ya da sınırlı düzeyde olan alt sınıfları doğrudan etkileyebildiğini fark eden siyasetçiler, sözcüklerden daha tehlikeli olduklarını düşünmüştür. Dolayısıyla karikatürler, kamu düzenine ve toplumsal istikrara tehdit olarak görülmüştür. Sadece karikatürler değil, gravür veya taş baskıyla basılmış her görsel siyasetçiler için potansiyel tehdittir.

Philipon'un kralı duvar ustası olarak tasvir ettiği karikatür nedeniyle yargılandığı dava, kralın şahsiyetine hakaret suçlamasıyla La Caricature aleyhine açılan 11. dava olmuştur (Petrey, 1991, s. 64). Derginin daha bir yıl önce

yayın hayatına başladığı göz önüne alınırsa, monarşinin daha ilk yılında ne kadar sık kralın şahsına hakaret suçlamasıyla dava açıldığı anlaşılabilir. Kendisini Yurttaş Kral olarak tanıtan Louis-Philippe'nin şahsının, bu durumda hukuken bir yurttaşınkiyle eşdeğer tutulmadığı ortadadır. Başka dergilere aynı suçlamayla açılmış yüzlerce dava olması da Yurttaş Kral Louis-Philippe'yi diğer Fransız yurttaşlardan ayırma sürecinin ne kadar hızlı ilerlediğini göstermektedir.

Armudu tümüyle yasaklayan 1835 Eylül Yasalarının katı sansürlerine rağmen, bu çağrışım Fransa yurttaşlarının kalplerinden ve zihinlerinden silinmemiştir. Charles Philipon, La Caricature'deki bir yazısında şunları kaleme almıştır: “İnanıyoruz ki miras bıraktığımız şey, Louis-Philippe rejiminin ilk yılları hakkında bir şeyler yazacak ya da bu dönemi anlamak ve araştırmak isteyecek herkesin başvuracağı bir kaynak olacaktır.” Böyle düşünüldüğünde, Philipon ve dergisinde çizen karikatüristler, Louis-Philippe'nin krallığının ilk yıllarını, onu bir armuda dönüştürerek ölümsüzleştirmiştir.

29 Temmuz 1881 tarihi Fransa'da basın özgürlüğü için önemli bir tarih olmuştur; çıkarılan yasayla Fransa'da basın hukuku kurulmuş, yayıncılık ve matbaacılık serbest kılınmıştır. 1861'de vefat eden Philipon o günleri görememiş olsa da, mizahın ve karikatürün gücünü kullanarak ülkede basın ve ifade özgürlüğü adına önemli katkılar yapmıştır.

6. Sonuç

İletişim araçlarının henüz ilkel düzeyde ve siyasetin (en azından yüzyılın başlarında) büyük ölçüde aristokrasinin tekelinde olduğu bir çağda, basın siyasi muhalefet yaratmaya yönelik gayretlerin belkemiği olmuştur. Aynı zamanda alt ve orta sınıf mensupları tarafından seslerini duyurma ve hükümetleri etkileyebilme aracı olarak kullanılmıştır. Bu sebeple 19. yüzyıl Avrupa'sında basın ile hükümet arasındaki savaşlar ve basının ifade özgürlüğü arayışı da kaçınılmaz olmuştur. Tutucu rejimler her türlü muhalif yayını bastırıp susturmaya büyük bir zaman ve emek harcamıştır. Fransa'da 1830 Temmuz Devrimi'yle kurulan Louis-Philippe rejiminin de katı sansürler getiren basın yasalarıyla muhalif basını kontrol altında tutmak için epey gayret gösteren bir yönetim anlayışı izlediği görülmektedir. Etkili bir görsel dile sahip olan karikatürleri bilhassa tehdit olarak gören kral ve hükümeti, siyasi hiciv dergilerine ve çizimlere sık sık dava açmış, hatta bu davaların bazıları hapis ve para cezasıyla sonuçlanmıştır. Dönemin önde gelen siyasi hiciv dergisi La Caricature'ün kurucusu Charles Philipon, dergisindeki karikatürler nedeniyle hakkında açılan pek çok dava sonucu hapis yatmak durumunda kalmış bir yayıncı ve karikatüristtir.

Hapis ve para cezasıyla sonuçlanan davalarından en ünlüsü, mahkemede kralın armuda dönüşen portre serisini çizdiği davasıdır. Kralı duvar ustası olarak tasvir eden karikatür sebebiyle krala hakaret suçuyla yargılanan Charles Philipon, duruşmadaki savunmasında, bir karikatürün sırf krala benzediği için suçlanamayacağını ve çizimlerin ifade özgürlüğünün kısıtlanamaz oluşunu anlatmaya çalışmıştır. Armuda dönüşen kral portreleriyle, benzerlik üzerinden yapılan bir muhakemenin en sonunda masum bir meyveyi bile mahkûm etmekle sonuçlanacağını ifade eden Philipon'un bu öngörüsünün çok geçmeden gerçekleştiği görülmüştür. Hükümetin kendini Philipon'un “absürtlük, akıldışılık” olarak tanımladığı duruma düşürdüğünü görülmektedir. Hükümetin karikatürlere yönelik hoşgörüsüzlüğünün yalnızca masum bir meyveyi değil, o meyveyi andıran (hatta andırma ihtimali olan) her türlü nesneyi de yasaklayan bir zihniyete dönüştüğü gözlemlenmiştir. Karikatüristlerin çizebileceği her şeyin ellerinden alınması ve ifade özgürlüklerinin ciddi ölçüde kısıtlanması anlamına gelen bu durum, Philipon'un suçlama yapılırken fiziksel benzerlik ya da dış görünüş referans alınırsa ortaya çıkacak saçma manzaraya dair uyarısının ne kadar doğru olduğunun kanıtıdır. Philipon ile Louis-Philippe arasındaki bu kedi-fare oyunu, Philipon'un işaret ettiği gibi, tuhaf bir basın özgürlüğüyle sonuçlanmıştır.

Ancak belki de çıkarılacak en önemli sonuçlardan biri, siyasi hiciv dergisinin, özgürlüğünden mahrum kalma pahasına da olsa, Louis-Philippe'yi armuda dönüştürmeyi başarmış olmasıdır. Yurttaş Kral geri dönülemez bir şekilde Armut Kral'a dönüşmüştür. Fransızların zihinlerinde armut ile kralın yan yana gelişi, meyveyle bağlantılı her türlü çağrışımı kralla özdeşleştirmiştir. Armudun La Caricature sayfalarından çıkıp tüm Fransa'ya yayıldığı, sokaktaki çocukların bile duvarlara armut karikatürleri çizdiği gözlemlenmiştir. Dönemin yazar ve şairlerinin eserlerinde de armudun Fransa'yı işgal edişinin belgelendiği görülmüştür.

Louis-Philippe'nin tahta çıkar çıkmaz sansürlerin bir daha asla geri getirilmeyeceğini vadetmesine karşın basına yönelik kısıtlamalar getirmiş ve kralın şahsiyetine hakaret suçuyla pek çok gazeteci ve çizeri yargılatıp cezalandırmış olması, sahip olduğu Yurttaş Kral lakabıyla çelişkiler taşımaktadır. Fransız İhtilalinde toplumsal ayrımları vurgulayan tüm sesleri geçersiz kılmak amacıyla kullanılan bir terim olan yurttaş sözcüğü, herkesin yurttaş olduğunu ve kimsenin bir diğerinden üstün olmadığını vurgular. Ancak La Caricature dergisinin daha ilk yılında hakkında 11 kez dava açılmış olduğu gerçeği, kralın şahsının hukuken diğer tüm yurttaşlardan üstün tutulduğunu göstermektedir. Temmuz Monarşisinin daha ilk yılında kralın şahsına hakaretin yasaklanıp cezalandırılması, kralın bu tuhaf lakabında iddia edildiği gibi, halktan biri olmadığını göstergesidir. Dolayısıyla bu cezalar, kralın Fransız halkıyla arasındaki mesafeyi onlara hatırlatma çabası olarak okunabilir.

Bununla birlikte, tüm yasaklamalara ve sansürlere karşın, Yurttaş Kral olarak tanınan Louis-Philippe'nin tüm Fransa'da Armut Kral'a dönüşmesi, bu kedi-fare oyununun galibinin Charles Philipon olduğunu göstermektedir. 1835'te çıkarılan Eylül Yasalarıyla birlikte armutla ilişkili her türlü tasvir yasaklanmış olsa da, La Caricature ve Le Charivari dergilerinin 1831-1835 yıllarını kapsayan sayıları, armut mizahıyla dolu makaleleri ve karikatürleriyle, Louis-Philippe rejiminin ilk yıllarını anlamak isteyenler için etkili bir mizahi rehber olarak gelecek nesillere miras kalmıştır.

Kaynakça

- Altan, Ç. (2014, 6 Kasım). Karikatürler. *Milliyet*. Erişim adresi: <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/cetin-altan/karikaturler-1965553>
- Botton, A. D. (2005). *Statü endişesi* (3. baskı) (A. S. Bayer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Childs, E. (1992). Big trouble: Daumier, Gargantua and the censorship of political caricature. *Art Journal*, 51(1), 26-37. doi: <http://doi.org/10.2307/777251>
- Cuno, J. B. (1985). *Charles Philipon and La Mason Aubert: The business, politics and public of caricature in Paris, 1820-1840*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dailey, V. (2017, 21 Ağustos). A pear, a bear and some hair: Caricature and freedom of the press. *Los Angeles Review of Books*. Erişim adresi: <https://lareviewofbooks.org/article/a-pear-a-bear-and-some-hair-caricature-and-freedom-of-the-press/>
- Goldstein, R. J. (1988). Approval first, caricature second: French caricaturists, 1852-81. *The Print Collector's Newsletter*, 19(2), 48-50.
- Goldstein, R. J. (1989a). The debate over censorship of caricature in nineteenth-century France. *Art Journal*, 48(1), 9-15. Erişim adresi: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1989.10792581>
- Goldstein, R. J. (1989b). *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Gönenç, Ö. (2012). Fransa'da basın hukuku. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(26), 51-59. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/212229>
- Haine, W. S. (2019). *The history of France* (2 baskı). California: ABC-CLIO.
- Hall, A. (1977). *Scandal, Sensation and social democracy: The SPD press and Wilhelmine Germany, 1890-1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hugo, V. (2004). *Sefiller* (N. Tunç, Çev.). İstanbul: Oda Yayınları.
- Johnson, I. S. (1937). Cartoons. *The Public Opinion Quarterly*, 1(3), 21-44. doi: <https://doi.org/10.1086/265090>
- Le Charivari : publiant chaque jour un nouveau dessin. (1835, 24 Eylül). Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3051371c/f2.item>
- Mainardi, P. (2020, 9 Ocak). Of pears and kings. *The Public Domain Review*. Erişim adresi: <https://publicdomainreview.org/essay/of-pears-and-kings#fn3>
- Newth, M. (2010). The Long History of Censorship. *Beacon for Freedom of Expression*. Erişim adresi: http://www.beaconforfreedom.org/liste.html?tid=415&art_id=475
- Petrey, S. (1991). Pears in history. *Representations*, (35), 52-71. doi: <http://doi.org/10.2307/2928716>
- Philipon, C. (1831a). Cour d'Assises. *La Caricature*, 1831, 437-442. Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048888v/f4.item>
- Philipon, C. (1831b). Deux mots sur ma condamnation. *La Caricature*, 1831, 443-450. Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048890x/f1.item>
- Philipon, C. (1832). Invasion de la poire et mesures tendantes a répriemer Icelle. *La Caricature*, 1832, 835-842. Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10489389/f3.item>
- Popkin, J. D. (1990). *Revolutionary news: The press in France, 1789-1799*. Durham & Londra: Duke University Press.
- Thackeray, W. M. (1870). *The Paris sketch book*. Londra: Smith, Elder & Co.
- Wechsler, J. (2012). Daumier and censorship, 1866-1872. *Yale French Studies*, (122), 53-78.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. İsimsiz, sanatçısı bilinmiyor, La Caricature, elle renklendirilmiş taş baskı, 30 Haziran 1831 sayısı. Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048560r/f7.item>
- Görsel 2. Charles Philipon'un mahkeme salonunda çizdiği portre eskizleri, 14 Kasım 1831. Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philipon_Metamorphose_Louis-Philippe_en_poire.jpg
- Görsel 3. 26 Ocak 1832'de La Caricature'de yayımlanan, Charles Philipon'un mahkeme salonunda çizdiği eskizler. Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10489085/f9.item>
- Görsel 4. Honoré Daumier, *Geçmiş, şimdi, gelecek*, 9 Ocak 1834 tarihli La Caricature sayısı. Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049006j/f5.item>
- Görsel 5. Auguste Bouquet, *Armut ve çekirdekleri*, 4 Temmuz 1833 tarihli La Caricature sayısı. Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048664r/f7.item>
- Görsel 6. Charles-Joseph Traviés, *Armut şöhreti yakaladı!*, 28 Nisan 1833 tarihli La Caricature sayısı. Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3055805b/f3.item>

Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi Tekstil Ürünlerinin Sergileme ve Koruma Koşullarına Öneriler

Suggestions for Exhibition and Conservation Conditions of Denizli Atatürk and Ethnography Museum Textile Products

Ayşegül Koyuncu Okca

Doç., Pamukkale Üniversitesi, Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü
email: aysegulkoyuncu@pau.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1060-0280>

Ezgi Kabukçu

Yüksek Lisans Öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
email: ezgikabukcu@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7245-7649>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Koyuncu Okca, A., & Kabukçu, E. (2020). Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi tekstil ürünlerinin sergileme ve koruma koşullarına öneriler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 650-661. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.774500>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 27/07/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 02/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Denizli merkezinde 19. yüzyılın sonlarında inşa edildiği düşünülen yapı, restorasyon sonrası günümüzde “Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi” olarak kullanılmaktadır. Müzede Denizli merkezi ve ilçelerine ait etnografik eserler ve Atatürk’ün kullandığı eşyalar sergilenmektedir. Sergilenen tekstil ürünleri, Denizli’nin kültürünü yansıtan önemli eserlerdendir. Müzede tekstil ürünleri; üç etek, şalvar, cepken, göynek gibi yöresel kıyafetler, tel kırma, dastar gibi aksesuar ve el işlemeli örtülerden oluşmaktadır. Eserler vitrinlerin içinde, günlük yaşamın canlandırmasının yapıldığı konak bölümünde ve mankenlerin üzerinde sergilenmektedir. Bu çalışma müze içerisinde sergilenmekte olan tekstil ürünlerinin sergilenme ve korunma koşulları incelenmesi ve eserlerin geleceğe daha doğru, güvenli ve çağdaş müzecilik anlayışına uygun bir şekilde aktarılması için önerilerin sunulmasını amaçlamaktadır. Bu amaca yönelik envanter bilgilerine ulaşılabilen ve örneklem olarak seçilen 8 eser müze yetkililerinden de bilgi alınarak yerinde gözlemlenmiş, fotoğraflanmış ve literatür taraması sonucu ulaşılan öneriler aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi, Etnografik Tekstiller, Kültür, Sergileme, Tekstil.

Abstract

The building, which is thought to have been built in Denizli center at the end of the 19th century, is used as Denizli Atatürk and Ethnography Museum after the restoration. Ethnographic artifacts belonging to Denizli city center and districts and items used by Atatürk are exhibited in the museum. The textile products on display are among the important artifacts reflecting the ethnography of Denizli. The textile products in the museum consist of uc etek, local clothing such as shawls, pockets and goynek, accessories and hand embroideries such as tel kırma and dastar. The works are exhibited in the window displays, in the section where daily life is revitalized and on the mannequins. The aim of this study is to examine the conditions of exhibition and protection of textile products on display within the museum and present proposals for the transfer of the works to the future in a more accurate, safe and contemporary manner of museums. In line with this purpose, 8 artifacts, which were selected as a sample of which inventory information could be accessed, were observed on-site, photographed, and suggestions reached as a result of the literature review were conveyed by obtaining information from the museum authorities.

Keywords: Culture, Denizli Atatürk and Ethnography Museum, Exhibition, Ethnographic Textiles, Textile.

1. Giriş

Zamanla değişen müze ve toplum etkileşimleri, müze kavramında da yeniliklere yol açmaktadır. Mevcut müzelerinde bu değişimlere uyum sağlaması hem eserlerin daha sağlıklı bir şekilde gelecek nesillere aktarılmasında hem de toplumda daha etkili bir rol edinmeleri açısından da önemlidir.

1-7 Eylül 2019 tarihlerinde Kyoto’da düzenlenen 25. ICOM Genel Konferans’ında yeni bir müze tanımı yapmak için toplanan uzmanların oyladığı tanıma göre müzeler; geçmiş ve gelecek hakkındaki kritik diyaloglar için kapsayıcı, demokratikleştirici ve çok sesli alanlardır. Günümüzün çatışmalarını ve zorluklarını kabul edip ele alarak, toplumun güvencesi için eserleri ve örnekleri tutar, gelecek nesiller için çeşitli hatıraları güvence altına alır ve tüm insanların kültürel mirasa erişimlerinde eşit haklara sahip olmasını garantiler. Kâr amaçlı olmayıp katılımcı ve şeffaftırlar. İnsan onuruna ve sosyal adalete, küresel eşitlik ve evrensel refah düzeyine katkıda bulunmayı amaçlayan, dünyadaki anlayışları toplamak, korumak, araştırmak, yorumlamak, sergilemek ve geliştirmek için aktif ortaklıklar içerisinde çalışırlar (“Müze”, 2019).

Günümüzde sayıları ve türleri gittikçe artan, hemen hemen her tema üzerine açılabilen müzelerin tanımının yapılması ve kendi içinde sınıflandırılması zorlaşmaktadır. Ancak müzeler günümüzde koleksiyonlarına, koleksiyonların sergilenme şekillerine, çalıştıkları kurum/kuruluşlara, hizmet ettikleri alan ve kişilere göre sınıflandırılabilir (Karadeniz, 2018, s. 67).

Etnografya müzeleri koleksiyonlarına göre sınıflandırılmış müzelerin içinde yer almaktadır. Araştırma konusu toplumlarının yaşayışları, fikirleri ve ürettikleri şeyler olan etnografya halkı anlatma, tasvir etme anlamlarına gelmektedir. Toplumların meskenleri, ekonomileri, araç-gereçleri, giyim-kuşamları, inançları, mitolojileri vb. üzerine çalışmaktadır (Örnek, 1968, s. 503). Bir başka tanıma göre de her ulusun oluşumundan beri meydana getirdiği maddi ve manevi kültür dinamiklerinden, yaşam biçimleri, düşünce yapıları, yaşamı algılama ve anlamlandırma biçimlerine kadar tüm varlıklarıdır (Bülbül, 2016, s. 217). Toplumların belleğini oluşturan ancak günlük hayat içinde fark edilmeyen kendiliğinden var olan ilişkiler ve yaşam biçimleri hakkında bilgi edinmeyi sağlar. Bu bakımdan temel olarak etnografya müzeleri, halkların kültürlerini tanıtmak için gelenek, görenek gibi uygulamalar ve giysiler gibi günlük yaşama ait nesnelere sergilendiği müzeler olarak görülürler de nesne odaklı müzelerden insan odaklı müzelerle doğru bir değişim ile beraber daha çok ilişkiler ve hikâyeler odaklı olmaya başlamışlardır.

Koleksiyonların sergilenme şekillerine göre sınıflandırılan müzelerden biri de müze evlerdir. Yapıların tarihte önemli bir yeri olan kişiler ile ilişkilendirilerek müze olarak kullanıldığı bir türdür. Müze ev kategorisinde yer alan Atatürk Evleri de Atatürk'ün bir süre kaldığı, karargâh olarak kullandığı tarihi evlere örnek olabilecek nitelikte evlerdir (Uz, 2015, s. 282).

Kentin tarihi, kültürü yani kimliği için oldukça önemli bir konumda olan tekstil ve tekstil ürünleri şüphesiz ki kentin etnografyasının sergilendiği bir müzede yer alması ayrıcalıklıdır. Müzelerin ilgi alanları kuruldukları yere ve ihtiyaca göre de değişkenlik gösterebilmektedir. Denizli Atatürk Evi ve Etnografya Müzesi de bünyesinde iki farklı konsepti birleştiren müzelerden biridir. Denizli merkezinde 19. yüzyılın sonlarında inşa edildiği düşünülen yapı restorasyon sonrasında müze olarak kullanılmaya başlanmıştır. Müzede Denizli merkezi ve ilçelerine ait etnografik eserler ve Atatürk'ün kullandığı eşyalar sergilenmektedir.

Bir kentin kimliğini oluşturan önemli bileşenlerden biri olan ekonomik faaliyet Denizli için tekstil olmuştur. Günümüzde tekstil fabrikalarının ildeki yoğunluğu hem hammaddeye ulaşım kanallarının uygunluğu hem de Denizli'nin geçmişten günümüze taşıdığı geleneksel dokumacılık bilgisinin birikiminin sonuçlarındandır (Belge, 2017, s. 172-178). Denizli'de dokumacılık geleneği antik dönemden bu yana kesintisiz olarak günümüze kadar gelmiştir. Yakın geçmişe kadar Buldan, Sarayköy, Kale, Tavas, Kızılcabölük, Nikfer ve Kale'de hemen hemen bütün evlerde dokuma tezgâhı yer almıştır. Kadınlar tarafından yapılan bu dokumalar bölgede yetişen pamuk ve koyunyünlerinden dokunmuş ve dünyaca ünlenmiştir (Koyuncu Okca, 2016, s. 205).

Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesindeki tekstil ürünleri üç etek, şalvar, cepken, göynek gibi yöresel kıyafetler, tel kırma, dastar gibi aksesuarlar ve el işlemeli örtülerden oluşmaktadır. Eserler vitrinlerin içinde, mankenlerin üzerinde ve günlük yaşamın canlandırmasının yapıldığı konak bölümünde sergilenmektedir.

2. Yöntem

Bu çalışma, müze içerisinde sergilenmekte olan tekstil ürünlerinin sergilenme, korunma koşullarının incelenmesi ve eserlerin geleceğe daha doğru, güvenli ve çağdaş müzecilik anlayışına uygun bir şekilde aktarılması için önerilerin sunulmasını amaçlamaktadır. Bu amaçla, müzede sergilenen tekstil eserler arasından seçilen örnek eserler fotoğraflanmış, sergilendikleri alanlar ve koşullar tekstil eserlerin korunması ve sergilenmesi üzerine yapılmış çalışmalardan oluşan literatür taraması sonucu değerlendirilmiştir. Örneklem olarak; gümüş takılar odasından vitrin içerisinde asılarak sergilenen yelek, el işlemleri odasından açık alanda duvara asılarak sergilenen ocak örtüsü, vitrin içerisinde serilerek sergilenen hamam peşkiri, vitrin içerisinde manken üzerinde sergilenen cepken ve şalvar, uçkur, açık alanda manken üzerinde sergilenen Selcenli Hüseyin Efe'nin kıyafetleri, Denizli Sancağı ve vitrin içerisinde bulunan Kurtluca kilimi seçilmiştir. Örneklemi oluşturan tekstil eserlerin seçiminde müzede bulunan bütününü temsil edebilecek nitelikte birbirinden farklı tekstil türlerinin, sergilenme ve korunma koşullarında olmasına dikkat edilmiştir. Envanter bilgileri müze tarafından sağlanan 8 eser hakkında müze yetkililerinden de bilgi alınmıştır. Değerlendirme sonucunda da Denizli'nin kent belleği ve kimliği için önemli bir yere sahip olan tekstil ürünlerinin geleceğe güvenle ve modern müzecilik anlayışıyla aktarılması için öneriler sunulmuştur. Müze ve eserler üzerindeki bu çalışma için Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi ile Denizli İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nden gerekli araştırma izinleri alınmıştır.

3. Bulgular

3.1. Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi ve Tarihçesi

Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi Denizli merkezinde Saraylar Mahallesi 459 sokakta bulunmaktadır. Sakız mimarisi özelliklerini taşıyan müze binasının inşa edildiği tarih kesin olarak bilinmemekle beraber yerli halktan edinilen bilgiler ışığında 19. yüzyılın sonlarına doğru yapılmış olduğu düşünülmektedir. Zemin ve üst kattan oluşan iki katlı binanın girişi kapısı üstünde ikinci katta bir cumba mevcuttur. Yapının tüm cephelerinde basık kemerli dikdörtgen pencereler bulunmaktadır. Müze binasının iki katında da orta sofaya açılan odalar konumlandırılmıştır. Müze binası Cumhuriyetin ilk yıllarında parti binası olarak kullanılmıştır ("Denizli", 2014, s. 62). Mustafa Kemal Atatürk, 4 Şubat 1931 tarihinde Denizli'ye gelişinde Pandozoplu'nun fabrikasının ustasına

ait olan bu evde bir gece konuk edilmiştir (Kodal, 2004, s. 20). Bu ziyaret müzeye Atatürk müzesi kimliğini kazandırmıştır. Daha sonra 1950 yıllarında Sağlık Bakanlığı'na tahsis edilmiş ve bir süre Verem Savaş Dispanseri olarak kullanılmıştır. Yapı 1977 yılında Atatürk ve Etnografya Müzesi kurulması amacı ile Kültür Bakanlığına devredilip anıt eser olarak tescil edilmiş ve koruma altına alınmıştır. Atatürk'ün köşkü ziyaretinin 68. yıl dönümü olan 4 Şubat 1999 tarihinde de müze halka açılmıştır (Karabay, 2007, s. 2-4).

İki katlı müze binasının alt katında, etnografik eserlerin sergilendiği gümüş takılar odası, el işlemleri odası, silah koleksiyonunun sergilendiği bölüm ve müze idari odası bulunmaktadır. Üst katında, Atatürk'e ait eserlerin sergilendiği çalışma ve yatak odası ile içerisinde vitrin mankenlerinin ve günlük eşyaların olduğu Denizli yaşantısını aktarmayı amaçlayan konak şeklinde düzenlenmiş başoda ve günlük oda bulunmaktadır.

3.2. Tekstil Ürünlerinin Korunma ve Sergilenme Yöntemleri

Türk Dil Kurumuna ve Türkiye Giyim-Kuşam ve Süslenme Sözlüğüne göre tekstilin tanımı dokuma, kumaş ve dokumacılıktır (Gülensoy, 2007, s. 129; "Tekstil", t.y.). Tekstilden üretilmiş ürünler giyim ve aksesuardan, perde, halı, kilim gibi evlerde kullanılan çeşitli eşyalara kadar geniş bir yelpazeye sahiptir.

Geleneksel tekstil ürünleri genellikle pamuk, keten, yün, ipek gibi doğal liflerden dokunmuşlardır. 19. Yüzyılın sonlarına doğru üretilen viskoz, bakır, asetat ipeği gibi rejenere iplikler ile 20. Yüzyılın başlarında üretimine başlanılan naylon, polyester, orlon gibi sentetik iplikler koruma ve onarımda yardımcı malzeme olarak kullanılmaktadır. Ancak henüz bu liflerin dokumaları müzelerde eser olarak yer almamaktadır. Tekstillere çoğu doğal boyalar ve 18. Yüzyılda sentetik boyaların kullanımına başlanması ile sentetik boyalarla renklendirilmiştir (Uygur, 2000, s. 65).

Koruma altına alınması planlanan tekstil ürünlerinin sergilenmeye kadar geçirdiği süreçler: belgeleme, koruma, onarımdır. Bu başlıklar tekstil eserlerinin sırası ile geçmesi gereken birbirinden ayrı süreçler değil birbirleriyle ilintili döngü içerisinde olan süreçlerdir.

3.3. Belgeleme

Eserin mevcut durumunun ayrıntılı bir biçimde görsel ve yazılı olarak belgelenmesi, korunması aşamasına geçilmeden önceki en önemli adımdır. Yapılan teknik analizlerin raporlanması daha sonraki yapılması planlanan işlemler için yol gösterici niteliktedir. Teknik analiz ile eserin boyutu, hasar durumu, kullanılan renkler, kompozisyonlar, eserde kendinde problemlili olan noktalar, daha önce bir onarım görüp görmediği yazılı ve fotoğraflı bir şekilde belgelenmektedir. Dokumanın detaylı bilgisine ulaşmak için alınan numuneler veya tahribatsız analiz yöntemleri ile kullanılan malzemeler hakkında daha detaylı bilgiler elde edilebilmektedir.

Müzedeki sergilenen eserlerin belgeleme çalışmasında kullanılmak üzere her eserin envanter numarası ve bilgilerinin yer aldığı bir "Tekstil Kimlik Formu" doldurulması önerilmektedir (Öztürk, 2007, s. 40-42).

3.4. Tekstil Eserlerin Korunması

Eserin lif analizi gibi bilimsel araştırmalarının yapılması daha sonra uygulanacak koruma veya onarım projeleri için önemlidir (Osman, Zıdan ve Kamal, 2014, s. 459-460). Hammaddelerin tespiti ve tekstilde kullanılmış olan malzemelerin doğru tespiti, saklama ve çevre koşullarına karar verilmesi gibi uygulanacak her türlü koruma işlemini etkilemektedir.

Müzelerdeki tekstil ürünlerinin korunmasını etkileyen başlıca çevresel etmenler fiziksel, kimyasal ve biyolojik olarak gruplandırılmaktadır. Fiziksel etmenler sıcaklık, bağıl nem ve ışıktır. Kimyasal etmenler havada bulunan çeşitli gazlar, tozlar, kimyasal maddelerdir. Biyolojik etmenler ise böcekler ve mikroorganizmalardır. Bu kategoriler dışında taşınması, sergilenmesi, onarım, insan faktörü ve doğal afetler de koruma sırasında üzerinde durulması gereken önemli faktörlerdendir (Öztürk, 2007, s. 56; Uygur, 2000, s. 66).

Koruyucu (pasif) koruma sırasında tekstillerin bozulması mümkün olduğunca en aza indirilmesi için yapıldığı hammaddelere göre saklandığı koşulların özenle ayarlanması ve sabitlenmesi gerekmektedir. Temel olarak tekstil eserlerde meydana gelen bozulmalar liflerinin bozulması, dayanıklılık kaybı, renk değişimi, boyarmaddelerinde renk solması, biyolojik oluşumlardır (Uygur, 2000, s. 66).

Tablo 1

Geleneksel Tekstillere Bozulma Nedenleri ve Verdiği Hasarlar (Öztürk, 2007, s. 57)

Nem	Hammaddesi bitkisel lif olanlar (pamuk, keten...)	Hammaddesi hayvansal lif olanlar (yün, ipek...)	Kürk-Tüy
Yüksek bağıl nem	Çekme, yumuşama, dayanıklılığını yitirme, mantar oluşumu (max. %50)	Çekme, yumuşama, dayanıklılığını yitirme, böceklenme (max. %50)	Ayrışma, mantar oluşumu (max. %60)
Düşük bağıl nem	Gevşeme, liflerin kopması (min. %30)	Gevşeme, liflerin kopması (min. %30)	Kırılma, sertleşme (min. %40)

Tablo 1'in devamı

Nem	Hammaddesi bitkisel lif olanlar (pamuk, keten...)	Hammaddesi hayvansal lif olanlar (yün, ipek...)	Kürk-Tüy
Bağıl nem değişimi	Boyutsal değişim, liflerin birbirini aşındırması	Boyutsal değişim, liflerin birbirini aşındırması	Solma, sararma, liflerin ayrışması
Işık	Solma, liflerin ayrışması (50 lüks)	Solma, liflerin ayrışması (50 lüks)	Solma, liflerin ayrışması (50 lüks)
Hava kirliliği	Hammaddesi bitkisel lif olanlar (pamuk, keten...)	Hammaddesi hayvansal lif olanlar (yün, ipek...)	Kürk-Tüy
Kükürtlü bileşikler	Çürüme, solma	Solma	
Tozlar	Kirlenme, yıpranma, aşınma	Kirlenme, yıpranma, aşınma	Lekelenme, yıpranma, aşınma
Biyolojik Etmenler	Hammaddesi bitkisel lif olanlar (pamuk, keten...)	Hammaddesi hayvansal lif olanlar (yün, ipek...)	Kürk-Tüy
Mantarlar (Yosun, liken)	Lekelenme, dokunun çözülmesi	Lekelenme	Lekelenme
Böcekler	Yenme, lekelenme	Yenme, delinme, lekelenme	Yenme, delinme

Farklı hammaddelerden dokunmuş eserlerin ve eserdeki diğer materyallerin (metaller, taşlar, boyarmaddeler vb.) ortamda bulunan bağıl neme, ışığa, kimyasallara, toza ve biyolojik etmenlere karşı verdikleri tepkiler de farklı olabilmektedir. Bu sebeple beraber sergilenecek ve saklanacak eserlerin çevresel koşulları da uyumlu olmalıdır.

Eserin bulunduğu ortamın bağıl nem yüzdesine bağlı bozulmalardan korunması ve uygun bağıl nem oranının sabitlenmesi için termohigrograf, higrograf ile rutin ölçümler yapılmalıdır. Bağıl nemi dengelemek için bağıl nemi etkileyen unsurdan biri de sıcaklıktır. Dolayısı ile ziyaretçiler içinde uygun ancak yüksek olmayan sıcaklıklar tercih edilmelidir (Öztürk, 2007, s. 59). Nemi ayarlamak için nem emici, nem püskürtücüler kullanılabilir.

Eserlerin en iyi şekilde korunması için olabildiğince minimum ışığa maruz kalması gerekmektedir. Ancak eserlerin insanlar tarafından algılanabilmesi için gerekli en düşük ışık şiddeti zorlanırsa 30 lüks ancak genellikle 50 lüks olduğu için genelde 50 ila 150 lüks aralığında bir aydınlatma kullanılmaktadır. Bu şiddet depolarda ise 10 lüks olarak önerilmektedir (Simer, 1994, s. 39). Duman, egzoz, toz gibi fiziksel ve kimyasal bozulmalara neden olabilecek kirlenmelerin eserin bulunduğu ortamdan uzaklaştırılması gerekmektedir. Bozulmaların en aza indirgenmesi için hava filtreleri, koruyucu yüzeyler, kapalı sergi elemanları kullanılmaktadır. Saklandıkları vitrin ve mekânlarda kullanılan malzemelerin özellikle lastik, kauçuk ve sünger vb. malzemeler çürüme sırasında ortama kükürtlü gazlar yaydıkları göz önünde bulundurulmalıdır (Öztürk, 2007, s. 87). Sergileme bölümleri ve depolarda paslanmaz çelik, cam, seramik, asitsiz kâğıt, polietilen, polipropilen gibi ekstrem çevre koşullarında bile olabildiğince stabil kalabilen malzemeler tercih edilmelidir (Tímár-Balázs ve Eastop, 2011, s. 342). Biyolojik faktörlere karşı alınabilecek koruyucu önlemler öncelikle eserlerin rutin olarak kontrol edilmesi ve fırçalama, silme gibi kuru temizliklerinin yapılmasıdır. Toz vb. yabancı madde birikimlerinin rutin kontrol edilmesi böcek, kemirgen, küf ve mantarların neden olabileceği zararları en aza indirmektedir. Başlıca aktif bozulma belirtileri tekstilin ve birlikte kullanıldığı metallerin renginin değişmesi, küflü bir kokunun varlığıdır. Karanlık yerleri tercih eden zararlılar için 15 günde bir eserleri güneşe çıkarmak bir önlem olabilmektedir (Öztürk, 2007, s. 68-84; "Caring", t.y.).

3.5. Tekstil Eserlerin Onarımı

Eserin ömrünü uzatmak adına gerekli görüldüğü zamanlarda uygulanacak onarımlar eserin aslına uygun ve mümkün olduğunca geri döndürülebilir olmalıdır. Tekstil eserler ait oldukları yöreden yöreye farklı özellikler taşıyabilmektedir. Bu sebeple onarımı yapılacak eserin menşeinin dokuma gelenekleri incelenmelidir. Temel olarak geleneksel tekstil eserlerin onarımı için; temizleme, sağlamaştırma, bütünleme, yenileme ve yeniden yapma tekniklerinden yararlanılabilir (Koyuncu Okca, 2014, s. 67). Bu aşamalarda yapılan onarım çalışmaları öncelikle sırasıyla hasarlı çözgü ve atkı ipliklerinin onarımı ve tamamlama çalışmasıdır. Bu aşamalarda yırtık, dipperi (kırık), desen, kenar, abraj tamiri ve dönüklük, baş, kenar farkı, potluk hatası onarımları gibi çalışmalar gerçekleştirilebilmektedir (Öztürk, 2007, s. 97-100).

3.6. Tekstil Eserlerin Müzede Sergilenmesi

Tekstil eserler müzelerde vitrinlerin içinde veya açık bir alanda sergilenebilmektedir. Eserlerin günlük hayatta kullanım amacını ve kendisini en iyi şekilde ziyaretçilere aktarması için sergilemede birçok farklı uygulama yapılmaktadır. Bunlardan en yaygın olarak kullanılanları eserleri düz bir yüzey üzerine sererek, tutturarak, eserler özellikle giyim eşyaları ise mankenlerin üzerinde ve askılarda sergilenebilmektedirler. Eserler sergilendikleri sürece fiziksel olarak zayıflamaları için sergilenme yöntemi seçilirken eserin dayanıklılığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Eserlerin sergileneceği teknik bulunduğu ortamda önleyici koruma uygulamaları yapıldığı ve çevresel faktörlerdeki değişikliklerin minimum seviyede tutulduğu sürece müze küratörünün ve müzenin konseptine göre farklı şekillerde yapılabilmektedir. Tekstil eserlerin sergilenirken çevresel faktörlerden kaynaklanan bozulmaların

en aza indirgenmesine yönelik vitrinler özelleştirilebilmektedir. Sergileme ünitelerinin materyallerinin de zaman içerisinde eser için bir tehdit oluşturmaması için uygun malzemelerden yapılmış olmasına dikkat edilmelidir.

Eserler aynı yerde sergilenen ise birbirlerine zarar vermemeleri için gerekli önlemler alınmalıdır. Örneğin; renkli tekstillerin diğer eserleri boyamaması için sergileme sırasında diğerlerinden ayrılmalı, metal gibi farklı materyalden yapılmış eserler ayrı yerlerde sergilenmelidir.

Sergilenen her bir eserin açıkça algılanabilir olması ve eser hakkında bilgilendirici, tanıtıcı bir aracın bulunması ziyaretçilerin eserleri anlamasında yardımcı unsurlardandır.

3.7. Örneklemdeki Eserler ve Sergilenmesine Yönelik Öneriler

Sakız mimarisi özelliğindeki iki katlı müze binasının alt katında, ziyaretçi giriş kapısından girdikten sonra sol tarafta gümüş takılar odası, sağ tarafta ise el İşlemeleri odası ve silah koleksiyonunun sergilendiği bölüm bulunmaktadır. Üst katında, Atatürk'e ait eserlerin sergilendiği iki oda ve cansız mankenler ile kurgusal Denizli yaşantısını aktarmayı amaçlayan konak şeklinde düzenlenmiş başoda ve günlük oda bulunmaktadır.

Müzenin her iki katında, tüm bölümlerdeki vitrinlerin içinde ve konak odalarında mankenlerin üzerinde Denizli'nin geleneksel tekstil öğeleri ve Atatürk'ün Denizli'ye geldiğinde kullandığı eserler sergilenmektedir. Gümüş takılar odası ve el işlemeleri odasında sergilenen tekstil eserler; ocak örtüsü, hamam takımı, havlular, masa örtüleri, kilimler gibi ev tekstilleri, şalvar, cepken, uçkur, başörtüsü gibi giyim tekstilleri ve para keseleri gibi aksesuarlarıdır. 1911 yılına tarihlenen Denizli Sancağı müzede sergilenen en önemli eserlerden biridir. İkinci katta bulunan Atatürk'ün çalışma ve yatak odası, başoda, günlük odada da çeşitli tekstil ürünler oda konsepti içerisinde sergilenmektedir.

Müzedeki bulunan mevcut eserlerin korunma ve sergilenme koşullarını incelemek üzere sergileme koşulları ve tekstil türleri olarak örneklem oluşturabilecek farklılık ve çeşitlilikte 8 eser seçilerek incelenmiştir. Müzede bulunan tekstil eser grupları incelendiğinde her biri için sergilenme ve korunma açısından diğerlerine de örnek olabilecek birer eser seçilmesine dikkat edilmiştir. Eserlerin envanter bilgileri müze tarafından sağlanmıştır ve müzedeki mevcut durumları hakkında müze yetkililerinden bilgi alınmıştır. Örneklem olarak; gümüş takılar odasından yelek, el işlemeleri odasından ocak örtüsü, hamam peşkiri, vitrin içerisinde manken üzerinde sergilenen cepken ve şalvar, uçkur, açık alanda manken üzerinde sergilenen Selcenli Hüseyin Efe'nin kıyafetleri, Denizli Sancağı ve vitrin içerisinde bulunan Kurtluca kilimi seçilmiştir. Müzede sergilenen örnek eserlerin korunma ve sergilenme koşulları gözlemlenip çağdaş yaklaşımlar çerçevesinde eserler için uygun koşullarda sergilenmesine öneriler sunulmuştur.

3.7.1. Yelek

İşlemeli ipekli dikilmiş yelek gümüş takılar odası vitrin 10'da sergilenmektedir. Eser vitrinde sergilenmekte olduğu için ölçü bilgilerine envanter belgesinden ulaşılmıştır. Yeleğin ön beden uzunluğu 47 cm, en beden genişliği 45 cm dir. Eser 24.02.1976 tarihinde Seyfettin Kiraz'dan alınarak müzeye gelmiştir. Ön beden stilize edilmiş çiçek dalı motifinde sim ile işlenmiştir. Kimi çiçek motifinin ortasında yeşil veya lacivert renkli iplikler kullanılmıştır. Yeleğin ön kapaması/ön ortası açık ve kenarları dalgalı/dilimli bir görünüme sahiptir. İçi beyaz astarlı, kol oyuntusu makine ile çekilmiş yelek müzeye geldiğinde kumaşı yıpranmış bir halde olduğu envanter belgesinde belirtilmiştir (Bkz. Görsel 1). Yelek, yaka tarafından başka bir eserle beraber kumaş kaplı vitrin içerisinde dikey bir şekilde iğnelenerek tutturulmuştur ve bu şekilde sergilenmektedir. Öncelikle yeleğin kumaşındaki yıpranmalar göz önüne alındığında sergilenmesi sırasında eserin direk bir yüzeye iğnelenerek değil de içten bir destek ile dayanıklılığını azaltmayacak şekilde sergilenmesi yönünde bir değişikliğe gidilebilir. Eserin içten bir askı ile desteklenerek asılması veya eserin algılanmasında eserin önüne geçmeyecek şekilde uygun materyalden bir vitrin mankeni üzerinde yeleğin arkasının da ziyaretçiler tarafından algılanabilecek şekilde sergilenmesi önerilir.



Görsel 1. İşlemeli yelek ve detay

3.7.2. Ocak Örtüsü

Kadife dokuma pul işlemeli ocak örtüsü, depoda saklanan iki küçük parça ve el işlemleri odasında sergilenen bir büyük parçadan oluşmaktadır. 83 cm boyunda ve 130 cm enindedir. Eser 04.04.1983 tarihinde İbrahim Keçili'den satın alma yolu ile müzeye gelmiştir. Siyah kadife dokuma üzerine pul ve sarı ile gümüş simler kullanılarak işlenmiştir. Kompozisyon olarak ortada büyükçe stilize bir çiçek buketi işlemesi ve dört köşesinde birbirinin aynısı olan stilize çiçek demetleri, orta üst kısmında "1939" tarihi ile bir sıra çiçek motifi, alt orta kenarında gene üstte kullanılan çiçek motifinden oluşmaktadır. Üç kenarı sarı simlerden yapılmış püsküllerden çevrilmiştir. Örtünün arkasında kendir dokuma astarı bulunmaktadır. Eser açık alanda bir panoya iğneler ile tutturulmuş bir şekilde sergilenmektedir. Pul ve sim işlemlerinin bir kısmı kopuk durumdadır. Kapalı bir yerde sergilenmediği için üzerinde tozlanmalar göze çarpmaktadır (Bkz. Görsel 2).

Eserin açık bir alanda sergilenmesinin özel bir amacının gözlemlenememesi sebebi ile sergi odasının kapısına ve müzenin ana kapısına yakın konumunun değiştirilerek, değişken çevresel faktörlere karşı korunmasını kolaylaştırmak adına kapalı bir yerde sergilenmesi düşünülebilir. Vitrin arka planında dikkati eserden uzaklaştırmayacak bir şekilde bir ocak çizimi eklenmesi gibi eserin kullanımı hakkında bilgi veren yazı ile ek çözümler üretilebilir.



Görsel 2. Ocak örtüsü ve detay

3.7.3. Hamam Peşkiri

Hamam takımı içerisinde yer alan peşkir el işlemleri odası vitrin 12'de sergilenmektedir. 94 cm boyunda ve 47 cm enindedir. Eser 18.10.1965 tarihinde Mehmet Kiraz'dan satın alınarak müzeye gelmiştir. Peşkirin iki kısa kenarlarına sarı sim ile stilize edilmiş çiçek dalı motifi sarma usulüne göre işlenmiştir. Peşkirin kısa kenarı püskül/oya ile çevrelenmiştir. Müzeye geldiğinde durumunun iyi olduğu envanter belgesine işlenmiştir. Peşkirin üzerinde ufak renk değişimleri gözlemlenmektedir (Bkz. Görsel 3).

Peşkir hamam seti teması ile yatay olarak konumlandırılmış bir vitrin içerisinde sergilenmektedir. Hamam takımı temasının içerdiği diğer objelerin tekstil eser ile temas halinde sergileniyor olması eserin diğer materyallerden kaynaklı bozulmalara açık olduğu noktasında endişe vericidir. Eserin birlikte kullanıldığı diğer objeler ile birlikte sergileniyor olması teması aynı şekilde kalarak obje dizilimleri tekrar gözden geçirilmelidir. Eserin sergilendiği vitrinin üzerindeki diğer vitrinin sebep olduğu eserlerin algılanmasındaki güçlüğü giderilmesi için de vitrin düzeni tekrar kurgulanabilir.



Görsel 3. Hamam peşkiri ve detay

3.7.4. Cepken-Şalvar

Manken üzerindeki cepken ve şalvar el işlemleri odası vitrin 18'de sergilenmektedir. Cepken, 52 cm boyunda, şalvar ise 110 cm boyunda ve 145 cm enindedir. Eserler 12.10.1975 tarihinde Hasan Sağlık'tan satın alınarak müzeye gelmiştir. Cepken ve şalvar aynı bordo kumaş üzeri beyaz çizgili ipekli keten dokumadan dikilmiştir. Cepkenin kapama biçimi çitçitli ve nervürlü arkası ise pilelidir. Yakasında sık gümüş simden stilize edilmiş çiçek motifi bulunmaktadır ve kenarları bordo ve siyah sutaşı ile çevrelenmiştir. Kol ağzı manşetli, simden işlenmiş

motifli ve yakada kullanılan sutaşı ile çevrelidir. İçi beyaz astarlıdır. Şalvarın kenarlarında sim ve sırmadan işlenmiş motifler vardır ve iyi halde korunmuşlardır. Paçaları dar olan bu şalvarın astarı bulunmaktadır. Envanter belgesinde, eserlerin biçimsel özellikleri ve türlerine dair bir bilgi yer almamaktadır. Eserin manken üzerinde diğer metal eserler ile birlikte sergileniyor olmasının tekstil eserlerin korunma sürecinin kontrolünü zorlaştırmasının yanında eserlerin algılanmasını da zorlaştırmaktadır. Vitrin içerisinde ve manken üzerindeki eserlerin konumu ile sayısı eserlerin detaylarının ve bütünü algılanmasını zorlaştırmıştır (Bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Cepken-şalvar ve detay

3.7.5. Peşkir (Bürümcük)

Renkli işlemeli peşkir el işemeleri odası vitrin 15'te sergilenmektedir. Peşkir, 96 cm boyunda ve 40,5 cm enindedir. Eser 29.07.1976 tarihinde İhsan Ocak'tan satın alınarak müzeye gelmiştir. Çizgili bürümcük kumaşın iki ucuna stilize edilmiş çiçek motifleri işlenmiştir. Motiflerin içi sık iğne sim işlidir ve dışı siyah bir iple çerçevelemiştir. Sim motiflerin aralarında kırmızı, mavi ve pembe renkli çiçek motifleri bulunmaktadır. Eserin beraber sergilendiği metal obje tekstil eser ile temas halinde sergilendiği için metal üzerinde meydana gelebilecek bozulmalardan etkilenmesinin önünü açmaktadır. Metal eserlerin tekstil eserler de dahil bütün hidroskopik malzemelerden uzakta sergilenmesi gerekmektedir ("Museum", t.y.).

Eserin sergilendiği yatay vitrinin eser üzerine gölgesinin düşmesi nedeniyle algılanmasını zorlaştırmaktadır (Bkz. Görsel 5). Eser hakkında bilgilendirici bir unsur da eklenmesi diğer tüm eserlerde olduğu gibi ziyaretçiler için daha verimli bir müze gezisine katkı sağlayacaktır.



Görsel 5. Peşkir (bürümcük) ve detay

3.7.6. Kurtluca Kilimi

Denizli'nin Pamukkale ilçesine bağlı bir mahalle olan Kurtluca'dan müzeye gelen kilim, silah seleksiyon bölümünde vitrin 19'da sergilenmektedir. Eser 12.05.1983 tarihinde H. İbrahim Acat'tan satın alınarak müzeye gelmiştir. Çözücü-atkısı yünden dokunmuştur. Envanter belgesinden edinilen bilgilere göre kilimde kırmızı zemin üzerine ortada biri yarım, dört adet altıgen bulunmaktadır. Büyük altıgenlerin içinde kanca motifleri bulunmaktadır. Bordürüne de basamak motifleri dokunmuştur (Bkz. Görsel 6).

Denizli merkez ve ilçelerinde geçmişte oldukça yaygın bir geçim kaynağı olan dokuma günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş el sanatları arasındadır (Koyuncu Okca, 2016, s. 206). Günümüzde üretimi yapılmasının oldukça sınırlı olduğu kilim dokumanın güzel örneklerinden biri olan Kurtluca kiliminin bulunduğu vitrin içerisinde bir manken platformunun altında sergilenmesi hem korunma hem de sergilenme koşulları bakımından incelendiğinde daha özenli olunması gerektiğini ortaya çıkarmaktadır. Platformun bozulmalarının kilimi etkilemesinin önüne geçmek için temaslarının kesilmesi gerekmektedir. Kilimin katlı bir şekilde sergilenmesi kat yerlerinde kilimin liflerinin yıpranmasına neden olmuştur.

Sergide ziyaretçilerin algılaması ve eser hakkında bilgi edinmeleri için farklı çözümler düşünülmelidir. Eserin muadilleri ile birlikte motiflerinin, renklerinin rahat algılanabileceği bir sergileme alanı ayrılabilir. Dokuma tarihi ve örnekleri ile ilgili görsel poster ve bilgilendirici tabelalar eklenebilir.



Görsel 6. Kurtluca kilimi ve detay

3.7.7. Selcenli Hüseyin Efe Kıyafetleri

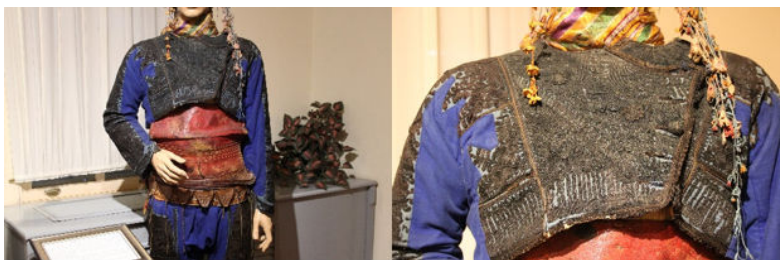
1889 yılı Denizli Çal ilçesi Selcen köyü doğumlu Selcenli Hüseyin Efe'ye ait cepken, efe tumanı, kuşak, fişeklik ve sarık manken üzerinde silahlar seleksiyonu odasında sergilenmektedir. Selcenli Hüseyin Efe, Balkan ve Çanakkale savaşlarına katılmış, yaralandığı için köyüne geri dönmüş ve İzmir'in işgali sonrasında Çal'da kurulan Kuvayi Milliye Teşkilatına katılmıştır. Daha sonra Aydın'ın işgali üzerine Aydın Kuvayi Milliye Teşkilatına katılarak Demirci Efe ile birlikte çalışmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Milis Üsteğmen unvanı alan Selcenli Hüseyin Efe'ye vatana hizmetlerinden ötürü 200 TL para yardımı yapılmıştır. 1966 yılında da vefat etmiştir. Eserler Mehmet Yıldırım tarafından hibe edilerek 30.12.1999 tarihinde müzeye gelmiştir. Arkadan bir misina yardımı ile radyatöre sabitlen manken açık bir alanda sergilenmektedir (Bkz. Görsel 7). Envanter bilgilerine ulaşılabilen efe cepkeni, tumanı, kuşak, fişeklik ve sarık incelenmek üzere seçilmiştir. Eserler ayrı başlıklarda envanter bilgilerinden elde edilen bilgiler ile tanımlanıp koruma, sergilenme koşulları ve öneriler şeklinde verilmiştir.



Görsel 7. Selcenli Hüseyin Efe kıyafetleri

3.7.7.1. Efe Cepkeni

Envanter belgesinden edinilen bilgilere göre manken üzerinde sergilenen cepkenin ön beden uzunluğu 34 cm ve kol uzunluğu 76 cm dir. Açık mavi kumaş üzerine siyah ip işlemleri olan cepkende koyu mavi renk kumaş ile kol ve gövdede onarım yapılmıştır. Cepkenin önü kruvaze şeklinde 3 düğme ile kapanmaktadır. Kol uçları yıpranmış ve iç kısmı parçalı olmasına rağmen düğmeleri sağlamdır (Bkz. Görsel 8). Orijinal açık mavi kumaş işlemlerin olduğu yerler haricinde görülmemektedir ve işlemlerin bir kısmı yıpranmış ve eksiktir.



Görsel 8. Efe cepkeni ve detay

3.7.7.2. Efe Tumanı

Tuman, genel anlamıyla don veya bol ve kısa iç donu anlamlarına gelmektedir (Gülensoy, 2007, s. 133). Yörelere göre farklı biçimlerde olabilmektedir müzede bulunan eserin bacak arası ağı, beli ise uçkurla büzgüldür. Manken üzerinde sergilenen efe tumanı 50 cm uzunluğundadır. Cepkende olduğu gibi açık mavi kumaş üzerine siyah ip işlemleri bulunmaktadır ve lastik evi olan bel kısmı için kırmızı bir kumaş kullanılmıştır. Koyu mavi renkli kumaş ile onarım görmüştür. Paça uçları ve lastik evi yıpranmıştır (Bkz. Görsel 9).



Görsel 9. Efe tumanı

3.7.7.3. Kuşak

Kuşak 22 cm eninde ve 40 cm boyundadır. Kapak kısmı 11 cm eninde ve kayışın boyu 130 cm uzunluğundadır. Kalın kat kat kırmızı deriden yapılmış içe dönük kapaklı kuşağın 2 kemer tokası ve 1 uzun kayışı vardır. Müzeye geldiğinde çok yıpranmış bir halde olan kuşağın iç kısmında delikler ve cep şeklinde bir yaması bulunmaktadır (Bkz. Görsel 10).



Görsel 10. Kuşak

3.7.7.4. Fişeklik

Fişeklik, üzerine tüfek, tabanca fişeklerinin geçirildiği bele veya omuza asılabilen kemerdur ("Fişeklik", t.y.). Fişeklik 7 cm eninde ve 123 cm boyundadır. Kahverengi deriden on iki kapaklı ve zımbalı bölüme ayrılmış fişeklik bir kemer tokası ile arkadan kordona bağlanmaktadır. Bölümler kapak şeklinde ve altta ince deri ipler ile bağlanmaktadır. Fişeklik ve dolayısı ile efe manken sabit durması için misina ile radyatöre sabitlenmiştir (Bkz. Görsel 11).



Görsel 11. Fişeklik ve radyatöre sabitlenme detayı

3.7.7.5. Sarık

Sarık 20 cm çapında 12 cm boyundadır. Kırmızı renkli yünlü kumaştan yapılmış konik sarık üzerinde siyah renkli püskül bulunmaktadır (Bkz. Görsel 12). Sarığı çevreleyen iki ayrı yemeni vardır. Yemenilerin kenarında sarı, pembe, mor, kırmızı ve yeşil iğne oyasından yapılmış çiçekler vardır. Ayrıca sarı tığ işi çiçekler de bulunmaktadır.



Görsel 12. Sarık

Eserin biçimsel özelliklerinin, kullanılan kumaş ve hammadde türlerinin belirlenip envanter belgesine eklenmesi çeşitli açılardan yapılacak olan çalışmalara kaynaklık etmesi açısından önemlidir. Silah seleksiyon bölümünde odasında bir manken üzerinde sergilenen eserlerin çevresel koşullardan korunmasını zorlaştıran en önemli etken mankenin açık bir alanda bulunmasıdır. Eser müzedeki çevresel koşulların değişiminden etkilenen organik malzemelerden yapılmış olduğu için kapalı bir yerde sergilenmesi daha uygun olacaktır. Hava kirliliği, bağıl nem değişiminin yanı sıra ziyaretçilerden gelebilecek her türlü bozulma tehlikesine açık haldedir.

3.7.8. Denizli Sancağı

Eğimli bir vitrin içerisinde sergilenen sancak silah seleksiyonu odasında sergilenmektedir. Sancak 190 cm boyunda ve 130 cm enindedir. Eser 19.01.1984 tarihinde Haluk Müftüler tarafından müzeye hibe edilmiştir. Hicri 1327, miladi 1911 yıllarına tarihlenen sancak, kırmızı renkli atlas kumaş üzerine işleme ve yazıları ise sarı renkli sırma ile yapılmıştır. Ön yüzünün üst kısmında Osmanlıca “Yaşasın Vatan” yazmaktadır. Orta bölümde çelenk içine alınmış şekilde Osmanlı İmparatorluk arması, armanın altına iki, üstüne bir olmak üzere üç adet ay yıldız işlenmiştir. Alt kısımda “Denizli Çarşısında Un Pazarı Baş Camii Şerifinde alay 67, tabur 2, yirmi dört kurrasının yadigarıdır” yazmaktadır. Arka yüzünde “Bismillahirrahmanirrahim lailaheillallah Muhammdürresülüallah İnnefetahna leke fethen mübine nesrunminallah ve fethen karib ve beşirilmümine ya Muhammed” yazılıdır. İki üst köşesinde ay yıldız vardır. Kenarları da tel sim saçaklıdır.

Sancak açılı bir şekilde asılarak bir vitrin içerisinde sergilenmektedir (Bkz. Görsel 13-14). Yıpranmış bir tekstil eser asılarak sergilenecek ise liflerin daha da yıpranmaması için olabildiğince eseri desteklemek gerekmektedir. Mevcut asma yönteminde de asmak için kullanılan ipin neden olduğu katın yıpratıcı etkisini azaltmak için ekstra bir destek eklenmesi düşünülebilir.

Müzenin koleksiyonun önemli bir parçası olan sancağın sergideki ziyaretçilerin ilgisini daha fazla çekebilecek bir şekilde tekrardan müze içinde konumlandırılması düşünülebilir. Mevcut yerinde etrafındaki vitrinlerin aydınlatmaları ve gölgeleri sebebi ile eser rahat bir şekilde incelenememektedir.



Görsel 13. Denizli Sancağı



Görsel 14. Yırtık ve asılma detayı

4. Sonuç ve Öneriler

Zamanla değişen müze kavramı ile beraber hemen hemen her tema üzerine açılabilen müzeler bünyesinde farklı konseptleri de birleştirebilmektedir. Bu müzelerden biri de Denizli merkezinde Atatürk'ün Denizli ziyareti sırasında konakladığı konağın yeniden işlevlendirilerek hem Denizli'ye ait etnografik eserlerin hem de Atatürk'e ait eşyaların sergilendiği Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesidir. Bu çalışmada Denizli kent kimliğinin önemli bir parçası olan tekstil eserlerin uygun korunma koşulları içerisinde ziyaretçiler ile iletişimi güçlü bir şekilde sergilenmesi için mevcut eser sergilenme koşullarından yola çıkarak öneriler getirilmiştir.

Eserlerin envanter bilgilerinin detaylandırılması çeşitli açılardan yapılacak olan çalışmalara kaynaklık etmesi açısından önemlidir. Kullanılan kumaş türünün, hammadde analizlerinin, detaylı ölçülendirme çalışmasının ve eserlerin biçimsel özelliklerinin eklenmesi koruma ve onarım çalışmalarını bilimsel bir temele dayandıracaktır. Bu sebeple eksik kalan bilgilerin Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi tarafında tamamlanması için bir çalışma yapılması uygun olacaktır.

Müze içerisinde eserlerin korunma koşulları incelendiğinde müzenin şehir merkezinde bulunması ve tarihi bir yapı içerisinde olması koşulları göz önünde bulundurulmalıdır. Eskiden müze binasına bitişik olan hamamdan da gelen is ve kurumlar açıktaki tekstil eserlere zarar vermiştir (Çaylı ve Ölmez, 2012, s. 127). Şehir merkezinde trafiğin işlek olduğu bir alanda olması dışardan gelecek havanın eserlere zarar verebileceği yönünden endişe vericidir. Müze içerisinde vitrin içindeki eserler dışarıdan gelen hava kirliliğine karşı korunur halledirler ancak açıkta sergilenen eserler için kontrollü bir hava girişi çıkışı gerekmektedir. Gene açıkta sergilenen eserlerin bağıl nem değişimlerinden negatif etkilenmelerinin önüne geçilmesi için önlemler arttırılmalıdır. Pencerelerden ışık girmesi engellenen müzenin ışıklandırmasında lüks eserlere uygun seçildiği müze yetkilileri tarafından onaylanmıştır ve eserlerin zararlı biyolojik unsurlara karşı rutin olarak kontrol edildiği de eklenmiştir.

Çalışma için seçilen eserlerin koruma koşulları incelendiğinde iyileştirilmesi gereken önemli koşullardan ilki birbirleriyle temas halinde sergilenen farklı materyaldeki eserlerin ayrılmasının gerekliliği olmuştur. Farklı malzemeler için sağlanması gereken koruma koşulları beraber sergilendiklerinde titiz bir şekilde kontrol edilememektedir.

Bir diğer konu ise eserlerin açık bir alanda sergilenmesinden kaynaklanabilecek bozulmalara yönelik çözümlerin üretilmesinin gerekliliğidir. Vitrin dışında sergilenen eserler müzenin şehir merkezinde trafiğin ve dolayısıyla hava kirliliğinin yoğun olduğu bir yerde sergilenmesi eserlerin rutin bakımları düzenli bir şekilde yapılırsa dahi bozulmalara karşı savunmasız bırakılmaktadır. Tekstil eserlerin böcek gibi biyolojik bozulmalardan korunması amacıyla da kapalı bir yerde sergilenmesi tercih edilmelidir. Saksı, bitki, çiçek gibi böceklenmelere neden olabilecek unsurların müze içerisinde bulunmaması gerekmektedir. Eserler için tercih edilen vitrinler de eserler için tehdit olabilmektedir. Eserler, muhafaza edildikleri vitrinlerin malzemesi ve zamanla koruma işlevlerini yitirmesi sebebiyle de bozulmalara açık durumda kalabilmektedir. Müzede vitrinler için kullanılan ahşap ve cam özellikle ahşabın zamanla değişme karakteristiği sebebi ile eserleri koruma işlevleri zaman zaman kontrol edilmelidir.

Eserlerin sergilenme biçimleri tekstillerin karakteristik özellikleri göz önüne alınarak seçilmelidir. Tekstil liflerini mekanik olarak daha da zayıflatmamak yıpratmamak için olabildiğince az kat sayısı ile ve kat yerlerine destekler yapılarak saklanmalı ve sergilenmelidir. Asılarak sergilenecek ise destekler kullanılmalıdır.

Müzedeki eserlerin sergilenme koşullarına koruma perspektifine ek olarak ziyaretçiler açısından bakıldığında sergileme tekniklerinin müzeler için mükemmel bir iletişim aracı olduğu ortaya çıkmaktadır. Aktarılmak istenenlerin ziyaretçiler ile etkileşimli bir şekilde sergilenmesi müzeyi daha cazip kılmaktadır. Gözlemler sonucu öncelikle eserlerin algılanabilirliğinin iyileştirilmesi ve eserlerin ziyaretçiler tarafından anlamlandırılabilmesi üzerine mevcut tekniklere alternatif çözümler denenebilir. Sergileme alanlarının eserler için yeterli olmaması sorununun sergileme için farklı yöntemler geliştirilerek çözülmesi düşünülmelidir. Müzede eserler mankenlerin üzerinde, yatay ve düşey vitrinlerde asılarak ya da zemin üzerine serilerek sergilenmektedir. Asılmış halde

sergilenen eserler yataydakilere nazaran daha rahat algılanabilmektedir. Yatay olarak sergilenen eserlere vitrinin çerçevesinin gölgesi düşmekte ve oda içerisindeki sıkışık konumları nedeni ile kimi eserleri rahat incelemeyi zorlaştırmaktadır.

Hikâye ve insan odaklı bir sergileme için eserlerin hibe edildiği ya da satın alındığı kişilerden eserlere ait hikâyelerin alınması, kişileri onurlandırmak amacı ile isimlerinin ve hikâyelerinin eserlerin sergilendiği yerlere eklenmesi düşünülebilir. Bu gibi yaklaşımlar ziyaretçilerin eser ile daha çok organik bağ kurmasında yardımcı olabilmektedir.

Kaynakça

- Belge, R. (2017). Denizli kent kimliğini oluşturan coğrafi ögeler. *Ege Coğrafya Dergisi*, 27(2), 167-181. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/600635>
- Bülbül, H. (2016). *Yozgat Etnografya Müzesi örneği ile yaşayan kültürün aktarımı*. I. Uluslararası Bozok Sempozyumunda sunulan bildiri, Bozok Üniversitesi, Yozgat.
- Caring for textiles. (t.y.). Erişim adresi: <https://learning.culturalheritage.org/caring-treasures>
- Çaylı, G., & Ölmez, F. N. (2012). Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi'nde bulunan Serinhisar ilçesi yöresel kadın giysileri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 5(9), 109-129. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193393>
- Denizli Kültür Envanteri. (2014). Erişim adresi: https://geka.gov.tr/uploads/pages_v/denizli-kultur-envanteri-2014.pdf
- Gülensoy, B. (2007). *Türkiye giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Karabay, N. (2007). Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi. *Geçmişten Günümüze Denizli Yerel Tarih ve Kültür Dergisi*, 15, 2-7.
- Karadeniz, C. (2018). *Müze, kültür, toplum*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kodal, T. (2004). Atatürk'ün Denizli ziyaretleri. *Geçmişten Günümüze Denizli Yerel Tarih ve Kültür Dergisi*, 1, 18-21.
- Koyuncu Okca, A. (2016). Denizli'de kaybolmaya yüz tutmuş kimi geleneksel meslekler. *Akademik Bakış Dergisi*, 58, 201-223.
- Koyuncu Okca, A. (2014). *Geleneksel Dokumalarda Koruma ve Onarım Prensipleri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 364674).
- Museum collections. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.nps.gov/museum/publications/MHI/mushbkl.html>
- Müze. (2019, 31Ekim). Erişim adresi: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>
- Osman, E., Zıdan, Y., & Kamal, N. (2014). Using the microscopic and spectroscopic techniques to identify and characterize archeological artifacts. *International Journal of Conservation Science*, 5(4), 459-468. Erişim adresi: <http://ijcs.ro/public/IJCS-14-41-Osman.pdf>
- Örnek, S. V. (1968). Etnolojinin tarihçesi, başlıca ekolleri görevleri. *Antropoloji Dergisi*, 4, 165-193. Erişim adresi: <http://sedatveyisornek.humanity.ankara.edu.tr/files/2014/12/1968-Etnolojinin-Tarihcesi.pdf>
- Öztürk, İ. (2007). *Koruma kültürü ve geleneksel tekstillerin korunması-onarımı*. Ankara: Motif Yayınları.
- Simer, F. Z. (1994). *Müzelerde tekstillerin korunması* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 37047).
- Tekstil. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Tímár-Balázs, Á., & Eastop, D. (2011). *Chemical principles of textile conservation*. New York: Butterworth-Heinemann.
- Uygur, A. (2000). *Müzelerde bulunan tarihi tekstil ürünlerinin korunmasını etkileyen koşullar ve alınabilecek önlemler*. I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyumunda sunulan bildiri, Ankara.
- Uz, S. (2015). Müze Evler. *Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu*, 267-284.

Görsel Kaynakçası

Çalışmada kullanılan görseller Ezgi KABUKÇU kişisel arşivine aittir.

A Recurring Theme: 'Photographic Design' at The Beginning of The Second Decade of Twenty-First Century

Yinelenen Bir Tema: Yirmibirinci Yüzyılın İkinci On Yılında "Fotoğrafik Tasarım"

Çağrı Barış Kasap

Dr. Öğr. Üyesi, Doğu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik (İngilizce) Bölümü
email: ckasap@dogus.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5629-2634>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Kasap, Ç.B. (2020). A recurring theme: 'Photographic design' at the beginning of the second decade of twenty-first century. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 662-673. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.776670>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 03/08/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 12/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Walter Benjamin'in yeniden üretilebilirlik çağındaki sanat eserleri üzerine yazdığı makale, beşeri bilimler çalışmalarında en çok alıntı yapılan denemelerden birisidir. Bu makale de, Benjamin'in yirminci yüzyılda aura'nın çürümesi yolunda ileri sürdüğü iddia, başka bir öncü olan Laszlo Moholy-Nagy'nin erken dönem fotoğrafik montaj çalışmaları aracılığıyla kurtarılabileceği iddia edilecek ve 'fotoğrafik tasarım' adlı kavramsal bir çerçeve tasvir edilecektir. Bu iddia akıld tutularak, bu makale aynı zamanda yirminci yüzyıl sanat eserlerindeki aura kaybını neoliberal politikaların mevcut durumu ve tasarımla olan ilişkisiyle ilişkilendirmekte ve böylece güncel post-endüstriyel teorisyenlerin çalışmalarıyla da bağlantı kurmaktadır.

Anahtar kelimeler: Walter Benjamin, Laszlo Moholy-Nagy, Paul Virilio, Neoliberalizm, Politik Tasarım, Fotoğrafik Tasarım
Abstract

Walter Benjamin's essay on artworks in the age of their reproducibility is one of the most cited essays in humanities study. In this study, it will be claimed that Benjamin's claim for the rotting of aura in the twentieth century can be salvaged through another pioneer Laszlo Moholy-Nagy's early photographic assemblage works, and a conceptual framework named 'photographic design' will be depicted. With this claim in mind, this essay also relates the twentieth century's artworks' loss of aura with the current status of neoliberal politics and its relationship with design and thus engages with current post-industrial theorists' works as well.

Keywords: Walter Benjamin, Laszlo Moholy-Nagy, Paul Virilio, Neoliberalism, Political Design, Photographic Design

1. Introduction

Walter Benjamin's notion of the "aura" has emerged as one of his most conspicuous and generally utilized hypothetical ideas. Defined in historical, aesthetic, and psychological opposition to the techniques of mechanical reproduction, aura has become a common theoretical liquidity across the arts and humanities. Indeed, among the dialectical twists and turns of Benjamin's thought, "aura" is one concept that resists easy application. In literary, visual, and cultural studies, aura has become synonymous with the traditional work of art, whose contemplative experience is progressively disintegrated with the advent of modern media technology. Even in Benjamin's time, then, aura described a state, which had already become obsolete. Aura is thus a concept coined with hindsight, describing an elusive phenomenon from the perspective of its disappearance. It alludes to a groundbreaking cultural shift from authenticity to replication, from uniqueness to serialism, and from the original artwork to its "soulless" mechanical copy. However, its intrinsic liminality both historically and within the corpus of Benjamin's writings escapes any steady, obvious classification. As opposed to giving flawless shorthand to the transition from traditional to modern culture, Benjamin's aura incites, in its very ambiguity and multivalence, supplementary elaboration and analysis. In discussions about aura, photography is usually connected with its decline; like few other technological innovations, it has challenged notions such as originality and uniqueness—a fact stressed by Benjamin himself in his essay on "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" (1974, p. 477; 2003, p. 254). Yet while this text theorizes photography and aura as opponents in the historical process, this opposition is in turn has never been challenged from the point of view of design.

From iPods to ballistic missiles and nanotechnologies, the creative, problem-solving activity that is called as 'design' has accomplished many things in contemporary world. Awesome weapons of mass destruction stand alongside life-saving medical procedures in the line-up domains that have benefited from design work. But there is more to it as design also functions as an idea outside the making of things: it takes part in organizing businesses, industries and systems; it is a socio-economic marker differentiating classes through ideas of taste and quality; it is a cultural force creating meaning and identity through the symbolic economy of consumerism; thus, it is in

essence an organizing, ordering structure for society and it is growing in political and economic prominence as it both directly and indirectly shapes our experience of life, our values and norms, our desires and needs. Design constitutes new domains of knowledge, new ways of understanding and institutional, corporate and social structures for examining the interactions of humans, economies and technologies. To put it plainly, design informs a worldview, increasingly embedded in the manners in which we live, guiding our understanding and interaction with the things and conditions we, as human-beings, both create and experience and reshaping how the individual and society are formed and perceived.

In this present study, I refer to the idea of design as a technology, or a complex of rituals, social structures and meaning-making processes within the media-saturated, symbolic economy of consumer capitalism. Thus I see design as a primary mechanism for motivating procedures and consumers through its ability to mark or make value and thereby generate desire for all that is in any way touched by its aesthetics. So in the way I use the term 'design', it does not refer only to the way something looks or the set of directions or parameters that guide the production of goods or the way a problem is solved. Within the aim of this study, my usage of the term 'design' refers to something more because in the present neoliberal era that we are experiencing the disappearance of aura is doubly steeped by the 'aesthetics of disappearance' that Paul Virilio (1992) theorizes.

Montage-style imagery was utilized in Europe during the 1920s. It could be found on the pages of illustrated magazines and newspapers as well as in advertisements, posters, books and films. At the time, montage has been seen as thoroughly a modern method of visualization of the urban, industrialized experience and a new way of representing culture. Serial imagery in montage, what Nelson (2006) terms as 'narrative montage' has been viewed as imperative to the development of modern, printed photo-books-publications characterized by the careful sequencing of photographic images in order to convey visual arguments. The technique of narrative montage formed the basic structure of photo-books and sustained a pedagogical model of visual literacy for masses. Narrative montage recognizes the physical spaces between juxtaposed photographic and graphic elements, emphasizing the spatial and temporal construction of the series. These spaces are unequivocal parts of the overall design and implicit gaps of time and information, requiring the viewer to interact with the work by constructing significant transitions and connections. In order to comprehend the notion of narrative montage, this article studies the arguments Laszlo Moholy-Nagy presents in *Painting Photography Film* (1969). In this book, Moholy-Nagy not only presents his perspectives on the interrelationships of various forms of seeing and understanding but also visualizes the mechanics of perception. A close assessment of how Moholy-Nagy communicates through a verbal text, photography and graphic design provides the opportunity to reconsider the relationship between image and text and the definitions of narrative structure in terms of motion and stasis, diachronic and synchronic time.

Through the combinations of discourses above, the aim of this present study is to coin the term 'photographic design' as a strategic art form for saving us from the alienation we experience through the disappearance of aura in the current neoliberal age. Only through the montage technique that Moholy-Nagy depicts can we induce back the aura that is lost over photographic works. Otherwise, the 'Big Optics' of Virilio harmonizes and dominates world economies and cultural norms through technology, speed, war and consumerism. Seeing design and consumerism as a cultural avant-garde of neo-liberalism's market-capitalist rule over contemporary Western society only extends what Comaroff (1989, p. 267) calls 'colonization of consciousness' through the notion of Globalization. The conclusive outcome of this study is that design, something seen as an eminently positive force must become political instead of being seen as an aesthetic mode that depoliticizes war, technology, architecture, consumerism and globalization.

2. Benjamin's "Artwork" Essay: Marginal Photography

In "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" (1935-39), Benjamin's outmost methodical examination in present day's outlook, the association between aura and photography is shown in apparent resistance. As a channel of mechanical creation, photography is the essential force beyond the reduction, and without doubt, devastation of quality. As Benjamin (1974, p. 477; 2003, p. 254) validates, "What withers in the age of the technological reproducibility of the work of art is the latter's aura. The process is symptomatic; its significance extends far beyond the realm of art". Unique artworks' photographic duplication contributes them with an uncommon adaptability and reachability and in this way, on an extremely essential level, changes their paradigm of perceptibility. The semi-religious examination typical for the standard spaces of exhibition and gallery offers course for an energy for ownership and commandment: "Every day the urge grows stronger to get hold of an object at close range in an image, or better a facsimile, a reproduction" (Benjamin, 1974, p. 479; Benjamin, 2003, p. 255).

For Duttlinger (2008, p. 82), such movements inside the realm of art lead to a more common move in humane discernment and act of undergoing. There is not a mere chance in Benjamin's praised significance of the aura as "the unique apparition of a distance, however close it may be," as it implies trademark compositions, such as the gloom of a tree branch or seeing an evacuated mountain run. Then again, the rotting -or as a general rule the

dynamic obliterating and destruction- of the work of art's quality mirrors a more broad condition of modernism: the move toward being serial and consistency which gives form to the act of undergoing of this present reality, particularly in the contemporary city: "The stripping of the husk [Hülle] from the object, the destruction of the aura, is the signature of a perception whose 'sense for sameness in the world' has so increased that, by means of reproduction, it extracts sameness even from what is unique" (Benjamin, 1974, p. 479–80; Benjamin, 2003, p. 255–56).

In his "Work of Art" writing, Benjamin enthusiastically holds up the change at the same time he supports the anti-middle class reception of art in the realm of movements concerning politics.¹ Although film is regarded as a praiseworthy technique, and along these lines gives the disagreeable point of convergence of Benjamin's writing, photography is perceived in a rather short absolutism. As ancestor of film, it at first sets off the move from hand-made to inventively (re)created images but its discourse in Benjamin's writing is kept to a few fleeting passages. The clarification behind this wondering nonchalance bears itself through thin and rather helpful part doled out to photography inside Benjamin's dispute. Rather than film, which is presented as noteworthy of another, politicized strategy for perceptibility, the standard explanation behind photography, concurring to this article, is not the (essential) portrayal of the truth but the (auxiliary) duplication of past, standard artworks which are created comprehensively by the arrangements of photographic creation. In a fragment of the writing, that is dedicated to photography as a free medium, as being unique in relation to a gadget of creation, this general tendency is not such an awesome measure of cure as illuminated from an astonishing perspective. Before swinging to modern day utilizations of photography within current industrial society, Benjamin (1974, p. 485; 2003, p. 258) creates one short recorded sidestep on prior days' portrait photography, asserting: "in the fleeting expression of the human face, the aura beckons from early photographs for the last time." For Duttlinger (2008, p. 83), such a dispensable commentary carries extensive-accomplishing results and accomplices' photography having the two surfaces carrying obviously inconsistent parts, thusly tangling the chronicled but also the aesthetic measures of Benjamin's own conflict. Photography ascends unlike an instrument of aura's rotting yet as the prior day's photographic representation, as its last site of coming into being.

As Duttlinger (2008, p. 83) asserts in the "Work of Art" essay, this proposition is left unexamined, thus showing up in a curious manner interesting in Benjamin's -for the most part- stringent theoretical telling. In actuality, the possibility of a photographic quality does not appear suddenly. Benjamin's fleeting passage on the aura of prior day's portrait photography reflects broader examination of such a matter in the previous "Little History of Photography" (1931) that initially describes aura in the form of speculative thought, having a determined allusion to photography. Here, for example, Duttlinger takes after Miriam Hansen's (1987, p. 186, cited in Duttlinger 2008, p. 83,) recommendation that, while prevented out from claiming the time and in reverse, the possibility of aura, everything considered "plays a precarious yet indispensable part" in Benjamin's works all along 1930s. Inside her writing, Hansen speaks about such a complex system with allusion to film, asserting that, with the uneven advancement of creation on the auratic image, Benjamin "denies the masses the possibility of aesthetic experience," one undertaking that, nevertheless, corresponds to an opening in various spaces of present day life (Duttlinger, 2008, p. 83). Whereas film in Benjamin's mind is unfairly combined with the rotting of aura, photography, in distinction, has a more erratic and hesitant influence. In Benjamin's hidden meditations on the photography as a channel, aura is seen in an illicitly complicated breaking point, in spite of the way this is thusly undermined by the political arrangement of his later works.

But how does this definition of aura in the "Photography" essay expand into today's post-industrial world? Can we give an answer to this question only by Benjamin's notions? Or can we give an answer to this question through some other theorists of the new age?

3. Auratic Distance

It is Lev Manovich (2000) who sets Paul Virilio as the Benjamin of the postindustrial age. Virilio makes two categories, Small Optics and Big Optics, the previous in view of geometric viewpoint – that is, on human vision and world experience - and the last in view of constant transmission of data as the speed of light. Big Optics, as per Virilio, is uprooting Small Optics. The ideas of close and far, horizon, distance and space – the geometry of human vision and craftsmanship, to reword Manovich - are dissolving, making a "claustrophobic world without any depth or horizon" (Manovich, 2000, p. 172). This impact of advanced innovation has been portrayed by art historian Jonathan Crary as "the process by which capitalism uproots and makes mobile that which grounded, clears away or obliterates that which impedes circulation and makes exchangeable what is singular" (Crary, 1992, cited in Manovich, 2000, p. 173). Along these lines Virilio partners "small" or "passive optics" with the geometrics

¹ As Benjamin contends, the scrutinizing method of discernment related with the auratic work of art propagates a segregated, maverick method of discernment that keeps a feeling of (political) community crosswise over class limits—an ordeal created as conceivable by the anti-contemplative sight of film.

of prompt surroundings and the “big” or “active” optics with quantum physics, the war equipment and transmitting media that work at the speed of light.

Previous plays over words on “*grandeur nature*”, convertible as both actual size and moderate impressiveness, an experimental class of sight in view of prompt vision without media. The last mentioned, “big optics”, is the optics of optical masers, detectors, TV, to which materialism is straightforwardly linked and which decreases mankind’s realm to a modest world turning in unfilled spatial area lastly to an extremity vanishing into non-reality. Established in the non-reality of elementary particle physics and mechanically originated out of the mankind’s point of view in satellites as well as airplanes, “the *active* big optics of the speed of light are unleashed (from beyond any horizon) onto the intermittent perception of the SMALL WORLD made transparent by waves carrying their various signals” (Virilio, 1992, p. 88). The issue of irregularity frequents recognition, all the more so as indicated by Virilio, as the photograph’s technical media, with their beat of 24 frames for every second, are supplanted through the opto-electronic paths of electric current of unadulterated data. Where in analog channels purport no less than a likeness to real protests as well as real sight, the numeric image is currently completely disconnected, changed over into indications and numerals, flowed at speeds that resist the mankind’s medium of senses. Along these lines for Virilio, the picnoleptic moment turns into an ontological nature of the intervention of appearances, that in their latest definitions as satellite perceptions or immersive virtual reality systems uncover the fate that all technical intercession has sought after in the administration of militaristic modernity: the annihilation of distance. Along these lines Virilio asks: “how can you not, as of now dread the advent of a deep feeling of confinement of man locked in an environment at once deprived of horizon and of *optical depth*?” (Virilio, 1992, p. 88).²

It is the conceptualization of aura and narrative exploration and its attack on capitalism that I would purport of Lazlo Moholy-Nagy’s proposal of photography as a form of art that can create a new comprehension of design.

4. Moholy Nagy’s Contention: Photography and Modern Perception

Circulated in 1925, *Painting, Photography, Film* (hereafter PPF) was a standout amongst the most timely speculative books about photography and film and famously affected trades of life based on sight amid the Weimar Republic. Although this piece affirmed the convenience of photographic advancement to the instructive methodologies and practical endeavors of the Bauhaus, it moreover figured out Moholy Nagy’s craving in training the common populace through the instruction’s capacities. Based on sight, Moholy Nagy assumed that correspondence based on sight had real consequences for population; tallying people who cannot comprehend photographs would be population’s novel uneducated individuals (Moholy Nagy, 1990, p. 90).

Within the part entitled ‘Domestic Pinacotheca’, Moholy Nagy asserts that technology can make an egalitarian culture. Because of the ineptitude of mass production, art books will contact wide gatherings of people past the tiptop. Almost foreseeing the Internet decades ago, Moholy Nagy confides in that art to stop to be “lifeless” white-collar home décor, since it is going to be secured in singular house image galleries substance of which is going to remain lacking for speedy, overall transference of photographic symbolism (Moholy Nagy, 1969, p. 28).³

Nelson (2006, p. 261) contends that in his works, that Moholy Nagy bears witness to the photographic camera’s talent to extend a whole to mankind’s vision. The development of a mechanical addition to mankind’s vision would improve humankind’s information by making novel tactile encounters, almost affirming what Walter Benjamin later on would describe as “image worlds” of the “optical unconscious”. The objective belonging to design-based-on-photography takes after the piece’s fundamental introduction. And this objective is to clarify the imaginative as well as mental strength of photography. The educational arrangement of engravings in this design of PPF can restore the nineteenth-century disagreement about whether photography can be considered as art or not. In anyway, essential worry of Moholy Nagy is the art’s importance amid a mechanical creation period. For Nelson, by summoning the history of prior day’s photography, “the unrepeatable Daguerreotype”, Moholy Nagy alludes to the way photography is ensnared to impersonation by not rehashing natural world’s indicative images yet instead endeavoring to emulate the original work of art’s aura. Moholy Nagy purposely copies one of Alfred Stieglitz’s photographs. Stieglitz is a photographer who starting at that time exemplified the Pictorialist tendency to manage photography with his rich print-outs (2006, s. 263). In Stieglitz’s photograph “The Steerage” (1907) (Figure 1) wherein conventional segments are expected on reflecting particular estimations of him, on existence, the view of a region of Paris depicts Stieglitz’s personal specific comprehension of Paris in 1911. Stieglitz clarified his

² Dreyfus (2002) pulls at a comparative string in his exchange of agnosticism in connection to web culture. Be that as it may, Dreyfus sees the contemporary subject, not objects, getting to be de-arranged. Individuals in contemporary culture with an abundance of advanced correspondence available to them are urged to take a separated ‘God-like’ perspective of the world, where a wide range of data, including all way of spots, move toward becoming leveled into a proportionality; an all inclusive balance of data which sees no difference as far as significance or importance to individual or geological settings.

³ Moholy Nagy composes accumulations like this ware going to be figured out and analyzed just at the same time the watcher is occupied with a managed investigation. He additionally foretells that this procedure is going to be encouraged by the development of colorful collections of slides.

association of Paris communicating that women promenade on the avenues, free of caps, without ordinary prerequisites and they all seemed to him to be more female-like. In the photograph of Stieglitz, the banister of the raised walkway, that in every way disengages the working class women having an itemized white cap from a female with dull-hair passing across the street, focuses on a limiting association between the regular and present day. For Nelson (2006, p. 263), regardless of the way that by 1909 Stieglitz was battling for a direct photographic reflection, for Moholy Nagy, such a photograph of Paris is an Impressionist painting's propagation, present associations' emphasis significantly incorporated in standard aesthetic precepts of vision and creation.



Figure 1. Steerage-Alfred Stieglitz (1907)

In the writing titled as "Production-Reproduction" (1922), co-authored with Lucia who was his first spouse, Moholy Nagy demonstrates that novel encounters based on sight as well as inventive activities are fundamental for mankind's intellectual improvement. Thus he believes that reproduction is a question of virtuosity (quoted in Nelson, 2006, p. 263). The arrangement of its specialized structures holds up photography as the referential base for imaginative articulation. Moholy Nagy embedded late that 'in photography we should figure out how to look for, not the "picture", not the aesthetic of tradition, however the perfect instrument of expression, the independent vehicle for education (quoted in Nelson, 2006, p. 263). For Nelson (2006, p. 263), through bending the photograph of Stieglitz sideways, moreover, having a print-out of it with the absence of much keenness in regards to the quality of print, inside a series, Moholy Nagy is trying to impact the reproduction photograph being beneficial and make the reader demand to fathom this is in excess of Stieglitz's ability.

The previous format of the photographic sequence (Figure 2) scolds Kunstphotographie, or the undertakings through a couple of photographers as copying a painting. On the left side, an out-of-date photo of a photographer perceived as "Gross", depicts a dirigible flight above sea. Moholy Nagy names the photo a pantomime of the "romantic" scene. On the contrary page, the reader sees a photo that Moholy Nagy gives the title of "the triumph of Impressionism or photography misunderstood". As quoted by Nelson (2006, p. 261-262), both are seen as wrong businesses of the photographic medium in view of their obvious expressionism and fragile fixation; in any case in the juxtaposition of these two "flawed" cases, a couple of issues identifying with present day discernment are raised.



Figure 2. Zeppelin III flying over the ocean

The photograph of the blimp is photographed from a skewed angle beginning at earth and extending toward the sky. This view, close by its accomplice, the prevalent angle, underscores the novel visual encounter of spatial area made by mechanical upgrades in photographic hardware and more significant accessibility to flying amid the 1920s. According to Nelson (2006, p. 262), Moholy Nagy supported the usage of edgy points of view in photography. He expected to part a long way from the chronicled style of linear perspective and the political implications it has, of a strong, consistent sight, which would extremely bend objective spatial area (Horak, 1997, p. 114). This undertaking to move sight informs the reader to be more mindful of the ability to see and the nearness of a plurality of perspectives. Moholy Nagy (1969, p. 28) requires the annulment of the imagery examples 'stamped upon our vision' for a significant long time by unfathomable painters. In a following configuration of PPF, Moholy

Nagy utilizes his two photographs, one photographed underneath, the other from the upper side, to put into sight the “optical truth of the perspectival construction”. For him, data depicted in this shape, joined with manly discernment, thought about novel theoretical contemplations. The photograph below (Figure 3), by Alfred Stieglitz (1865-1946) shows Paris’s one road view.



Figure 3. Paris-Alfred Stieglitz

The photograph, close by its title, is bended ninety degrees, driving the eye to gaze on surroundings of the spatial area of the book. The reader needs to turn the pages to welcome the subject better. Regardless, by arranging the photograph like this, comparatively similarly with the utilization of outrageous focuses, Nelson (2006, p. 262) claims that Moholy Nagy endeavors to stun the reader from idly observing a aesthetic protest by denaturalizing vision.

For Nelson, this laying-side-by-side inside a moving constructivist format is nothing more than a system of narrative montage. Moholy-Nagy assumed through inspecting interconnections among several photographic pictures, readers would hone their sight. Moholy Nagy explains the eight arrangements of photographic sight: dynamic photograms, reportage, optical jokes, and x-beams, those that altogether appear in PPF’s photographic series. Moholy Nagy fathomed the versatile talent of photography in realizing the fact of the matter as a non-subjective base whereupon subjective and sensible thinking might have been formed. He asserts that the photographer has to relate photographs with novel associations based on sight, or a narrative montage, remembering the true objective to open their pedagogic potential, as showed in this illustration.

The jostling obstruction between living winged-animals and metal planes as showed in Moholy Nagy's arrangement might in like manner be scrutinized as a recommendation for innovations' pleasing nearness with material world and a publication on how mankind’s mechanical structures are shown on nature. As observed by Nelson (2006, p. 265), Botar states that Moholy Nagy as regularly as conceivable reencountered Raoul France's concept of Biotechnik in his personal as well as specifically composed work and how France's thought was influential in the progression of his educating strategy. Botar observes that France viewed advancement as a part of the material world and, not by any stretch of imagination, unsafe of it and the nature as made out of an awesome plan of “nested and interlocking ecosystems” that were planned to find adjustment (Botar, 2003, p. 58). The laying-side-by-side of ordinary and marvelous structures depicts how inventive parts are set up in natural rules and an assurance of exchange extremes might be established. In a twofold page, in half-part of the way of the piece (Figure 4), Moholy Nagy sets his two personal crafts, a typophoto and a photoplactic. For Nelson (2006, p. 266), those two pictures state the assortment of telling constituents’ key to narrative montage. According to Moholy-Nagy, the photogram addressed photography’s Greek meaning: “light writing”.



Figure 4. Design for the title-page of the journal “Broom” New York, 1923

5. What is Photographic Design?

Similarly as in the passing appearance of the human face, the aura coaxes in prior day photos for Benjamin partners photography with the two sides of an evidently nonnegotiable partition, therefore entangling the chronicled and additionally the aesthetic parameters as a subtle observation from the point of view of its disappearance henceforth it implies a weighty social move from the original work of art to its “soulless” technical duplicate. Anyway as I attempted to contend over that inside Benjamin's works, aura and photography are not just given a role as fundamentally unrelated alternate extremes but rather are in truth occupied with an unpredictable procedure of communication.

If we link Benjamin's conception of aura with Virilio's “big optics”, we can conclude that when Moholy Nagy has used photo-montage techniques to denaturalize the viewer's vision and making them more ware of a multiplicity of vision, he was already creating the aesthetics of disappearance of aura by using the extreme angles in photographs. Thus one can say that Moholy Nagy has already sensed the emergence of the phenomenon of aura before Benjamin had ever conceptualized it fifty years later.

So how does design in the way that Moholy Nagy was using in his photomontages can help us elucidate the current phase of design? Perhaps we can look at a term “photographic design” which was indeed coined by Moholy Nagy in 1925.

As expressed by Roxburgh (2008, p. 296) that Moholy Nagy authored the expression “typophoto” to depict the custom he created of utilizing photos as graphic components in graphic and typographic designs. In this custom, the photo itself was not a sacred protest; rather, it was dealt with as crude material to be cut up, controlled or changed in whatever way important to accomplish the informative and visual purpose. Generally utilized techniques were collage, montage and photograms.

In spite of the fact that a great part of the work created by Moholy Nagy utilizing this approach was unequivocally in light of the formal properties of photographic and graphic components, a worry with conveying meaning was not missing. Typophoto was produced as a result of Moholy-Nagy's worry with the ambiguities of verbal language. In average modernist fashion of the time, he trusted that photography, as a objective augmentation of human sight, was equipped for rendering widespread realities and importance. As such, by goodness of its mechanical nature, photography could dispense with informative ambiguities. Such a venture was a piece of a bigger enthusiasm at the Bauhaus in the possibility of a systemized visual language in view of general resources of discernment instead of social traditions. And this interest was itself grounded in the social traditions of the day.

Photographic design is a term with various related elucidations that originate from, yet are not limited to, a worry with the formal or visual properties of photographic images. The three key implications of the term are utilized to portray: the utilization of photographic imagery as an indispensable visual part of graphic designs; a sort of photographic practice in which photographs are biased, pre-arranged, or art-coordinated developments; and a worry with the formal design standards of photographic practice (e.g. image structure, composition, tone, light, shading, visual weight and so forth.) that can be connected to any photographic category or practice.

6. Photographic Design and Politics

Regardless, what kind of design we are examining here? From iPods to ballistic rockets, and nanotechnologies, the innovative, critical thinking development, which is called “design”, has achieved staggering things in an extensive variety of spaces of modern culture. However, it does not stop there – design in like manner fills in as a thought that on the outer spheres of thing-making: it takes an interest in dealing with associations, undertakings, and earthly frameworks; it is a sociological and economical indicator isolating social ranks with contemplations like 'taste' and “quality”; it is a social power-making significance and character through the agent economy of consumerism; finally, it is fundamentally an orchestrating, asking for an organization of community, and it is creating a governmental and fiscal conspicuousness since it straightforwardly and obliquely forms our undertakings of living, our characteristics and guidelines, our needs and desires. “Design”, basically, has constituted another point of view, dynamically enclosed in the manners that we survive, controlling our cognizance and correspondence with the materials and states we, as individuals, both make and come upon with, and forming again how a single human being and community are encircled and fathomed. Yet, the governmental-economic influence of configuration goes, as it were, unchallenged in contemporary mass society. Or then again perhaps, design is declared similarly as the pre-eminent respond in due order regarding all the awesome and troublesome issues of current life.

At last through the lens of Virilio's aesthetics of disappearance, I assert that design is working, by 'synchronicity' of passion to teach people and populaces toward intentness that is agreeable to the sociological and political points of view of neo-liberalism.

Since it is by and large made in present day by designers, the media, and inside capitalism, all things considered, design tends to be a mix of craftsmanship and engineering, aesthetics and critical thinking, virtuoso that is total or belonging to a single human-being, advancement and non-intricacy. According to Milestone (2007, p. 178), “good

design” is seen as a lovely response for a resolute issue, an 'answer' that transforms into a bit of our lives with negligible measure of mental power or even attention. Within this cutoff, it resembles what Virilio names as an “aesthetics of disappearance”; design is consistently searching for flawless acclimation to our existences – the becoming that is immaculate to the point, that it accomplishes a state of virtual impalpability, or faultless inescapability. Regardless, as substantiated by Milestone (2007, p. 178) one thing that is absent in this examination is that “good design” calls on authoritatively the bits of learning of virtuoso creators, their “keen” followers to welcome such a design, as well as charm of the consumer capitalist machine, changing contemplations for shape as well as continuous action, that as needs be, in case productive, changes design's representative wealth into substantial wealth, and a while later back afresh. As needs be configuration is confined through the regime of significance creating – conspicuously a socially introduced technique of communal advancement – sorted out by and through associations of abilities to act. Likewise, as Milestone (2007, p. 178) includes and I agree that this disappearing from cognizance (i.e. inescapability) is extremely creative ability to act (in the Foucaultian meaning, Foucault, 1980) since it is showing us – the customer subject – to end up gainful bearing experts of a globalizing consumer capitalism along “synchronization” of consumer desire for a thing all around made – in light of the fact that, design, everything considered, incorporates regard.

A fascinating parallel develops herein, with Virilio's “aesthetics of disappearance”, and design's desire in supremacy or ubiquity. As also outlined by Milestone (2007, p. 189) that “good design” ought to be “deceitful” by righteousness of its splendid merging of virtuoso as well as universality; it should soften into our daily, chaotic lives, unnoticed; it ought to be splendidly inventive and, by ethicalness of that, disappear.

Presumably design (the “good” one) must in like manner disappear. In any case, there is something else missing here. What kind of “data” is being favored because of design? Is it only the eventual outcome of innovation's journey for speed? If we take after the talks of arrangement given above, by then the truth of the issue is that by standards of its not being there (ubiquitous, tricky, unnoticed), it ends up regarded. In any case, this is a shallow appreciation of design, since there are originators doing it, and likewise backers and bearers of this methodology. For Milestone (2007, p. 190), we must question whom design is disappearing for and what arrangement is developing accordingly. Without a doubt, speed is not the primary factor, nor only militaristic innovation is the choosing variable, only support, in such a methodology of “un-becoming” (Milestone, 2007, p. 189). Anyway “high” technology and speed are to make sure bits of modern comprehension of design, so moreover are excellence, “cool”, entertainment, repose, independence, want as well as creative energy (Milestone, 2007, p. 190). Regardless, even these are not attractive illuminations of design. So Milestone (2007, p. 190) recommends that finally, we should perceive that these parts are really connected with one another through politically financial milieu – the outmost winning right currently is neo-liberal essential of consumer-capitalist modernity –those parts are asserted upon masses through control of consumer desire, energized by modern contemplations of design. In this way Milestone recommends that Virilio's techno-visual doctrine of natural laws is inciting yet lacking. It displays the excessive assurance within his thought, at the moment when he merges desire, speed and thread in his book *The Aesthetics of Disappearance* (1991).⁴

7. Neoliberalism and Design

Past the amassing of more specialisms in design since the 1980s, there have been more broad changes in the way of life of design, its articles and the practices that course through it. Guy Julier contends that these progressions agree with what geographer Nigel (Thrift, 2005, p. 5-10, cited in Julier, 2017, p. 11) claims are the three significant fields through which contemporary capitalism has created and keeps on doing as such.

The first is in the digressive intensity of what Thrift calls the 'cultural circuit' of capitalism (Julier, 2017, p. 11). Specifically, Thrift alludes to the basic examinations of capitalism that are delivered through business colleges, administration experts and gurus, and the media. These dismember the log-jams, ideas, wasteful aspects or different difficulties that block business. Design is additionally packed with its gurus, online journals or organizations that do this work. Books, online courses and master-class give no end of counsel to design directors, professionals and students.

Secondly, there are new types of commodity and commodity relations. Thrift claims that these structures are “personally bound up with the expanding mediatization of regular daily existence” (Thrift, 2005, p. 7, cited in Julier, 2017, p. 12). This can be an unhelpful perusing as it risks expressing the conspicuous that, simply, we invest more energy taking a gander at screens than previously. Unquestionably, mediatory advances, for example, cell phones; tablets and plasma screens are more inescapable, just like their interconnectivity.

Surely, as Julier claims Thrift to be affirming that the limits of numerous items are reclassified (Julier, 2017, p. 12). Along these lines, for example, items such as cell phone applications or PC programming require updating which influences their helpfulness time-constrained. For instance, objects transform into incomplete teams

⁴ Virilio, P. *The Aesthetics of Disappearance* (New York: Semiotext(e), 1991 [1980]).

dependent upon complex linkages that are always moving implying that there is never a settled meaning of the item (Folkmann, 2013, p. 141, cited in Julier, 2017, p. 12). Items shape some portion of a progression of open-ended frameworks that are dynamic and always subject to attacks and adjustments. These multiplicities are bound together inside the peculiarity of a brand (Lury, 2004, cited in Julier, 2017, p. 12).

The third critical improvement of contemporary capitalism for Thrift (Thrift, 2005, p. 8-10, cited in Julier, 2017, p. 13) is in the development of new spatial structures. This may directly be through the subcontracting of merchandise generation and administration conveyance to shape new frameworks of arrangement. Outsourcing may deliver new geologies where supply lines extend crosswise over and between domains. This other spatiality may likewise incorporate shopping and relaxation focuses or new lodging advancements that are introduced on simple mobility. Ideas of time-space compression, coordination and the investigation and requesting of the development of things, finance and individuals go into the frame here.

In a more extensively achieved study, Nigel Thrift grabs on the subject of the connections between gadgets, space and the faculties in contemporary capitalism (Thrift, 2008). Thrift distinguishes the idea of "qualculation" as key to regular practices, a term created by Callon and Law (2005). This includes the subjective appraisal of marvels through information, advanced or something else. Thrift contends that this sort of consistent appraisal at each experience is overflowing in present day life. Cochoy (2008) takes the case of pushing a trolley around a general store, continually making counts as to value-for-money versus quality. The shopping list, the trolley and bundling data, for instance, all work as gadgets that acknowledge this procedure.

There is a threat of taking Thrift's cases to be technologically deterministic – that is such gadgets alone that shape social and social practices. At the core of this contention, in any case, is an endeavor to attempt to see how psychological procedures have adjusted as a feature of financial, social and mechanical change. All the more mundanely, he demonstrates that, for example, our feeling of touch has adjusted as innovative gadgets and practical structures and procedures have come to shoulder on normal lives. Manual performances do change. "Push", "hit", "stroke", "touch", "grab": their implications change (Thrift, 2005, p. 598, cited in Julier, 2017, p. 32). In this, we have to acknowledge that perception is encapsulated and not a simply mental act. This runs counter to Cartesian originations of a mind-body split, as, surely, Winograd and Flores (1986) had officially noted. PC games and shopping malls, for instance, include substantially reactions inside calculative, wordy structures.

As clarified by Julier (2017, p. 35), for design in the West, neoliberalism truly start moving in the mid-1980s. This is when numerous design studios start to seek after benefit in more vital and sorted out ways. It is the point at which its labor market turns out to be more adaptable, more administered by the requests of individual tasks and customer contracts. It is when mechanical and hierarchical ways are found to accelerate the design procedure. It is when retail design and corporate character start to be created in accordance with the developing fund and administration divisions in the West. Different parts of the world would experience these progressions, varieties of these and their diverse procedures at various circumstances and at various velocities.

In various configurations, Julier (2017, p. 35) recommends this is the place we can discover a design culture turn occurring. The idea of design as ordinary and 'all around us' ascends to another arrangement of originations of what design is in regular daily existence. Following on from the perception with respect to the ascent of retail design and corporate design, we may consider design here turning to be more spatial and social. Rather than design, being theoretically connected to the serial creation of fabricated items, we discover it occupying a scope of different registers. Shopping malls, corporate reports, hotel and retail chains, bars and eateries: these and numerous other administration area groups disseminate the serial proliferation of symbols (Julier, 2017, p. 35). This thought of design culture goes past the items of design themselves to think about the more noteworthy strengthening and perceptiveness of the connections between those items and the general population, foundations, assets and business associations that are specifically and by implication engaged with their forming, emergence, dissemination and utilization.

8. Conclusion

In an endeavor to depict the conditions of our modern existence, it is vital to take a gander at the systems by which individuals in their regular daily existences may be convinced by feelings other than dread or frenzy. As the possibility of design increases the value of commodities and procedures (by the assumption of enhanced usefulness, performance, or aesthetics) the capacity to summon expertise within issues of design turns out to be groundbreaking without a doubt. It is anything but an extension to state that the accomplishment of neo-liberalism's financially strict adherence to its basic principles (battles of data as well as whittling down are progressively justified for it) is acknowledged, at any rate partially, through molding of consumer want with design. Within the modern consumer entrepreneur system, there exists a small percentage likening the power of this thought within the production of want, merged with advertising and the task to form consumer personality. Therefore, particularly in a realm progressively impacted by the substantial and emblematic utilization of the thought of design, aesthetic aptitude is gotten in the ruses of intensity but also in some other type of skill. Absolutely one could state this is

essentially a continuation of the controlling procedures of Modernity, however these procedures are versatile and are working in new courses in the new economy.

Design is a critical case of this propensity. Be that as it may, how is it instituted? What does this all have to do with Virilio? As explained by Milestone that we can securely expect that the planners as aesthetic experts' authentically consider themselves to be imaginative, liberal, complex, and ethically solid – not utensils that empower the “construction and maintenance of regimes of truth” (Gusterson, 1996, p. 223, quoted in Milestone 2007, p. 195) – at that point how would we represent their complicity in control relations? All things considered, as Rose (1996; 1999, quoted in Milestone, 2007, p. 195) and his conversationalists (for instance, Miller and Rose, 1997, quoted in Milestone, 2007, p. 195) demonstrate, also, as Milestone tries to illustrate, the innovations of administration that operates at the levels of playing, consumer culture, aesthetics, materiality, network, or on the other hand design, similarly works within rationales of sciences, statistics, medicine, law, or some different types of estimation or classification. Moreover, as Milestone argues that Pierre Bourdieu demonstrates, due to the homologous complex systems within any area of symbolic power, the over-controlled political portions of the overwhelming class “never really serve the interests of the dominant class except as a side effect” (Bourdieu, 1991, p. 168, quoted in Milestone 2007, p. 195). Therefore what we find in design, and in Virilio's aestheticizing offer, is essentially the working of habits in realm of symbolic power, which are organized within the qualities and applications of a developing consumer capitalist worldview.

Then it is here that I must introduce my understanding of “photographic design”. Photographic Design, something seen as an eminently positive force.

From the nineteenth century argument of the loss of aura of the photography by its technological reproduction in Benjamin's account and its claustrophobic depiction of a world without horizon with loss of distance, space and depth in Virilio's “Big Optics” are all related with technology and neoliberal capitalism. With photographic design and its integration in efficiency and optimization, the challenge for the designers to overcome the technology's felt alienation can be overcome. It is Moholy Nagy's use of photomontage as exemplified in “Domestic Pinacotheca” section of his PPF that could provide the salvation. Moholy Nagy believed that could make an egalitarian culture. Because of the ineptitude of mass production, art books will contact wide gatherings of people past the tiptop. Thus the salvation is the politicization of art rather than its aestheticization as Benjamin, at the end of the “Artwork Essay” also formulated it. In other terms, the disappearance of aura may not be such a bad phenomena after all since it also hides a site for art's politicization. In a neoliberal world in which everything and everyone tries to appear and present themselves, disappearing might be a political strategy. In spite of the fact that Virilio's study is surely thought-provoking, and frequently has all the earmarks of being confirmed in the demonstrations of nation-states, militants and even computer plays, and in spite of the fact that there exists additionally a real legitimacy in the different scrutinizes of his over-aestheticization of war and dependence upon mechanical determinism (see Leach, 2000, p. 71; Otero Pailos, 2000), something which he misses is the chance to investigate different conditions with which technics, speed, war and consumer culture blend as well as rule world economies and social standards in this manner. Instead of the aestheticization of war culture through a reliance of technological determinism, photographic design, in the sense that Moholy Nagy was using in his collages with a multiplicity of perspective and thus actively engaging the viewer in the contemplation process can be considered as something seen as an eminently positive force against neoliberalism. Photographic design, by being “all around us” as “qualculation” that Thrift was pointing at, can disappear and by being spatial and relational, this disappearance is significantly political. If we keep on overlooking the reality that areas of aesthetic studies like design can operate to depoliticize war, technology, consumerism and globalization, thus we keep on missing that photographic design is political.

On the off chance that we keep on overlooking the way that aesthetic areas, for example, design can operate to depoliticize war, technics, consumer culture and globalization, at that point we will keep on missing that photographic design is political. Perceiving design as well as consumer culture in the form of social avant-garde of neo-liberalism's market-capitalist run above modern Occidental culture or of whatever is left of the world through Globalization, is as imperative to a comprehension of “hypermodernism” (Armitage, 2000) just like Virilio's techno-speed initiated dread as well as frenzy. Sadly, Virilio and his questioners appear to bypass the way the attention on speed and innovation really creates some intense instruments for the investigation of neo-liberal customer capitalism.

Rather than discard explications of market-oriented population in favor of explications of original sin as Virilio states it, we may understand design's workings of power and inform some dissimilarity between want and fear. Thus, I will simply, end by saying that, it is through such structure of utility, wherein the utilizer is inclined to observe commodities of critical design practice as photographic design, any design practice that is critical of the loss of aura or Big Optics (without any depth) in parallel to the process of Globalization is photographic design which is claimed by Moholy Nagy and can be found his early photographic assemblages.

References

- Armitage, J. (Ed.). (2000). *Paul Virilio: from Modernism to Hypermodernism and beyond*. London: Sage.
- Benjamin, W. (1974). *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Ed.), *Gesammelte Schriften* bd. 1 (s. 471-508) içinde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2003). *The work of art in the age of its technological reproducibility*. M. W. Jennings (Ed.), In *selected writings volume 4* (p. 251-83). Cambridge, MA: Belknap.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Botar, O. (2003). Biocentrism and the Bauhaus. *The Structurist*, 43-44, 54-61. Access address: https://www.academia.edu/38876065/BIOCENTRISM_AND_THE_BAUHAUS?auto=download
- Callon, M. & Law, J. (2005). On qualculation, agency and otherness. *Environment and Planning D: Society and Space*, 23(5), 717-733. doi: <https://doi.org/10.1068/d343t>
- Cochoy, F. (2008). Calculation, qualculation, calculation: Shopping cart arithmetic, equipped cognition and the clustered consumer. *Marketing Theory*, 8(1), 15-44. doi: <https://doi.org/10.1177/1470593107086483>
- Comaroff, J. L. (1989). The colonization of consciousness in South Africa. *Economy and Society*, 18(3), 267-95. doi: <https://doi.org/10.1080/03085148900000013>
- Crary, J. (1992). *On technics of the observer: On vision and modernity in Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Dreyfus, H. L. (2002). *On the internet*. London and New York: Routledge.
- Duttlinger, C. (2008). Imaginary encounters: Walter Benjamin and the aura of photography. *Poetics Today*, 29(1), 79-101. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-018>
- Folkman, M. N. (2013). *The aesthetics of imagination in design*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-1977*. C. Gordon (Ed.), New York: Pantheon Books.
- Hansen, M. (1987). Benjamin, cinema, and experience: The blue flower in the land of technology. *New German Critique*, 40, 179-224. doi: <https://doi.org/10.2307/488138>
- Horak, J. C. (1997). *Making images move: Photographers and avant-garde cinema*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Julier, G. (2017). *Economies of design*. UK: Sage Publications.
- Leach, N. (2000). *Virilio and architecture*. J. Armitage (Ed.), In *Paul Virilio: From Modernism to Hypermodernism and Beyond* (p. 71-84). London: Sage.
- Lury, C. (2004). *Brands: The Logos of the Global Economy*. Abingdon: Routledge.
- Manovich, L. (2000). *The language of new media*. Cambridge: MIT Press.
- Milestone, J. (2007). Design as power: Paul Virilio and the governmentality of design expertise. *Culture, Theory & Critique*, 48(2), 175-198. doi: <https://doi.org/10.1080/14735780701723264>
- Moholy Nagy, L. (1969). *Painting, photography film*. (J. Seligman, Çev.). London: Lund Humphries.
- Moholy Nagy, L. (1990). *Die photographie in der reklame*. C. Phillips, (Ed.), In *photography in the modern era: European documents and critical writings*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Nelson, A. (2006). László Moholy-Nagy and painting, photography, film: A guide to narrative montage. *History of Photography*, 30(3), 258-269. doi: <https://doi.org/10.1080/03087298.2006.10443468>
- Otero Pailos, J. (2000). Living or leaving the techno-apocalypse: Paul Virilio's critique of technology and its contribution to architecture. *Journal of Architectural Education*, 54(2), 104-110. doi: <https://doi.org/10.1162/104648800564815>
- Roxburgh, M. (2008). "Photographic Design", *Design Dictionary*, M. Erlhoff and T. Marshall (Ed.), (s. 296-8). Basel: Verlag Birkhäuser.
- Thrift, N. (2005). *Knowing Capitalism*. London: Sage.
- Thrift, N. (2008). *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Virilio, P. (1992). *Big optics*. P. Weibel (Ed.), In on justifying the hypothetical nature of art (p. 82-93). Cologne: Walther Konig.

Winograd, T., & Flores F. (1986). *Understanding computers and cognition: A new foundation for design*. London: Intellect Books.

Visual References

Figure 1. Alfred Stieglitz. (1907). The steerage. Access address: <http://100photos.time.com/photos/alfred-stieglitz-steerage>

Figure 3. Alfred Stieglitz. (1911). Paris. Access address: <https://tr.pinterest.com/pin/71213237830132685/>

Figure 4. Broom. (March 1923). *An International Magazine of the Arts*, 4(4). Access address: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaap192303-01&>

Müzik Öğretmeni Adaylarının Duygusal Zekâ ve Eleştirel Düşünme Eğilimlerinin İncelenmesi*

An Analysis on Emotional Intelligence and Critical Thinking Trends of Music Teacher Candidates


Onur Mermer

Öğretmen, TED Özel Atakent Anadolu Lisesi

email: onurmermer91@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2186-9736>

Ajda Aylin Can

Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

email: acan@marmara.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9332-0385>

*Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde yapılan “Müzik Öğretmeni Adaylarının Duygusal Zekâ ve Eleştirel Düşünme Eğilimleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

 **iThenticate**

Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Mermer, O., & Can, A. A., (2020). Müzik öğretmeni adaylarının duygusal zekâ ve eleştirel düşünme eğilimlerinin incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 674-690. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.777656>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 06/08/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 08/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Bu çalışmada, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin duygusal zekâ (DZ) ve eleştirel düşünme eğilimleri (EDE) ile alt boyutları arasındaki ilişki incelenmiştir. Tarama modeli olan bu araştırma, 6 farklı üniversiteden rastgele seçilmiş Müzik Eğitimi Anabilim Dalı son sınıfta öğrenim gören toplam 204 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmada DZ'yi belirlemek amacıyla, Türkçeye uyarlamasını Saltukoğlu, Tatar ve Tok'un yaptığı 41 maddelik “Schutte Duygusal (Gözden Geçirilmiş) Zekâ Ölçeği”, EDE'yi saptamak üzere, Türkçeye uyarlamasını Kökdemir'in yaptığı 51 maddelik “California Eleştirel Düşünme Eğilimi Ölçeği”, demografik özellikleri belirlemek üzere araştırmacı tarafından yapılan 10 maddelik “Kişisel Bilgi Formu” kullanılmıştır. Veri analizinde, frekans, yüzde dağılım, t-testi, Mann-Whitney U testi, post-hoc Scheffe testi, post-hoc Mann-Whitney U testi, Pearson Korelasyon Katsayısı değerleri alınmıştır. Elde edilen bulgulara göre, genel EDE düzeyi ile genel DZ düzeyi arasında “orta” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki olduğu saptanmıştır. Müzik öğretmeni adaylarının, EDE düzeyleri ile ilgili demografik özelliklerinin öğrencilerin yaşı, mezun oldukları lise ve DZ ile ilgili bilgi düzeyi açısından anlamlı farklılaşmaya neden olduğu, cinsiyet açısından ise kısmen veya tamamen anlamlı bir farklılaşmaya neden olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Müzik Öğretmeni Adayları, Duygusal Zekâ, Eleştirel Düşünme Eğilimi

Abstract

In this study, the relationship between emotional intelligence and critical thinking trends of music education students and their lower dimensions was examined. The research in which screening model was used was conducted with a total of 204 students who were randomly selected from 6 different universities in the last year of the Department of music education. The 41-item “Schutte emotional (revised) Intelligence Scale”, adapted to Turkish by Saltukoğlu, Tatar and Tok, and the 51-item “California critical thinking trend scale”, adapted to Turkish by Kökdemir, were used to determine emotional intelligence, and the 10-item “Personal Data Form” developed by the researcher was used to determine demographic characteristics. Data analysis frequency, percentage distribution, t-test, Mann-Whitney U-test, post-hoc Scheffe test post-hoc Mann-Whitney U test, Pearson correlation coefficient values were taken. According to the findings, there was a significant and positive association between the general level of critical thinking and the general level of emotional intelligence with “moderate” difficulty. It is concluded that the demographic characteristics of the music teacher candidates related to the EDE levels caused a significant difference in terms of the age of the students, the high school they graduated from and the level of knowledge about DZ, but did not cause a partially or completely significant difference in terms of gender.

Keywords: Music Teacher Candidates, Emotional Intelligence, Critical Thinking Trend

1. Giriş

Eğitim, önceden belirlenmiş amaçlarla birlikte, insanları yönlendirme ve yetiştirme ile bu iki kavramın ilmini ve tekniğini öğreten bir bilim dalıdır (Çelikkaya, 2009, s. 28). Eğitim alan kişilerin olumlu davranışlar kazanması, mesleki bilgi ve tekniklerini öğrenerek üretken olması amaçlanmaktadır (Türkoğlu, 2005, s. 14).

Bireylerin, toplum yaşantısına uyum sağlayabilmeleri, özgüven sahibi olabilmeleri, kendilerini iyi ifade edebilmeleri ve entelektüel yönlerinin gelişimine katkı sağlayabilmeleri için önem taşıyan bir etkenin müzik eğitimi olduğu ifade edilmektedir.

Uçan'a (2015) göre müzik eğitimi, temelde bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma sürecidir ve süreç dâhilinde bireyin yaşantısından yola çıkılması önemlidir. Müzik eğitimi yaygın ve örgün eğitim kurumlarında gerçekleştirilmektedir.

Değişime bağlı olarak yapılan bilimsel araştırmalar pek çok alanda olduğu gibi eğitimde de bazı kavramları beraberinde getirmiştir. Duygusal zekâ (bundan sonra “DZ” ile gösterilecektir) da bunlardan biridir. Özellikle müzik eğitiminde önemle ele alınan bir konu olarak kabul ve ilgi görmektedir. Bireylerin, bir düşünceyi ve olguyu sorgulaması, sentezlemesi ve onu doğru bir şekilde aktarabilmesi önemlidir ve bu noktada zekâ kavramı düşünme ve düşünceyi geliştirecek etkenlerden biridir.

Duygu, bireyin düşünme ve düşüncesini etkileyen önemli bir unsurdur. Duyguları, bir his ve bu hisse özel belirli düşünceler ve psikolojik haller olarak tanımlamaktadır (Goleman, 2018, s. 373-374). Bu nedenle psikolojik ve biyolojik durumumuzla değişkenlik gösteren duygu çeşitliliği, insan yaşamında büyük rol oynayarak, bireyin yaşantısına yön verebilmektedir.

Goleman’a göre akılcı ve duygusal olmak üzere, iki farklı beyin, zekâ ve zihnimizin olduğu, bireyin hayatını nasıl devam ettireceği bunların bütünü tarafından belirlendiği ifade edilmektedir ve bu nedenle zekâ katsayısı (IQ) ile birlikte DZ (EQ) da önem kazanmaktadır (Goleman, 2018, s. 57). Aynı düşünülmemesi gereken bu iki kavram, DZ (EQ) olgusunu ön plana çıkarmaktadır. Duygu ve zekâ birbirini tamamlayıcı bir yapıya sahiptir ve DZ da tam bu noktada tamamlayıcılığı savunmaktadır (Tufan, 2011, s. 2).

Son yıllarda DZ ile ilgili araştırmalar, ilişkili olabileceği alanlar ile ilgili farkındalıkları da beraberinde getirmiştir. Kişinin kendini ifade edebilmesi, kişiler arası ilişkilerde kendini kabullendirebilmesi, kendisi ve çevresindekiler için doğru ve net kararlar verip empati kurabilmesi tüm bu ilişkilerin müzik zekâsı ve yeteneği ile bağlantılı olabileceği fikrini ortaya çıkarmıştır (Pektaş, 2013, s. 3). Bu nedenle DZ, sosyal, kültürel ve kişiler arası ilişkilerde önemli bir yere sahip olmaya başlamıştır.

Duygu ve düşünce birbiriyle ilişki içindedir ve ayrı düşünülmemelidir. Kişi yaşamı boyunca birçok olayla karşı karşıya kalarak duygu ve düşüncelerini kullanmaktadır ve bu olaylara verilen duygusal tepkiler, geçmiş yaşamlarından edinilmiş tecrübelerle gelişmektedir (Dutoğlu ve Tuncel., 2008, s. 16). Bu nedenle kişide negatif ya da pozitif duygu durumlarına yol açabilir.

Kişideki duygu ve düşüncelerin birbirinden ayrı düşünülmemesi gerektiği ve bu duygu ve düşünceleri farklı bakış açılarıyla değerlendiren kişilerin eleştirel düşünme eğilimine (bundan sonra “EDE” ile gösterilecektir) sahip oldukları düşünülebilir. EDE’nin bu noktada önem kazandığı ve bu nedenle eleştirel düşünce ile DZ arasında önemli bir ilişki olduğu söylenebilmektedir. Bireylerin kendi düşüncelerinin farkında olması, başkalarının düşüncelerini anlayıp sorgulaması ve bu düşünceleri kendi bakış açısıyla ele alabilmesi ve yorumlayabilmesi için eleştirel düşünme biçimine sahip olması bu noktada bir gereklilik olarak ifade edilebilir.

Norris’e (1985) göre, eleştirel düşünme, eğitimin bir idealidir ve EDE’nin bireylere kazandırılması onların sorumluluk duygusunu geliştirmeye, entelektüel, ahlaki ve duygusal sorumluluklarını yerine getirmelerine imkân sağlayabilmektedir. Eğitim kurumları, sergileyecekleri durum ile EDE’nin öğrencilere kazandırılması noktasında önemlidir. Bilgileri sentezleyen, yorumlayabilen ve topluma uyum sağlayabilen bireyler yetiştirmek, okulların önemli görevlerinden biridir.

Eleştirel düşünme ile bağlantılı olarak müzik eğitiminde, müziğin bireyin bir bütün olarak yetişmesine hizmet eden temel alanlardan biri olduğu dikkate alındığında öğretmenlerin öğrencilere karşı olan duygusal ve davranışsal tutumlarının önemli olduğu düşünülmektedir. Diğer zekâ alanlarındaki başarıları da pozitif yönde etkileyen müzikle ilgilenen bireylere, kendilerini geliştirebilecekleri ve rahatça ifade edebilecekleri zihinsel ve sanatsal bir ortam hazırlamaktadır (Çuhadar, 2006, s. 486-497).

Çağdaş eğitimle birlikte ezbere dayalı eğitim azalacak ve öğrenciler daha çok sorgulayan, araştıran ve sentezleyen bir eğitim modeline geçeceklerdir. Bu nedenle öğretmenlerin sergileyeceği davranışlar önemlidir. Öğretmenler, öğrencilerin daha aktif bir şekilde derslere katılmasına ve soru sormasına olanak sağlayan ve öğrencilerin verilen bilgileri eleştirel bir bakış açısıyla ele alması gerektiğini savunan eğitimci olarak görev almalıdırlar (Demir, 2006, s. 74-75). Bu bağlamda öğretmenlere birçok sorumluluk düşmektedir.

Bir öğretmenden beklenen önemli özelliklerden biri öğrencisi ile empati kurabilmesidir. Öğretmenlerin öğrencileri ile empati kurabilmesinin yanında eleştirel düşünme becerilerinin yüksek olması da yaşadıkları durumu kontrol edebilmeleri ve yönetebilmelerini sağlamaktadır. Bu nedenle müzik öğretmeni adaylarının yaşantılarında duygularını kontrol edebilmeleri ve yönetebilmeleri mesleki açıdan aranan bir beceri olarak görülmektedir. Duygusal becerilerin gelişimi, kişilerin gelişim çağında daha kolay ilerleyen bir süreçtir. Bu noktada ilgili okullarda verilecek duygusal eğitimin önemli olduğu ifade edilebilir. Okullardaki eğitimin genel olarak grup iş birliği ve dayanışmasından yoksun olduğu, rekabeti teşvik edici olmakla birlikte, duyguları ve ilişkileri ihmal ettiği görülmektedir (Gürşen Otacıoğlu, 2009, s. 88). Öğretmenler, öğrencilerin karşılaşılabilecekleri sıkıntılı durumlarda gösterecekleri davranışlarla öğrencilerin sosyal dinamiklere uyum sağlayabilmelerine yardımcı olabilirler, bu tür durumlarla nasıl başa çıkmaları gerektiği konusunda yol gösterebilirler.

Müzik öğretmenliğinin mesleki niteliklerini genel kültür, alan bilgisi, pedagojik formasyon, eleştirel düşünme ve iletişim becerileri oluşturmaktadır. Bu niteliklerden birinin eksik olması veya olmaması durumu, müzik öğretmenliği mesleki niteliklerinden önemli bir boyutun eksik olması anlamına gelebilmektedir. Etkili bir müzik öğretmenin, mesleki nitelikleri oluşturan bu boyutlara yeterli düzeyde sahip olması gerekmekte ve bu noktada müzik eğitiminin eleştirel düşünme amacı, öğrencilerin var olan müzik yeteneklerini daha iyi kullanabilmelerine ve daha iyi müzisyen olmalarına imkân tanıyabilmektedir. Bu noktada müzik eğitiminin eleştirel düşünme amacı, öğrencilerin var olan müzik yeteneklerini daha iyi kullanabilmelerine ve daha iyi müzisyen olabilmelerine imkân tanıyabilmektedir. Eleştirel düşünce ile geliştirilen müzik dersleri hayal gücü, zekâ ve yaratıcılıkla doğru orantılıdır. Müzik derslerinde çocuklara çeşitli deneyimler kazandıran öğretmenlerin, günümüzde düşünme odaklı bir eğitimin öneminden yola çıkarak eleştirel eğitim bilimine ilgi duydukları görülmektedir (Akyüzlüer, 2014, s. 112). Literatürde yer alan bu bilgilerin önemi doğrultusunda yapılan araştırmada, müzik öğretmeni adaylarının DZ ve EDE arasındaki ilişkinin ne yönde olduğu konusu araştırmanın problemini ortaya koymaktadır.

1.1. Amaç

Bu araştırmanın amacı, müzik öğretmeni adaylarının DZ ile EDE arasında bir ilişki olup olmadığını saptamaktır.

Bu amaçla birlikte aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

1. Müzik öğretmeni adaylarının DZ gelişimleri demografik özelliklerine (cinsiyet, yaş, mezun olduğu lise türü) göre farklılaşmakta mıdır?
2. Müzik öğretmeni adaylarının EDE'nin gelişimi demografik özelliklerine (cinsiyet, yaş, mezun olduğu lise türü) göre farklılaşmakta mıdır?
3. Müzik öğretmeni adaylarının DZ ve EDE arasında bir ilişki var mıdır?

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada, genel tarama modellerinden ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Karasar'a (2017) göre ilişkisel tarama modelleri, iki veya daha çok değişken arasında birlikte veya değişimin varlığını ve/veya derecesini belirlemeye çalışan araştırma modelleridir.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini 2018-2019 eğitim-öğretim yılında Türkiye'deki Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğrenim gören son sınıf müzik öğretmeni adayları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklem grubunu, Türkiye'deki 5 bölgede toplam 6 üniversitenin 2018-2019 eğitim-öğretim yılında Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğrenim gören son sınıf öğrencilerinden 129'u kadın ve 75'i erkek toplam 204 müzik öğretmeni adayı oluşturmuştur. Örneklem grubuna gerekli izinlerin alınabildiği üniversiteler dahil edilmiştir. Müzik öğretmeni adaylarının demografik özellikleri Tablo 1-Tablo 5'de sunulmuştur.

Tablo 1
Müzik Öğretmeni Adaylarının Yaşa Göre Dağılımları

Yaş	f	%	% Gec.	% Yığ.
19 yaş ve altı	15	7.4	7.4	7.4
20 ve üstü	189	92.6	92.6	100.0
Toplam	204	100.0	100.0	

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının %7,4'ü 19 yaş ve altı, %92,6'sı ise 20 yaş ve üstüdür.

Tablo 2
Müzik Öğretmeni Adaylarının Cinsiyete Göre Dağılımları

Cinsiyet	f	%	% Gec.	% Yığ.
Kadın	129	63.2	63.2	63.2
Erkek	75	36.8	36.8	100.0
Toplam	204	100.0	100.0	

Öğretmen adaylarının %63,2'si kadın ve %36,8'i erkektir.

Tablo 3
Müzik Öğretmeni Adaylarının Mezun Oldukları Lise Türüne Göre Dağılımları

Mezun Olunan Lise	f	%	% Gec.	% Yığ.
Konservatuvar	7	3.4	3.4	3.4
GSL	161	78.9	78.9	82.4
Diğer	36	17.6	17.6	100.0
Toplam	204	100.0	100.0	

Müzik öğretmeni adaylarının büyük bir bölümü, %78,9 ile Güzel Sanatlar Lisesi mezunudur. Öğretmen adaylarının %3,4'ü bir konservatuvardan mezunken kalan %17,6'sı diğer bir lise türünden mezundur.

Tablo 4
Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE ile İlgili Bilgi Düzeylerine Göre Dağılımları

EDE ile İlgili Bilgi Düzeyi	f	%	% Geç.	% Yıg.
Yetersiz	52	25.5	25.5	25.5
Biraz yeterli	51	25.0	25.0	50.5
Yeterli	101	49.5	49.5	100.0
Toplam	204	100.0	100.0	

Öğrencilerin %25,5'i EDE ile ilgili bilgi düzeylerini yetersiz bulurken, %25,0'i biraz yeterli ve %49,5'i yeterli olarak belirtmektedir.

Tablo 5
Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ ile İlgili Bilgi Düzeylerine Göre Dağılımları

DZ ile İlgili Bilgi Düzeyi	f	%	% Geç.	% Yıg.
Yetersiz	42	20.6	20.6	20.6
Biraz yeterli	49	24.0	24.0	44.6
Yeterli	113	55.4	55.4	100.0
Toplam	204	100.0	100.0	

Öğrencilerin %20,6'sı DZ ile ilgili bilgi düzeylerini yetersiz bulurken, %24,0'ü biraz yeterli ve %55,4'ü yeterli olarak görmektedir.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada üç veri toplama aracı kullanılmıştır. İlki müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeylerini belirlemek üzere Saltukoğlu, Tatar ve Tok tarafından (2011) Türkçeye uyarlanan 41 maddelik "Schutte Duygusal (Gözden Geçirilmiş) Zekâ Ölçeği" dir. Üç alt boyuttan/faktörden (İyimserlik/Ruh Halinin Düzenlenmesi, Duyguların Değerlendirilmesi ve Duyguların Kullanımı) oluşan 5'li Likert tipinde tasarlanmış olan ölçeğin maddeleri, çalışmaya katılan müzik öğretmeni adayları tarafından "Kesinlikle katılmıyorum" (1) ile "Kesinlikle katılıyorum" (5) seçeneklerinden biri seçilerek değerlendirilmektedir. Ölçek ve alt boyutlarından alınan ortalama puanın yüksekliği, bireylerin o DZ alanına ilişkin düzeyini göstermektedir. Ölçme aracındaki seçenekler arasındaki aralıkların eşit olduğu varsayımından hareketle iki aralık arası değer 0,80 olarak hesaplanmıştır ($4_{aralık}/5_{seçenek}=0,80$).

Tablo 6'da "DZ Ölçeği"nin bu araştırma için geçerlik ve güvenilirliğini kontrol etmek üzere Alfa modeli ile maddeler arası korelasyona bağlı uyum değerleri hesaplanmıştır.

Tablo 6
DZ Ölçeğine İlişkin Güvenirlik Analizi

Boyut	Madde	Madde-Toplam Korelasyonu	Madde Silindiğinde Güvenirlik Katsayısı (α)	Genel Güvenirlik Katsayısı (α)
İyimserlik/Ruh Halinin Düzenlenmesi	eq1	0.491	0.877	0.883
	eq2	0.627	0.874	
	eq5	0.432	0.879	
	eq7	0.668	0.873	
	eq9	0.544	0.876	
	eq11	0.533	0.876	
	eq15	0.303	0.885	
	eq16	0.619	0.874	
	eq18	0.577	0.875	
	eq19	0.584	0.874	
	eq21	0.553	0.876	
	eq25	0.308	0.882	
	eq27	0.651	0.873	
	eq29	0.650	0.873	
	eq30	0.498	0.877	
	eq31	0.534	0.876	
	eq32	0.468	0.878	
	eq33	0.469	0.878	
eq36	0.307	0.880		
eq37	0.650	0.872		
eq38	0.601	0.874		

Tablo 6'nın devamı

Boyut	Madde	Madde-Toplam Korelasyonu	Madde Silindiğinde Güvenirlik Katsayısı (α)	Genel Güvenirlik Katsayısı (α)
Duyguların Değerlendirilmesi	eq3*	0,385	0,787	
	eq6*	0,416	0,784	
	eq8*	0,418	0,784	
	eq12*	0,317	0,796	
	eq17*	0,561	0,771	
	eq22*	0,379	0,787	
	eq24*	0,429	0,783	
	eq26*	0,357	0,789	
	eq28*	0,389	0,788	
	eq35*	0,391	0,787	
	eq39*	0,492	0,778	
eq40*	0,537	0,775		
eq41*	0,548	0,772		
Duyguların Kullanımı	eq4	0,309	0,571	
	eq10	0,397	0,521	
	eq13	0,390	0,523	
	eq14	0,307	0,571	0,691
	eq20	0,305	0,571	
	eq23	0,318	0,593	
	eq34	0,427	0,513	
Duygusal Zekâ Ölçeği				0,794

*Ters (olumsuz yüklü) madde/ ifade.

“DZ Ölçeği”nin ilk alt boyutu, *İyimserlik/Ruh Halinin Düzenlenmesi* için güvenilirlik katsayısı (Cronbach's Alfa α) 0,883; ikinci alt boyutu *Duyguların Değerlendirilmesi* için 0,796 ve üçüncü alt boyutu *Duyguların Kullanımı* için 0,691 olarak hesap edilmiştir. Bu değerler “DZ Ölçeği”nin alt boyutlarında yer alan maddeler arasında güvenilirliğin (iç-tutarlılığın) yüksek olduğunu göstermektedir. Herhangi bir madde alt boyutlardan silindiğinde güvenilirlik katsayısının (Cronbach Alfa) yükselmeyeceği görüldüğünden (sondan önceki sütun), alt boyutlardan herhangi bir maddenin çıkarılmasına gerek olmadığı görülmektedir. *İyimserlik/Ruh Halinin Düzenlenmesi* alt boyutuna ilişkin madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,303 ile 0,668; *Duyguların Değerlendirilmesi* alt boyutuna ilişkin madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,317 ile 0,561; *Duyguların Kullanımı* alt boyutunun korelasyon katsayılarının 0,305 ile 0,427 arasında olduğu hesaplanmış ve maddeler ile ilgili alt boyutlar arasında yeterli düzeyde ilişki ($r \geq 0,30$) olduğu görülmüştür.

“DZ Ölçeği”nin iç-tutarlılığı için tüm maddeleri (41 maddesi) birlikte ve tek boyutlu olarak incelendiğinde ise genel güvenilirlik katsayısının 0,794 olduğu bulunmuştur. Bu da “Duygusal Zekâ Ölçeği”nin tek boyutlu olarak da kullanılabileceğini ve oldukça güvenilir olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, “DZ Ölçeği”nin güvenilirlik (iç-tutarlılık) düzeyinin bu çalışma için de yeterli olduğu anlaşılmaktadır.

Araştırmanın ikinci veri toplama aracı müzik öğretmeni adaylarının eleştirel düşünme düzeylerini ölçmek üzere Kökdemir (2013) tarafından Türkçe'ye çevrilen 51 maddelik “California EDE Ölçeği” (bundan sonra EDE Ölçeği olarak anılacaktır) dir. Altı alt boyuttan/faktörden oluşan 6'lı Likert tipinde düzenlenen ölçeğin maddeleri, çalışmaya katılan müzik öğretmeni adayları tarafından “Hiç katılmıyorum” (1) ile “Tamamen katılıyorum” (6) seçeneklerinden biri seçilerek değerlendirilmektedir ve ölçeğin geneli için iç-tutarlılık katsayısı 0,88 olarak hesaplanmıştır.

Tablo 7'de “EDE Ölçeği”nin bu çalışma için güvenilirliği yine bir madde analizi ile Cronbach's Alfa katsayılarına bakılarak kontrol edilmiştir.

Tablo 7
EDE Ölçeğine İlişkin Güvenirlik Analizi

Boyut	Madde	Madde-Toplam Korelasyonu	Madde Silindiğinde Güvenirlik Katsayısı (α)	Genel Güvenirlik Katsayısı (α)
Analitiklik	el02	0.321	0.625	
	el03	0.449	0.578	
	el12	0.304	0.628	
	el13	0.342	0.595	
	el16	0.458	0.566	
	el17	0.495	0.557	0.629
	el24	0.308	0.602	
	el26	0.380	0.589	
	el37	0.306	0.622	
	el40	0.342	0.597	

Tablo 7'nin devamı

Boyut	Madde	Madde-Toplam Korelasyonu	Madde Silindiğinde Güvenirlilik Katsayısı (α)	Genel Güvenirlilik Katsayısı (α)
Açık Fikirlilik	el07	0.330	0.815	0.818
	el05*	0.347	0.815	
	el15*	0.516	0.801	
	el18*	0.427	0.809	
	el22*	0.502	0.802	
	el33*	0.370	0.814	
	el36*	0.425	0.809	
	el41*	0.522	0.800	
	el43*	0.412	0.810	
	el45*	0.738	0.778	
	el47*	0.469	0.805	
el50*	0.553	0.797		
Meraklılık	el01	0.331	0.723	0.726
	el08	0.326	0.716	
	el30	0.460	0.691	
	el31	0.469	0.689	
	el32	0.492	0.685	
	el34	0.453	0.692	
	el38	0.368	0.707	
	el42	0.512	0.682	
el46	0.395	0.720		
Kendine Güven	el14	0.311	0.651	0.668
	el29	0.493	0.596	
	el35	0.394	0.629	
	el39	0.332	0.645	
	el44	0.420	0.619	
	el48	0.327	0.668	
	el51	0.437	0.617	
Doğruyu Arama	el06*	0.339	0.541	0.663
	el11*	0.370	0.488	
	el20*	0.338	0.504	
	el25*	0.385	0.525	
	el27*	0.304	0.554	
	el28*	0.392	0.522	
	el49*	0.370	0.530	
Sistematiçlik	el04	0.319	0.602	0.699
	el09*	0.416	0.515	
	el10	0.318	0.613	
	el19*	0.340	0.552	
	el21*	0.405	0.522	
	el23*	0.469	0.495	
Eleştirel Düşünme Eğilimi Ölçeği				0.860

*Ters (olumsuz yüklü) madde/ifade.

“EDE Ölçeği”nin ilk alt boyutu *Analitiklik* için güvenirlilik katsayısı (Cronbach’s Alfa α) 0,629; ikinci alt boyutu *Açık Fikirlilik* için 0,818; üçüncü alt boyutu *Meraklılık* için 0,726; dördüncü alt boyutu *Kendine Güven* için 0,668; beşinci alt boyutu *Doğruyu Arama* için 0,663 ve altıncı alt boyutu *Sistematiçlik* için 0,699 olarak hesap edilmiştir. Bu değerler, “EDE Ölçeği”nin altı alt boyutunu meydana getiren maddeler arasında güvenirliliğin (iç-tutarlılığın) oldukça güvenilir derecede olduğunu göstermektedir. Sonndan önceki sütun incelendiğinde görüleceği için ölçek alt boyutlarından çıkarılması halinde güvenirliliği yükseltecek bir madde yoktur. Maddeler ile boyutların toplam maddeleri arasındaki ilişkilere bakıldığında; *Analitiklik* alt boyutuna ilişkin madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,304 ile 0,495; *Açık Fikirlilik* alt boyutuna ilişkin madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,330 ile 0,738; *Meraklılık* alt boyutuna ilişkin madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,326 ile 0,512; *Kendine Güven* alt boyutuna ilişkin madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,311 ile 0,493; *Doğruyu Arama* alt boyutuna ilişkin madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,304 ile 0,392 ve *Sistematiçlik* alt boyutunun korelasyon katsayılarının 0,318 ile 0,469 arasında olduğu hesaplanmış ve maddeler ile ilgili alt boyutlar arasında yeterli düzeyde ilişki ($r \geq 0,30$) olduğu görülmüştür.

“EDE Ölçeği”nin 51 maddesi birlikte (tek boyutlu olarak) analize dâhil edildiğinde ise genel güvenirlilik katsayısının 0,860 olduğu bulunmuştur. Bu da “EDE Ölçeği”nin tek boyutlu olarak da kullanılabileceğini ve yüksek derecede güvenilir olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, “EDE Ölçeği”nin güvenirlilik (iç-tutarlılık) düzeyinin bu çalışma için de yeterli olduğu anlaşılmaktadır.

2.4. Verilerin Analizi

Müzik öğretmeni adaylarının, DZ ve EDE düzeylerini araştırmak üzere, ölçek ve alt boyutlarına ilişkin puanların ortalaması ve standart sapma (*ss*) değeri, anlamlı fark olup olmadığını araştırmak üzere bağımsız/ilişkisiz gruplar t-testi, non-parametrik bağımsız/ilişkisiz gruplar Mann-Whitney *U* testi, Kruskal-Wallis *H* testi, post-hoc Mann-Whitney *U* testi ve Pearson momentler çarpımı korelasyonu katsayıları hesaplanmıştır.

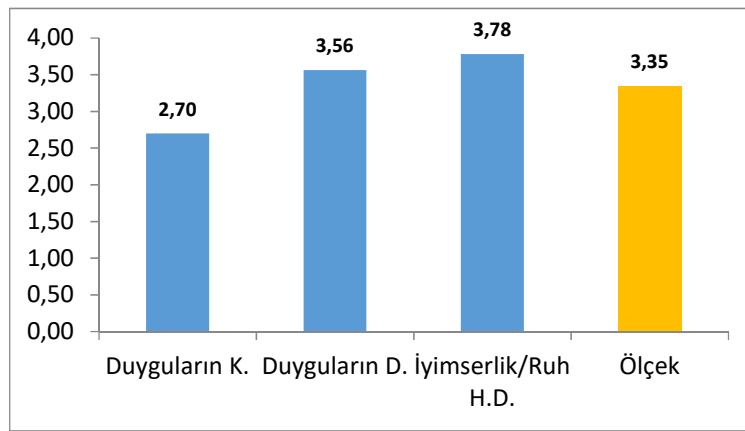
3. Bulgular

3.1. Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeylerine Yönelik Bulgular

Tablo 8

Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeylerine İlişkin Betimsel İstatistikler (N=204)

Boyut/Ölçek	\bar{X}	Ss	Düzye
İyimserlik/Ruh halinin düzenlenmesi	3.78	0.57	Yüksek
Duyguların değerlendirilmesi	3.56	0.64	Yüksek
Duyguların kullanımı	2.70	0.64	Orta
DZ (Genel)	3.35	0.31	Orta



Şekil 1. Müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeylerine ilişkin sıralı ortalama puanlar

Tablo 8 ve Şekil 1’de araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının “DZ Ölçeği”nin geneli ve alt boyutlarından aldıkları ortalama puanlar verilmiştir. Buna göre; araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının (genel) DZ’leri orta düzeydedir ($\bar{X}_{\text{ölçek}}=3,35\pm 0,31$; “Fikrim yok”/“Orta” düzeyinde). Sonuçlar birlikte değerlendirildiğinde, araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının kendi algılarına göre DZ düzeylerinin orta seviyede olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 9

Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeylerinin Yaşa Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Mann-Whitney *U* Testi (N=204)

Ölçek	Yaş	Betimsel İst.			Mann-Whitney <i>U</i>			Etki Düzeyi (<i>r</i>)
		<i>n</i>	Sıra Ort.	Sıralar Top.	<i>U</i>	<i>Z</i>	<i>p</i>	
İyimserlik/Ruh halinin düz.	≥19	15	63.83	957.50	837.50	-2.64	0.008**	0.18
	20 ≥	189	105.57	19952.50				
Duyguların değerlendirilmesi	≥19	15	106.73	1601.00	1354.00	-0.29	0.773	-
	20 ≥	189	102.16	19309.00				
Duyguların kullanımı	≥19	15	97.43	1461.50	1341.50	-0.35	0.729	-
	20 ≥	189	104.52	19753.50				
DZ (Genel)	≥19	15	77.10	1156.50	936.50	-2.13	0.033*	0.15
	20 ≥	189	104.52	19753.50				

p*<.05, *p*<.01

Tabloda görüldüğü üzere, yaş değişkeni, ölçeğin bir alt boyutu (İyimserlik/Ruh halinin düzenlenmesi) ve geneli bakımından anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır.

Tablo 10
Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeylerinin Cinsiyete Göre Karşılaştırılmasına Yönelik T-Testi (N=204)

Ölçek	Cinsiyet	Betimsel İst.			t-Testi			Etki Düzeyi (d)
		n	\bar{X}	Ss	t	sd	P	
İyimserlik/Ruh halinin düzenlenmesi	Kadın	129	3.80	0.59	0.83	202	0.410	-
	Erkek	75	3.74	0.52				
Duyguların değerlendirilmesi	Kadın	129	3.63	0.62	2.01	202	0.046*	0.29
	Erkek	75	3.45	0.66				
Duyguların kullanımı	Kadın	129	2.66	0.68	1.08	202	0.284	-
	Erkek	75	2.76	0.57				
DZ (Genel)	Kadın	129	3.37	0.33	1.11	202	0.267	-
	Erkek	75	3.31	0.28				

* $p < .05$, ** $p < .01$

Tabloda görüldüğü üzere, cinsiyet değişkeni, ölçeğin sadece *duyguların değerlendirilmesi* alt boyutu bakımından anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır.

Tablo 11
Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeylerinin Mezun Oldukları Lise Türüne Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Kruskal-Wallis H Testi (N=204)

Boyut/Ölçek	Mezun Olunan Lise	Betimsel İst.		Kruskal-Wallis			M-W	Etki (d)
		n	Sıra Ort.	X^2	sd	p		
İyimserlik/Ruh halinin düzenlenmesi	Konservatuvar (1)	7	129.57	8.17	2	0.017*	1 ile 3	0.36
	GSL (2)	161	106.66					
	Diğer (3)	36	78.63					
Duyguların değerlendirilmesi	Konservatuvar (1)	7	123.57	7.78	2	0.032*	1 ile 3	0.34
	GSL (2)	161	105.65					
	Diğer (3)	36	84.31					
Duyguların kullanımı	Konservatuvar (1)	7	98.21	1.18	2	0.554	-	-
	GSL (2)	161	104.77					
	Diğer (3)	36	93.17					
DZ (Genel)	Konservatuvar (1)	7	154.29	14.83	2	0.001**	1 ile 2, 3	0.52
	GSL (2)	161	106.71					
	Diğer (3)	36	103.61					

* $p < .05$, ** $p < .01$

Tabloda görüldüğü üzere, mezun olunan lise, ölçeğin hem geneli hem de iki alt boyutu (İyimserlik/Ruh halinin düzenlenmesi ve Duyguların değerlendirilmesi) bakımından da anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır.

Tablo 12
Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeylerinin EDE ile İlgili Bilgi Düzeyine Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Anova Testi (N=204)

Boyut/Ölçek	Eleştirel Düşünme İle İlgili Bilgi Düzeyi	Betimsel İst.			ANOVA		Scheffe	Etki (η)
		n	\bar{X}	Ss	F	P		
İyimserlik/Ruh halinin düzenlenmesi	Yetersiz (1)	52	3.61	0.59	3.15	0.045*	1, 2 ile 3	0.17
	Biraz yeterli (2)	51	3.66	0.61				
	Yeterli (3)	101	3.98	0.52				
Duyguların değerlendirilmesi	Yetersiz (1)	52	3.43	0.67	1.69	0.188	-	-
	Biraz yeterli (2)	51	3.58	0.63				
	Yeterli (3)	101	3.62	0.62				
Duyguların kullanımı	Yetersiz (1)	52	2.77	0.66	0.37	0.693	-	-
	Biraz yeterli (2)	51	2.68	0.65				
	Yeterli (3)	101	2.68	0.64				
DZ (Genel)	Yetersiz (1)	52	3.30	0.32	2.23	0.110	-	-
	Biraz yeterli (2)	51	3.30	0.33				
	Yeterli (3)	101	3.39	0.30				

* $p < .05$

Tabloda görüldüğü üzere, eleştirel düşünme ile ilgili bilgi düzeyi, ölçeğin sadece bir alt boyutu (İyimserlik/Ruh halinin düzenlenmesi) bakımından anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır.

Tablo 13

Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeylerinin DZ ile İlgili Bilgi Düzeyine Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Anova Testi (N=204)

Boyut/Ölçek	DZ ile İlgili Bilgi Düzeyi	Betimsel İst.			ANOVA		Scheffe	Etki (η)
		n	\bar{X}	Ss	F	p		
İyimserlik/Ruh halinin düzenlenmesi	Yetersiz (1)	42	3.66	0.57	1.32	0.270	-	-
	Biraz yeterli (2)	49	3.76	0.58				
	Yeterli (3)	113	3.83	0.56				
Duyguların değerlendirilmesi	Yetersiz (1)	42	3.35	0.68	4.47	0.013*	1, 2 ile 3	0.21
	Biraz yeterli (2)	49	3.39	0.51				
	Yeterli (3)	113	3.77	0.65				
Duyguların kullanımı	Yetersiz (1)	42	2.78	0.69	0.43	0.649	-	-
	Biraz yeterli (2)	49	2.69	0.59				
	Yeterli (3)	113	2.68	0.65				
DZ (Genel)	Yetersiz (1)	42	3.23	0.29	3.94	0.025*	1, 2 ile 3	0.17
	Biraz yeterli (2)	49	3.27	0.31				
	Yeterli (3)	113	3.47	0.32				

* $p < .05$

Tabloda görüldüğü üzere, ölçeğin geneli ve bir alt boyutu bakımından (*duyguların düzenlenmesi*) anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır.

Tablo 14

Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeylerinin Demografik Özelliklerine Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Özet Tablo

Değişken/Ölçek	DZ Ölçeği			
	İyimserlik/Ruh H.D.	Duyguların Değ.	Duyguların kullanımı	Ölçek (Genel)
Yaş	**	Fark yok	Fark yok	*
Cinsiyet	Fark yok	*	Fark yok	Fark yok
Mezun olunan lise	*	*	Fark yok	**
EDE ile ilgili bilgi düzeyi	*	Fark yok	Fark yok	Fark yok
DZ ile ilgili bilgi düzeyi	Fark yok	*	Fark yok	*

Fark * $p < .05$, ** $p < .01$, *** $p < .001$ düzeyinde anlamlıdır.

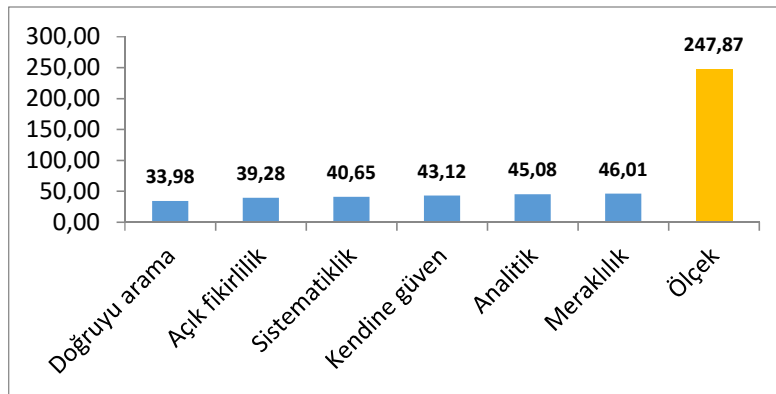
Araştırmaya göre, müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeylerinin demografik özelliklerine göre farklılaşmalarını özetlemek gerekirse (Tablo 14); öğrencilerin yaşı, mezun oldukları lise ve DZ ile ilgili bilgi düzeyi anlamlı farklılaşmaya neden olurken ($p < .05$), cinsiyet ve EDE ile ilgili bilgi düzeyi ise kısmen veya tamamen anlamlı bir farklılaşmaya neden olmamaktadır ($p > .05$).

3.2. Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE Düzeylerine Yönelik Bulgular

Tablo 15

Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE Düzeylerine İlişkin Betimsel İstatistikler (N=204)

Boyut/Ölçek	En Düşük	En Yüksek	\bar{X}	Ss	Düzye
Analitiklik	29	57	45.08	5.90	Orta
Açık fikirlilik	19	58	39.28	8.69	Düşük
Meraklılık	23	60	46.01	6.69	Orta
Kendine güven	24	57	43.12	6.69	Orta
Doğruyu arama	14	57	33.98	8.03	Düşük
Sistematiiklik	10	60	40.65	8.07	Orta
Ölçek	194	320	247.87	27.86	Orta



Şekil 2. Müzik öğretmeni adaylarının EDE düzeylerine ilişkin sıralı ortalama puanlar

Tablo 15 ve Şekil 2’de araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının “EDE Ölçeği”nin geneli ve alt boyutlarından aldıkları ortalama puanlar verilmiştir. Buna göre; araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının (genel) EDE orta düzeydedir.

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının demografik özelliklerine bağlı olarak EDE düzeylerinde (puanlarında) farklılaşma olup olmadığı aşağıda incelenmiştir.

Tablo 16
Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE Düzeylerinin Yaşa Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Mann-Whitney U Testi (N=204)

Ölçek	Yaş	Betimsel İst.			Mann-Whitney U			Etki Düzeyi (r)
		n	Sıra Ort.	Sıralar Top.	U	Z	P	
Analitiklik	≥19	15	57.90	868.50	748.50	-3.05	0.002**	0.22
	20 ≥	189	106.04	20041.50				
Açık fikirlilik	≥19	15	75.47	1132.00	1012.00	-1.82	0.069	-
	20 ≥	188	104.12	19574.00				
Meraklılık	≥19	15	58.40	876.00	756.00	-3.01	0.003**	0.21
	20 ≥	189	106.00	20034.00				
Kendine güven	≥19	15	85.40	1281.00	1161.00	-1.17	0.242	-
	20 ≥	189	103.86	19629.00				
Doğruyu arama	≥19	14	83.25	1165.50	1060.50	-1.24	0.215	-
	20 ≥	189	103.39	19540.50				
Sistematiklik	≥19	15	97.63	1464.50	1344.50	-0.33	0.739	-
	20 ≥	189	102.89	19445.50				
EDE	≥19	14	53.64	751.00	646.00	-3.18	0.001**	0.23
	20 ≥	188	105.06	19752.00				

**p<.01

Tabloda görüldüğü üzere, yaş değişkeni, ölçeğin iki alt boyutu (Analitiklik ve Meraklılık) ve geneli bakımından anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır.

Tablo 17
Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE Düzeylerinin Cinsiyete Göre Karşılaştırılmasına Yönelik T-Testi (N=204)

Ölçek	Cinsiyet	Betimsel İst.			t-Test			Etki Düzeyi (d)
		n	X̄	Ss	t	sd	P	
Analitiklik	Kadın	129	45.22	5.98	0.42	202	0.672	-
	Erkek	75	44.85	5.80				
Açık fikirlilik	Kadın	129	39.64	8.36	0.77	201	0.441	-
	Erkek	74	38.66	9.26				
Meraklılık	Kadın	129	45.71	6.87	0.85	202	0.398	-
	Erkek	75	46.53	6.38				
Kendine güven	Kadın	129	42.97	7.03	0.41	202	0.679	-
	Erkek	75	43.37	6.11				
Doğruyu arama	Kadın	128	33.94	7.26	0.10	201	0.920	-
	Erkek	75	34.06	9.25				
Sistematiklik	Kadın	129	40.57	7.77	0.18	202	0.859	-
	Erkek	75	40.78	8.62				
EDE	Kadın	128	247.88	26.74	0.01	200	0.996	-
	Erkek	74	247.86	29.88				

Tabloda görüldüğü üzere, cinsiyet değişkeni anlamlı bir farka neden olmamaktadır (p>.05). Gruplara ait ortalama puanlar incelendiğinde, kadın ve erkek müzik öğretmeni adaylarının benzer EDE’ne sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Tablo 18
Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE Düzeylerinin Mezun Oldukları Lise Türüne Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Kruskal-Wallis H Testi (N=204)

Boyut/Ölçek	Mezun Olunan Lise	Betimsel İst.		Kruskal-Wallis			M-W	Etki (d)
		n	Sıra Ort.	X ²	sd	p		
Analitiklik	Konservatuvar (1)	7	111,79	1.03	2	0.599	-	-
	GSL (2)	161	104,00					
	Diğer (3)	36	94,00					
Açık fikirlilik	Konservatuvar (1)	7	105,29	7.97	2	0.033*	1, 2 ile 3	0.35
	GSL (2)	161	106,23					
	Diğer (3)	35	81,89					
Meraklılık	Konservatuvar (1)	7	85,71	1.41	2	0.495	-	-
	GSL (2)	161	104,89					
	Diğer (3)	36	95,07					

*p<.05, **p<.01

Tablo 18'in devamı

Boyut/Ölçek	Mezun Olunan Lise	Betimsel İst.		Kruskal-Wallis			M-W	Etki (<i>d</i>)
		<i>n</i>	Sıra Ort.	X ²	sd	<i>p</i>		
Kendine güven	Konservatuvar (1)	7	124,64	3.88	2	0.143	-	-
	GSL (2)	161	105,06					
	Diğer (3)	36	86,74					
Doğruyu arama	Konservatuvar (1)	6	103,08	9.07	2	0.011*	1, 2 ile 3	0.38
	GSL (2)	161	108,13					
	Diğer (3)	36	75,72					
Sistematiklik	Konservatuvar (1)	7	100,71	8.80	2	0.025*	1, 2 ile 3	0.37
	GSL (2)	161	107,34					
	Diğer (3)	36	81,22					
EDE	Konservatuvar (1)	6	101,25	10.39	2	0.006**	1, 2 ile 3	0.42
	GSL (2)	161	107,78					
	Diğer (3)	35	72,64					

p*<.05, *p*<.01

Tabloda görüldüğü üzere, mezun olunan lise, ölçeğin hem geneli hem de üç alt boyutu (Açık fikirlilik, Doğruyu arama ve Sistematiklik) bakımından da anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır.

Tablo 19

Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE Düzeylerinin EDE ile İlgili Bilgi Düzeyine Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Anova Testi (N=204)

Boyut/Ölçek	ED ile İlgili Bilgi Düzeyi	Betimsel İst.			ANOVA		Scheffe	Etki (<i>η</i>)
		<i>n</i>	\bar{X}	<i>Ss</i>	<i>F</i>	<i>P</i>		
Analitiklik	Yetersiz (1)	52	42.81	5.45	7.11	0.001**	1 ile 3	0.26
	Biraz yeterli (2)	51	44.69	5.39				
	Yeterli (3)	101	46.46	6.03				
Açık fikirlilik	Yetersiz (1)	52	38.19	9.12	0.75	0.475	-	-
	Biraz yeterli (2)	51	39.04	8.01				
	Yeterli (3)	100	39.97	8.81				
Meraklılık	Yetersiz (1)	52	44.21	6.59	4.09	0.018*	1 ile 3	0.20
	Biraz yeterli (2)	51	45.34	5.44				
	Yeterli (3)	101	47.28	7.09				
Kendine güven	Yetersiz (1)	52	41.79	5.96	2.58	0.079	-	-
	Biraz yeterli (2)	51	42.41	6.15				
	Yeterli (3)	101	44.16	7.19				
Doğruyu arama	Yetersiz (1)	52	32.83	7.18	0.76	0.469	-	-
	Biraz yeterli (2)	50	34.11	7.91				
	Yeterli (3)	101	34.51	8.51				
Sistematiklik	Yetersiz (1)	52	38.94	7.03	2.48	0.087	-	-
	Biraz yeterli (2)	51	40.00	9.08				
	Yeterli (3)	101	41.85	7.92				
EDE	Yetersiz (1)	52	238.76	24.86	5.69	0.004**	1 ile 3	0.23
	Biraz yeterli (2)	50	245.12	25.01				
	Yeterli (3)	100	253.99	29.37				

p*<.05, *p*<.01

Tabloda görüldüğü üzere, eleştirel düşünme ile ilgili bilgi düzeyi, ölçeğin geneli ve iki alt boyutu (Analitiklik ve Meraklılık) bakımından anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır.

Tablo 20

Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE Düzeylerinin DZ ile İlgili Bilgi Düzeyine Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Anova Testi (N=204)

Boyut/Ölçek	DZ ile İlgili Bilgi Düzeyi	Betimsel İst.			ANOVA		Scheffe	Etki (<i>η</i>)
		<i>n</i>	\bar{X}	<i>ss</i>	<i>F</i>	<i>p</i>		
Analitiklik	Yetersiz (1)	42	43.71	5.26	1.45	0.238	-	-
	Biraz yeterli (2)	49	45.31	5.74				
	Yeterli (3)	113	45.50	6.17				
Açık fikirlilik	Yetersiz (1)	42	37.88	9.46	0.70	0.499	-	-
	Biraz yeterli (2)	49	39.52	7.49				
	Yeterli (3)	112	39.70	8.89				
Meraklılık	Yetersiz (1)	42	44.74	5.81	1.43	0.241	-	-
	Biraz yeterli (2)	49	45.58	5.44				
	Yeterli (3)	113	46.68	7.41				
Kendine güven	Yetersiz (1)	42	42.01	6.29	4.09	0.018*	1 ile 3	0.20
	Biraz yeterli (2)	49	41.37	6.88				
	Yeterli (3)	113	44.29	6.58				

Tablo 20'nin devamı

Boyut/Ölçek	DZ ile İlgili Bilgi Düzeyi	Betimsel İst.			ANOVA		Scheffe	Etki (η)
		n	\bar{X}	ss	F			
Doğruyu arama	Yetersiz (1)	42	32.21	7.16	2.24	0.110	-	-
	Biraz yeterli (2)	49	33.15	7.74				
	Yeterli (3)	112	35.01	8.37				
Sistematiklik	Yetersiz (1)	42	38.33	7.86	4.15	0.017*	1 ile 3	0.20
	Biraz yeterli (2)	49	39.39	8.12				
	Yeterli (3)	113	42.05	7.91				
EDE	Yetersiz (1)	42	238.88	22.58	4.51	0.012*	1 ile 3	0.21
	Biraz yeterli (2)	49	244.31	27.12				
	Yeterli (3)	111	252.85	29.08				

* $p < .05$

Tabloda görüldüğü üzere, eleştirel düşünme ile ilgili bilgi düzeyi, ölçeğin geneli ve iki alt boyutu (Kendine güven ve Sistematiklik) bakımından anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır.

Tablo 21

Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE Düzeylerinin Demografik Özelliklerine Göre Karşılaştırılmasına Yönelik Özet Tablo

Değişken/Ölçek	EDE Ölçeği						
	Analitiklik	Açık fikirlilik	Meraklılık	Kendine güven	Doğruyu arama	Sistematiklik	Ölçek (Genel)
Yaş	**	Fark yok	*	Fark yok	Fark yok	Fark yok	**
Cinsiyet	Fark yok	Fark yok	Fark yok	Fark yok	Fark yok	Fark yok	Fark yok
Mezun olunan lise	Fark yok	*	Fark yok	Fark yok	*	*	**
ED eğilimi ile ilgili b.	**	Fark yok	*	Fark yok	Fark yok	Fark yok	**
DZ ile ilgili bilgi b.	Fark yok	Fark yok	Fark yok	*	Fark yok	*	*

Fark * $p < .05$, ** $p < .01$, *** $p < .001$ düzeyinde anlamlıdır.

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının EDE düzeylerinin demografik özelliklerine göre farklılaşmalarını özetlemek gerekirse (Tablo 21); öğrencilerin yaşı, mezun oldukları lise, EDE ile ilgili bilgi düzeyi ve DZ ile ilgili bilgi düzeyi anlamlı farklılaşmaya neden olurken ($p < .05$), cinsiyet ile kısmen veya tamamen anlamlı bir farklılaşmaya neden olmamaktadır ($p > .05$).

3.3. Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeyleri ile EDE Düzeyleri Arasındaki İlişkilere Yönelik Bulgular

Tablo 22

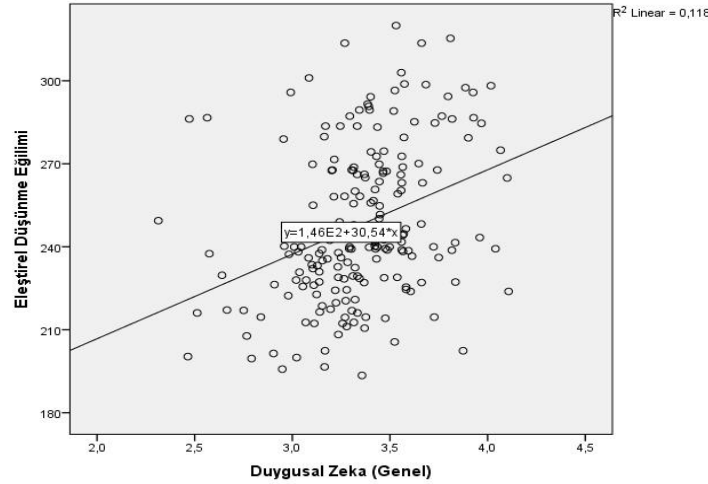
Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeyleri ile EDE Düzeyleri Arasındaki İlişkiye Yönelik Korelasyon Katsayıları

Boyut/Ölçek	İyimserlik/Ruh H.D.	Duyguların değerlendirilmesi	Duyguların kullanımı	DZ (Genel)
Analitiklik	r	.310***	.168*	.217**
	p	0.000	0.016	0.002
Açık fikirlilik	r	0.105	.341***	.240**
	p	0.135	0.000	0.001
Meraklılık	r	.259***	.210**	.040
	p	0.000	0.003	0.573
Kendine güven	r	.189**	0.131	0.024
	p	0.007	0.062	0.732
Doğruyu arama	r	0.051	.247**	.148*
	p	0.472	0.000	0.036
Sistematiklik	r	.240**	.460***	0.079
	p	0.001	0.000	0.262
EDE	r	.286***	.428***	.173*
	p	0.000	0.000	0.014

* $p < .05$, ** $p < .01$, *** $p < .001$

Tablo 22'de müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeyleri ile EDE düzeyleri arasındaki ilişkileri incelemek üzere yapılan Pearson momentler çarpımı korelasyonuna ait katsayılar verilmiştir. Bulunan korelasyon katsayıları aşağıdaki kriterlere göre yorumlanmıştır.

r	İlişki
0,00-0,10	Yok
0,10-0,30	Zayıf
0,30-0,50	Orta
0,50-0,70	Güçlü
0,70-1,00	Çok güçlü (Jawlik, 2016, s. 132)



Şekil 3. Müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeyleri ile EDE düzeyleri arasındaki ilişki

Tablodan görüldüğü üzere, müzik öğretmeni adaylarının, DZ düzeyleri ile EDE düzeyleri arasında pozitif yönlü ve “zayıf” ile “orta” düzeyde anlamlı ilişkiler olduğu tespit edilmiştir. Ölçek genel puanlarına göre bakıldığında;

a) EDE Düzeyi ile duyguların değerlendirilmesi arasında “orta” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki varken (r Eleştirel Düşünme Eğilimi* Duyguların değerlendirilmesi=0,428; $p<.001$), *İyimserlik/Ruh H.D.* (r Eleştirel Düşünme Eğilimi* İyimserlik/Ruh H.D.=0,286; $p<.001$) ve *Duyguların kullanımı* (r Eleştirel Düşünme Eğilimi*Duyguların kullanımı=0,173; $p=0,014$) arasında “zayıf” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki vardır.

b) DZ Düzeyi ile Sistematiiklik arasında “orta” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki varken (r Duygusal Zekâ*Sistematiiklik=0,403; $p<.001$), *Analitiklik* (r Duygusal Zekâ*Analitiklik=0,217; $p=0,002$), *Meraklılık* (r Duygusal Zekâ*Meraklılık=0,272; $p<.001$) ve *Kendine güven* (r Duygusal Zekâ*Kendine güven=0,186; $p=0,008$) arasında “zayıf” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki vardır.

c) Genel EDE düzeyi ile genel DZ düzeyi arasında ise “orta” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki olduğu bulunmuştur (r Eleştirel Düşünme Eğilimi* Duygusal Zekâ=0,344; $p<.001$). Buna göre, müzik öğretmeni adaylarının EDE düzeyi (puanları) arttıkça DZ düzeyleri de artmaktadır (veya tersi).

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

4.1. Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeylerine Yönelik Sonuçlar ve Tartışma

Müzik öğretmeni adaylarının (genel) DZ puanları orta düzey olarak tespit edilmiştir. “DZ Ölçeği”nin alt boyutlarına yönelik puanlarına bakıldığında ise müzik öğretmeni adaylarının en yüksek ortalama puanı *iyimserlik/ruh halinin düzenlenmesi* alt boyutu için verdikleri, bunu sırasıyla *duyguların değerlendirilmesi* ve *duyguların kullanımı* alt boyutlarının takip ettiği görülmüştür. Sonuçlar birlikte değerlendirildiğinde, araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının kendi algılarına göre DZ düzeylerinin orta seviyede olduğu anlaşılmaktadır.

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının, demografik özelliklerine bağlı olarak DZ düzeylerinde (puanlarında) farklılaşma olup olmadığına yönelik sonuçlar aşağıda sunulmuştur:

a) Müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeyleri/puanları yaşa bağlı olarak ölçeğin bir alt boyutu (*İyimserlik/Ruh halinin düzenlenmesi*) ve geneli bakımından anlamlı bir farklılaşmaya neden olmaktadır. Buna göre; yaşı 20 ve üstünde olan öğrencilerin *iyimserlik/ruh halinin düzenlenmesi* düzeyleri ile (genel) DZ düzeyleri, yaşı 19 ve altında olan öğrencilerden daha yüksektir.

b) Müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeylerinin/puanlarının cinsiyete bağlı olarak ölçeğin sadece *duyguların değerlendirilmesi* alt boyutu bakımından anlamlı bir farklılaşmaya neden olduğu ve bu farkın kadın öğrenciler lehine olduğu bulunmuştur. Kadın öğrencilerin DZ'nin *duyguların değerlendirilmesi* düzeylerinin erkek öğrencilerden daha yüksek olduğu bulunmuştur.

c) Müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeylerinin/puanlarının mezun oldukları lise türüne bağlı olarak ölçeğin geneli ve iki alt boyutu bakımından anlamlı bir farklılaşmaya neden olduğu bulunmuştur. Buna göre; konservatuvar mezunu öğrencilerin *iyimserlik/ruh halinin düzenlenmesi* ve *duyguların değerlendirilmesi* düzeyleri “Diğer” liselerden mezun öğrencilerden daha yüksektir. Müzik öğretmeni adaylarının (genel) DZ düzeylerinin de mezun oldukları lise türüne göre anlamlı bir farklılık gösterdiği ve konservatuvar mezunu öğrencilerin DZ düzeylerinin, GSL ve “Diğer” liselerden mezun öğrencilerden daha yüksek olduğu bulunmuştur.

d) Müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeylerinin/puanlarının eleştirel düşünme ile ilgili bilgi düzeyine bağlı olarak anlamlı bir farklılık gösterdiği, eleştirel düşünme ile ilgili bilgi düzeyi yeterli olan öğrencilerin *iyimserlik/ruh halinin düzenlenmesi* düzeylerinin, eleştirel düşünme ile ilgili bilgi düzeyi yetersiz ve biraz yetersiz olan öğrencilerden daha yüksek olduğu bulunmuştur.

e) Müzik öğretmeni adaylarının, DZ ile ilgili bilgi düzeyine bağlı olarak DZ düzeylerinin anlamlı bir farklılık gösterdiği, DZ ile ilgili bilgi düzeyi yeterli olan öğrencilerin *duyguların düzenlenmesi* ve (genel) DZ düzeylerinin, DZ ile ilgili bilgi düzeyi yetersiz ve biraz yetersiz olan öğrencilerden daha yüksek olduğu bulunmuştur.

Mayer, Caruso ve Salovey (1999) de kadınların DZ'lerinin yüksek olmalarındaki sebebi kadınların toplumda daha az güç sahibi oldukları için duyguları daha dikkatli okumak zorunda oldukları olarak ifade etmektedir (Aşan ve Özyer, 2003, s. 163). Yapmış olduğumuz araştırmayla paralellik göstermektedir.

Araştırmada, konservatuvardan mezun olan öğrencilerin DZ düzeylerinin GSL ve “Diğer” liselerden mezun öğrencilerden daha yüksek olduğu görülmüştür. Bu noktada, konservatuvardan mezun olan öğrencilerin çalgı çalışma sürelerinin fazla olmasından kaynaklı olarak duygularını çeşitli birçok sanat eseriyle ortaya koymalarının, kendi duygularını anlama becerilerini geliştirdiği düşünülebilir.

4.2. Müzik Öğretmeni Adaylarının EDE Düzeylerine Yönelik Sonuçlar ve Tartışma

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının (genel) EDE orta düzeyde bulunmuştur. “EDE Ölçeği”nin alt boyutlarına yönelik ortalama puanlara bakıldığında, müzik öğretmeni adaylarının en yüksek ortalama puanının *meraklılık* alt boyutu için bulunduğu görülmektedir. Meraklılık alt boyutunu sırasıyla *analitiklik*, *kendine güven*, *sistematiçlik*, *açık fikirlilik* ve *doğruyu arama* alt boyutları takip etmektedir. Sonuçlar birlikte değerlendirildiğinde, araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının kendi algılarına göre EDE düzeylerinin orta seviyede olduğu anlaşılmaktadır.

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının demografik özelliklerine bağlı olarak EDE düzeylerinde (puanlarında) farklılaşma olup olmadığına yönelik sonuçlar aşağıda sunulmuştur:

a) Müzik öğretmeni adaylarının EDE düzeylerinin/puanlarının yaşa bağlı olarak anlamlı bir farklılık gösterdiği, yaşı 20 ve üstünde olan öğrencilerin *analitiklik*, *meraklılık* ve (genel) EDE düzeylerinin, yaşı 19 ve altında olan öğrencilerden daha yüksek olduğu bulunmuştur.

b) Müzik öğretmeni adaylarının EDE düzeylerinin/puanlarının cinsiyete bağlı olarak anlamlı bir farklılık göstermediği bulunmuştur ($p<.05$).

c) Müzik öğretmeni adaylarının EDE düzeylerinin/puanlarının mezun oldukları lise türüne bağlı olarak anlamlı bir farklılık gösterdiği, konservatuvar ve GSL mezunu öğrencilerin *açık fikirlilik*, *doğruyu arama*, *sistematiçlik* ve (genel) EDE düzeylerinin “Diğer” liselerden mezun öğrencilerden daha yüksek olduğu bulunmuştur.

d) Müzik öğretmeni adaylarının EDE düzeylerinin/puanlarının eleştirel düşünme ile ilgili bilgi düzeyine bağlı olarak anlamlı bir farklılık gösterdiği, eleştirel düşünme ile ilgili bilgi düzeyi yeterli olan öğrencilerin *analitiklik*, *meraklılık* ve (genel) EDE düzeylerinin, eleştirel düşünme ile ilgili bilgi düzeyi yetersiz olan öğrencilerden daha yüksek olduğu bulunmuştur.

e) Müzik öğretmeni adaylarının EDE düzeylerinin/puanlarının DZ ile ilgili bilgi düzeyine bağlı olarak anlamlı bir farklılık gösterdiği, DZ ile ilgili bilgi düzeyi yeterli olan öğrencilerin *kendine güven*, *sistematiçlik* ve (genel) EDE düzeylerinin, DZ ile ilgili bilgi düzeyi yetersiz olan öğrencilerden daha yüksek olduğu bulunmuştur.

Yaman ve Yalçın (2004), Kökdemir (2003), Özdemir'in (2005) yapmış oldukları araştırmalarında, eleştirel düşünme eğilimleri düzeyleri ile cinsiyet arasında benzer bulgulara ulaşılmıştır.

Şen'in (2009), Dutoğlu ve Tuncel'in (2008) ve Piji Küçük'ün (2013) yapmış oldukları araştırmalarında, eleştirel düşünme eğilimlerinin, müzik öğretmeni adaylarının eğitim gördükleri kurumlara bağlı olarak benzerlik gösterdiği görülmektedir. Eldeki araştırma bulguları, diğer araştırmacıların bulgularını destekler niteliktedir.

Yapılan araştırmada 20 yaş üzeri olan öğrencilerin EDE düzeylerinin yüksek olmasının kişinin yaş aldıkça daha sorgulayıcı ve eleştirel olmasından, kendisinin farkında olup etik davranışlar sergileyebilmesi için davranışlarını belli süzgeçlerden geçirebilmesinden kaynaklı olabileceği düşünülebilir. Bireysel çalgı değişkeni ile ilgili bire bir sayıda yeterli alan çalışmasının olmaması bu konuda kesin bir genelleme yapabilmeye imkân tanımamaktadır. Bireysel çalgı değişkeni ile ilgili daha heterojen bir grupla bu hipotezin tekrar sınanmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

4.3. Müzik Öğretmeni Adaylarının DZ Düzeyleri ile EDE Düzeyleri Arasındaki İlişkilere Yönelik Sonuçlar ve Tartışma

Müzik öğretmeni adaylarının DZ düzeyleri ile EDE düzeyleri arasında pozitif yönlü ve “zayıf” ile “orta” düzeyde anlamlı ilişkiler olduğu tespit edilmiştir. Ölçek genel puanlarına göre bakıldığında;

a) **EDE Düzeyi** ile *duyguların değerlendirilmesi* arasında “orta” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki varken, *İyimsenlik/Ruh H.D.* ve *Duyguların kullanımı* arasında “zayıf” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki vardır.

b) **DZ Düzeyi** ile *Sistematiklik* arasında “orta” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki varken, *Analitiklik*, *Meraklılık* ve *Kendine güven* arasında “zayıf” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki vardır.

c) Genel EDE düzeyi ile genel DZ düzeyi arasında ise “orta” güçlükte, anlamlı ve pozitif bir ilişki olduğu bulunmuştur. Buna göre, müzik öğretmeni adaylarının EDE düzeyi (puanları) arttıkça DZ düzeyleri de artmaktadır (veya tersi).

Dutoğlu ve Tuncel’in (2008) çalışmasındaki sonuca göre, beden eğitimi öğretmen adaylarının eleştirel düşünme eğilimlerinin alt ölçekleri ile DZ alt boyutları arasında benzerlik gösterdiği görülmektedir. Certel, Çatıkkaş ve Yalçınkaya (2011) çalışmasındaki sonuca göre, aday öğretmenlerin DZ düzeyleri ile eleştirel düşünme eğilimleri arasında orta düzeyde pozitif yönde anlamlı bir ilişki olduğu ve bulunan sonuçlarla örtüştüğü görülmektedir. Gürşen Otacıoğlu’nun (2009) Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesinde öğrenim gören müzik öğretmeni adaylarıyla yapmış olduğu çalışmasında, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü öğrencilerinin DZ ölçeği puanlarının diğer bölümlerin öğrencilerinin DZ puanlarına göre daha yüksek çıktığı görülmektedir. Yapılan bu araştırmalarda DZ ve eleştirel düşünme eğilimleri arasında anlamlı bir ilişki olduğu ve müzik öğretmeni adaylarında DZ puanlarının yüksek çıktığı ve eldeki verilerin, yukarıdaki araştırma sonuçları ile paralellik gösterdiği görülmektedir. Bu noktada, bireylerin kendilerini fark edip, sorgulayıcı, eleştirel, yeni değişimlere ayak uydurabilen, problemlere çözüm üretebilen ve yanlışları tespit edebilen özellikleri kazanmalarının ve geliştirmelerinin onların bir o kadar motivasyonu yüksek, empati becerisi kuvvetli, kendini iyi ifade edebilir şekilde hayatlarına devam edebilmelerine katkı sağlayacağı ifade edilebilir.

4.4. Öneriler

Araştırmanın sonuçları doğrultusunda, aşağıdaki öneriler gerekli ve yararlı görülmektedir:

4.5. Müzik Öğretmeni Adaylarına Yönelik Öneriler

- Müzik öğretmeni adaylarının EDE’yi pozitif yönde ilerletecek derslere yer verilmesi ve EDE düzeyini artmasına yönelik grup rehberliği etkinliklerinin yapılması önerilebilir.
- Müzik öğretmeni adaylarının, müfredatta içerisindeki derslerde eleştirel düşünme ile ilgili uygulamalı etkinliklerin yapılması önerilebilir.

4.6. Eğitimcilere Yönelik Öneriler

- Yapılan araştırmalardan da çıkan sonuçlara göre, aday öğretmenlerin DZ ve EDE düzeylerinin yeterince gelişmediği görülmektedir. Bu nedenle eğitimciler, DZ ve EDE kavramlarının önemi ve içeriği hakkında bilgilendirilebilir.
- DZ ve EDE’lerin eğitim programları içerisinde yer alması gerektiği önerilip öğretmenler tarafından teşvik edilebilir.
- Öğrencilere EDE gibi ayrı bir ders verilerek, bu becerilerin gelişiminin desteklenmesi gerektiği önerilebilir. Böylelikle eleştirel düşünme bir beceri öğretimi ve disiplinler arası yaklaşım olarak ele alındığı zaman, hem farklı disiplinler içerisinde konuların tekrarlanmasına gerek kalmaması hem de bilişsel bir beceri olarak tüm disiplinlerde kullanılabilmesi ve geliştirilebilmesi sağlanabilir.
- Eleştirel düşünme ve DZ gelişimi, bireyin hayatı boyunca devam eden bir süreç olduğundan dolayı iş hayatında hizmet içi eğitimler düzenlenebilir ve toplum bilinçlendirme programları hazırlanabilir.
- Eleştirel düşünme ve DZ kavramlarının gelişimi ilk olarak ailede başladığı için bu iki kavramın önemini içeren aile bilinçlendirme programlarının hazırlanması önerilebilir.

4.7. Araştırmacılara Yönelik Öneriler

- Eleştirel düşünme eğilimlerinin öğretimini kolaylaştıran öğretim, strateji, yöntem ve tekniklerinin tespit edilmesine yönelik araştırmaların yapılması önerilebilir.
- Yapılan bu araştırmanın farklı bölge ve okullarda uygulanarak genişletilmesi ve genellemeye imkân tanınması önerilebilir.

Kaynakça

- Akyüzlüer, F. (2014). Müzik öğretmeni eğitim programının müzik öğretmen adaylarının eleştirel düşünme becerileri üzerindeki etkileri. *New World Sciences Academy-Fine Arts*, 9(3), 111-119. doi: <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2014.9.3.D0152>
- Aşan, Ö., & Özyer, K. (2003). Duygusal zekaya etki eden demografik faktörlerin saptanmasına yönelik ampirik bir çalışma. *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 21(1), 151-167. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/309902>
- Certel, Z., Çatıkkaş, F., & Yalçınkaya, M. (2011). Beden eğitimi öğretmen adaylarının duygusal zekâ ile eleştirel düşünme eğilimlerinin incelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Bilim Dergisi*, 13(1), 74-81. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/330521022_Beden_Egitimi_Ogretmen_Adaylarinin_Duygusal_Zeka_ile_Elestirel_Dusunme_Egiliblerinin_Incelenmesi_Analysis_of_the_Emotional_Intelligence_Levels_and_Critical_Thinking_Dispositions_of_Physical_Education
- Çelikkaya, H. (2009). *Eğitim bilimlerine giriş-eğitimcilik ve öğretmenlik*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Çuhadar, H. (2006). *Müziksel zekâ*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda sunulan bildiri. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Demir, M. K. (2006). *İlköğretim dördüncü ve beşinci sınıf öğrencilerinin sosyal bilgiler derslerinde eleştirel düşünme düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi* (Doktora Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 187631).
- Dutoğlu, G., & Tuncel, M. (2008). Aday öğretmenlerin eleştirel düşünme eğilimleri ile duygusal zekâ düzeyleri arasındaki ilişki. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Dergisi*, 8(1), 11-32. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/16602>
- Goleman, D. (2018). *Duygusal zekâ neden IQ'dan daha önemlidir?*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gürşen Otacıoğlu, S. (2009). Müzik öğretmeni adaylarının duygusal zekâ ile akademik ve çalgı başarı düzeyleri arasındaki ilişki. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(1), 85-96. Erişim adresi: <http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt19/sayil/085-096.pdf>
- Jawlik, A. (2016). *Statistics from A to Z*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Karasar, N. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kökdemir, D. (2003). *Belirsizlik durumlarında karar verme ve problem çözme* (Doktora Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 127649).
- Mayer, J. D., Caruso, D. R., & Salovey, P. (1999). Emotional intelligence meets traditional standards for an intelligence. *Intelligence*, 22(1), 267-298. Erişim adresi: https://www.academia.edu/928082/Emotional_Intelligence_Meets_Traditional_Standards_for_An_Intelligence
- Norris, S. P. (1985). Synthesis of research on critical thinking. *Educational Leadership*, 8, 40-45. Erişim adresi: http://www.ascd.org/ASCD/pdf/journals/ed_lead/el_198505_norris.pdf
- Özdemir, S. M. (2005). Üniversite öğrencilerinin eleştirel düşünme becerilerinin çeşitli değişkenler açısından değerlendirilmesi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3(3), 297-316. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/256389>
- Pektaş, S. (2013). *Güzel sanatlar ve spor lisesi müzik bölümü öğrencileri ile diğer lise öğrencilerinin duygusal zekâ düzeylerinin karşılaştırılması* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 333811).
- Piji Küçük, D., & Uzun, Y. B. (2013). Müzik öğretmeni adaylarının eleştirel düşünme eğilimleri. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1), 327-345. Erişim adresi: http://kefad2.ahievran.edu.tr/archive/pdfiler/Cilt14Sayi1/JKEF_14_1_2013_327-345.pdf
- Şen, Ü. (2009). Türkçe öğretmeni adaylarının eleştirel düşünme tutumlarının çeşitli değişkenler açısından değerlendirilmesi. *Journal of World of Turks*, 1(2), 69-89. Erişim adresi: https://www.academia.edu/32143702/T%C3%BCrk%C3%A7e_%C3%96%C4%9Fretmeni_Adaylar%C4%B1n%C4%B1n_Ele%C5%9Ftirel_D%C3%BC%C5%9F%C3%BCnme_Tutumlar%C4%B1n%C4%B1n_%C3%87e%C5%9Fitli_De%C4%9Fi%C5%9Fkenler_A%C3%A7%C4%B1s%C4%B1ndan_De%C4%9Ferlendirilmesi
- Tufan, Ş. (2011). *Geliştirilen duygusal zekâ eğitimi programının ortaöğretim dokuzuncu sınıf öğrencilerinin duygusal zekâ düzeylerine etkisi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 302910).

Türkoğlu, A. (2005). *109 soruda öğretmenlik meslek bilgisine giriş*. İstanbul: Kare Yayınları.

Uçan, A. (2015). *Müzik eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları.

Yaman, S., & Yalçın, N. (2004). Fen bilgisi öğretiminde probleme dayalı öğrenme yaklaşımının yaratıcı düşünme becerisine etkisi. *İlköğretim-Online*, 4(1), 42-52. Erişim adresi: <http://ilkogretim-online.org.tr/index.php/io/article/view/2022/1858>

Jan Vormann'ın Mozaik Sanatı

Jan Vormann's Mosaic Art

Neslihan Öztürk Bütow

Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

email: ressamneslihanozturk@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0956-6129>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Öztürk Bütow, N. (2020). Jan Vormann'ın mozaik sanatı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 691-701. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.778263>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 08/08/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 09/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Çağdaş mozaik sanatçıları arasında dikkati çeken Jan Vormann malzeme olarak dünyaca bilinen bir oyuna ait plastik tuğla parçalarını kullanmaktadır. Bu plastik tuğla parçaları ile sanatçı, bir kaldırım köşesinde ya da bir bina üzerinde oluşmuş çatlakları doldurarak şehir yapıları üzerinde renkli mozaikler üretmektedir. Vormann'ın söylemini anlamak ve tarihsel açıdan önemini belirlemek amacıyla sanatçının mozaikleri hakkında bir araştırma yapmak gerekliliği ortaya çıkmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve elde edilen bilgiler üç bölümde sunulmuştur. Birinci bölümde mozaik sanatı tarihsel gelişimi içerisinde dünyaca tanınmış eserler paralelinde açıklanmıştır. İkinci bölümde Vormann'ın Anıtsal Sokak Sanatı olarak isimlendirdiği mozaikleri sanatçı biyografisi birliğinde incelenmiştir. Üçüncü bölümde sanatçının Dispatchwork Projesi olarak isimlendirdiği mozaikleri anlam, amaç, malzeme, teknik, süreç ve fikir bağlamında analiz edilmiştir. Sonuç olarak araştırma, malzeme kullanımı ve sanatsal fikir açısından Vormann'ın mozaiklerinin mozaik sanatı tarihindeki önemini saptamıştır. Ek olarak, bu araştırma ile Vormann'ın mozaiklerinin mozaik sanatının geleceğini temsil ettiğini düşünmek mümkün olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mozaik Sanatı, Jan Vormann, Anıtsal Sokak Sanatı, Dispatchwork

Abstract

Jan Vormann, who draws attention among contemporary mosaic artists, uses plastic bricks that belong to a worldwide known game as material. With these plastic bricks, the artist creates colourful mosaics on the city structures by filling the cracks on a sidewalk corner or a building. To understand Vormann's expression and determine his historical significance, it has become necessary to make a research on the artist's mosaics. In this research, the qualitative research method was used and the information gained from the research presented in three chapters. In the first chapter, mosaic art was explained in parallel with world-known artworks in its historical development. In the second part, the mosaics that Vormann named as Monumental Street Art were examined in conjunction with the artist's biography. In the third chapter, the mosaics that the artist named as Dispatchwork Project were analyzed in the context of meaning, purpose, material, technique, process and idea. As a result, it has been determined that Vormann's mosaics are significant in the history of mosaic art in terms of material using and artistic idea. In addition, it has become possible to consider that Vormann's mosaics represent the future of mosaic art with this research.

Keywords: Mosaic Art, Jan Vormann, Monumental Street Art, Dispatchwork

1. Giriş

İnsanoğlu yaşamsal macerasının başladığı andan itibaren düşünce sistemini geliştiren bir yaratım süreci içerisinde bulunmuştur. Bir ağaca benzetilebilecek bu yaratım sürecinin bir parçasını, yani ağacın bir dalını mozaik sanatı oluşturmaktadır. Mozaik sanatı, zengin malzeme çeşitliliği, farklı kullanım alanları ve belki de en önemli özelliği olan dayanıklı yapısı ile en eski sanat türleri arasında yer almaktadır. Mozaik sanatının, güncel sanat dünyasında ilgi uyandıran örnekleri arasında sanatçı Jan Vormann'ın eserleri yer almaktadır. Vormann, 21.yüzyılın ilk yirmi yılı içerisinde dünya genelinde gerçekleştirdiği mozaikleri, mozaikleri için kullandığı malzemesi ve sanatsal düşüncesi ile dikkati çekmektedir. *Dispatchwork Projesi* olarak isimlendirdiği mozaik sanatında Vormann, dünyaca bilinen bir oyuncağı sanatsal malzeme olarak kullanmakta ve bu yolla renkli mozaikler üretmektedir. Küresel ölçekte bilinen bir sanatçı olan Vormann'ın mozaiklerini araştırmak, bir ağacın dalına benzetilen mozaik sanatını incelemek yoluyla insanoğlunun yaratım sürecinin bir parçasını anlamak ve sanatın güncel durumunu kavramak açılarından önemli olmaktadır. Sanatsal malzeme, yaratıcı süreç ve fikir bakımlarından ilgi uyandıran güncel bir sanatçının eserlerinin anlaşılması, öncelikle onun eserlerini ürettiği sanat türünün açıklanmasını ve tarihsel açıdan incelenmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda birinci bölümde mozaik sanatı tarihsel gelişimi paralelinde dünyaca bilinen örnekleri paralelinde açıklanmaktadır.

2. Yöntem

Bu çalışmada betimsel ve karşılaştırmalı araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Konuya ilişkin tarihsel süreç araştırılmış, literatür taraması yapılmış, konu etraflıca tanımlanmaya çalışılmıştır. Dünyadan pek çok özgün örnekler ile karşılaştırmalı olarak ortaya konulmaya çalışılan bu çalışmada mozaik sanatı tarihsel gelişimi içerisinde Orta Doğu ve Avrupa ülkelerinde yer alan örnekleri bağlamında incelenmiş ve ayrıca Olay-Vaka

(Anekdote) Kaydı yöntemi ile konu araştırılmak üzere ilgili örneklerden bazıları yerinde gidilerek bizzat gözlemlenmiştir. Söz konusu gözlemlerin fotoğraf ve dökümanlar elde edilerek objektif bir biçimde kaydedilmesi sağlanmıştır. Araştırmada yer alan bazı görseller yazara ait kişisel fotoğraf arşivinden kullanılmıştır. Gaziantep'te bulunan Zeugma Müzesi, Berlin'de bulunan İslam Sanatları Müzesi ve Bergama Müzesi ziyaret edilmiş, teknik bilgi sağlanarak teorik bilgi desteklenmiş ve literatür taraması zenginleştirilmiştir. Vormann'ın mozaikleri için belirlediği İngilizce kavramlar, Türkçe karşılıkları ile açıklanmış, kavramların Türkçeleştirilmesi sağlanmıştır. Vormann ile telefon üzerinden kişisel görüşme yapılmıştır. Ayrıca araştırma süresince sanatçı Vormann hakkında yazılan akademik bir yazıya rastlanmaması ve önceki cümlelerde söz edilenler nedeniyle bu çalışmanın, üzerinde durulması gereken, araştırılmaya değer önemli bir konu olduğu, gelecekte yapılacak araştırmalar için bir kaynak oluşturacağı düşünülmüştür.

3. Malzeme ve Anlatım Dili Çeşitliliği Bağlamında Mozaik Sanatına Genel Bakış

Turani'ye göre mozaik, süsleme ya da figürlü yüzey dekorasyonu için yapılan bir tür resimdir. Mozaik yapılacak zemine bir sıva yapılır ve bu sıva üzerine cam veya renkli taş gibi mozaik malzemeleri, malzemelerin bir yüzü dışarda kalacak şekilde yan yana gömülür (1998, s. 97).

Bir başka kaynakta Ödekan, mozaik sanatını dar ve geniş anlam olmak üzere iki kategoride açıklamaktadır. Geniş anlamı açısından mozaik sanatı; cam, seramik, ahşap, taş, kâğıt veya kumaş gibi çeşitli malzemelerin irili ufaklı boyutlarda bir araya getirilmesiyle oluşturulan teknik düzenlemedir. Mozaik sanatının dar anlamını ise, küçük renkli cam ve taş parçalarının harç içerisine gömülmesi tekniğiyle yapılan döşeme, duvar ve örtü betimlemeleri oluşturmaktadır (2008, s. 1102).

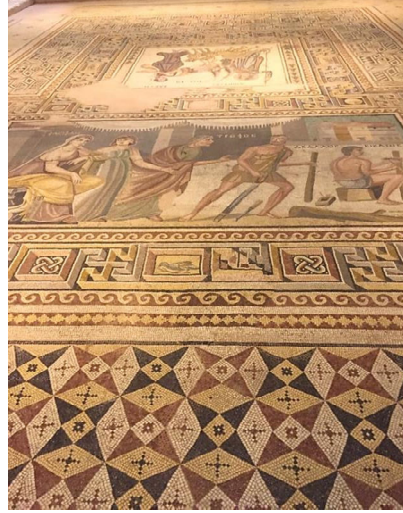


Görsel 1. Uruk şehrinde bulunan Tanrıça İnanna'ya adanmış tapınakta yer alan mozaik rekonstrüksiyonu

Mozaik sanatına dair yetkin bir işçiliğin Mezopotamya Sanatı ile başladığı söylenebilmektedir. Mezopotamya Sanatı'nın belirgin örnekleri arasında yer alan Görsel 1'de, Tanrıça İnanna için yapılmış tapınağın mozaikle bezeli sütunları görülmektedir. Yerinde yapılan inceleme sonrası İnanna Tapınağı mozaikleri için yaklaşık olarak bir madeni para çapında ve bir parmak boğumu uzunluğunda silindir şeklinde biçimlendirilmiş, siyah, kırmızı ve beyaz renkte pişirilmiş toprağın sanatsal bir malzeme olarak kullanıldığı izlenmiştir. Pişirme yöntemi ile hazırlanan bu silindir biçimli renkli parçalar, sütunlar üzerinde geometrik bir örüntü meydana getirecek biçimde düzenlenmiş ve bir tür harç ile yüzeye sabitlenmiştir.

Mezopotamya Sanatı'ndan itibaren kullanılan bir teknik olduğu gözlenen mozaik, insanoğlunun yaşam yolculuğunda keşfedilmiş yeni malzemelerin olanaklarına bağlı olarak zaman içerisinde gelişim göstermiştir. İnsanoğlunun taş işçiliği alanında geliştirdiği yeteneklerinin bir sonucu olarak, Roma İmparatorluğu Dönemi'nde doğal taşların biçimlendirilerek mozaikler için kullanıldığı görülmektedir. Roma İmparatorluğu Dönemi mozaikleri açısından, imparatorluğun büyük kentlerinden birisi olan, mitolojik hikâyelerin ve geometrik formların birlikte betimlendiği Zeugma mozaikleri önemli bir örnek olmaktadır.

Zeugma Müzesi'nde yapılan incelemede, mozaiklerin büyük bir bölümünün sosyal statü sahibi kişilerin özel yaşam alanlarının zeminini kaplamak amaçlı yapılmış olduğu gözlenmiştir. Konu paralelinde Zeugma Müzesi web sitesinde, milattan sonra 2.yüzyıl dolaylarında Roma İmparatorluğu'nun büyük kentlerinden birisi olan Zeugma'da yüksek rütbeli askerler ve zengin tüccarlar gibi sosyal statü sahibi kişilerin yaşamakta olduğu bilgisine rastlanmıştır (Zeugma, 2020, s. 16). Sosyal statü sahibi kişilerin, mozaikle kaplı bu özel yaşam alanlarına örnek olarak, Roma Villası'na ait yemek odasının tabanında bulunan Görsel 2'de detay görünümü yer alan *Daidalos Mozaığı* verilebilmektedir (Zeugma, 2020, s. 10).



Görsel 2. Daidalos Mozaïği – detay görünüm

Şahin (2013, s. 41), Daidalos Mozaïği'nde Daidalos ve İkaros tarafından Pasiphae'nin yasak aşkını gerçekleştirmek üzere tasarlanan ahşap maketin yapılma anının betimlendiğini belirtmektedir. Mitolojik hikâye betimlerinin geometrik biçimlerle çevrelendiği, bir yemek salonunun zeminin kaplayan söz konusu bu mozaïğin, genel anlamda Roma Dönemi mozaiklerinin karakteristiğini oluşturduğu söylenebilmektedir.

Milattan sonra 4. yüzyıldan Rönesans'a kadar olan süreçte mozaik sanatı, genellikle Hristiyan anlayışı çerçevesinde yapılan mabetlerde, inanışlarla ilgili önemli hikâyeleri betimlemek amacıyla kullanılmıştır. Bizans Sanatı örneğinde olduğu gibi Hristiyan inancı çerçevesinde yapılan mozaiklerin genelinde taş işçiliği görülürken, 7. ve 8. yüzyıldan itibaren İslam Mimarisi içerisinde yer aldığı izlenen mozaik sanatında ise genellikle sırlanmış seramik parçaların kullanıldığı görülmektedir (Richman Abdou, 2018, s. 7-8).



Görsel 3. Beyhekim Camiisi mihrabı

Mozaik sanatının gelişimi içerisinde Selçuklu Dönemi'nde ortaya çıkan tekniğin ve anlatım dilinin, Roma Dönemi'nden veya Roma Dönemi taş işçiliğinin bir devamı olarak yorumlanabilecek Ayasofya Camii örneğinde olduğu gibi Hristiyan inancı için yapılmış mabetlerdeki örneklerinden farklı olduğu dikkati çekmektedir. Selçuklu Dönemi'nde saray ve camii süslemelerinde yaygın olarak kullanılan mozaik sanatının en belirgin özelliğinin, mozaik malzemesi olarak sırlanmış seramik parçalarının kullanılması olduğu söylenebilmektedir. Stilize edilmiş doğa motiflerinin, kaligrafinin ve geometrik formların betimlendiği bu dönemin mozaik sanatına örnek olarak Beyhekim Camiisi mihrabı (Görsel 3) verilebilmektedir. Erbil'in belirttiği üzere çini mihrabın kenarlarında ve alınlığında Tövbe Suresi 18. ayet, Bakara suresi 255. ayet ve Ankebût suresi 45. Ayeti yazılı bulunmaktadır (Erbil, 2018). Zemin rengi olarak firuzenin ve kontur rengi olarak koyu morun kullanıldığı mihrabın, birbirinden farklı geometrik biçimde hazırlanmış, kenarları kesilerek biçimlendirilmiş seramik parçaların düzenlenmesi yoluyla oluşturulduğu izlenmektedir. Konu paralelinde Çobanoğlu (2019, s. 21), Selçuklu mozaiklerinin ana malzemesi olan seramiklerin 13.yüzyılın ikinci yarısından itibaren firuze ve patlıcan moru renginde sırlanmaya başladığını;

sırlanmış seramik parçaların üçgen, altıgen, dikdörtgen, daire ve baklava gibi çeşitli geometrik formlarda kesilerek alçı zemin üzerinde düzenlendiğini belirtmektedir.



Görsel 4. Shell Grotto'da yer alan mozaiklerden bir detay

Buraya kadar verilen örneklerde, mozaik sanatı için malzeme olarak pişirilmiş toprak, renkli taş ve sırlanmış seramik parçaları gibi biçimlendirilmiş malzemelerin kullanıldığı izlenmektedir. Mozaik sanatının tarihsel gelişimi içerisinde verilen bu örnekler, Görsel 4'de bir detayı yer alan doğal Shell Grotto ile zenginlik kazanmaktadır. Yerin altında bir tür labirenti anımsatan, yaklaşık 190 m2 yüzölçümüne sahip Shell Grotto'nun tüm iç yüzeyleri, duvarları ve kubbeleri ana malzemesi deniz kabukları olan mozaiklerle bezenmiştir. Shell Grotto'da yer alan mozaiklerin, mozaik sanatı tarihi içerisinde doğal malzemenin işlem görmeden olduğu gibi kullanılması açısından önemli bir örnek olduğu söylenebilmektedir. Nadeau, Shell Grotto mozaikleri için yaklaşık 4,6 milyon deniz kabuğu kullanıldığını belirtmektedir (Nadeau, 2016). 1835 yılında ortaya çıkarılan Shell Grotto'nun gerçek yaşı ile ilgili bir karbon testi yapılamamıştır. Bunun nedeninin, 19.yüzyıl sonları ve 20.yüzyıl başlarında mekânı aydınlatmada kullanılan gaz lambalarının olduğu görülmektedir. Gaz lambalarının kullanımının mekân hakkında yapılan karbon testini olumsuz etkilemesinin yanı sıra mekânda bulunan deniz kabuklarını da kirlettiği bilinmektedir (Nadeau, 2016).



Görsel 5. Marc Chagall, Dört Mevsim / Four Seasons

20.yüzyılın sonlarına doğru mozaik sanatının, sosyo – ekonomik ve teknolojik yenilikler paralelinde gelişmeye devam ettiği görülmektedir. Bu dönemin mozaik sanatının, günün her saati izleyiciye açık olan kamusal alanlarda varlık göstermesi dikkat çekmektedir. Konu açısından dünyaca ünlü sanatçı Marc Chagall'ın dünyanın en kalabalık şehirlerinden birisi olan Chicago şehrinde bir iş merkezinin önünde yer alan Görsel 5'teki eseri örnek olarak verilebilmektedir. Chicago şehrine ait hikâyelerin konu edildiği, mevsimlerin gelişini kutlayan *Dört Mevsim* isimli mozaik anıtta gökyüzünde uçan insanlar, müzisyenler, sevimli hayvanlar gibi Chagall resimlerinin karakteristiğini oluşturan figür ve doğa betimleri oldukça renkli bir biçimde yer almaktadır. Chagall'ın mozaik eserinin renkli yapısıyla mozaik tarihi içerisinde belirgin bir örnek olduğu konu paralelinde Miles (2017, p. 6), bu mozaik anıtın 250'den fazla renk içerdiğini belirtmektedir.

Chagall'ın söz konusu mozaik eseri, renk çeşitliliği ve kamusal alanda sergilenmesi bakımından önem arz etmesinin yanı sıra mozaik eserin yaratıcı sürecine dair görsel kayıtları içermesi bakımından da önem arz etmektedir. 20.yüzyılın ikinci yarısı içerisinde gelişen teknolojinin bir sonucu olarak sanatçının söz konusu bu mozaiği "*Hediye: Marc Chagall'ın Dört Mevsim Mozaiği / The Gift: Four Seasons Mosaic of Marc Chagall*" isimli bir belgeselin konusu olmuştur. Belgeselde, Chagall'ın mozaik eseri için asistanı Michel Tharin ile birlikte çalışması, Chagall'ın direktifleri doğrultusunda asistan Tharin'in mozaik uygulamalarını gerçekleştirmesi,

Chagall'ın Fransa'daki atölyesinde yapılan mozaiklerin Chicago'ya taşınması ve burada kolektif güç birlikteliğinde kurulmasının yapılması izlenmektedir (Olin, 1974).

Mozaik sanatının tarihsel gelişimine bir perspektif tutan önceki paragraflarda örneklendirilen eserler, Chagall'ın söz konusu anıtsal mozaığı ve bu mozaikle ilgili söz konusu belgesel filmin izlenmesi sonrasında anıtsal mozaiklerin kolektif bir çabanın ürünü olduğu genellemesi yapılabilmektedir. Bu genellemeye bir başka örnek Tanrıça İnanna Tapınağı olabilir. Söz konusu bu tapınağın sütunlarında mozaığı meydana getiren binlerce küçük silindirik biçimli pişirilmiş toprak parçaları bulunmaktadır. Çamuru silindirik hale getirmek, pişirmek, ortaya çıkan parçaları kendi içerisinde düzenlemek ve tapınak sütunlarını bu pişirilmiş toprak parçaları ile kaplamak gibi eylemlerin kolektif bir iş gücüne ihtiyaç duyacağı düşünülmektedir. Sonuç olarak, Zeugma'da kırılmış taş parçaları ile yapılmış mozaiklerin, Beyhekim Camii mihrabında seramik parçaları ile yapılan mozaiklerin ya da Shell Groto'da yer alan deniz kabukları ile yapılmış mozaiklerin de kolektif bir çabanın ürünü olduğu şeklinde bir yorum yapılabilmektedir. Bu yorum 21.yüzyıl mozaik sanatçılarından Jan Vormann'ın *Dispatchwork* adını verdiği anıtsal mozaik sanatının izlenmesi ile de kuvvet kazanmaktadır. Mozaik sanatının tarihsel gelişimi içerisinde güncel bir örnek olan Vormann ve onun anıtsal mozaik sanatının incelenmesi ile anıtsal mozaik sanatında kolektif çabanın ortaya çıkışı, gelişimi ve tarihsel sürecinin nasıl bir parçası haline geldiği daha net bir biçimde anlaşılacaktır.

4. Jan Vormann'ın Biyografyasından Elde Edilen Bulgular ve Anıtsal Sokak Sanatı

1983 doğumlu olan Vormann, Almanya'nın Berlin şehrinde ve Şili'nin Valdivia şehrinde yaşamaktadır. 2006 yılından itibaren güncel sanat dünyası içerisinde aktif bir biçimde varlık gösteren Vormann, sanat eğitimine paralel olarak başladığı sanat kariyeri süresince bağımsız projeler gerçekleştirmiş, akademik alanda eğitmen olarak çalışmış, ulusal ve uluslararası etkinliklerde yer almıştır. Vormann, 2013 – 2017 yılları arasında Berlin'de bulunan Avrupa Uygulamalı Bilimler Üniversitesi'nde (University of Applied Sciences Europe) dört yıl süresince lisans ve yüksek lisans öğrencileri için ders vermiştir. Akademik eğitim verdiği süre boyunca Paris'te bulunan Parsons School of Design ve Amsterdam'da bulunan Institute for Architecture gibi Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde konferanslar vermiş ve atölye çalışmaları gerçekleştirmiştir (Vormann, sanatçı ile yapılan görüşme, 2020).

Vormann Berlin'de bulunan Weissensee Sanat Akademisi Görsel Sanatlar Bölümü'nden 2010 yılında mezun olmuştur. Lisans eğitimi süresince öğrenci değişim programı çerçevesinde St.Petersburg'da bulunan Stieglitz Akademisi Mozaik Bölümü'nde eğitim görmüştür. Sanatçı, Stigietz Akademi'sini *Yeniden Diriliş Kilisesi*'nin restorasyonunu yapması ve mozaik sanatı alanında önemli bir akademi olması nedeniyle tercih etmiştir (Vormann, sanatçı ile yapılan görüşme, 2020).



Görsel 6. Yeniden Diriliş Kilisesi / The Church of The Savior On Spilled Blood iç mekân detayı

Avrupa'nın en büyük anıtsal mozaik eseri olarak kabul edilen St. Petersburg'da bulunan Yeniden Diriliş Kilisesi 7000 metrekareden fazla alan üzerinde mozaik bulundurmaktadır ("Resurrection", t.y.). 5 kubbeli bu kilisenin en yüksek kubbesi 81 metre yüksekliğindedir (Varol, 2011). İç mekân detaylarından birisi Görsel 6'da izlenen söz konusu kilisenin tüm iç duvarları ve tavanları baştan aşağı mozaikle kaplıdır. Bu mozaiklerin yapılmasında, aralarında Viktor Vasnetsov (1848-1926), Mikhail Nesterov (1862-1942) ve Mikhail Vrubel'in (1856 – 1910) yer aldığı Rusya'nın önemli sanatçılarının kolektif bir biçimde çalıştığı bilinmektedir ("Wikipedia", t.y.).

Sanatçı Vormann'ın öğrencilik yıllarında aldığı eğitimin onun mozaik sanatçısı olmasında etkin bir rol oynadığı gözlenmektedir. Bu noktada sanatçı, öğrencilik yıllarında alınan eğitimin sanatsal üretilere yansımaları bakımından önemli bir örnek olarak düşünülebilmektedir. Öğrencilik yıllarında edindiği deneyimlerin bir sonucu olarak Vormann'ın, binlerce yıllık bir geçmişe sahip mozaik tekniğini, güncel malzemelerin birlikteliğinde yeniden yorumladığı izlenmektedir.



Görsel 7. Jan Vormann, Anıtsal Sokak Sanatı/Monumental Street Art

Vormann, mozaik sanatını *Anıtsal Sokak Sanatı* ve bir sonraki bölümde incelenecek olan *Dispatchwork Projesi* olarak iki farklı biçimde kategorilendirmektedir. Sanatçı St. Petersburg'da aldığı mozaik eğitiminin bir yansıması olarak çağdaş mozaikler üretirken aynı zamanda da sokak sanatı yapması nedeniyle 2012 yılından itibaren mozaiklerinin bir bölümünü Anıtsal Sokak Sanatı olarak adlandırdığını belirtmektedir (Vormann, sanatçı ile yapılan görüşme, 2020). Görsel 7 ve 8'de birer örneği izlenen Anıtsal Sokak Sanatı mozaiklerinde sanatçı, sedefli Bizassa taşları olarak bilinen ve ışık yansıması oluşturan kesilmiş parlak taşları kullanarak çeşitli tanıdık imgeleri anımsatan soyut formlar oluşturmaktadır.



Görsel 8. Jan Vormann, Anıtsal Sokak Sanatı/Monumental Street Art

Modern çağ teknolojisinin bir sonucu olarak, sanatçının soyut formlar oluşturduğu Anıtsal Sokak Sanatı mozaiklerinin yaratıcı sürecine dair görsel kayıtlar izlenebilmektedir. “*Gestures of Caring*” isimli kısa belgeselde Vormann'ın söz konusu bu mozaiklerini, taşların ısıtılmış asfalt üzerine gömülmesi tekniği ile kolektif iş gücü birlikteliğinde yaptığı görülmektedir (Borhes ve Tymoshchuk, 2019). Günlük yaşam içerisinde karşılaşılan bir sahne olan ıslak asfalt üzerindeki benzinin ışığa göre renk değiştiren soyut formunu mozaik sanatı ile kalıcı bir hale getiren sanatçının amacı, yaşanan çevrenin korunması gerektiği mesajını vermektedir. Sanatçı, kimi insanlara göre çirkin bir görüntü olan kimilerine göre ise güzel bulunan ıslak asfalt üzerindeki benzinin soyut formunu korumakta, yeniden yorumlamış olduğu mozaik tekniği ile bu soyut formu sanatsal bir biçimde görünür kılmaktadır (Borhes ve Tymoshchuk, 2019).

5. Dispatchwork Projesi

Vormann'ın mozaik sanatındaki bir diğer kategori Dispatchwork Projesi'dir. Sanatçı 2007'den bu yana sürdürmekte olduğu Dispatchwork Projesi'nde oyun aracılığıyla renkli mozaikler üretirken yeni bir kent estetiği oluşturmaktadır. İngilizce'de bir tür kelime oyunu olduğu anlaşılan *dispatchwork*, *dispatch-work* ya da *dispatchwork* biçimlerinde yorumlanabilmektedir. Kelimenin *dispatch-work* olarak yorumlanabilen ilk biçiminde *dispatch* eylem olarak; *hızlıca göndermek (belirli bir yer ya da amaç için)*, *çabucak bitirmek*, *halletmek ve öldürmek* anlamlarını taşımaktadır. İsim olarak ise *gönderi işlemi*, *çabukluk*, *dakiklik* anlamları yanında *askeri ve devlet işleriyle alakalı resmi rapor*, *telgraf*, *haber ajanslarının haber ve raporları* anlamlarına gelmektedir (Halsey, 1988, s. 293). İngilizce'de pek çok farklı alanda kullanılabilen ve geniş bir tanıma sahip olan *work* kelimesinin ise Türkçe'de genel olarak *iş* anlamına geldiği bilinmektedir.

Vormann, Dispatchwork Projesi'nde hazır malzeme olarak plastik blok parçaları kullanmakta ve bu parçaları bir araya getirerek sanatsal üretimler gerçekleştirmektedir. Hazır malzeme kullanılmasına bağlı olarak Vormann'ın mozaik sanatı da geleneksel üslupta yapılan mozaik sanatının gerektirdiği sürenin aksine çabucak bitme eğilimi göstermektedir. Bu bakımdan, bir önceki paragrafta incelenen kelime anlamları ile birlikte Vormann'ın sanatı göz önünde bulundurulduğunda, dispatch-work kelimesinin *çabucak bitirilen iş* anlamına geldiği söylenebilmektedir.

Dispatchwork kelimesinin bir diğer anlamı, kelimenin *dis-patchwork* olarak yorumlanmasıyla meydana gelmektedir. *Patchwork* kelimesinin Türkçe karşılığı çeşitli kumaşların bir araya gelmesiyle oluşan yama işi ya da yama sanatı olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte İngilizce'de "dis" takısının önüne geldiği kelimeye farklı anlamlar kattığı bilinmektedir. Kelimelerin önüne gelen bu takı, olumsuzluk ifade etmekte; bir eylemin veya durumun tersine çevrilmesini veya yokluğunu göstermekte; ayırma, ayrılma, çıkarma alt anlamları birlikteliğinde bir şeyin sökülmesi anlamına gelmekte; hoş olmayan veya çekici olmayan bir durumun bütününe veya derecesini belirtmektedir (Lexico, 2020). Kelime önüne gelen "dis-" takısının verdiği anlamlar ve Görsel 9'da bir örneği izlenen Vormann'ın Dispatchwork Projesi'nin Türkçe'de *sökülebilir yama sanatı* olarak da yorumlanabileceği düşünülmektedir.



Görsel 9. Jan Vormann, Dispatchwork

Vormann'ın Dispatchwork Projesi mozaikleri, parçaların birbirine ve duvara yapıştırılmaması nedeniyle sökülebilir olmaktadır. Vormann, birbirine eklenen plastik blok parçaları kullanarak, günlük yaşamın koşurmacası arasında ve izleyicilerin gözü önünde, kent dokusu üzerinde bir kaldırım köşesinde ya da bir bina üzerinde oluşmuş çatlak ve oyukları doldurmaktadır. Bu noktada sanatçının sanatını icra ettiği yerlerde projenin izleyici üzerindeki etkisi paralelinde biçimlenen eserin kalıcılığı hakkındaki sözleri dikkat çekmektedir.

Dünyanın hayli geçici (sürekli değişen) ve göreceli olduğu gerçeği ile çalışmayı deniyorum, örneğin kimi anlar sonsuza dek sürecek gibi kimileri ise çok kısa. Proje aynı zamanda, bir çevrenin girişimi nasıl kabul ettiği ya da ona nasıl tepki gösterdiği üzerine bir test. Bazı çevrelerde, insanlar girişime dikkat ediyor, dolayısıyla yapılan iş de orada uzun bir zaman kalıyor, öte yandan bazı çevrelerde insanlar ihtiyaç duydukları için oyuncakları alıyor. (...) Buna rağmen hiçbir zaman hiçbir şeyi yapıştırmadım. Bana göre, kalıcılık gerçekten önemli değil. (...) Projenin bir diğer konusu, sonsuza dek kalacakları yer olan dökümantasyon ve fotoğraf (aktaran Tomsic, 2014, s. 5).

Taş ve benzeri malzemelerin harç içerisine gömüldüğü geleneksel mozaik sanatı tekniğinden farklı bir teknik tercih ettiği görülen Vormann'ın, Dispatchwork Projesi mozaiklerinin sökülebilir özellikte olmasını tercih ettiği anlaşılmaktadır. Sanatçının bu tercihinin, mozaiklerin yapıldığı çevre ve kalıcılık ilişkisini araştırmak amaçlı olduğu da dikkati çekmektedir. Esasen, Dispatchwork Projesi mozaiklerinin, dördüncü bölümde incelenen Vormann'ın Anıtsal Sokak Sanatı mozaiklerinden ve üçüncü bölümde mozaik sanatının tarihsel gelişimi paralelinde incelenen örneklerinden farklılıkları olduğu görülmektedir. Üçüncü ve dördüncü bölümde incelenen, harç içerisine gömülme tekniği ile üretilen örnekleri dolayısıyla mozaik sanatının zamana karşı dayanıklı bir sanat türü olduğundan söz edilebilmektedir. Vormann, Dispatchwork Projesi mozaiklerini, harç içerisine gömülme tekniği ile değil modern teknolojinin bir ürünü olan fotoğraf ve dökümantasyon tekniği ile zamana karşı dayanıklı hale getirmektedir. Dispatchwork Projesi mozaikleri, mozaığı meydana getiren renkli plastik blok parçalarının yapısı gereği birbirine kenetlenme tekniği ile oluşmaktadır.



Görsel 10. Jan Vormann, Dispatchwork Modülü

Vormann'ın sanatsal malzemesi olan renkli plastik blok parçaları, çocuk oyuncakları arasında belki de en bilineni olduğu söylenebilecek Görsel 10'da bir örneği izlenen Lego oyuncaklarıdır. 1932'de Ole Kirk Christiansen (1891-1958) tarafından kurulan ve halen üretimine devam eden bir Danimarka firması Lego'nun ürettiği, parçaların bir araya getirilmesine dayalı bu oyun Lego oyunu olarak bilinmektedir.

Lego hakkında yapılan bir belgeselde, yarım milyar insanın Lego parçalarıyla büyüdüğü ve dünya nüfusunun 100 katı kadar Lego parçasının dünyada bulunduğu bilgisi yer almaktadır. Bu belgeselde, Lego parçalarının zaman içerisinde dünyada yeni bir jenerasyon oluşturarak bir oyuncaktan fazlası haline geldiği, çocuk oyunlarından sanata uzanan çok yönlü bir tarafı olduğu ve 21.yüzyılın ilk 20 yılı içerisinde Lego parçalarının birer sanat malzemesi olarak çağdaş pek çok sanatçı tarafından da kullanıldığı görülmektedir (Davidson ve Junge, 2014). Bu sanatçılar arasında Vormann Dispatchwork Projesi ile dikkat çekmektedir. Lego parçaları ile atölyesinde heykeller yapan Nathan Sawaya gibi diğer pek çok çağdaş Lego sanatçısından farklı olarak Vormann sanatsal üretimlerini kamusal alanlarda gerçekleştirmekte ve bu yerlerde tahrip olmuş kent yapısını Lego parçaları ile onarmaktadır. Yaklaşık yarım milyar insanın çocukluğunda oynamış olduğu bilinen Lego oyunu, sanatçı Vormann'ın yaşanılan çevrenin korunması gerektiği düşüncesini gerçekleştirdiği sanatında sanatsal bir malzeme olmaktadır.

Birbirine eklenen yapısı ile hayal gücünün yansımalarını oluşturmaya imkân tanıyan bir oyuncağın hemen tüm çocuklar için dikkat çekici olduğundan söz edilebilmektedir. Sanatçı Vormann da Lego parçalarını kullanarak, çevresindeki çocukların dikkatini çekmektedir. Konu paralelinde Vormann, Lego parçaları ile tahrip olmuş kent yapılarını onarıırken kendisini gören çocukların ona katılım sağlamak amacıyla yanına geldiğini ve ona yaratıcı sürecinde katkı sağladıklarını belirtmektedir (Borhes ve Tymoshchuk, 2019). Sanatçı, yaratıcı sürecinin bir parçası haline gelen, onunla birlikte kent dokusunu onaran çocuklarla etkileşimde bulunmakta ve kentin tahrip olmuş yapılarını dünyaca bilinen bir oyun aracılığıyla kolektif iş gücü içerisinde renkli bir biçimde onarmaktadır (Borhes ve Tymoshchuk, 2019).



Görsel 11. Berlin'de sanatçı Vormann'a katılım sağlayan izleyiciler

Dispatchwork Projesi neşeli bir oyun içerisinde izleyicilerin bu neşeli oyuna katılmaları ile gerçekleşmektedir. Kolektif iş gücü, dayanışma, yardımlaşma gibi kavramların ışığında bu proje, oyun aracılığıyla toplumun yaşamının bir parçası olan kent estetiğini koruma düşüncesini paylaşmaktadır. Dispatchwork Projesi'nin süreç fotoğraflarından birisi olan Görsel 11'de, farklı yaş gruplarından rastgele bir araya gelmiş kişilerin, Almanya'nın Berlin şehrinde yer alan ve İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı izlerini üzerinde taşıyan bir bina üzerinde çalışma yaptıkları gözlenmektedir. İzleyicilerin sürece katılım göstermesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan Görsel 12 ve 13'de detay görünümü yer alan mozaik, kendi içerisinde renkli yapısı ile kent görünümleri üzerine dikkati

çekmektedir. Sanatçının, farklı kültürlerden, farklı yaş gruplarından pek çok insanı bir araya getirmesi dolayısıyla yaratıcı süreci içerisinde bir tür insan mozaığı oluşturduğu da söylenebilmektedir.



Görsel 12. Jan Vormann, Berlin'de yapılmış Dispatchwork örnekleri

Vormann, katılımcıların etkileşimi aracılığıyla oluşturduğu Dispatchwork Projesi'ni teknolojinin imkânlarından yararlanarak küresel bir boyuta taşımak için gerekli çalışmalarda bulunmuştur. Güncel sanatın bir parçası olarak bilinen sanatçı web siteleri, sanatçıların sanatsal amaçlarını belirttiği ve üretimlerini sergilediği küresel erişime açık bir tür dökümantasyon özelliği taşımaktadır. Sanatçı Vormann'da sanatsal üretimlerinin ve sanatsal amacının içerisinde yer aldığı dökümantasyonlarını Dispatchwork isimli web sitesinde yayınlamıştır. Bu web sitesinde Dispatchwork Projesi'nin amacı şu şekilde açıklanmaktadır:

Dispatchwork, dünya çapındaki hemen hemen tüm kamusal alanlar için çok oyunculu bir oyundur. Tek bir sanatçının elleriyle yaptığı bir girişimin ötesinde: Yüzlerce meraklısı kamusal alandaki paylarını haklı olarak talep etmek için gün ışığında hareket ediyor. Birlikte kültürel mirasa, cephelere ve surlara sızdık. Kır evlerinden gökdelenlere Dispatchwork, çatlakları kapatmış ve iyileştirmiş, kentsel yapıda malzeme derlemesini tamamlamış ve şehir görünümünün gri tonlarına insanlar ve renk katmıştır. Dispatchwork, birbirini tanımayan insanların küresel işbirliğine doğru soyut formlardaki ve canlı renklerdeki çocukluk anılarını hedeflemektedir. Bu proje, diğerlerinden biri olarak tanımlanan ve geçiciliği kucaklayan herkes için yapılmaktadır. Zamanını neşeli bir şekilde paylaşmaktan hoşlanan ve yapıştırılmamış parçaların çocuk oyuncak kutularına geri dönüp yavaşça ortadan kayboluşunu (doğamız için arkadaşça) dert etmeyen herkes ("Dispatchwork", 2020).

Dispatchwork web sitesi, Vormann'ın sanatsal amacını açıklamanın yanı sıra Dispatchwork projesinin dünyanın yüzlerce farklı yerinde gerçekleşmiş olduğunu gösteren dökümanları içermesi açısından da ilgi çekmektedir. Söz konusu web sitesinde dünya üzerinde yer alan bir nokta seçilip onaylandığında, Dispatchwork'un yapıldığı yer, adres bilgileri ve fotoğraflarına erişilmektedir. Projenin dikkat çekici bir tarafı ise söz konusu web sitesinin izleyici paylaşımına açık olmasıdır. Dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan insanlar Vormann'ın Dispatchwork Projesi'ni taklit etmekte, bir başka anlamda bu projeye gönüllü olarak katılım sağlamakta ve bu katılımlarını kendi çektikleri fotoğraflarla belgeleyerek Dispatchwork'un web sitesinde paylaşmaktadır.

6. Sonuç

Yapılan araştırma neticesinde mozaik sanatının Mezopotamya Sanatı ile başladığı görülmüştür. Araştırmanın üçüncü bölümünde yer verilen örnekler bağlamında mozaik sanatında kullanılan sanatsal malzemelerinin sırasıyla pişirilmiş toprak, biçimlendirilmiş taş, sırlanmış mozaik ve deniz kabukları olduğu izlenmiştir. Ek olarak incelenen örnekler sonucunda mozaik sanatının, biçim verilen ya da doğal olarak kullanılan üç boyutlu parçaların yüzeye sabitlenmesine dayalı sanatsal bir düzenleme olduğu anlaşılmıştır.

20.yüzyılın sonlarına doğru gelişen teknolojinin bir yansımasının görüldüğü modern mozaik sanatı Chagall'ın araştırma içerisinde yer verilen eseri ile örneklendirilmiştir. Chagall'ın söz konusu eseri ile ilgili belgeselde anıtsal mozaik kolektif iş gücü birlikteliğinde yapıldığı izlenmiş, bunun üzerine anıtsal mozaiklerin kolektif iş gücüne ihtiyaç duyduğu genellemesi yapılmıştır. 20.yüzyıl mozaik sanatının kolektif iş gücü birlikteliğinde gerçekleşmesi, fotoğraf ve video aracılığıyla yaratıcı süreci dair görsel kayıtları içermesi, renkli bir yapıya sahip olması gibi özelliklerinin 21.yüzyılda da çeşitlenerek devam ettiği görülmüştür. Bu bakımdan güncel bir sanatçı olan Jan Vormann ve onun mozaik sanatı incelenmiştir.

Vormann'ın biyografya incelemesi sonucu sanatçının almış olduğu akademik eğitimleri ve edindiği sanatsal deneyimleri mozaik sanatı aracılığıyla sentezlediği düşünülmüştür. Sanatçı Vormann'ın öğrencilik yıllarında aldığı eğitimin onun mozaik sanatçısı olmasında etkin bir rol oynadığı gözlenmiştir. Bu noktada sanatçı, öğrencilik yıllarında alınan eğitimin sanatsal üretilere yansıması bakımından önemli bir örnek olacağı düşünülmüştür. Öğrencilik yıllarında edindiği deneyimlerin bir sonucu olarak Vormann'ın, binlerce yıllık bir geçmişe sahip

mozaik tekniğini, güncel malzemelerin birlikteliğinde yeniden yorumladığı izlenmiştir. Anıtsal Sokak Sanatı olarak isimlendirdiği mozaiklerini, araştırmanın üçüncü bölümünde incelenen mozaik sanatı örneklerinde olduğu gibi harç içerisine gömme tekniği ile gerçekleştirdiği görülmüştür. Bu bakımdan sanatçının Anıtsal Sokak Sanatı mozaiklerinin teknik anlamda ve kolektif bir çaba ile üretilmesi bakımından geleneksel mozaik sanatı ile ilgili benzerlikleri tespit edilmiştir.

Araştırmanın beşinci bölümünde, Vormann'ın Dispatchwork Projesi olarak adlandırdığı mozaik sanatı anlam, amaç ve teknik bakımlardan incelenmiştir. Proje ismi için çok anlamlı bir tür kelime oyunundan yararlandığı gözlenen sanatçının, proje isminde olduğu gibi sanatsal malzemesi için de bir oyundan yararlandığı saptanmıştır. Sanatçının, dünya genelinde Lego oyunu olarak bilinen oyunu meydana getiren birbirine eklenen plastik blok parçalarını sanatsal bir malzeme olarak kullandığı görülmüştür. Sökülebilir yama sanatı ya da çabucak bitirilen iş anlamları birlikteliğinde Dispatchwork'un genellikle kamusal alanlarda icra edildiği, tahrip olmuş kent yapılarının üzerinde yer alan boşlukları renkli bir biçimde doldurduğu, süreç içerisinde izleyicide ilgi uyandırmasının bir sonucu olarak kolektif bir biçimde gelişim gösterdiği izlenmiştir.

Taş ve benzeri malzemelerin harç içerisine gömüldüğü geleneksel mozaik sanatı tekniğinden farklı bir teknik tercih ettiği görülen Vormann'ın, Dispatchwork Projesi mozaiklerinin sökülebilir özellikte olmasını tercih ettiği anlaşılmıştır. Sanatçının bu tercihinin, mozaiklerin yapıldığı çevre ve kalıcılık ilişkisini araştırmak amaçlı olduğu da dikkati çekmiştir. Esasen, Dispatchwork Projesi mozaiklerinin, araştırmanın dördüncü bölümünde incelenen Vormann'ın Anıtsal Sokak Sanatı mozaiklerinden ve üçüncü bölümünde incelenen örneklerinden farklılıkları olduğu görülmüştür. Üçüncü ve dördüncü bölümde incelenen, harç içerisine gömülme tekniği ile üretilen örnekleri dolayısıyla mozaik sanatının zamana karşı dayanıklı bir sanat türü olduğundan söz edilebilmektedir. Vormann, Dispatchwork Projesi mozaiklerini, harç içerisine gömülme tekniği ile değil modern teknolojinin bir ürünü olan fotoğraf ve dökümantasyon tekniği ile zamana karşı dayanıklı hale getirmektedir. Dispatchwork Projesi mozaikleri, mozaığı meydana getiren renkli plastik blok parçalarının yapısı gereği birbirine kenetlenme tekniği ile oluşmaktadır.

Vormann'ın Anıtsal Sokak Sanatı ve Dispatchwork Projesi mozaiklerinde, mozaik sanatı tarihinde soyut formların kullanılması bakımından Mezopotamya Sanatı'ndan beri devam eden bir geleneğin parçası olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca Vormann'ın mozaik sanatını kolektif bir çaba birlikteliğinde gerçekleştirmesi dolayısıyla da geleneğin bir parçası olduğundan söz edilebilmektedir. Bununla birlikte Vormann'ın özellikle Dispatchwork Projesi'nde sanatsal malzeme olarak çok bilinen bir oyuncak, bir başka ifade ile hazır bir nesneyi kullanması bakımından mozaik sanatı tarihinde yenilikçi bir sanatçı olduğu düşünülmektedir.

Sonuç olarak, Dispatchwork Projesi ile Vormann çocukluk oyunlarından birini tekrar hayata getirmekte, bu oyun aracılığıyla çevreyi koruma bilincini yardımlaşma gücü ile ortaya çıkarmakta, kendi oyununu ve oyuncaklarını başkalarıyla paylaşmaktadır. Sanatçı, Dispatchwork Projesi mozaiklerini meydana getiren plastik blok parçaları ile tahrip olmuş kent yapısını onardıktan sonra bu blok parçalarının başkaları tarafından sökülebilme ihtimalini hesaba katmaktadır. Sanatçı, Dispatchwork Projesi mozaiklerinin kalıcılığını modern teknolojinin bir ürünü olan fotoğraf ve dökümantasyon ile sağlamaktadır. Bu noktada sanatçı için asıl önemli olanın eserin fiziksel kalıcılığı değil, düşüncesi olduğu görülmektedir. Bu düşüncenin başkaları tarafından kolaylıkla uygulanabilir olması Dispatchwork Projesi'nin dünya çapında yaygınlaşabilmesi açısından da önemli olmaktadır. Vormann, kent dokusunda oluşmuş boşlukları renkli bir biçimde doldurmakta ve başkalarını da bu eyleme teşvik etmektedir. Sanatçının, dünya üzerinde yaklaşık yarım milyar insanın bildiği kabul edilen bir oyunu izleyiciye sunarak ülke sınırları, kültür farklılıkları gibi farklılıklar gözetmeden herkesin deneyimleyebileceği ve renkli görünümleye meydana getireceği yaratıcı bir düşünce geliştirdiği söylenebilmektedir. Vormann'ın, gelenekçi ve aynı zamanda yenilikçi, çevreci ve özgün bir sanatçı olduğu sonucuna varılabilmektedir.

Kaynakça

- Borhes, K., & Tymoshchuk, N. (Yönetmen). (2019). *Bien Urbain 2019-Jan Vormann "Gestures of Caring"*. [Belgesel]. Erişim adresi: <https://vimeo.com/385223283>
- Çobanoğlu, A. D. (2019). Tokat ve Niksar'da bazı Selçuklu yapılarındaki çini süslemeler üzerine bir değerlendirme. *Vakıflar Dergisi*, 51, 9-44. doi: <https://doi.org/10.16971/vakiflar.559126>
- Davidson, K., & Junge, D. (Yönetmen). (2014). *A Lego Brickumentary*. [Belgesel]. Erişim adresi: <https://www.facebook.com/1015080085227174/videos/1018150278253488/>
- Dispatchwork. (2020). Erişim adresi: <https://www.dispatchwork.info/mission/>
- Erbil, Ö. (2018, 24 Haziran). 119 yıldır tarihi mihrabın peşinde. *Hürriyet*. Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/119-yildir-tarihi-mihrabin-pesinde-40876324>
- Halsey, W. D. (1988). *Macmillan contemporary dictionary*. İstanbul: ABC.

- Lexico. (2020). Erişim adresi: <https://www.lexico.com/definition/dis->
- Miles, H. (2017, 18 Kasım). Mosaics in Chicago-Marc Chagall's four seasons mosaic [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://helenmilesmosaics.org/blog/chagalls-four-seasons-mosaic/>
- Nadeau, S. (2016, 20 Ağustos). Margate Shell Grotto in Kent [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.solosophie.com/margate-shell-grotto/>
- Olin, C. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1974). *The Gift: Four seasons mosaic of Marc Chagall*. [Belgesel]. Erişim adresi: <https://mediaburn.org/video/the-monumental-art-of-marc-chagall/>
- Ödekan, A. (2008). Mozaik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt. 2* (s. 1102 – 1103) içerisinde. İstanbul: Yem Yayın.
- Resurrection Church. (t.y.). Resurrection church (Savior on the spilled blood). Erişim adresi: <http://eng.cathedral.ru/en/spas/building>
- Richman Abdou, K. (2018, 12 Mayıs). Learn the ancient history of mosaics and how to make your own colorful creation [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://mymodernmet.com/how-to-make-a-mosaic/>
- Şahin, M. (2013). Pasiphae-Daidalos mozaigi üzerine yeni düşünceler. *Journal of Mosaic Research*, 6, 33-44. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/294090>
- Tomsic, N. (2014, 21 Haziran). Dispatchwork in five chapter [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://transitoryart.org/dispatchwork-in-5-chapters/>
- Turani, A. (1998). *Sanat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Varol, B. (2011, 23 Ekim). Yeniden Diriliş Kilisesi-Saint Petersburg [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://blog.milliyet.com.tr/yeniden-dirilis-kilisesi---saint-petersburg/Blog/?BlogNo=331096>
- Vormann, J. (2020, 24 Temmuz). Neslihan Öztürk Bütow'un kişisel iletişimi.
- Wikipedia. (t.y.). Church of the savior on blood. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_the_Savior_on_Blood
- Zeugma. (2020). Mozaik hikâyeleri. Erişim adresi: <http://zeugma.org.tr/hikayeler.aspx#features/>
- Görsel Kaynakçası**
- Görsel 1. [Uruk şehrinde bulunan Tanrıça İnanna'ya adanmış tapınakta yer alan mozaik rekonstrüksiyonun fotoğrafı]. (M. Ö. 3000). Vorderasiatisches Museum, Berlin. Erişim adresi: t.ly/g6hy
- Görsel 2. [Daidalos mozaigi'nin fotoğrafı]. (M. S. 2.yy). Zeugma Mozaik Müzesi, Gaziantep. Fotoğraf: Neslihan Öztürk Bütow.
- Görsel 3. [Beyhekim Camiisi mihrabı'nın fotoğrafı]. (13. yy). İslam Sanatları Müzesi, Berlin. Fotoğraf: Neslihan Öztürk Bütow.
- Görsel 4. [Shell Groto'da yer alan mozaiklerden bir detayın fotoğrafı]. (17.yy). Shell Groto–Margarete, Birleşik Krallık. Erişim adresi: t.ly/pNy5
- Görsel 5. [Marc Chagall'ın Dört Mevsim fotoğrafı/Four Seasons]. (1974). First National Plaza, Chicago. Erişim adresi: t.ly/V9a4
- Görsel 6. [The Church of The Savior On Spilled Blood iç mekân detay fotoğrafı]. (t.y.). Yeniden Diriliş Kilisesi, St. Petersburg. Erişim adresi: t.ly/qiQ1
- Görsel 7. [Jan Vormann, Anıtsal Sokak Sanatı/Monumental Street Art fotoğrafı]. (2019). Erişim adresi: t.ly/KoT9
- Görsel 8. [Jan Vormann, Anıtsal Sokak Sanatı/Monumental Street Art fotoğrafı]. (2019). Erişim adresi: t.ly/TDGe
- Görsel 9. [Jan Vormann, Dispatchwork fotoğrafı]. (2018). Stavanger, Norway. Erişim adresi: t.ly/C5KZ
- Görsel 10. [Jan Vormann, Dispatchwork modülü fotoğrafı]. (2017). Erişim adresi: t.ly/4nWP
- Görsel 11. [Berlin'de sanatçı Vormann'a katılım sağlayan izleyiciler Dispatchwork fotoğrafı]. (t.y.). Kupfergraben, Berlin. Erişim adresi: t.ly/FyNr
- Görsel 12. Jan Vormann/Berlin'de yapılmış Dispatchwork örneklerinin fotoğrafı]. (t.y.). Kupfergraben. Berlin. Erişim adresi: t.ly/6hLk

Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yönelik Bilişsel Yapılarının Kavram Haritası ile İncelenmesi

An Analysis on The Cognitive Structures of Visual Arts Teacher Candidates Towards Interdisciplinary Art Education through Concept Map

Fatih Karip

Doç. Dr., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
email: fkari@agri.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8957-1568>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı alınmıştır.

Atf (APA 6)/To cite this article

Karip, F. (2020). Görsel sanatlar öğretmen adaylarının çok alanlı sanat eğitimi yönelik bilişsel yapılarının kavram haritası ile incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 702-709. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.778175>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 12/08/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 08/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Bu çalışmanın amacı Görsel sanatlar öğretmen adaylarının çok alanlı sanat eğitimi yönelik bilişsel yapılarını ve bu yapıdaki kavramlar arasındaki bağları kavram haritası yolu ile incelemektir. Bu çalışma nitel bir araştırma yaklaşımına sahiptir. Çalışma gurubunu Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesinde öğrenim gören Görsel Sanatlar öğretmen adayları oluşturmaktadır. Araştırmada öğretmen adaylarının çok alanlı sanat eğitimi yönelik bilişsel yapılarını ortaya çıkarmak için veri toplama aracı olarak bağımsız kelime ilişkilendirme testi kullanılmıştır. Bağımsız kelime ilişkilendirme testinden elde edilen veriler ile bir frekans tablosu oluşturulmuştur. Frekans tablolarına kaydedilen veriler ile öğretmen adaylarının çok alanlı sanat eğitimi ilişkin zihinsel modellerini ortaya çıkarmak için kavram haritası çizilmiştir. Böylece görsel sanatlar öğretmen adaylarının farklı disiplinlere yönelik bilişsel yapılarındaki kavramlar arasındaki ilişkileri net bir biçimde ortaya koymak amaçlanmıştır. Analizlerin sonucunda 1. Kesme noktasında birbirleri ile neredeyse ilişkisiz görülen dört disiplin 4. Kesme noktasına doğru birbirleriyle son derece karmaşık ve sıkı bir ilişki sergileyen kavramların ortaya çıktığı görülmüştür. Çok alanlı sanat eğitimi oluşturan disiplinler kendi içlerinde kendilerine özgü bir yapıdayken kendi aralarında iç içe geçmiş bir bütünü teşkil ettikleri ortaya çıkmıştır.

Anahtar kelimeler: Çok Alanlı Sanat Eğitimi, Görsel Sanatlar Öğretmen Adayları, Kavram Haritası

Abstract

The aim of this study is to analyze the cognitive structures of visual arts teacher candidates towards interdisciplinary art education and the links between the concepts in this structure through the concept map. The study group consists of Visual Arts teacher candidates studying at Faculty of Education, Ağrı İbrahim Çeçen University. In the research, independent word association test (WAT) was used as a data collection tool to reveal the cognitive structures of the candidates towards interdisciplinary art education. A frequency table was created with the data obtained from the independent word association test. A concept map was drawn to reveal the pre-disciplinary cognitive structures of teacher candidates related to interdisciplinary arts education with the data recorded in the frequency tables. Thus, it is aimed to clearly reveal the relationships between the concepts of visual arts teacher candidates in their cognitive structures for different disciplines. As a result of the analysis, four disciplines that seemed almost unrelated to each other at 1st breakpoint emerged with concepts that showed a very complex relationship with each other towards 4th breakpoint. While the disciplines that constitute multi-field art education have a unique structure among themselves, it has been revealed that they constitute an intertwined whole among themselves.

Keywords: Interdisciplinary Art Education, Visual Arts Teacher Candidates, The Concept Map

1. Giriş

Görsel sanatlar eğitiminin tarihi temelleri incelendiğinde, ilk olarak Cumhuriyet Dönemiyle birlikte ilkököl ve ortaokul programlarında uygulanmasıyla önem kazanan bir ders olduğu görülmektedir. Eldeki kısıtlı imkanlardan dolayı uygulamalar okuldan okula farklılık göstermekte ve henüz bir kurama dayanmamaktadır. Zamanla resim iş dersi öğretim programı gelişme göstermiştir. Fakat bu gelişmeler kuramsal temelleri olan bilimsel çalışmalara dayalı gelişmeler değildir. Daha çok gelişmiş ülkelerdeki programların Türkiye şartlarına uyarlanması ile gerçekleştirilmiştir (Özsoy, 2003). Yüksek Öğretim Kurumu ve Dünya Bankası'nın 1994-1997 yılları arasında yürüttüğü Millî Eğitimi Geliştirme Projesi kapsamında öğretmen yetiştiren eğitim fakültelerinin yeniden yapılanması çalışmaları ile yeni eğitim fakülteleri programları 1998-1999 öğretim yılından itibaren uygulamaya konmuştur. Yüksek Öğretim Kurulu 1998 yılından itibaren Eğitim Fakültelerinde yeniden yapılanma sürecini başlatmış ve bu çerçevede yeni düzenlenen öğretmen yetiştirme programlarını uygulamaya koymuştur (Yök, 1998). Sağlanan bu köklü değişiklikle 1950'lerden nu yana önemsiz görülen sanat eğitimi günümüze doğru sanatla ilgili farklı disiplinlerin etkileşimi ile görsel algıyı, görsel okuryazarlığı, kültürlerarası sanat eğitimi fikrini sanatsal uygulamalarla eş değer tutan disipline dayalı bir anlayışa evrilmiştir. Sanatsal uygulamalar ile birlikte, sanat tarihi, estetik ve sanat eleştirisi gibi disiplinlerin yanı sıra çok kültürlü ve kültürlerarası bir yaklaşımı içeren görsel

sanatlar dersi öğretim programı Ülkemiz koşullarına uygun hale getirilmiş ve bu yeni yaklaşıma Çok Alanlı Sanat Eğitimi denmiştir (Özsoy, 2003).

Farklı kaynaklarda disipline dayalı sanat eğitimi (Yolcu, 2004; Demirci Katırcı, 2020) ya da dört disiplin (Artut, 2004) olarak da geçen çok alanlı sanat eğitimi ilk olarak 1982 yılında J. Paul Getty tarafından ortaya atılan bir yaklaşımdır. Temelinde uygulama eğitimine verilen desteğin azaltılarak sanat tarihi, estetik ve eleştiri ile bir bütün olarak işe koşulmasını amaçlamaktadır (Demirci Katırcı, 2020). Böylece sanat eğitiminin en eski problemlerinden biri olan yalnızca uygulamalar yaparak görsel sanatlara yetenekli bireylerin eğitilmesi fikri yerini sanat tarihi, estetik ve eleştiri gibi farklı disiplinlerin işbirliğini içeren yeni bir yaklaşıma bırakmış sanat eğitimcileri tarafından kabul görmüş ve varlığını sürdürmüştür.

Her ne kadar sanat duygusal bir rahatlama, naif bir haz, estetik bir beğeni sağlasa da bilgilendirici, aydınlatıcı, davranış değişikliği sağlayan çok yönlü bir uğraştır. Genel kabulün aksine sanat önemli bir zihinsel süreç ve güçlü bir yaratıcı süreçler sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sanatın bu kendine has özellikleri ile güçlü imgeler edinmek, bu imgeleri zihinde yeniden yapılandırarak çizgi, renk, biçim, doku, form, mekân gibi plastik elemanlarla düşünerek ve sanatsal anlatıma yönelik sorun çözme ciddi bir zihinsel uğraş gerektirir. Sanat eğitimi zihinsel süreçleri arttıran çok alanlı bu yaklaşım ile anlamaya, düşünmeye, sanat beğenisi oluşturmaya, empati kurmaya, sanatsal ilerlemeye, sanatın kültür ve toplum üzerindeki etkilerini analiz etmeye yol açan bir sürece girdiği söylenebilir (Gökay, 2005).

Sanat tarihi ile öğrenciler bir sanat yapıtını üretildiği koşulları, o dönemin toplumsal, sosyal ve psikolojik yönleri ile ele alarak değerlendirirler. Sanat tarihsel süreçleri, sanat akımlarını ve onları doğuran nedenleri kendi kültürü ile karşılaştırarak bir bütün içerisinde inceleme fırsatı elde eder. Sanat tarihi öğrencilere idrak etmeyi, görsel anlatımları ve onları oluşturan öğeleri anlamayı sağlar. Ayrıca sanat tarihsel bilgiler öğrencinin seçmesine, reddetmesine, faydalı kavramsal araçları elde ederek hayal güçlerini geliştirmelerine yardımcı olur (Özsoy ve Şahan, 2009).

Sanat eleştirisi çalışmaları, öğrencilerin sanatsal çalışmalar hakkında çalışmanın özgünlüğüne yönelik içsel ipuçları araştırmalarıdır. Sanat eleştirisi; betimleme, çözümlenme, yorumlama ve yargılama olmak üzere hiyerarşik dört aşamada gerçekleştirilir. Eserde yer alan ince ayrıntıların farkına varmak, farklı ve yeni ilişkiler kurarak doğru yargıya varmak temel noktadır. Eleştiri sürecinde öğrenciler esere; eser ne hakkındadır?, Ayrıntıları nedir?, Anlamı nedir?, Neden güzeldir? Ya da neden güzel değildir? Sorularını yöneltir (Özsoy, 2003).

Estetik bilimi temel tartışma konusu olarak “güzeli” ele almış ve “güzel nedir?” sorusuna cevap aramaya çalışmıştır. Bu çerçevede estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik tutum, estetik deneyim, estetik yargı gibi konular estetiğin temel problemleri olarak ele alınarak tartışılmıştır (Bengisu, 2007) Estetik eğitimi, estetik kavramlar ve prensipler ile birleştirilmiş sanatsal yaratma ve takdir etmeye teşvik eden ve estetik okuryazarlığı geliştiren sanat eğitimi programlarını kapsamaktadır. Estetik eğitimi ile öğrenciler sanatı araştırma ve sorgulama fırsatı bularak değerlendirme, yorum ve yargıda bulunma fırsatı elde ederler. (Güneş, 2015). Sanatın en temel sorunlarıyla ilgilenen estetik, öğrenme sürecinde genellikle neden sonuç ilişkisi araştırılan, mantığın ve terimlerin dikkatli kullanılmasını içine alan bir felsefi disiplindir. Böyle bir öğrenme süreci öğrenciler için her aşamasında estetik bir problemin tartışıldığı zengin bir felsefi alan açılmış olur (Özsoy ve Alakuş, 2009).

Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar, diğer sanat disiplinlerinin anlamlı ve öğretici bir alanda kesiştiği noktadır. Uygulamalar disiplinlerarası sanat eğitiminin nihai amacıdır. Öğrenciler tercihlerine göre yalnız ya da küçük gruplar halinde resim, heykel, grafik, seramik, dokuma, tasarım gibi alanlarda, okulun imkanlarına göre çalışabilirler. Uygulamalı çalışmalarda yoğun olarak kuramsal bilgi değil, ortaya çıkan ürünün niteliği önemlidir. Kuramsal bilgiler uygulama sırasında öğrencilere aktarılır. Bu sayede öğrencilerin duygu ve düşüncelerini yansıttığı ürünleri ortaya çıkar (Yolcu, 2004) bu durumda öğrenme öğretme sürecinde sanatın kültürel boyutu ile birlikte bilişsel boyutunun önemi göz önünde bulundurulması gerektiği anlaşılmaktadır (Hiçyılmaz, 2020).

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı Görsel sanatlar öğretmen adaylarının disiplinler arası sanat eğitimine yönelik bilişsel yapılarını ve bu yapıdaki kavramlar arasındaki ilişkileri kavram haritası yolu ile incelemektir.

2.Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Görsel sanatlar öğretmen adaylarının disiplinler arası sanat eğitimine yönelik bilişsel yapılarının incelendiği bu çalışma nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma, görüşme, gözlem ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamlarında gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel süreçlerin takip edildiği bir yaklaşımdır (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Nitel araştırmalar detaylı veri toplamaya imkân sağlaması ile ortamdaki çok farklı faktörleri anlaşılmasına olanak tanımaktadır.

Böylece araştırmacı amacı doğrultusunda elde edilen bulgulara dayalı olarak derinlemesine açıklamalar yapabilmektedir (Metin, 2014).

2.2. Çalışma Gurubu

Araştırmanın çalışma gurubunu amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Ölçüt örnekleme, araştırmacı tarafından önceden belirlenen bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasını esas almaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Buna göre çalışma gurubunu Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesinde öğrenim gören Görsel Sanatlar öğretmen adayları oluşturmaktadır. Öğretmen adaylarının demografik bilgilerine ilişkin tablo aşağıda yer almaktadır.

Tablo 1

Araştırmaya Katılan Öğretmen Adaylarının Sınıf ve Bölümlere Göre Dağılımı

Cinsiyet Sınıf	Kız	Erkek	Toplam
1	22	23	45
2	20	19	39
3	21	24	45
4	20	22	42
Toplam	83	88	171

Tablo 1’de araştırmaya katılan öğretmen adaylarının sınıf ve cinsiyete göre dağılımları yer almaktadır. Buna göre araştırmaya katılan öğretmen adaylarının cinsiyetleri ve sınıf mevcutları bakımından birbirine yakın olduğu görülmektedir.

2.3. Veri Toplama Aracı

Araştırmada öğretmen adaylarının disiplinler arası sanat eğitimine yönelik bilişsel yapılarını ortaya çıkarmak için veri toplama aracı olarak bağımsız kelime ilişkilendirme testi (KİT) kullanılmıştır. KİT katılımcıların bilişsel yapılarını ve bu kavramlar arasındaki bilgi ağlarını gözler önüne serebilen uzun dönemli hafızadaki kavramlar arasındaki ilişkilerin yeterli ya da anlamlı olup olmadığını ortaya koymaya yarayan tamamlayıcı ölçme tekniklerinden biridir. Uzun yıllar fen alanında kullanılan KİT son yıllarda sosyal alanlarda da sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır (Bahar, Nartgün, Durmuş ve Bıçak, 2012). Bu teknik zihne gelen uyarıcıları herhangi bir sınırlama olmadan uyarıcı kavramla ilişkili kelimeler oluşturma varsayımına dayanır. Bu çalışmada görsel sanatlar öğretmen adaylarına sanat tarihi, estetik, eleştiri ve sanat uygulamaları uyarıcı kavramlar olarak sunulmuştur. Görsel sanatlar öğretmen adaylarına ölçme aracı hakkında gerekli açıklamalar yapıldıktan sonra her bir anahtar kavramın hatırlattığı 10 sözcüğü 30 saniye (Ustaoglu ve Aytaç, 2014) içerisinde alt alta yazmaları istenmiştir. Cevapların alt alta yazılması ile zincirleme cevap verilmesini önlemek amaçlanmıştır. Böylece katılımcılar her bir sözcüğün yazımından sonra anahtar kavrama geri dönerek anahtar kavramın hatırlattığı sözcüğü yazmaları sağlanmıştır. Aksi takdirde yeni yazdığı sözcükten etkilenmesi mümkün olabilir (Kurt ve Ekici, 2013). Aşağıda Şekil 1’de katılımcılardan K.17’ye ait veri toplama aracı örnek olarak gösterilmiştir.

KELİME İLİŞKİLENDİRME TESTİ

Değerli katılımcı; bu çalışma sizlerin **SANAT TARİHİ** kavramına ilişkin algılarını tespit etmek için yapılmaktadır. Anket yalnızca bilimsel amaçla kullanılacaktır. Sorulara içtenlikle cevap vermeniz araştırmanın hassasiyeti açısından önemlidir.

İlk sayfada verilen anahtar kavramı kendinize sessizce söyleyin ve aklınıza gelen ilk kelimeyi hızlı bir biçimde anahtar kelimenin karşısındaki boşluğa yazın. Diğer boşlukları da aynı şekilde aklınıza gelen anahtar kelime ile doldurun. Her anahtar kavram için sadece 20 saniye süreniz vardır. Bu nedenle cevaplarınızı mümkün olduğu kadar hızlı yazmaya çalışın. Cümle yazan boşluğa ise anahtar kavramla ilgili bir cümle yazınız

Teşekkür ederiz

Yaşınız: 22
Bölümünüz: Resim-İz Öğretmenliği
Cinsiyetiniz: (K) (E)
Orta öğretim: () Alan içi (X) Alan dışı

Sanat Tarihi Estetik
Sanat Tarihi Hız
Sanat Tarihi Güzellik
Sanat Tarihi Kübizm
Sanat Tarihi Algı
Sanat Tarihi Köresel
Sanat Tarihi Romantizm
Sanat Tarihi Gerçeklik
Sanat Tarihi Tutum
Sanat Tarihi Üslup

Şekil 1. Katılımcılardan K.17’ye ait cevap kâğıdı

2.4. Verilerin Analizi

Bağımsız kelime ilişkilendirme testinden elde edilen veriler ile bir frekans tablosu oluşturulmuştur. Frekans tablolarına kaydedilen veriler ile öğretmen adaylarının disiplinler arası sanat eğitimine ilişkin zihinsel modellerini ortaya çıkarmak için kavram haritası çizilmiştir. Kavram haritası photoshop cs4 çizim programı ile araştırmacı tarafından çizilmiştir. Böylece görsel sanatlar öğretmen adaylarının disiplinler arası sanat eğitime yönelik bilişsel yapılarındaki kavramlar arasındaki ilişkileri net bir biçimde ortaya koymak amaçlanmıştır. Kavram haritası çizilirken Bahar, Alex ve Sutcliffe (1999) tarafından ortaya konulan kesme noktası tekniği kullanılmıştır. Buna göre anahtar sözcüklere yönelik türetilen kelimeler frekansları dikkate alınarak belli sayılar arasında tekrar eden sözcükler kesme noktası olarak kullanılmıştır. Kavram haritası oluşturulurken 5'ten fazla tekrar eden sözcükler kullanılmıştır. 20 ve yukarısı tekrar eden sözcükler 1. Kesme noktası, 15-19 arası tekrar eden sözcükler 2. Kesme noktası, 10-14 arası tekrar eden sözcükler 3. Kesme noktası ve 5-9 arası tekrar eden sözcükler ise 4. Kesme noktası olarak kullanılmıştır. Her bir kesme noktası aralığında bulunan sözcükler o aralıktaki öğrenci sayısını göstermektedir. Örneğin 15-19 kesme noktasında bulunan sözcüğün aynı sayıda katılımcı tarafından tekrar edildiğini göstermektedir (Işık, Taşdere ve Göz, 2011).

3. Bulgular ve Yorum

Bağımsız kelime ilişkilendirme testi ile elde edilen veriler ile bir frekans tablosu oluşturulmuştur. Bu frekans tablosunda her bir kavram için kullanılan sözcükler ve her sözcüğün kullanım sıklığı yer almaktadır. Aşağıdaki kavram haritası bu sözcüklerin frekans değerleri dikkate alınarak çeşitli kesme noktalarının oluşturulması ile elde edilmiştir. Elde edilen her bir kesme noktası kolay algılanabilmesi ve diğer kesme noktalarından ayrılabilmesi için farklı renklerle ifade edilmiştir. Bu bölümde frekans tablosu kullanılarak oluşturulan kavram haritası farklı başlıklar altında değerlendirilecektir.

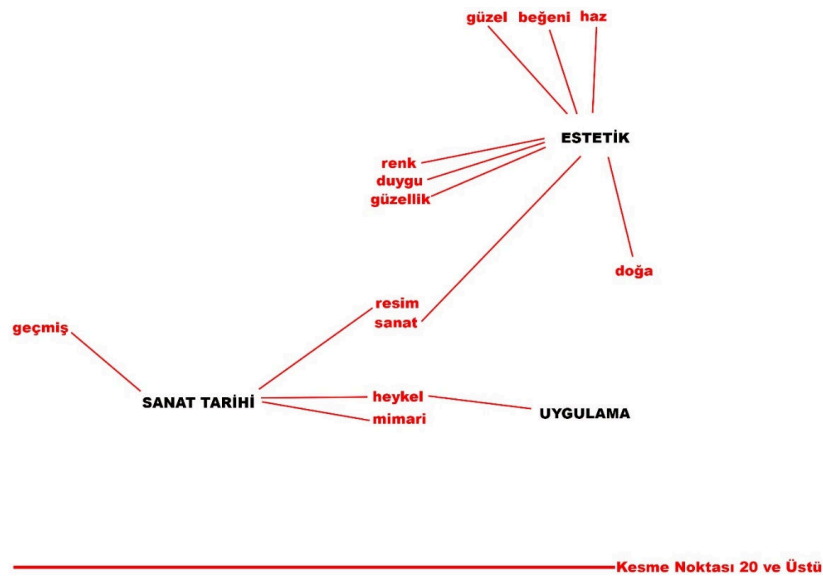
Tablo 2

Anahtar kavramlara verilen cevaplara ilişkin veriler

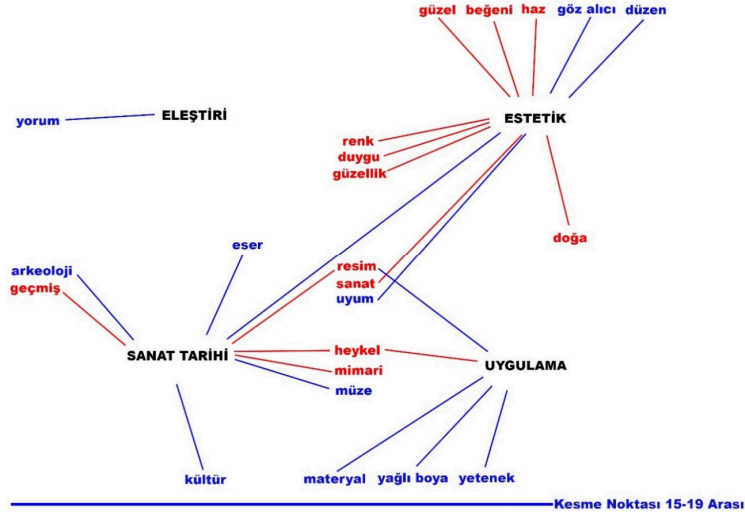
Disiplinler	Türetilen sözcük	Toplam frekans
Eleştiri	26	207
Estetik	34	397
Sanat Tarihi	31	326
Uygulama	38	277
Toplam	130	1207

Tablo 2 incelendiğinde katılımcıların anahtar kavramlara ilişkin vermiş oldukları cevapların istatistikleri görülmektedir. Buna göre görsel sanatlar öğretmen adayları en fazla sanatsal uygulamalara; en az ise sanat eleştirisi kavramına yönelik sözcük türetmişlerdir. Ancak bunun aksine sanatsal uygulamalar için türettikleri sözcükler düşük bir frekansta tekrar ettiği görülmektedir. Tabloya göre en fazla sözcük (397) estetik kavramına yönelik olmuştur.

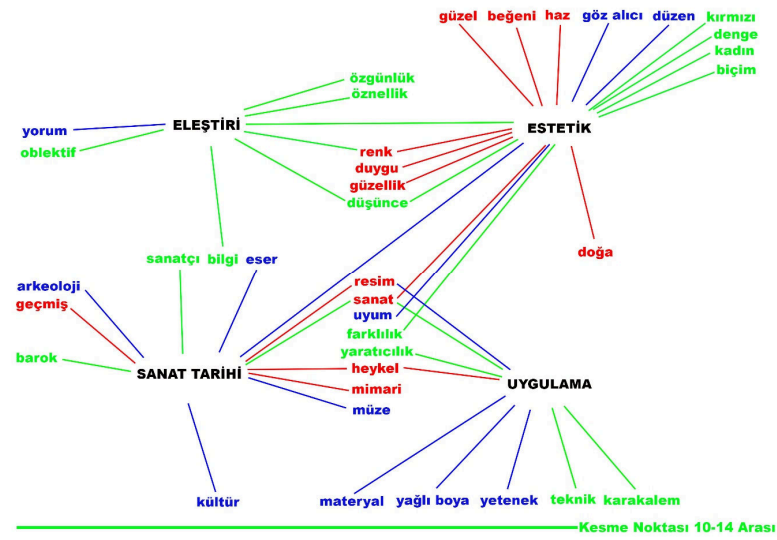
Frekans Tablosu İle Elde Edilen Kavram Haritası



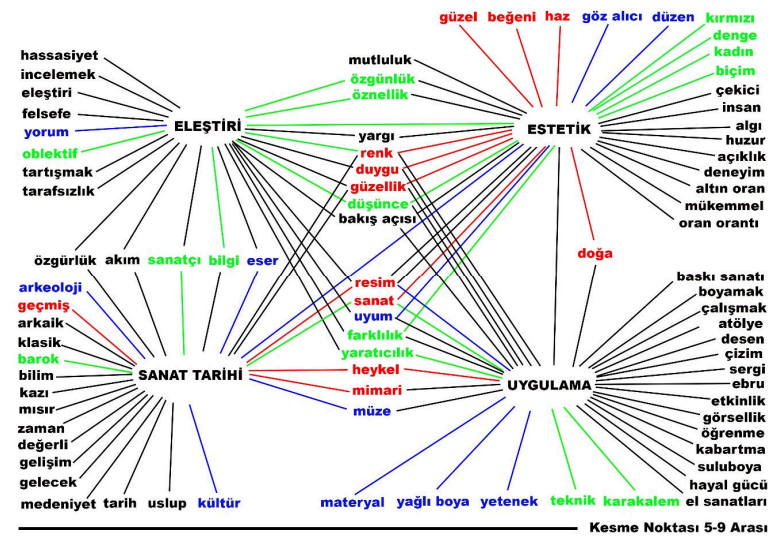
Şekil 2. Kesme noktası 20 ve üstünü gösteren kavram haritası



Şekil 3. Kesme noktası 15-19 frekans aralığını gösteren kavram haritası



Şekil 4. Kesme noktası 10-14 frekans aralığını gösteren kavram haritası



Şekil 5. Kesme noktası 5-9 frekans aralığını gösteren kavram haritası

Kesme noktası 20'den fazla frekans değerine sahip olan aralıkta (Şekil 2) ortaya çıkan kavramların henüz birbirleri ile çok fazla ilişki içerisinde olmadığı ve anahtar kavramlardan sanat eleştirisinin ortaya çıkmadığı görülmektedir. Genel itibari ile birbirlerinden kopuk olan disiplinlerden estetik ve sanat tarihi sanat ve resim cevapları ile sanat tarihi ve uygulama heykel cevabı ile ortak bir cevap etrafında kesişmektedir. Bu aralıkta estetik disiplini için verilen cevapların diğer disiplinlere oranla fazla oluşu dikkat çekmektedir.

Kesme noktası 14-19 frekans aralığında (Şekil 3) eleştiri disiplininin yorum cevabı ile görülmesi ile bütün disiplinlerin ortaya çıkmıştır. Fakat eleştiri disiplini bu frekansta diğer disiplinlerden bağımsız bir yer edindiği görülmektedir. Bununla birlikte ortaya çıkan sözcüklerin artmasına karşın bir önceki aralıktan daha az ortak ifadenin bulunduğu görülmektedir. Bu frekansta sanat tarihi disiplini estetik ifadesi ile kesişmiştir. Ortaya çıkan yeni sözcükler disiplinler arası bir kesişme sağlamamıştır.

Kesme noktası 10-14 frekansında (Şekil 4) dört disiplinin giderek daha fazla ortak sözcük ile kesiştiği görülmektedir. Eleştiri ve estetik disiplinleri; estetik, renk, düşünce ifadeleriyle; eleştiri ve sanat tarihi, bilgi ifadesiyle; sanat tarihi ve uygulama disiplininin sanat, cevabı ile ortak bir frekansta toplandığı görülmektedir. Bu aralıkta resim, renk, düşünce ifadeleri en az iki disiplin için; sanat ve estetik ifadeleri ise en az üç disiplin için ortak cevap olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca be aralıkta diğer disiplinlerden kopuk bir yapıda olan eleştiri, ortaya çıkan yeni sözcüklerle ağa bağlanmıştır.

Kesme noktası 5-9 aralığında (Şekil 5) türetilen sözcüklerin de artması ile kavramlar daha belirgin şekilde görülmüş ve anahtar kavramlar arasındaki ilişkileri bütünüyle gösteren kavram haritası ortaya çıkmıştır. Kavram haritası incelendiğinde dört disiplinin birbirleri ile ne kadar sıkı bir ilişki içerisinde olduğu somut bir biçimde görülmektedir. Kavram haritasının merkezini teşkil eden alanda yer alan ifadeler dört disiplinin birbirleri ile hangi kavramlar arasında kesiştiğini göstermektedir. Buna göre sanat resim, renk, duygu, düşünce, güzellik, farklılık, yaratıcılık, bakış açısı ifadeleri dört disiplini birbirine bağlayan ifadeler olarak görülmektedir. Eleştiri ve estetik disiplinleri için özgünlük, öznellik, yargı; Eleştiri ve sanat tarihi disiplinleri için özgürlük, akım, sanatçı, bilgi, eser ifadeleri ortak kullanılan ifadelerdir. Sanat tarihi ve uygulama için müze, mimari, heykel; estetik ve uygulama için ise doğa ve estetik ifadesi ortak kullanılan sözcükler olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte her bir disiplinin kendi içerisinde şahsına münhasır özellikleri içerdiğini gösteren ifadeler olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca ortaya çıkan sözcüklerinin diğer kavramlarla ne ölçüde ortak alanda bir araya gelmesi ile birlikte her bir sözcüğün ilgili disiplin için ne kadar önemli olduğu kesme noktalarından da anlaşılmaktadır.

4. Sonuç ve Tartışma

Etkili bir eğitim öğretim sürecinin sağlanmasında önemli faktörlerinden biri de öğrencileri, birbirlerinden ayıran bireysel özellikleri ile tanınmasıdır. Özellikle öğrenci merkezli bir yaklaşım olan yapılandırmacı yaklaşım için öğrenciyi bilişsel yönden tanımak çeşitli anahtar kavramlara yönelik bilişsel yapılarını ve kavram yanılgılarını öğrenmek önemlidir. Bu noktada kelime ilişkilendirme testi farklı disiplinlerde birçok kavram için kullanılan tamamlayıcı ölçme araçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada görsel sanatlar öğretmen adaylarının disiplinlerarası sanat eğitimi yönelik bilişsel yapıları kelime ilişkilendirme testi ile ortaya çıkarılarak kavram haritası ile ifade edilmiştir. Kavram haritası ile disiplinler arası sanatlar olan sanat tarihi, estetik, eleştiri ve uygulama disiplinlerine yönelik görsel sanatlar öğretmen adaylarının ne tür bir bilişsel yapıya sahip olduğu, hangi disiplinin hangi disiplin ile ne sıklıkta bir ilişki içerisinde olduğu ve her disiplin için önemli olan kavramlar ortaya çıkmıştır.

Çalışma ile ortaya çıkan önemli sonuçlardan biri de dört disiplinin hangi kavramlar ile ve ne sıklıkla kesiştiğidir. Buna göre sanat tarihi, estetik, eleştiri ve uygulama disiplinleri *sanat, resim, renk, duygu, düşünce, güzellik, bakış açısı, uyum, farklılık* ifadeleri etrafında güçlü bir biçimde bağlanmıştır. Bununla birlikte her bir disiplinin diğer disiplinlerle farklı kombinasyonlarda kesiştiren çeşitli kavramların olduğu ortaya çıkmıştır. Buna göre estetik, uygulama disiplini ile *doğa*, sanat tarihi disiplini ile *estetik* ve eleştiri disiplini ile *öznellik, özgünlük* ifadeleri ile ortak kavramlarda kesişmektedir. Eleştiri ve sanat tarihi disiplinleri *özgürlük, akım, sanatçı, bilgi ve eser* ifadeleri ile sanat tarihi ve uygulama disiplini *yaratıcılık, heykel, mimari, müze* ifadeleri ile kesişerek ortak paydayı oluşturmuşlardır. Bununla birlikte her bir disiplinin kendi içinde ve farklı derecelerde çeşitli kavramlar ortaya çıkmıştır. Sanat tarihi için *geçmiş* en güçlü ifade edilen kavramdır. Ardından *arkeoloji*, ardından *barok* ve son olarak *klasik, kazı, mısır zaman* gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Estetik disiplini için *güzel, beğeni, haz* ifadeleri en güçlü ifadeler olmuştur. Ardından *göz alıcı ve düzen* daha sonra *kırmızı, kadın, denge ve biçim* ifadeleri son olarak *çekici, insan, huzur* gibi ifadeler estetik için kullanılmıştır.

Bu çalışma ile ortaya çıkan önemli sonuçlardan biri de görsel sanatlar öğretmenlerinin her bir disiplin için türettikleri sözcükler ve bu sözcüklerin tekrar frekanslarıdır. Buna göre uygulama disiplini en fazla, eleştiri disiplini en az sözcük türetilen disiplinler olmuştur. Türetilen sözcüklerin tekrar frekanslarına bakıldığında ise estetik disiplini en fazla frekansa sahip disiplin olarak karşımıza çıkmıştır. Buna paralel eleştiri disiplininin ikinci

kesme noktasında ortaya çıkması öğretmen adaylarının estetik disiplinine yönelik sözcük geliştirmesinde zorlandıklarının bir başka göstergesi olarak ortaya çıkmıştır.

Özellikle son yıllarda görsel sanatlar eğitiminde üzerinde önemle durulan disiplinlerarası sanat eğitimi oluşturan disiplinlerin pek çok sanat eğitimci kesin sınırlarla birbirlerinden ayrılmasının doğru olmadığını ifade etmişlerdir (Demirci Katırcı, 2020). Sanatın diğer disiplinlerle ilişki içerisinde olması farklı disiplinlerden beslenerek bilgi hazinesinin genişlemesini sağlayacaktır (Edeer, 2005). Bu düşünceye paralel olarak Kavram haritası incelendiğinde dört disiplinin birbirleri ile ne kadar sıkı bir ilişki içerisinde olduğu somut bir biçimde görülmektedir. Görsel sanatlar eğitiminde dört disiplinin her bir disiplin alanı kendi içerinde kendine has özellikler içerdiği kadar disiplinler bir bütün olarak da özel bir alanı oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Günümüzde öğrenme alanında yapılan çalışmalar ile yeni öğrenme öğretme yaklaşım, yöntem ve tekniklerinin ortaya çıktığını görmekteyiz. Eğitim bilimlerinde, etkisi her geçen gün artan disiplinlerarası eğitimi konusunda Ülkemizde hala yeterli çalışmanın olmadığını bilinmektedir (Turna ve Bolat, 2015). Bu bağlamda bu çalışma disiplinlerarası sanat eğitimi güncelliğini ve önemini hala koruyan birbirleri ile sıkı ilişki içerisinde olan disiplinlerden oluşan önemli yaklaşımlardan biri olduğunu ortaya koymuştur.

Bu çalışma aynı zamanda kelime ilişkilendirme testinin öğrenciyi tanıma ve bilişsel yapılarını ortaya çıkarmada ne kadar önemli ve etkili olduğunu göstermektedir. Literatürde farklı konulara yönelik yapılmış çalışmalarda buna yönelik sonuçların olduğu görülmektedir (Nakipoğlu, 2008; Ercan, Taşdere ve Ercan, 2010; Girgin, 2019).

Kaynakça

- Artut, K. (2004). *Sanat eğitimi kavramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Bahar, M., Alex, H. J., & Sutcliffe, R. (1999). Investigation of students' cognitive structure in elementary genetics through word association tests. *Journal of Biological Education*, 33(3), 134-141. doi: 10.1080/00219266.1999.9655653
- Bahar, M., Nartgün, Z., Durmuş, S., & Bıçak, B. (2012). *Geleneksel-tamamlayıcı ölçme ve değerlendirme teknikleri öğretmen el kitabı*. Ankara: Pegem Akademi.
- Bengisu, H. (2007). *Estetik yaşam*. ICANAS 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresinde sunulan bildiri, Ankara.
- Demirci Katırcı, M. (2020). *Görsel sanatlar öğretimi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Edeer, Ş. (2005). Sanat eğitiminde disiplinlerarası yaklaşım. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19, 78-84. Erişim adresi: <http://193.140.22.72/xmlui/handle/11421/14996>
- Ercan, F., Taşdere, A., & Ercan, N. (2010). Kelime ilişkilendirme testi aracılığıyla bilişsel yapının ve kavramsal değişimin gözlenmesi. *Türk Fen Eğitimi Dergisi*, 7(2), 136-154. Erişim adresi: <file:///C:/Users/AICU/Downloads/TFED-KELMELKLENDRMETEST.pdf>
- Girgin, D. (2019). Öğretmenlerin tasarım odaklı düşünmeye ilişkin bilişsel yapıları ve kavramsal değişimleri. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 459-482. doi: <https://doi.org/10.31592/aeusbed.578729>
- Gökay, M. (2005). *İlköğretim resim iş eğitiminde çok alanlı sanat eğitimi yönteminin uygulanması*. (V. Özsoy, Ed.), İlköğretim Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri içinde. Ankara: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları.
- Güneş, N. (2015). Çok alanlı sanat eğitimi yönteminin çağdaş sanat dersi öğretiminde kullanılmasının kalıcılığa etkisi. *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13, 365-380. Erişim adresi: http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/sayi13/M13_14.pdf
- Hiçyılmaz, Y. (2020). İlkokul öğrencilerinin empresyonizme yönelik görüşlerinin görsel okuryazarlık bağlamında incelenmesi. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(4), 1145-1152. doi: <https://doi.org/10.18506/anemon.669162>
- Işıklı, M., Taşdere, A., & Göz, N. L. (2011). Kelime ilişkilendirme testi aracılığı ile öğretmen adaylarının Atatürk ilkelerine yönelik bilişsel yapılarının incelenmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 50-72. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/202390>
- Kurt, H., & Ekici, G. (2013). Biyoloji öğretmen adaylarının bakteri konusundaki bilişsel yapılarının ve alternatif kavramlarının belirlenmesi. *Turkish Studies*, 8(8), 855-910. doi: <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.4964>

- Metin, M. (2014). *Nitel veri toplama araçları*. (M. Metin, Ed.), Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri (s. 161-214) içinde. Ankara: Pegem Akademi.
- Nakipoğlu, C. (2008). Using word associations for assessing non major science students' knowledge structure before and after general chemistry instruction: the case of atomic structure. *Chemistry Education Research and Practice*, 9, 309–322. doi: <https://doi.org/10.1039/B818466F>
- Özsoy, V. (2003). *Görsel sanatlar eğitimi resim iş eğitiminin tarihsel ve düşünsel temelleri*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Özsoy, V., & Alakuş, A. O. (2009). *Görsel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri (resim iş eğitimi)*. Ankara: Pegem Akademi.
- Özsoy, V., & Şahan, M. (2009). Çok alanlı sanat eğitimi yönteminin ilköğretim 6. sınıf resim iş dersinde öğrenci tutumlarına etkisi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7(1), 205-227. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/256510>
- Turna, Ö., & Bolat, M. (2015). Eğitimde disiplinlerarası yaklaşımın kullanıldığı tezlerin analizi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34(1), 35-55. doi: <https://doi.org/10.7822/omuefd.34.1.3>
- Ustaoglu, A., & Aytac, B. (2014). *Kelime ilişkilendirme testleri*. (S. Baştürk Ed.), Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme (s. 217-230) içinde. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yolcu, E. (2004). *Sanat eğitimi kavramları ve yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- YÖK. (1998). Eğitim fakültesi öğretmen yetiştirme lisans programları. Erişim adresi: <https://www.yok.gov.tr/kurumsal/idari-birimler/egitim-ogretim-dairesi/yeni-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari>.

16. ve 17. Yüzyıl Safavi Dönemi Seccâde Örnekleri

Prayer Rug Samples from The Safavi Period of The 16th and the 17th Century

Ayşe Aslıhan Eroğlu

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
email: aaslihanerguder@atauni.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0320-3300>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atıf (APA 6)/To cite this article

Eroğlu, A. A. (2020). 16. ve 17. yüzyıl Safavi dönemi seccâde örnekleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 710-721. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.781803>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 17/08/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 14/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

16 ve 17. Yüzyıl Safavi Dönemi seccadeleri renk, desen, teknik açıdan zengin örnekler sunar. İran sanatı içinde çok önemli bir merhale teşkil eden Safevî Devleti gösterişli sanat eserleriyle temsil edilmekte, bunlar gerek mimaride gerekse küçük sanat eserlerinde meydana getirildikleri çevrenin zenginliğini ve gücünü aksettirmektedir. Safevî hükümdarları sanatçıları korumuş ve sanat faaliyetlerinin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Tebriz özellikle başşehir haline geldikten sonra Safevî sanatının merkezi durumuna gelmiştir. Bu devirde İran'ın yabancılarla ilişkilerinin artması sanat faaliyetlerine önemli desteklerin sağlanmasına imkân vermiş, böylece ihtisamlı örneklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Safevî döneminde halı sanatının ilerlemesinin birçok nedeni vardır ki bunlardan en önemlisi padişahların halıya ilgi duymasındır. Şah İsmail'in büyük desteğiyle ustalar eşsiz kompozisyonlar üretmiş ve bu dönemde halıda bitkisel desenler yoğun olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada, Safavi Dönemi seccadelerinin tarihsel gelişimi ile bazı örneklerinin desen tahlili ele alınıp değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Halı, İran, Motif, Tabriz, Safavi, Seccade

Abstract

The Prayer rugs of the 16th and the 17th centuries offer rich examples in terms of color, design, and technique during the Safavid Dynasty. Safevid era which has an important role in Iranian art is represented with ostentatious works of art and they reflect, in both architecture and small works of art, the wealth and power of the environment they were produced. Safevid emperors protected artists and played an important role in the development in their art. Tabriz became the center of Safevid art, especially after it became the capital city. The development in the relationship of Iran with foreigners in this era fostered the great support to activities of art; therefore, it led up to the appearance of ostentatious works. There are several reasons of the improvement in carpet art and the most important is the emperors' interest in carpets. Thanks to great support of Shah İsmail, masters produced unique compositions; and accordingly, plant designs emerged. This article presents the historical development of some carpet praying rugs during the Safevid Dynasty and the design analyses of the praying rug samples.

Keywords: Carpet, Iran, Motifs, Tabriz, Safavid, Prayer Rug

1. Giriş

Seccade kelimesi Arapça “secde etmek” fiilinden türemiştir (Aslanapa, 1967, s. 61). Bu yaygıların bir ibadet maksatlı kullanılması Hz. Muhammed zamanından sonra başlamıştır. Türk medeniyetinin daha Uygurlar devrinde Budha mabetlerinde tek veya daha fazla kişinin tapınabilmek için üzerine oturdukları seccade türünde yaygıları vardı. Fakat bugün oturdukları seccadelerin İslamiyet'in tesiri ile ortaya çıktığı muhakkaktır. Hz. Muhammed'in namaz kılmak için bir yaygıya ihtiyaç duymaksızın, kızgın toprak üstünde namaz kılarak zeminin yakıcılığından etek uçlarını ve elbiselerinin uzun kollarını kullanarak korunması da İslamiyet'in ilk yıllarında secdeye varmak için herhangi bir yaygının kullanılmadığının delilidir. Bu bakımdan seccadelerin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı kesin belli değildir. Kaynağını İslâmiyet'ten alan ve “üzerinde namaz kılınan küçük halı” anlamına gelen seccâde, iç dolgularında işlenen ana motif ve boyutları ile diğer halılardan hemen ayrılır. Seccade genellikle tek kişilik dokunur. Fakat camilerde toplu ibadet yapıldığından, birden çok insanın namaz kılmasına imkân verecek şekilde yan yana dizilmiş, pek çok mihrap nişinin kullandığı seccadeler de vardır. Seccadelerin bu türüne Anadolu'da “Saf Seccade” denir. Namaz esnasında ayakta dururken seccadelerde ayak basılmasına mahsus bölümlere “tabanlık”, mihrabın üst kısmına da secdeye varıldığında alın konulmak üzere ayrılan bölüme de “ayetlik” denir (Tezcan, 1982, s. 20).

Halk arasındaki inanışa göre, “İslam dininin direği sayılan namaz” kavramına binaen seccade halılarında cami mihrabından alınma mihrap deseni kullanılır. Yine İran'daki inanışa göre, “mihrap cami'nin mihveridir” (Tanhaie, 2009). Mihrap, mimari açıdan yuvarlak, iç bükey kavisli (kesitli), değişik geometrik şekilli, basamaklı ya da bazen badem şeklinde (Anadolu'da buna lale denir). Cennetin kapısını temsilen biçimlenmiştir. İran'daki bir başka geleneğe göre de; “mihrap düz bakış açısı ve sonsuzluğu göstermektedir”. Camilerdeki mihraptan kasıtlı namaz kılanların sembolik bir maksatla kibleye yönelmeleri ve Müslümanların ibadet esnasında dikkatinin dağılmaması için odaklandığı Öncelikle mihrap kelimesinin kökeninden hareketle, bu kelimenin Arapçada “harb” den (savaş) gelmekte ve “şeytan ve dünyevi zevklere karşı savaşın (muharebe) açıldığı yer” manası taşıdığı da düşünülmektedir. Böylece harp ve mihrap (savaş yeri) arasında bir ilişki kurulmaktadır (Grabar, 1988, s. 104).

Seccadelerde mihrap ve namaz yeri ön planda tutulur. Usulen ve dini açıdan bu halıların zemini sade verilir. Genellikle resim kullanılmaz ve figüre rastlanmaz. Yine de seccadenin üst tarafındaki ayetlik kısımda nadiren kuş figürü görülebilir (İslamiyet öncesi Türk inanışında ve İslam inancınca insan öldükten sonra ruhu kuş olup Tanrı huzuruna uçacaktır). Mihrabın üst kısmında kufi talik, nesih, sülüs, nestalik yazılarıyla Kur'an ayetleri ve kavramları yer alabilir. Mihrap desenleri; dikdörtgen şeklinde çerçevelenmiş halde (ketebe), (ketebe=Kitabe=yazı) kandil, ağaç, vazö ve sıralı mihrap (saf seccade) desenleriyle süslenebilir (Tanhaie, 2009)

Yine İran inanışında, “mihrap cennetin kapısını, kandil nuru, nilüfer sonsuzluğu ve insanın yeniden doğuşunu, vazö ise bereketi, yağmurun (bereketin) yağacağıının habercisini sembolize eder. Simurg ve diğer hayvanlar onların koruyucusu kabul edilir. Ağaç dünyayı, sonsuz hayatı, ilmi ve bereketi simgeler (Abed Doust ve Kazempour, 2009, s. 123).

Anadolu-Türk inanışında tarikatın basamaklarını simgeleyen mihrap basamakları İran halk inanışında, “genel anlamda diğer bir âleme geçişin basamağı sayılır”. Bazı sanat tarihçilerine göre de “caminin metafizik ve fizik arasındaki sınırı mihraptır ki bu İslam sanatındaki madde ile mananın yaklaştığı noktadır” (Khorami, Rayeni ve Ahmadi, 2010, s. 11).

Safavi Dönemi'ne ait seccadelerde mihrap genellikle bitki, geometrik şekiller ve bunların karışımından meydana gelen desenlerle süslenir. Bitkilerden gül, fidan, ağaç, yaprak ile dalları ve meyveleri motif olarak kullanılır (Khorami, Rayeni ve Ahmadi, 2010, s. 11). Örnekleri bugün daha çok Metropolitan Müzesi, Berlin İslam Sanatları Müzesi, İran Milli Müzesi, Astan Kuds Razavi Müzesi (Meşhed), Topkapı Sarayı- Türk İslam Eserleri Müzesi, Kuveyt Milli Müze'lerinde bulunmaktadır. Ünlü sanat tarihçi Arthur Pope, “bütün bu halıları Azerbaycan Türklerinin yaşadığı İran'ın kuzeybatısına (Tebriz) 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başlarında dokunduğunu” söylemektedir (Takhti, Samanian ve Afhami, 2010, s. 131).

Kandil ve mihrap motifiyle süslü en eski seccade halısı, bir İran minyatüründe tasviri yer alır. Belemi tarafından yazılan tercüme “Tarihi Taberi” kitabında (14.asır) zikredilmektedir. Bir başka minyatür örneği de Mir Haydar'ın meşhur “Miraçname” kitabında (Görsel 1) (1461) Hazreti Muhammed'in Hz. İbrahim, Hz. Musa, Hz. İsa ve Hz. Nuh peygamberin arasında betimlendiği seccade resmidir (Görsel 2) (Khorami, Rayeni ve Ahmadi, 2010, s. 13).



Görsel 1. Miraçname



Görsel 2. Miraçname

2. Yöntem

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Bu doğrultuda araştırmada, Safavi Dönemi seccadelerinin tarihsel gelişimi ile bazı örneklerinin desen tahlili ele alınıp değerlendirilmiştir.

3. Safavi Dönemi Seccade Örnekleri

3.1. Örnek 1

16. yüzyıla ait halı seccade özel koleksiyonda sergilenmektedir. 162x107 cm ebatlarındadır ve Tebriz’ de dokunmuştur. Bu halının asıl deseni, gül ve fidan motifleri arasındaki rumi kıvrımlardır. Büyük kenar suyunun (geniş bordür) başlangıcı ve bitiminde iki adet sekizgen yıldız ve büyük kenarlığın köşelerindeki iki çerçevede kufi yazısıyla “kelime-i tevhid” (Lailahe illallah Muhammeden Resulallah Ali veliyullah) yer almaktadır. Halı zemini ve mihrap deseni ile iç kenarlığın arasında sülüs hattıyla, “El Latif, El Azim, El Basit, El Rafe, El Hayyul Kayyum”... gibi Allah’ın isimleri sülüs yazısıyla (Mirzaee, Shajari ve Pirbabaei, 2014, s. 73) ve mihrabın etrafındaki çizgide de İbrahim Suresi’ nin 40. ve 41. ayetleri yazılıdır. Üst ketebede ve mihrabın hemen altında secde edilen kısımda “Allahu Ekber” yazısı vardır (Tanhaie, 2009). Büyük kenarlıkta sülüs hattıyla Ayetel Kürsi ve küçük iç kenarlıkta Bakara Suresi’nin 285. ve 286. ayetleri yazılıdır. Safevi dönemi halılarında Allah’ın isimlerinin yer aldığı mihrap kandilinin içerisinde sadece “Allahu Ekber” ifadesi bulunmaktadır (Görsel. 3) (Mirzaee, Shajari ve Pirbabaei, 2014, s. 73). Mihrap zemininde Rumi, hatai, penç ve gonca koyu kırmızı zemin üzerinde yer alır. Arış ve argaç ipek, düğüm ise yündür. Mihrap içi koyu kırmızı, mihrap köşe boşlukları açık kırmızıdır. Mihrabi kuşatan ince şerit lacivert rektidir. İç tarafta yer alan ince kenar suları sarı renkte, dış yeşil zemin üzerinedir. Kalın kenar su kısmında lacivert zemin üzerine rumi ve stilize bitki dalları dikkat çeker.



Görsel 3. Halı Seccade, Tebriz, 16.yüzyıl, özel koleksiyon

3.2. Örnek 2

Metropolitan Müzesi’ nde bulunan seccade 1670 tarihli ve 165x105cm ölçülerindedir. Kuzeybatı İran’da Tebriz’ de dokunmuştur. Sülüs yazılı halının üst yarı kısmını rumi desenler ve büyük kenarlığın alt kısmını da hatayi, rumi ve bulut motifleri ile doldurulmuştur. Daha zarif rumi kıvrımlar kenarlıklarda gül ve fidan eşliğinde desenlenmiştir. Mihrabın etrafındaki şeritte sülüs karakterli yazılar ve Allah’ın isimleri 24 dikdörtgen çerçeve içine yazılmıştır. Büyük kenarlıkta sülüs yazısıyla Ayetel Kürsi yer almıştır. Başlangıç ve sonda iki orta kısımda, daire içinde kareli dört ketebe ve kufi yazısıyla “Kelime-i Şahadet” yazısı bulunur. İnce ve dış kenarlıkta sülüs yazıyla Bakara Suresinin 285, 286. ayeti ve metnin kenarındaki iç küçük kenarlıkta nesih yazıyla Araf Suresi’ nin 204, 205, 206. ayeti yer almaktadır. Halı zemininde ve mihrabın üstünde Allah’ın isimlerinin yer aldığı ketebeler birbirini takip eder şekilde; “El Rauf, El Gaffur, El Gavi, El Kayyum, El Baki, El Varis, El Kerim, El Mecid, El Hak, El Vekil, El Reşid, El Sabur, El Âlim, El Azim, El Şükür, El Hafzı” ve en üst nokta ile mihrabın alt kısmında “Allahu Ekber Kebiran” ifadesi görülür (Görsel. 4) (Mirzaee, Shajari ve Pirbabaei, 2014, s. 70).

Metropolitan Müzesi kayıtlarında halıda orijinal dokuma kenarı kalıntılarının mikroskopik incelemesi sonucunda, on altıncı yüzyılın başlarındaki Safevi halılarında görülen özellikler tespit edilmiştir. Kırmızı renkli çözümlerin kullanıldığı görülmüştür. Mihrap tasarımı, iç kenar sularındaki Kur'an yazıları ve Allah lafzı ile tanımlanan bu seccadeler Safevi Şahı'nın diplomatik bir armağanı olduğu düşünülmektedir. I. Abbas, Osmanlı padişahı III. Murad'a (1574-95) hediye etmiştir. Arış ve argaç ipek, düğüm yün, metal iplik (kılaptan) kullanılmıştır. Düğüm tekniği İran düğümüdür. Mihrap içi zemini kırmızı üzerinde penç, gonca, hatayi, bulut motifleri; mihrap boşluklarında mavi, siyah, turuncu, kırmızı, beyaz renkler görülür. Mihrap etrafını çevreleyen şeritlerde beyaz renk görülür. İç kenar suyunda yeşil, dış kenarda kırmızı zemin rengi görülür. Kalın yelende (bordür) beyaz renk kullanılmıştır.



Görsel 4. Halı seccade, Tebriz, 16.yy. Metropolitan Müzesi

3.3. Örnek 3

Tahran Halı Müzesi'nde bulunan örnek Tebriz dokunmasıdır. 17. asrın başlarına aittir. Görünüş itibariyle ilk iki örneğe benzemekte fakat bu halının büyük kenarlığında krem renkli 14 sahabeye (Hz. Muhammed, Hz. Fatıma, 12 imam) dua yer almakta küçük kenarlıkta Ayetel Kürsi ve mihrabın etrafındaki çizgide İbrahim Suresi' nin 40. ve 41. ayeti okunmaktadır. Bir önceki örnekteki gibi göz alıcı göbekte mihrabın altındaki çerçevede ve sade zeminde, secde zikiri beyaz renkle dokunmuş ve geriye kalan kısımları rumi ve hatayi desenleriyle doldurulmuştur (Görsel. 5) Mihrap içi ve boşluklarda lacivert renk kullanılmıştır. İç ve dış tarafta yer alan kenar suyunda kırmızı renk dikkat çeker.

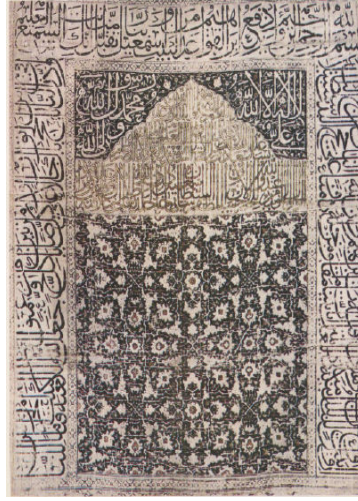


Görsel 5. Halı seccade, Tebriz, 17.yüzyıl, Tahran Halı Müzesi

3.4. Örnek 4

Mihraplı halı seccade desenleri sülüs, mukali, nestaik, nesih yazılarıyla çizilmiş ve bu yazılar şekil süslemelerinden daha ziyade iletilmek istenen mesajları ifade için kullanılmıştır.

Hat sanatı, İran halı dokuma sanatında özellikle İslam sonrasında özel bir yere sahiptir. Safevi dönemi öncesine kadar minyatürlerde gördüğümüz hat yazısı, halı kenarlığında daha çok kufi ve sonraları ise sülüs hatlı halıların değişik yerlerinde kullanılmıştır. Aynı zamanda nestalik yazısı da muhtemelen kıvrımlı ve ölçülü olmasıyla halılarda kullanılır hale gelmiştir (Mirzaee, Shajari ve Pirbabaei, 2014, s. 70) (Görsel. 6).

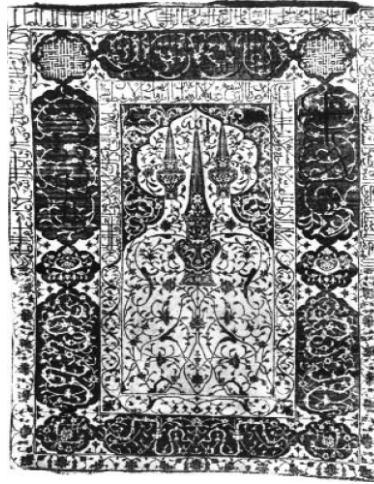


Görsel 6. Yazılı seccade, 16.yüzyıl, Şah İsmail'in Seccadesi, İran

3.5. Örnek 5

Kandil Motifi; Seccâde ve saf seccâdelerin tamamında niş'te asılı şekilde desenlendirilmiştir. Tarihsel süreçte bir aydınlatma aracı olan kandil seccâde ve saf seccâdelerin kompozisyonunda, sembolik bir motif maksadıyla kullanılmıştır (Çokay, 2007, s. 187).

17. yüzyıla ait bu kandilli mihrap deseniyle süslüdür ve 119x157cm ebatlarındadır. İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır. Desenlerinde kandil motifinin yanı sıra, mihrabın altındaki çerçevede, çiçekli rumi, gül ve hatayi yer almaktadır. Büyük kandilin üst kısmı ve mihrap merkezinde, Allah lafzı göze çarpar. Bu halının yan çerçeveleri önceki halılara oranla daha az, üst köşedeki büyük kenarlıkta sekizgen iki adet yıldız motifiyle bezenmiş ve iç kenarlıkta Ayetel Kürsü, dua ve dış kenarlıkta da 14 kişiye Salavat ifadesi yer almıştır (Görsel. 7) (Tanhaie, 2009).



Görsel 7. Kandil mihraplı halı seccade, 17.yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi

3.6. Örnek 6

Topkapı Müzesi'nde bulunan ağaçlı mihrap halısı 160x112 cm ölçülerindedir. Halının zemini dört ağaç ve bir vazoyla rumi ve hatayi güllerle dolgulanmıştır. Kenarlığın alt kısmında da hatayi ve rumi motifleri ustalık ve maharetle süslenmiştir. Mihrabın sağında 11 ketebede Haşr Suresinin 23. ayeti, sol üst tarafta da 11 ketebede değişik renklerle "El Rahman, El Aziz, El Cabbar, El Vedud, El Gani, El Şükur, El Macid, El Mufit, El Hayy" gibi Allah'ın bazı isimleri yazılmıştır. Mihrabın altındaki şeritte ve kandilde de "Allahu Ekber kebiren" ifadesi yer alır. Büyük kenarlıkta Ayetel Kürsi 3 ketebede ve bunların başında ve sonunda kufi hatlarla "La ilahe illallah Muhammeden Resulullah ve aliyün veliyullah" yazılıdır. Dış küçük kenarlık Enam Suresi 83. ayet ve Neml Suresinin 30.- 31. Ayetleri hatlarla süslenmiş ve Allah'a şükür ifadesi "Elşükr nedum el neam ve elhamdülillahi rabbil alemin" ve küçük iç kenarlıkta da Nur Suresinin 35. Ayetinin ilk kısmı yer almıştır. Mihrap etrafındaki şeritte de İsra Suresi'nin 80-81. ayetleri bulunur (Mirzaee, Shajari ve Pirbabaei, 2014, s. 72) (Görsel. 8).



Görsel 8. Halı seccade, 17.yüzyıl, Tebriz, Vakıflar Halı Müzesi

3.7. Örnek 7

Vazolu mihrap deseniyle süslü seccade örneğinde, salbekli bir desenin mihrabı çevrelediği, mihrap arasında gül dolu vazoların yer aldığı selvi ağacı ve bu ağacın üzerinde de kandil deseni görülmektedir. Vazonun etrafı da bitki desenleriyle süslenmiştir. Salting ismiyle tanınan bu halı, Topkapı Sarayı Müzesindedir ve 17. yüzyıl Safevi dönemine aittir. Bu halıda ilk grubtaki halılar gibi kenarlık ketebeleleri, halı zemini ve mihraptan oluşur. Dış kenarlıkta, Neml suresinin 30, 31. ayetleri, Enam Suresinin 83. Ayeti ile Arapça Allah şükür ifadesi yer almaktadır. Aynı zamanda iç kenarlıkta da Nur Suresi nin 35. ayeti yarıya kadar yazılmıştır. Bu halının göze çarpan özelliklerinden biride, mihrap üst kısmında yer alan bir ketebede “Allahu ekber kebira” yazılı, mihrabın secde kısmında ve vazunun üst bölümünde de ağaç yaprakları ve güller bu ketebeyi çevrelemektedir (Görsel. 9).



Görsel 9. Halı seccade, Tebriz, 16. yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi

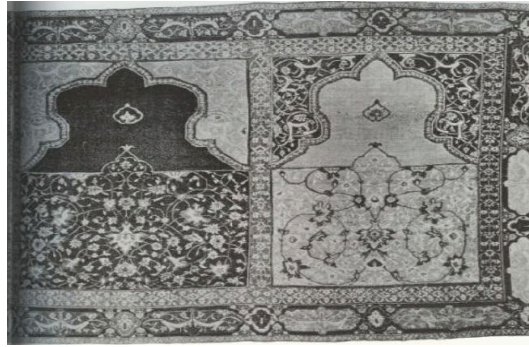
3.8. Örnek 8. Saf seccade örnekleri

Bayram ve vakit namazlarının cemaat ile kılınmasından dolayı camilerde “saf seccade” zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu tür halılarda mihrap halı boyunca ya da enine sıralı biçimde kılınan namaz yerlerini belirtmek amaçlı dokunmuştur. Sıralı mihrapların yan yana dokunması bu adla anılmasına sebep olmuştur. Bu desenin önemi namaz kılanlar arasındaki birlik ve nizamı meydana getirebilmektir. Yazılı kaynaklardan elde edilen kısıtlı bilgiler göre, bu halılar genellikle İran, Anadolu, Hindistan ve Doğu Türkistan’ ın bazı bölgelerinde dokunmuştur (Kamandloo, 2016, s. 40) (Görsel. 10).



Görsel 10. Saf seccade, Safevi, Tebriz, 16. yüzyıl, Türk ve İslam Eserleri Müzesi

Saf mihraplı Safevi dönemi seccadelerinin bir diğeri de İngiliz konsolosluğunda “Louis Rabino” da bulunmaktadır. 168x330 cm ebatlarındaki bu halı 17. yüzyıl başlarında dokunmuştur. Bir önceki örnek gibi kitablesizdir. Namaz esnasında alnın yere değeceği kısım küçük bir çerçeveye belirginleştirilmiştir. Mihrap tepeliği de bir önceki örneğin aksine sadece halı boyunca tekrarlanmıştır (Görsel. 11).



Görsel 11. Saf seccade, Safevi, Tebriz, 17. yüzyıl, Louis Rabino Koleksiyonu

4. Değerlendirme ve Sonuç

Safevi Devleti, 1501 yılında Şah İsmail ile temeli atılan, 1736 yılına dek varlığını devam ettiren Azerbaycan, İran, Ermenistan, Irak, Afganistan, Türkmenistan ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde hüküm sürmüş olan Şii inancına sahip bir Türk Devletidir. Adını merkezi Erdebil’de bulunan Safeviyye tarikatının piri Şeyh Safiyyüddin’den almıştır. Türkler, Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar etnik, sosyal ve kültürel bağla birbirlerine bağlandıkları gibi dil ve din bağlarını da güçlendirmiştir. Kafkasya, İran, Irak, Suriye, Mısır ve Anadolu yoğun göç dalgası yoluyla Türklerin yerleştikleri haline gelmiştir (Doulatabadi, 2018, s. 28).

Şah İsmail 15/07/1502 tarihli fermanıyla Sasani döneminde revaçta bulunan halı dokumasının tekrar İran’da canlanmasını emreder. Bu dönemde halı alanında beş bölge öne çıkmaktadır; Tebriz, Kaşan, Hamedan, Cuşaghan, İsfahan, Şuşter ve Herat. Tebriz özellikle başşehir olduktan sonra Safevî sanatının merkezi haline gelmiştir. Bu devirde İran’ın yabancılarla ilişkilerinin artması sanat faaliyetlerine önemli desteklerin sağlanmasına imkân vermiş, böylece ihtişamlı örneklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Safevi dönemindeki minyatür sanatının halı sanatı üzerindeki etkisi bariz bir şekilde görülmektedir. Safavilerle birlikte halı sanatı büyük önem kazanmağa başlamıştır. Saray için dokunan av ve bahçe manzaralı halılar o devrin en güzel örnekleridir. Bugün çeşitli müzelerde yer almaktadır. İsfahan, Herat, Keşan, Kirman, Tebriz gibi merkezler klasik devri meydana getirmiştir. Şiraz üslubu Tebriz’de Safevi üslubunun yaratılmasında temel bileşenlerden biridir (Uluç, 2006, s. 57). Şah Abbas zamanında ise (1587- 1629) İsfahan’da Saray için büyük ebatla halılar dokunmuştur. Bu devirdeki ipek ve gümüş sırma ipliklerle dokunmuş halılar (kılaktan) meşhurdur.

Safevi Devleti 1540 yılından bu yana İran sanatını değişime uğratmıştır. Bu akım Şah Tahmasb ile başlayıp köklü ve esaslı değişimlerle Şah Abbas tarafından tamamlanmıştır. Sanatın parlaması ve gün yüzüne çıkmasının en büyük etkenleri Safevi padişahlarının sanatsever daha da önemlisi bazılarının sanatkâr olmalarıydı. Aynı zamanda din âlimlerinin olumlu tutumu Şii ileri gelenlerinin sanatla ilgili söylemleri sanatçıların sanatta mezhebi kavramları yansıtmasına sebep olmuştur.

Safevi devletinin ortaya çıkışı ile şii mezhebi her ortamda ön planda tutulmuştur. Halı sanatı da bu akımdan etkilenmiş ve özellikle mihrap desenli halı ve seccadeler de mezhepsel ve Kur’ani kavramlar yaygınlaşmıştır. Ayet, hadis gibi yazılarda tercihen sülüs ve kufi yazı kullanılmıştır. Halı desen ve tasarımında ki esaslı değişim ve yuvarlak motiflerin ön plana çıkması (islami ve hatayi) Timurlular döneminin sonları ve Safevi döneminin başlangıcında ortaya çıkmış, desenler tamamıyla Safevi devletinin etkisinde kalmıştır. Yaklaşık 130 senelik bu dönem içinde sarayın tekstil atölyeleri siyasi şartlara bağlı kalmak suretiyle bir şehirden diğerine taşınarak faaliyet göstermiştir (Blair, 1998, s. 61).

İran sanatı içinde çok önemli bir merhale teşkil eden Safevî Devri gösterişli sanat eserleriyle temsil edilmekte, bunlar, gerek mimaride gerekse küçük sanat eserlerinde meydana getirildikleri çevrenin zenginliğini ve gücünü aksettirmektedir. Safevî hükümdarları sanatçıları korumuş ve sanat faaliyetlerinin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Tebriz özellikle başşehir olduktan sonra Safevî sanatının merkezi haline gelmiştir. Bu devirde İran’ın yabancılarla ilişkilerinin artması sanat faaliyetlerine önemli desteklerin sağlanmasına imkân vermiş, böylece ihtişamlı örneklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Safevi döneminde halı sanatının ilerlemesinin birçok nedeni vardır ki bunlardan en önemlisi padişahların halıya ilgi duymasıdır. Şah Tahmasb ve Şah Abbas’ın büyük desteğiyle ustalar eşsiz kompozisyonlar üretmişlerdir. Bu dönemde halı dokuma sanatı köylerden şehirlere yayılmıştır. Safevi dönemi öncesine kadar desen ve motifler genellikle geometrik şekillerin tekrarına yönelikti. Safevi Dönemi’nde kompozisyon çiçek, ağaç, bahçe, avlanma yeri, mihraplı, hayvan figürlü, rumili, göbekli vb. şekildeydi. 16 ve 17. Yüzyıl seccadeleri renk, desen, teknik açıdan Safavi döneminde zengin örnekler sunarlar (Ölmez, 2003, s. 243). 16.yy.’ın ilk yarısına ait dikkat çeken seccade halı örnekleri Türklerin yoğun yaşadığı İran’ın kuzey batısına, Safevi devletinin başkenti Tebriz’e aittir.

Eiland’a (2000) göre; sanatla ilgili Safevi devletinin ilk dönemlerine ait belgeye sahip değiliz. Ancak o döneme ait değer arzeden eserler (16.yüzyıl) Osmanlı Sarayında mevcuttur. Kütüphane de hem kitap yazılmakta hem de kitaplar korunmaktaydı ve nakkaşhanenin Safevi döneminde mutlaka yer aldığı ve kütüphanenin bir parçası olduğu kesindir.

Bu dönemde dokunan yün halılarla beraber, ipek halılar çoğunlukla sarayları süslemek için emirlere ve yabancı sultanlara hediye vermek maksadıyla dokunmuştur. Bunlar arasında göze çarpan ipek halılardan birkaçı o dönemin klasik İran atölyesinde Şah Tahmasb dönemi 16.yy minyatür ustalarından Sultan Muhammed tarafından desenlenen, hayvan figürlü kılaktanlı halılar Osmanlı Sultanı İkinci Selim’ e hediye edilmiştir.

Safevîler’in sanat anlayışı komşu ülkeler üzerinde de etki yapmış, Osmanlı sarayı da İran minyatür ve nakkaşlara büyük ilgi göstermiştir. 1514’te Tebriz’in sonra 1517’ de Kahire’nin de Osmanlılarca fethedilmesi Türk halı sanatında yeni teknik ve desen anlayışının gelişimine yol açmıştır. Kahire tezgâhların da yapılan ilk halılarda, 1540-1550 arasında Memluk halılarının renk ve motifleri ile karışık örnekler görülmüş, fakat kısa zamanda Osmanlı Sarayı’na üsluplaşmış ve yarı üsluplaştırılmış desen anlayışı hâkim olmuştur. Tebriz’ den getirilen Şahkulu’nun saz yolu üslubunu ortaya koyan hançer yapraklar, hatayi, penç, gonca gibi stilize motiflerin ve öğrencisi Karamemi’nin saray bahçesinden etkilenecek yarı stilize lale, sümbül, karanfil ve narçiçeği gibi çiçeklerden etkilendiği üslubunun Türk sanatında zengin kompozisyonlar vücuda getirmesinde büyük payı vardır. Kumaş, çini, tezhip, cilt kapakları ve kalem işi gibi Osmanlı Sanatı’nın çeşitli kollarında ortaya çıkan üsluplaşmış ve yarı üsluplaştırılmış yaprak ve çiçek dekoru halılarda da kendini gösterir.

Safevi dönemi öncesine kadar desen ve motiflerin geneli geometrik şekillerin tekrarını içermekteydi. Safevi dönemi sanatı yalnızca yaratıcı eserler ortaya konmamış, bununla birlikte kendinden önceki sanat tarzını yeni bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Sanatkârlar Safevi döneminin ilk yıllarında nilüfer, Abbasi ve hatayi gibi gülleri motiflemiş bunlarla beraber gonca, dal, yaprak, rumi ve Çin bulutlarını eserlerinde kullanmışlardır. 16. yüzyılın ilk yıllarında irili ufaklı çiçek ya da hatayi gülleri uygulanmıştır. Bu motiflere büyük rağbet gösterilmiştir. İzlerine günümüzde bile rastlanılmaktadır. 16. yüzyıl başlarında Behzad Usta ve Kasim Ali, Mirek, Mirza Ali, Sultan Muhammed ve Mir Seyyid Ali gibi ustaların yardımıyla halı düzenlemesinde köklü değişimler ortaya çıkmıştır. Bu ustalar Herat ‘tan Tebriz e giderek “Tebriz Sanat Okulu’nu kurmuşlardır. Halı kenarları bu dönemde daha önemsenmiş ve tasarımcılar kenar tasarımlarında ince detaylara gereğinden fazla vakit ayırmışlardır. Bu dönem kenarlık özellikleri; aralarında yazıların yer aldığı içe içe geçmiş rumiler ve asıl yelen (bordür) birkaç yan kenarlığın içerisinde desen ve halı zeminine uygun renklerin uyum içerisinde yer almasıdır (Dadger, 2002, s. 54). Büyük halıların göbek merkezindeki desenler, yuvarlak şekilden oval ve yıldızimsı şekillere dönüşmüş, yazılı ibarelerin yer aldığı salbekler ise göbek merkezine bitişik vaziyette desenlenmiştir. Safevi halılarının desen ve motifleri, çiçek, ağaç, bahçe, avlanma yeri, mihraplı, hayvan figürlü, rumili, göbekli v.b. şekilde görülmektedir. Göbekli Tebriz halıları; yün havlı oluşu, çözüde pamuk, atkısı yün malzeme kullanılması, merkezi göbeğin etrafındaki salbeklerden oluşan ve ketebelere içerisindeki yazıları ile dikkat çeker. Tekrarlanan hançer yaprakları, gonca motifleri irili ufaklı çiçekler, hatayi motifleri Çin minyatüründen ilham alınarak yapılan spiraller a görülmektedir Safevîlerin son dönemlerinde (18.yy) halılarda bahçe ve ağaç motiflerinin yanı sıra halı zeminini çevreleyen yuvarlak çizgiler görülmektedir.

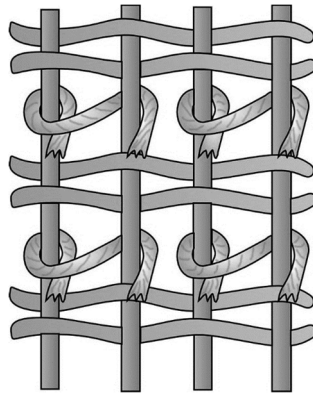
Safevi döneminde halılarda gereğinden fazla desenin yer alması aşıkaranane bir biçimde o dönemdeki minyatür sanatıyla yakından ilgilidir. Her ne kadar Safevi dönemindeki birçok tasarımcının tasarımları tam haliyle belirgin değilse de halı, kumaş ve minyatür gibi sanatlar arasındaki benzerlikten yola çıkılarak, o dönemin Rıza Abbasi gibi önemli sanat ustalarının birçok alanda da beceri sahibi olduklarını düşündürmektedir (Pope, 2010, s. 43).

Alman halı araştırmacısı Kurt Erdmanna göre; 16. yüzyılın başlangıcında halı dokumacılarının tasarımcıların yardımıyla yeteneklerini geliştirerek “Baharistan” halılarıyla kıyaslanabilecek ölçüde halıları dokuyabilmişlerdir. Safavi döneminde halı dokuma sanatı köylerden şehirlere yayılmıştır. Bunun sonucunda halı dokumacılığının ticaret alanına girmesiyle devlet, halkı ekonomiye etki edecek çömlekçilik, dokumacılık ve halı gibi sanatlara teşvik etmiştir. Şah Abbas döneminde bu sanatlar genel anlamda devletin himayesi altındaydı. Rıza Abbasi ve Behzad gibi ustaların bu dönemde bulunması ile yöntem ve tarzlarının halı desenine takdire şayan bir etki bırakarak o dönemle özdeşleşmesi sağlanmıştır. Halının şehirlere yayılmasıyla, yöntem açısından bir değişime maruz kalmış ve birçok halı dokuma merkezleri açılmıştır. Bu merkezlerle halı kompozisyonları çok zenginleşmiştir. Türkmen halısı, yörük halısı, İran, Osmanlı ve Hint saltanatına ait estetik dokumalar ortaya çıkmıştır (Espanani, 2008, s. 9). Canlı renk bileşimleri ile sade veya geometrik desenler dikkat çekici hale gelmiştir. Bu dönem halıları hükümdarlık hanedanının parlaklığını ve gücünü yansıtacak şekilde tasarlanmış, zengin motif çeşitliliği, dokuma zarafeti ve renklendirme ile dönemin ihtişamını yansıtmıştır (Tagıyeva, 2017, s. 21). Safevi döneminde mimari, çini, tezhip, hat, minyatür ve halı gibi sanatlar en parlak dönemlerine ulaşmıştır. Bu dönem ustaları hiçbir zaman eşi ve benzeri bulunamayacak nitelikte eserler ortaya çıkarmışlardır. 17.yy. halı resimleri Velazquez, Rubens, Van Dyck, Vermeer gibi ünlü ressamların eserlerinde de görülmektedir.

Safevi döneminden kalma halıları iki ana başlık altında toplayabiliriz. Birinci grup saray atölyelerinde dokunan, diğer grup ise sarayın himayesi dışında diğer atölyelerde dokunan halılardır. Safevi seccade halıları genellikle saray, kutsal yapılar, camiler ve sultanlara ile elçilere hediye edilmek için dokunurdu. Estetiğin dini ve mezhebi değerlerle karışımından meydana gelen bu halıların birçoğu günümüze kadar gelmiştir. 15-16 yy. minyatürleri Safevi dönemi desenlerini bize yansıtmaktadır. Şah İsmail döneminin en meşhur ustası XVII. yy.’ dan itibaren klasik tip halılarının çeşitli kopyaları bol miktarda dokunarak ihraç edilmiştir. Halı dokuma sanatının zirve dönemi Safevi devleti dönemine aittir ki genellikle ticari takaslar, kültürel ve siyasi anlayışlar komşu ülkelerin halı sanatını da etkilemiştir.

Safavi halılarında ipek her üç iplik (atki, çözgü, düğüm ipi) için de kullanılır. İpek çapına göre yüksek mukavemete sahiptir. Çözgü ve atki, yatay ve kıvrımlı çizgiler çok ayrıntılı tasarımlar için yüksek düğüm yoğunluğu gerektirir. İpek halılarda dm^2 'de 3500 düğüm bulunur. Hem çözgü hem de atki için S şeklinde bükülmüş ipek ipliği kullanılır (Santos, Sousa ve Hallett, 2010, s. 15). Düğümler iki çözgü etrafında bir sola açık asimetrik şekilde atılır (Görsel 12). İran düğüm tekniği kavisler oluşturmaya ve detaylı desenler meydana getirmeye elverişlidir. Metalik iplikler Safavi halı ve seccadelerinde metal bir şerit ile sarılmış ipek iplik ketebe gibi seçilmiş alanlarda görülür. Desenlerde Timur ve Türkmen Dönemi (Akkoyunlu ve Karakoyunlu Dönemi) minyatür ve halı sanatının etkisi hissedilir. Bu yeni stilde Çin bulutları, melekler, sülünler ve birden fazla süsleme karakterli elemanlar dikkati çeker.

Makalede yer alan örnekler vazolu, ketebeli, ağaçlı, kandilli, geometrik ve bulutlu mihrap özellikleri ile dikkat çeker. Halı seccadeleri kenarlık ketebeleri, halı zemini ve mihraptan oluşmuştur. Ketebeler içerisinde ayet ve hadislerin yer aldığı örneklerde, stilize edilmiş hatai, penç, gonca, rumi, bulut, sekizgen yıldız, ağaç, yarı stilize çiçek, kandil, yaprak motifleri yer alır. Seccadeler de mezhepsel ve Kurani kavramlar yaygınlaşmıştır. Mihraplı halı seccade desenleri sülüs, mukali, nestalik, nesih yazılarıyla çizilmiş ve bu yazılar şekil süslemelerinden ziyade iletilmek istenen mesajları ifade için kullanılmıştır. Ketebeler içerisinde Kuran-ı Kerim’den ayetler, hadisler, Esmâül Hüsnâ ve Kelime-i Tevhit yer alır. Seccadelerde arış ve argaç’ta ipek, düğümde yün, gümüş ve altın alaşımlı ipler (kılaktan) kullanılmıştır. Düğüm tekniği İran düğümüdür (Görsel 12).



Görsel 12. İran Düğümü

Bölgesel özellikler renk seçimlerinde ve renk paletinin bileşiminde önemli bir faktördür. Zıt ana renklerin uyumu Türk halılarının genel özelliğidir. İran halılarında kırmızı orta alana hâkim ve mavi veya yeşil sınır için kullanılır. Süslemede turuncu gibi ikincil renkler birincil renklerin yanında yerleştirilir. Seccade halılarda kullanılan belli başlı renkler, koyu ve açık kırmızı, koyu turuncu, sarı, koyu ve açık yeşil, koyu açık ve koyu mavi, koyu ve açık kahverengi, beyaz altın yaldızı, mavi, lacivettir. Söz konusu halılara özgü bir renklendirmeyle rahatlıkla tarihi diğer halılardan ayırt edilir. Renklendirme 15. ve 16. yüzyılda özellikle Safevilerden sonra değişime uğramış, zamanla koyulaşmıştır. Minyatürde kullanılan renklendirmelerden anlaşılacağı üzere her bölgenin kendine özgü renklendirme tarzı vardır.

Araştırmadan elde edilen sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

- Safevi Devleti, 1501 yılında Şah İsmail ile temeli atılan, 1736 yılına dek varlığını devam ettiren Azerbaycan, İran, Ermenistan, Irak, Afganistan, Türkmenistan ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde hüküm sürmüş olan Şii inancına sahip bir Türk Devletidir.
- Safevi devletinin ortaya çıkışı ile Şii mezhebi her ortamda ön planda tutulmuştur. Halı sanatı da bu akımdan etkilenmiş ve özellikle mihrap desenli halı ve seccadeler de mezhepsel ve Kurani kavramlar yaygınlaşmıştır.
- Halı desen ve tasarımında ki esaslı değişim ve yuvarlak motiflerin kazandırılması (islami ve hatayi) Timurular döneminin sonları ve Safevi döneminin başlangıcında ortaya çıkmış, desenler tamamıyla Safevi devletinin etkisinde kalmıştır.
- Safevi seccade halıları genellikle saray, kutsal yapılar, camiler ve sultanlar ile elçilere hediye edilmek için dokunurdu. Estetiğin dini ve mezhebi değerlerle karışımından olan bu halıların birçoğu günümüze kadar gelmiştir. Bu dönemde dokunan yün halılarla beraber, ipek halılar çoğunlukla sarayları süslemek için emirlere ve yabancı sultanlara hediye vermek amacıyla dokunmuştur.
- Safevi dönemindeki minyatür sanatının halı sanatı üzerindeki etkisi bariz bir şekilde görülmektedir. Safavilerle birlikte halı sanatı büyük önem kazanmaya başlamıştır. Saray için dokunan av ve bahçe manzaralı halılar o devrin en güzel örnekleri olup, bugün çeşitli müzelerde yer almaktadır.
- Safevi dönemi öncesine kadar desen ve motiflerin geneli geometrik şekillerin tekrarını içermektedir. Safevi dönemi sanatı yalnızca yaratıcı eserler ortaya koymamış, bununla birlikte kendinden önceki sanat tarzını yeni bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Sanatkârlar Safevi döneminin ilk yıllarında nilüfer, Abbasi, irili ufaklı çiçek ya da hatayi gülleri gonca, dal, yaprak, Rumi ve Çin bulutlarını eserlerinde kullanmışlardır.
- Halı kenarları (yelen) bu dönemde daha önemsenmiş ve tasarımcılar kenar tasarımlarında ince detaylara gereğinden fazla vakit ayırmışlardır. Bu dönem kenarlık özellikleri; aralarında yazıların yer aldığı içe içe geçmiş rumiler ve asıl yelen birkaç yan kenarlığın içerisinde desen ve halı zeminine uygun renklerin uyum içerisinde yer almasıdır.
- Halı seccadeleri kenarlık ketebeleri, halı zemini ve mihraptan oluşmuştur. Ketebeler içerisinde ayet ve hadislerin yer aldığı örneklerde, stilize motifler hatayi, penç, gonca, rumi, bulut, sekizgen yıldız, ağaç, yarı stilize çiçek motifleri, kandil, yaprak motifleri yer alır.
- Mihraplı halı seccade desenleri sülüs, mukali, nestaik, nesih yazılarıyla çizilmiş ve bu yazılar şekil süslemelerinden daha ziyade iletilmek istenen mesajları ifade de kullanılmıştır. Ketebeler içerisinde Kuran –ı Kerim den ayetler, hadisler, Esmâül Hüsnâ ve Kelime-i Tevhit yer alır.
- Atkı ve çözgüsü ipek olan halılar; Safavi dönemi’ n de ilk karşımıza çıkar. Hem çözgü hem de atkı için S bükülmüş ipek ipliği kullanılır. Çapına göre ipek yüksek mukavemete sahiptir ve yatay-dikey tasarımlar kolayca oluşturulabilir. Diyagonal ve kıvrımlı çizgiler çok ayrıntılı tasarımlar için yüksek düğüm yoğunluğu gerektirir. Dm²’de 3.500 düğüm bulunur. Seccadelerde atkı ve çözgü ipek, düğüm yün, gümüş ve altın alaşımlı ipler (kılaptan) kullanılmıştır. Dekoratif görünüm sağlaması yönünden kılaptan kullanımı ihtişam ve lüksün görsel bir etkisini yaratmak için tercih edilmiştir.
- Düğüm tekniği İran (Sine-asimetrik) düğümüdür.
- Seccade halılarda kullanılan belli başlı renkler, koyu ve açık kırmızı, koyu turuncu, sarı, koyu ve açık yeşil, koyu açık mavi, koyu ve açık kahverengi, beyaz altın yaldızı, mavi, lacivert dir Halılara özgü bir renklendirmeyle rahatlıkla tarihi diğer halılardan ayırmamıza yardımcı olmaktadır. Renklendirme 15. ve 16. yüzyıllarda özellikle Safevilerden sonra değişime uğramış, zamanla koyulaşmıştır. Minyatürde kullanılan renklendirmelerden anlaşılacağı üzere her bölgenin kendine özgü renklendirme tarzı olduğu açıktır.

Kaynakça

- Abed Doust, H., & Kazempour, Z. (2009). Various forms of “life tree” on Persian carpets. *Goljaam*, 12, 123-139. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-414-en.pdf>
- Aslanapa, O. (1967). “Seccâde Maddesi”, İslâm Ansiklopedisi, C. 10, İstanbul, 202-206.
- Bayraktaroğlu, S. (1999). Seccâde, *Erdem: İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 10(28), 57-64. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/687985>

- Blair, S. (1998). Safavid art & architecture. *Hali*, 99, s.61-62.
- Böhmer, H., & Enez, N. (1988). A Topkapi prayer rug: Arguments for a Persian origin. *Hali*, 41, 11-13. Erişim adresi: https://www.academia.edu/24215825/The_Mystery_of_Three_Islamic_Carpets?auto=download
- Çokay, M. Ö. (2007). Seccâde ve Saf Seccâdelerdeki bazı motiflerin ikonografik değerlendirmeleri. *İstem*, 9, 187-208. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/260713>
- Dadger, L. (2002). *İran halı müzesindeki Safavi dönemi halıları*. UNESCO Dünya Kültür Mirasları Fuarı: Kültür Mirası Yayınları.
- Doulatabadi, F. (2018). Anadolu ve İran Türk göçebe toplulukları arasında ortaklıklar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(13), 28-37. doi: <https://doi.org/10.33692/avrasyad.509953>
- Eiland, M. L. (2000). Scholarship and a controversial group of Safavid carpets. *IRAN*, 38, 97-105. doi: <https://doi.org/10.2307/4300585>
- Espanani, M. A. (2008). Safavid carpet from viewpoint of innovation in design and pattern. *Goljaam*, 9, 9-34. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-383-en.pdf>
- Grabar, O. (1988). *İslam sanatının oluşumu*. (N. Yavuz, Çev.). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- İmer, Z. (2005). Gürün şallarının durumu ve İran şalları ile benzerliği. *Erdem*, 15(42), 149-156. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/erdem/issue/44268/546589>
- Kamandloo, H. (2016). A view on the design of Niche Prayer Rug (Saff) in Islamic carpet weaving. *Goljaam*, 11, 28, 39-57. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-235-en.pdf>
- Khorami, P. E., Rayeni, M. Q., & Ahmadi, S. B. (2010). Pattern codes of prayer rugs and mihrab carpets of Islamic era in Iran. *Goljaam*, 16, 9-20. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-439-en.pdf>
- Mirzaee, A., Shajari, M., & Pirbabaei, M. T. (2014). Epiphany of Asma'al Hosna in mehrabi carpets of Safavid era. *Goljaam*, 10(25), 63-84. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-50-en.pdf>
- Ölmez, F. N. (2004). Safavi dönemi halı sanatı. *Uluslararası I. Şah İsmail Hatai Sempozyumu Bildirileri YOL bilim, kültür, araştırma yayınları inceleme, araştırma, tarih dizisi:4* (s. 243-259) içinde, Ankara: Azim Matbaacılık.
- Pope, A. U. (2010). *İran sanatı başyapıtları*. (N. Khanlori, Çev.). Tahran: Kültür ve İlim Yayınları.
- Santos R. S., Sousa, M. M., & Hallett, J. (2010). The mystery of three Islamic carpets. *Dyes, History and Archaeology*, 29, 1-15. Erişim adresi: https://www.academia.edu/24215825/The_Mystery_of_Three_Islamic_Carpets?auto=download
- Tagiyeva, R. (2017). Azerbaijani carpet of Safavid era. *IRS Traditional Crafts*, 2(30), 18-23. Erişim adresi: <https://irs-az.com/new/files/0000/199/2548.pdf>
- Takhti, M., Samanian, S., & Afhami, R. (2010). Geometrical study and analysis of mihrabi carpets of Safavid era. *Goljaam*, 5(14), 125-140. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-430-en.pdf>
- Tanhaie, A. (2009). Investigating the Persian-Islamic Identity in Firdausi's Shahnameh. *Islamic Art*, 5(9), 139-164. Erişim adresi: <https://www.sid.ir/en/journal/ViewPaper.aspx?ID=279537>
- Tezcan, H. (1982, Ekim). Topkapı sarayındaki halı seccadeler. *Türkiyemiz Dergisi*, XIII(38), 20-26.
- Uluç, L. (2006). *Türkmen valiler Şirazlı ustalar Osmanlı okurlar: XVI. yüzyıl Şiraz elyazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1 ve 2. Khorami, P. E., Rayeni, M. Q., & Ahmadi, S. B. (2010). Pattern codes of prayer rugs and mihrab carpets of Islamic era in Iran. *Goljaam*, 16, 9-20. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-439-en.pdf>
- Görsel 3 ve 8. Mirzaee, A., Shajari, M., & Pirbabaei, M. T. (2014). Epiphany of Asma'al Hosna in mehrabi carpets of Safavid era. *Goljaam*, 10(25), 63-84. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-50-en.pdf>
- Görsel 4. Metropolitan Müzesi
- Görsel 5 ve 7. Tanhaie, A. (2009). Investigating the Persian-Islamic Identity in Firdausi's Shahnameh. *Islamic Art*, 5(9), 139-164. Erişim adresi: <https://www.sid.ir/en/journal/ViewPaper.aspx?ID=279537>
- Görsel 6. Tezcan, H. (1982, Ekim). Topkapı sarayındaki halı seccadeler. *Türkiyemiz Dergisi*, XIII(38), 20-26.

- Görsel 9. Tagiyeva, R. (2017). Azerbaijani carpet of Safavid era. *IRS Traditional Crafts*, 2(30), 18-23. Erişim adresi: <https://irs-az.com/new/files/0000/199/2548.pdf>
- Görsel 10. Kamandloo, H. (2016). A view on the design of Niche Prayer Rug (Saff) in Islamic carpet weaving. *Goljaam*, 28, 39-57. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-235-en.pdf>
- Görsel 11. Kamandloo, H. (2016). A view on the design of Niche Prayer Rug (Saff) in Islamic carpet weaving. *Goljaam*, 28, 39-57. Erişim adresi: <http://goljaam.icsa.ir/article-1-235-en.pdf>
- Görsel 12. İran Dügümü Çizim: Ayşe Aslıhan Eroğlu kişisel arşivi

Oryantalizm Ekseninde Sanat, Siyaset ve Din İlişkisi

The Relationship Between Art, Politics and Religion in the Axis of Orientalism

Lütfü Kaplanoğlu

Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü

email: lkapanoglu@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7094-8302>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Kaplanoğlu, L. (2020). Oryantalizm ekseninde sanat, siyaset ve din ilişkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 722-729. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.792746>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 09/09/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 03/10/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 22/10/2020

Review Article/Derleme Makale

Öz

Türk sanat tarihi incelendiğinde özellikle geleneksel sanatlar olarak adlandırılan sanatların Oryantalizm etkisinde kaldığı anlaşılmaktadır. “İslam Sanatı” kavramı ve İslam’da resim yasağı söylemleri, “İslam Coğrafyası” olarak kabul edilen topraklardaki sanatçı ve sanat eserlerinin yok sayılması üzerine temellendirilmiştir.

Literatür taramalarında “geleneksel sanatlar” olarak yapılan tanımlamalar, sanatın yenilikçi, yaratıcı ve sürekli gelişim gösteren özelliğini ortadan kaldırmak üzere temellendirilip yazılı kaynaklara yerleştirilmiştir. Batılılarca “İslamic Art” yani İslami sanat, İslam etkili sanat olarak yazılan ama “İslam sanatı” olarak yerleştirilmiş kavram ekseninde tezhip, minyatür, ebru ve hat gibi sanatlar kutsanırken, bu sanatları icra eden sanatçılar bu tanımlama üzerinden özel statüye kavuşup nemalanmış ve bu tanımlamaya itiraz etmemişlerdir. Oryentalistler “Geleneksel Sanat”, “İslam Sanatı” kavramını folklorik bir öge olarak kabul edip tanımlamaktadır. Bu tanımlamaların etkisi bu sanatların gelişim çizgisini sosyal ve siyasi olarak negatife dönüştürmüştür. Hem Kur’an’a hem de sanatın ruhuna aykırı olarak kullanılan “İslam Sanatı” kavramı “dinin emrettiği bir sanat” varmış gibi ortaya konulmaktadır. Bu durum sanat ve genel sanat kuramları için çelişkili ve düşündürücü sonuçlar doğurmaktadır.

Hristiyanlığın özellikle ikinci yüzyılında başlayan ve özellikle 8. ve 9. yüzyıllarında zirve yapan resim yasağına dair tartışmalar yapılmıştır. Müslüman toplulukları için de buna benzer tartışmalar söz konusudur. “Dinde resim veya suret yasağı vardır” ile başlayan cümlelerin İslam kitabı olan Kuran’a dayanmadığı bilinmekte iken; bu yasağın israiliyat olarak kabul edilen ve Yahudilikten İslam’a, Yahudilikten Hristiyanlığa geçenlerin Yahudilikten kalma inanışlarını kültür olarak bu dinlere taşıdığı bilinmemektedir.

Bu çalışmada oryantalizmin sanat terimleri üzerinden İslam coğrafyası üzerine etkisi incelenerek sanatta dine dayandırılan kavram problemleri olarak “İslam Sanatı” (din sanatı) kavramı dini boyutu, sanat boyutu, siyasi boyutu olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, İslam Sanatı, Hristiyanlık Sanatı, Resim Yasağı, Din, Minyatür, Resim

Abstract

A close look into the history of Turkish art reveals the influence of Orientalism, especially on so-called traditional art forms. The concept of “Islamic Art” and the discourse on the prohibition of painting in Islam are based on the fact that artists and art works on the “Islamic Geography” are generally ignored.

Literature review shows that “traditional art” forms are defined and put into written sources in a way that destroys the innovative, creative and constantly evolving character of art. The misinterpreted concept of “Islamic Art” as called by the Western world must rather mean art with the influence of Islam; however, it sanctifies certain art forms such as illuminated manuscript, miniature, paper marbling and calligraphy giving the artists in these branches of art a special status which has made them benefit from and make no objection to the said definition. Orientalists adopt and define the concepts of “Traditional Art” and “Islamic Art” as a folkloric element. The influence of these definitions has turned the development trend of these art forms downwards from social and political perspectives.

The concept of “Islamic Art”, employed in a way that contradicts both Qur’an and the spirit of art, suggests that this art form is commanded by the religion. This brings along conflicting and challenging consequences pertaining to art and general theories of art.

The prohibition of painting in Christianity that started in the second century and peaked especially in the 8th and the 9th centuries has been an important discussion topic. Similar discussions occur within Muslim communities. It is widely known that propositions starting with “the religion prohibits painting or illustration” are not based on Qur’an, the holy book of Islam, whereas it is not of common knowledge that this prohibition was in fact carried over to Islam and Christianity by those who converted from Judaism taking their beliefs rooted in Judaism with them as a cultural element, which is defined as Isra’iliyat.

The aim of this study is to analyze the influence of orientalism on the Islamic geography through the terminology of art and to examine “Islamic Art” (religious art) as a part of religion-related conceptual problems in art, focusing on three main headings including religious, artistic and political dimensions of the issue.

Keywords: Art, İslam Art, Christian Art, Prohibition on Painting, Religion, Miniature, Paintin

1. Giriş

Sanat, “insanlığın varlığından itibaren plastik, fonetik ya da ritmik dışavurumlardan her birini oluşturan bir ifade biçimi” olarak kendini gösterirken; siyaset, “devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatıyla ilgili özel görüş veya anlayış” şeklinde açıklanır (“Sanat” ve “siyaset”, t.y.). Din ise “Tanrı’ya, doğüstü güçlere, çeşitli kutsal varlıklara inanmayı ve tapınmayı sistemleştiren toplumsal bir kurum” olarak tanımlanır (“Din”, t.y.).

Her üç kavramın kendine has özellikler barındırmakla birlikte tarihsel süreç boyunca birbirlerinin alanına girdiği, birbirlerini etki altına aldığı görülmektedir. Özellikle sanat ve din yapıları itibarıyla siyasetten ayrılırsalar da niteliksel açıdan siyaset, bu iki olguyu kontrol etme çabası gütmüştür. Sanat hep bağımsız olduğunu ifade etmek istese de siyaset ve din, vizyon ve misyonlarını aktarmak amacıyla sanatla olan bağlarını sürekli diri tutmuştur.

Bu üç disiplin arasındaki ilişkiyi tarih, sanat tarihi ve görsel kaynaklarından öğrenmekteyiz. Sanat tarihinin yazımsal sürecini erken dönemde başlatan Avrupa kültürü, kendinden olmayan kültürlerle, coğrafyalara kavram, sınıflandırma ve bilgi anlamında siyasi müdahaleler katarak kendi istediği bakış açısını yerleştirmiştir.

Artun'un (2013) açıklamasından da anlaşılır ki 16. yy 'da Giorgio Vasari'nin "Sanatçıların Hayat Hikâyeleri" ile başlayan sanat tarihi yazma süreci, Winckelmann'ın 1764'de yayınladığı ve sanatı toplumsal-politik-kültürel ilişkileriyle ele aldığı "Antik Dönem Sanatı" tarihi ile sanat tarihinin bilimsel çizgiye kavuşması sağlanır.

Sınıflandırma olarak sanat: plastik sanatlar, fonetik sanatlar, ritmik sanatlar gibi klasik ayrımlarla tanımlanmaya çalışılmıştır. Bilim alanı evrimini tamamladıkça sanat tarihi de bu sınıflandırmalarını zenginleşerek çağ, kıta, din, dil, dönem ve kültürel zenginliklere göre alt sınıflandırmalarını yapmıştır.

Siyaset ve ideoloji ekseninde sanat, devletlerin ya da yöneticilerin hem iç politikada hem de dış politikalarda kendi fikirlerini anlatmak, yaymak ve kabul ettirmek amacıyla en etkili şekilde kullanmaya çalıştıkları Nazi Almanyası'ndan, Mussolini İtalyası'ndan ya da Sovyet Rusya'sı'ndan bilinmektedir. Oryantalizm, Avrupa merkezci anlayışla, sanatın kalıcı etkisinden yararlanmak amacıyla kendisinden olmayan kültürlerle dayattığı ve kabul ettirdiği, eylemlerini daha etkili biçime ulaştırmak için tercih ettiği bir kültür sanat deformasyonu dilidir. Oryantalistlerin oluşturduğu auradan kurtulamayan coğrafyalar ise kültürel emperyalizme maruz kalmışlardır.

Asya coğrafyasının kültür ve sanatı incelendiğinde kavramlardan eylemlere emperyalist etki biçim ve içerik olarak hissedilir. Özellikle sanatın dinsel, dilsel ve eylemsel kapsamında kendisini gösteren bu etki, kültürler için sanatını doğru konumlandırılmama ve konumlandırılmadığı için de gelişim gösterememelerine neden olmaktadır.

Din, bir kültür olarak varlığını sanat tarihinde gösterse de sanat tarihinin barındırdığı kavramlar içinde "Din sanatı" kavramının doğru bir şekilde tanımlanmaması, din ile sanat kavramlarının birlikte anılıp siyasal malzeme haline gelmesi problem olarak görülmektedir.

Din ve sanatın tarihsel süreçlerde birbirlerinin alanına girdikleri ve birbirlerinin alanlarını işgal ettikçe de içinden çıkılmaz sorunlara, kültürel ve toplumsal kargaşalara neden olduğu açıktır.

Konumuz her ne kadar Oryantalizmin İslam Coğrafyası üzerindeki sanat kavramlarına dönük gibi görülsün de ilahi dinler olarak kabul edilen Hristiyanlık ve Musevilik de içine alır. Problemin sadece İslam Sanatını kapsamadığı, ilahi olarak kabul edilen bu üç dinin inananlarının aynı problemler üzerinde durduğu ve tartıştığı anlaşılmaktadır.

2. Yöntem

Araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırma olarak yürütülmüştür. Bu kapsamda Oryantalizmin sanat terimleri üzerinden İslam Coğrafyası üzerine etkisi incelenerek, sanatta dine dayandırılan kavram problemleri olarak "İslam Sanatı" (din sanatı) kavramı dini boyutu, sanat boyutu ve siyasi boyutu olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir.

3. Din Sanatı Kavramının Dini, Sanat ve Siyasi Boyutu

3.1. Din Sanatı Kavramının Dini Boyutu

Din; "akıl sahibi insanların kendi istekleri ile dünya ve ahirette iyiliğe ve mutluluğa ulaştırmak amacıyla Allah tarafından peygamberleri aracılığı ile gönderilen esaslar bütünüdür." ("Din Görevlileri", 2018) Bir başka tanıma göre "Din; insanların yaratıcılarına olan imanlarını, ona yapacakları ibadetlerin bütünü ve bu imana göre davranışlarının nasıl olması gerektiğini düzenleyen inanış yoludur. Allah ile kul arasındaki irtibattır. İnsanın kişisel ve toplumsal hayatını düzenleyen Cenab-ı Hakk'ın ilahi kanunlarıdır" ("Din", 2018). Bu ilahi kanunları içinde barındıran İncil, Tevrat ve Kur'an, dünyanın birçok nüfusunun inandığı üç kutsal kitaptır.

Sanat ve din tanımlarına bakıldığında; kendine özgü kuralları olan her iki olgunun da dünyayı daha kaliteli bir yer haline getirmek amacıyla var oldukları açıktır. Ancak sanatın kul yapımı bir eylem, dinlerin ise bir tanrı buyruğu olması birbirlerinden ayrıldıkları en dikkate değer olgudur.

İlahi dinler olarak kabul edilen Musevilik, Hristiyanlık ve İslam'da "sanat yapın" gibi bir emir bulunmamaktadır. Her üç dinin din-sanat ekseninde tartışma biçimleri aynıdır. Özellikle Hristiyanlıkta ikona, ikonofil, ikonoklazma ekseninde olurken, İslam'da sanat-suret yasağı kapsamında zayıf olduğu düşünülen ve aralarında çelişkiler bulunan tartışmalı hadisler çerçevesinde dönmektedir.

Musevilikte on emrin ikincisinde "Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sulara yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın. Putların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın."

(Besalel, 2011) emri vardır. Putun ne olduğu veya neleri kapsadığı konusunda İbrahim’i dinlerin bir hassasiyetinin olduğu bir gerçektir. Sanat tarihinde dinsel sanat konusunda yerleşik olarak kabul gören ve tarihsel süreçte Hristiyanlık tarihinde olup olmaması tartışılan imge “ikonalar”dır.

Roma imparatorluğu döneminde özellikle 2.yy.’da Hristiyanlar, diğer din ve milletlerin çok tanrılı geleneklerine karşı çıkmış, onları bu tavırları nedeniyle ateist, hatta putperest olarak adlandırarak tanrıların resimlerinin yapılmasını aptalca karşılamışlardır. Ancak, 3. yüzyıldan sonra Hristiyan kültüründe figüratif çalışmaların başladığı 4. yüzyıldan sonra imgelerin ibadetlerde kullanılmasının sıklaştığı ve özellikle 8. yüzyılda ikonoklazma hareketleri ile dini imgelerin kaldırılma istekleri işlenmiştir. 8. ve 9. yüzyıllarda tartışma devam etmiş; mezhep, dönem ve farklı yerlerde zaman zaman kaldırılan dini imgelerin müşriklerde olduğu gibi tapınma ögesi olarak değil, orijinaline yani imgesi yapılanaya karşı bir kutsiyet atfetme şeklinde olduğu kabul edilmiştir (Yılmaz, 2017, s. 60-68). Bu bakış açıları Hristiyanlık içindeki mezhep ve bölgelere göre tartışılmaya devam etmektedir.

Yılmaz’ın (2017, s. 33) aktarımıyla; Belting’e göre ikonlar, “önünde ibadet edilen ve hatta önünde ibadet amacıyla mum yakılan” imgeler olarak kabul edilmektedir. İkon, ikonoklazma, ikonofil kavramları Hristiyanlıkta özellikle çok tartışılmış bir kavramdır. İkolastlar dini temsil eden imgelere karşı savaş açarken, ikonofiller dinin daha iyi kavranması için dini betimlemelere ihtiyaç olduğunu savunmuşur.

“İslam Sanat Tarihi ortaya çıkışı itibarıyla ne İslam’la ne de Müslümanların ürettiği sanatla alakalıdır; o Avrupa’nın kendi kendisini evrensel bir proje olarak kurmasıyla alakalıdır” (Yılmaz, 2017, s. 120). Diğer bir deyişle bir disiplin olarak sanat tarihini önceleyen bir “İslam Sanat tarihi” söz konusu değildir. Dolayısıyla İslam sanatı tarihi Batı geleneği ve normlarına göre şekil almıştır.

İslam Sanatı kavramı 19. Yüzyıl da oryantalistlerin “Islamic Art” olarak ortaya attığı bir kavram olduğu bilinmektedir. Bu kelimeler aslında Islamic yani İslam’dan kaynaklanan, referans alan, beslenen bir terimdir ve Türkçe çevirisinde İslam Sanatı olarak kullanılmaya başlamıştır. Oysa yabancı yazarların birçoğunun Islamic Arts olarak kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir. İki kullanım arasında çok fark yok gibi görünse de Islamic Art’ta din sanata kaynaklık ederken, İngilizce İslam art ya da Türkçesiyle İslam Sanatı’nda sanatın kendisi tanrının emri ya da onun gönderdiği bir kanun, ayet gibi algılanmaktadır.

İslam kitabı Kur’an-ı Kerim’de ne sanat lehinde önerme ne de aleyhinde bir yasaklama bulunmamaktadır. Buna karşılık Hz. Muhammed’e atfedilen bazı zayıf ve çelişkili olduğu düşünülen hadisler vardır ki; bu hadislerde resim ve heykelin yasak olduğu fikri, tüm İslam dünyasının ve hatta bu konuda araştırma yapan gayrimüslimlerin araştırmalarında yer almıştır. Bu hadislere göre:

- 1- Hz. Aişe kendi oturduğu evin sofasına üzerinde timsaller bulunan bir perde çekmişti. Hz. Peygamber seferden döndüğünde bunu görünce “Kıyamet gününde en şiddetli azaba çarptırılacak olanlar Allah’ın yaratmasına benzemeye çalışanlardır” buyurdu. Aişe, sonra bu perdeden bir veya iki yastık yaptıklarını söylemiştir (“İslamiyete göre”, t.y.).
- 2- Hz. Aişe’nin, üzerinde kuş resmi (timsal) bulunan bir perdesi vardı ve eve girenin ilk önce göreceği bir yere asılmıştı. Hz. Peygamber bunu görünce, “Aişe, şu perdenin yerini değiştir. Eve girip hemen onu görünce dünyayı hatırlıyorum” demiştir (“İslamiyete göre”, t.y.).
- 3- Hz. Aişe’den rivayet edildiğine göre, Aişe bir defasında üzerinde (hayvan) resimleri bulunan bir minder almıştı. Hz. Peygamber bunu görünce kapının önünde bekledi ve içeri girmedi. Hz. Aişe, Resûl-i Ekrem’in yüzünde hoşnutsuzluk işaretlerini görünce, “Ya Resûlallah! Allah’tan ve Allah’ın Resulü’nden bağışlanma dilerim. Bir kusur mu işledim?” dedi. Hz. Peygamber, üzerinde resim bulunan minderi göstererek “Şu minderin burada işi ne?” buyurdu. Aişe “Ya Resûlallah! Onu, kah oturasın, kah yaslanasın diye senin için satın almıştım” dedi. Bunun üzerine Hz. Peygamber, “Bu resimleri yapanlara kıyamet gününde azap edilir ve onlara ‘Hadi bakalım, yaptığınız şu sûretlere bir de can verin’ denilir. İçinde resimler bulunan eve melekler girmez” (“İslamiyete göre”, t.y.).

Yukarıda görülen hadisler de aynı konunun farklı farklı değerlendirildiği görülmektedir. Birinci hadiste resimli perdeden bir ya da iki yastık yaparak kullanıldığı söylenirken, ikinci hadiste ise perdenin yeri değiştirilmiştir. Üçüncü hadiste ise peygamber içeri girdiğinde karşılaştığı resimli nesne minderdir ve o minderin oradan ne işi var olduğunu sorgulamıştır ki bu bir çelişkidir. Bu hadislerde melek olan yere meleklerin girmeyeceği söyleniyor. Peki madem resim olan yere melek girmezse birinci ve ikinci hadiste olan hadislerde geçen resimli minderler neden ve nasıl kabul edilmiştir.? Resim minder ya da yastığa dönüşünce melekler o imgeleri resim olarak kabul etmekten vaz mı geçmişlerdir? İslam’da yasak olan canlı cansız bütün tapınma nesnelere için geçerlidir.

Kuran-ı kerim baştan sona okunduğunda resim yapmanın İslami anlamda suç olduğuna dair hiçbir bilgi olmadığı için Kuran-ı anlatıp yaşamakla görevli olan bir peygamberin Kuran a uyumsuz bir söz söylemesi mümkün değildir. Dolayısıyla bunların peygamberin ağzından çıkan bir söz olma ihtimali yoktur. Hadislerin toplanması peygamberin ölümünden iki yüz sene sonra başladığı bilinmektedir. Hadisleri aktaranların okur yazarlık durumları

da dikkate alınarak dikkat etmelidir. Peygamberin Kuran-ı onaylamayacağı, kuran da yer almayan bir yasak getirme yetkisi bulunmadığı Kuran-a göre yoktur. Helal ve yasak yetkisi Allah a bu yasakların bildirme ve tarif etme yetkisi peygamberlere aittir.

Mesela Kıyamet günü en şiddetli azaba uğrayacak olan ressamlardır. (Buhari Tesavir 89) Oysa büyük büyük günahların derlendiği hiçbir kitapta en şiddetli cezaya uğrayacak listelerinde bu hadislere yer verilmemektedir.

İslam dininin sanat konusunda belirli bir teşviki olmasa da iki kelime ya da kavram bir araya getirilerek sanata kaynaklık eden din, dini göstergelere dönüştüren sanat konusunda da olumsuz bir yargıya varılamaz. “Sanatla İslam kelimelerini bir arada kullanıldığında, kendisini dindar olarak kabul etmeyen kesim, İslam’ı sanata tahammül edemeyecek kadar “geri” görmekte, kendisini dindar olarak kabul eden kesim ise sanatın İslam’la bağdaşmayacak kadar “kötü” ve lüzumsuz olduğunu düşünmektedir” (Çam, 2016, s. 13). Bu durum kutsalı içeren dinlerin tanım ve içeriklerden yola çıkılarak soyut varlık ya da düşüncelerin somut göstergelere dönüştürülemediği veya somutlaştırılan imgenin kutsalın karşılığı olamayacağı düşüncesini ortaya koyar ki iki tinsel durumun karşılaştırılarak zıtlaştırılması anlamsızdır.

“Sanat tarihçileri “kutsal” terimini dini konusu olan herhangi bir eser hakkında kullandıklarında, sanatın esasen “biçim” olduğunu görmezden gelmektedirler. Oysaki sanat, sırf konularının kaynağını manevi hakikatlere dayandırdığı için “kutsal” olarak nitelendirilemez; onun biçimsel dili de aynı kaynaktan neşet etmelidir.” (Burckhardt, 2017, s. 7). Yani kaynağı din kitapları olmalıdır. Kutsal olan, kutsal kitaplardaki emirlerin içeriğinin yaşamlara yansımalarıdır. Sanat, bir estetik unsur olarak kutsala göndermelerde bulunan bir biçim olarak yerini alırken kutsallığı ön planda olan bir nesne olduğunu iddia etmez. Nesnenin dünyeviliği, iç dünyanın tinsel etkisi özünde kutsal olanı kapsama konusundaki ilahilik kavramı dışında kalarak varlık nedenindeki sınırları aşmaz.

Dinlerde kutsal olarak kabul edilen emirler kutsal kitaplardadır. Dinde kutsallığı ilahi olarak kabul edilmemiş nitelikteki şeylere dini terimleri ekleyenlere Nahl 16’da şöyle geçer: “Dilleriniz yalana alışageldiğinden dolayı, Allah’a karşı yalan uydurmak için, “Şu helâldir”, “Şu haramdır” demeyin” (“Nahl”, 2018). Bu ayettten hareketle Kur’an’ın kutsal ya da yasak olarak görmediği sanat için yapılacak bir yorum, dini açıdan problem olarak kabul edilebilir. Ayrıca dinin anlatımı için sembollere ihtiyacı yoktur.

Nisa 50’de “Bak, nasıl Allah’a karşı yalan uyduruyorlar! Hâlbuki apaçık bir günah olarak bu (onlara) yeter!.” denilmektedir (“Nisa”, t.y.). Dolayısıyla sanatı kutsama adına kutsi olmayan bir şeyi kutsal olarak kabul edip ikonlaştırmak hem sanatın hem de dinin kurallarını öznelliğinden yoksun bırakmaktan başka bir şey değildir.

“İslam Sanatı, Müslümanlar yarattığı için değil, İslam vahyinden neş’et ettiğinden dolayı İslam sanatıdır.” (Nasr, 2017, s. 16). Bu bakış açısı İslami açıdan Nahl 16’ya göre tehlike arz etmektedir. Sanatçı dini anlamda bir ruhban değildir. Sanatçının dini bir özelliğinin olması ya da eserin din kaynaklı olması; ortaya çıkan eserin kutsal olarak tanımlanmasını gerektirmeyeceği gibi bunu vahiy ile açıklamak sanatçıya peygamberlik payesi vermemek anlamına gelir.

Burckhardt’ a (2017, s. 12) göre ise “sanatçı bilir ki kendisini sanatçının eseri aracılığıyla ifade eden Tanrıdır.” Bu bakış açısı insanın iradesini ve sorumluluklarını yok sayma açısından tehlikeli bir durumdur. Çünkü bu sadece sanatçı için değil bütün dünyevi eylemler için geçerli bir durum olarak iyilik ve kötülüğün sorumluluğunu reddeden kaderciler anlayıştır.

Sanatta tema olarak birçok imgeden yararlanan sanatçı; özümlediği, belleğinde yer eden ve düşünce boyutunda harmanladığı bir imgeyi sanat diline göre dış vururken ontolojik bir mantık içinde sınırsız deneyimler yaşar. Bu deneyim veya materyaller ister kültürel, ister dini, ister ekonomik her imgenin dışavurumunda, tinsel derinliği ölçeğinde biçim ve içerik ilişkisine dayalı olarak sanatsal olarak anlamlandırılır.

Bu konunun içeriğine göre dini imgeler kullanılan bir sanat eserinin dinsel olarak adlandırılma zorunluluğu yoktur. Sanatçı dini imgeleri tema olarak seçebilir ve etkileşimini dinden alması, onun din sanatı yaptığı anlamını getirmez. Bir ressam resim türleri olarak manzara, natürmort, figür, portre, soyut, iç mekân ya da janr türünü ana çerçeve olarak kullanır. Peyzaj resmine hiçbir zaman coğrafya sanatı denmediği gibi, teması hukuk olan bir esere de asla hukuk sanatı denmemiştir. Buna bakış açısına göre sanatçının üzerinde çalıştığı her konunun o esere tema olarak verilmesi ya da tema olarak dinlere bağlanması tezat bir durum ortaya çıkarmaktadır.

Sanatçının dini görüşü veya salt din kimliği sanatçının yaptığı eserlerin din sanatı olarak nitelendirilmesini gerektirmeyeceği gibi, sadece sanatçı kimliği ya da o kültüre ait diye dini sanat olarak nitelendirilmesi sanata din zırhı giydirmek veya dinsellettirmektir.

Sanat, tinsel bir dışavurum olmasına rağmen dünyevidir. “Bir kültürel alan olarak bütün sanatlar dinidir. Dolayısıyla topyekün sanat aktivitesi, içerik, form ve tarzı ister profan olsun, ister başka türlü olsun, son noktada dini bir aktivite olmaktadır” (Tokat, 2016, s. 13) derken sanatın dini olan ve olmayan diye ayrımının yersizliğinden bahsettikten sonra din sanatından kastin dini formlar olarak tinselliği kastedilir.

Eroğlu'nun, İslam Sanatı kitabında "İslam uygarlığının yol açtığı ve İslam Sanatı'nı olası kılan değişikliklerin belirlenmesi, 'Müslüman kullanıcının ve izleyicinin zihin yapısı; sanatçının yaratılana verdiği anlamlar' ve sanatçının kullandığı formlar (aktaran Yılmaz, 2017, s. 37-39) olarak Grabar'dan naklettiği sınıflandırma tartışmaya açıktır. Dini öğeler taşıdığı için İncil'den ilham alınarak yapılan Batı sanatının dinsel imgeleri "Hristiyanlık Sanatı" gibi gösterilmesi sanat tarihinde olmaması gereken bir değerlendirme biçimidir.

3.2. Din Sanatı Kavramının Sanat Boyutu

Gotik Sanat dinsel niteliği çok ön planda olan bir dönem olmasına Hristiyanlık Sanatı ismini almamıştır. Dini hassasiyetin ön planda konu edinmesine rağmen sanatsal nitelik üst seviyede bir tinsellik barındırmaktadır. Eserler incelendiğinde dinin yüceliği değil de sanatın nicelik ve niteliği konuşulur. Sanat eserleri şekillendirilirken kaynağın din olması sanatın ve sanatın niteliğinin önüne geçmediği görülür.

Sanat, insanın kendisine karşı yarattığı ikinci bir doğadır; her şeyden önce insanın var olana bir karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır. Başka türlü değişle sanat, insanın gerçekliği aşması ya da kendine özgü başka bir gerçeklik yaratmasıdır. Düşle gerçek arasında kurulan bir köprü olarak sanatsal etkinlik, ussal ile usdışı, düşünle ile gerçek, imgeler ile nesnelere arasında bir bağ kurma eylemidir. Kısaca sanat, insanın kendisini tanımmasının, dönüştürmesinin ve yaratmasının bir dışavurumu ya da bir serüvenidir (Bozkurt, 2004, s. 11).

Buna göre sanatçı ruhsal şekillenme neticesi ve yaşam sürelerinde edindiği tecrübelerle, hayata bakış açıları, algıları ve düşünme becerileriyle özgür ve özgün bir şekilde eser ortaya koyan, yeni bir söz söyleyen kişidir. "Sanatçı, duyuların katılımıyla imgeleri düşüncede oluşturur. Bu oluşum süreci psikolojik bir süreçtir ve yansıtma biçimi kişiye özgüdür. Düşüncede gelişen imgeyi çeşitli aletlerle yüzeye aktarır. Her aletin resim yüzeyinde yaşayan kendine ait bir hâkimiyeti olduğundan sanatçının da kendine ait verileri, şekillere ve imgelere dönüştüren bir stili oluşmuştur. Sonuçta oluşturulan şekiller, imgeler kendisini görmek istediği şeylerdir" (Kara, 2011, s. 2). Resim, heykel, hat, tezhip, minyatür sanatçısı eser yaratım aşamasında düşünce potasında yoğurduğu kompozisyonlarını bir "özne" olarak ortaya koyar. Temsil noktasında imzasını atıp sanat alımlayıcısının karşısına çıkardığı nesne sanatsal bir nesnedir. Kendine has bakış açıları, görme biçimleri ve yansıtma biçimleri ile diğer öznelere farkını ortaya koyan bu bakış açısı ve eylem sonucunu görmezden gelerek dinsel bir metin olarak gösterme çabaları, sanatçıya karşı gösterilen bir yok sayma eylemidir.

Özger'e (2013, s. 315) göre İslam, resmi yasakladığı için Müslüman sanatçı ya hüsnühata yönelir ya da minyatüre. Minyatürde perspektif olmadığı gibi ondaki varlıklar gerçek renginin dışındaki renklere boyanır. Kişinin bakışına göre değişen ışık-gölge, perspektif gibi teknik unsurlar yoktur, âdeta Tanrısal bir bakış söz konusudur. Oysa Doğu toplumları resim yasak olduğu için değil, kendine has bir sanatı, bir tercihi olduğu için minyatür, tezhip ya da hat sanatıyla ilgilidir. Uygurlar Müslüman değillerdi ve Türk minyatürünün kaynağı durumundadırlar. Minyatürde perspektifin olmadığını ifade eden cümleler, perspektifin ne olduğunu bilmemektir. Tanrısal bakış açısı var demek bütün perspektif çeşitlerini en zengin haliyle kabul etmektir. "Minyatür sanatında uzaklık ve boy, renk veya gölgelerle belirtilmez; minyatürler ışık, gölge, duygu olmayan resimlerdir" ("Minyatür", t.y.) gibi ifadeler birçok kaynakta denk gelmek mümkündür. Minyatürde ışık gölge olmamasının İslam'da resim yasağından kaynaklandığı belirtilmektedir. Oysa ışık, gölgeye atfedilen bir yasak Kur'an'a dayanmadığı gibi hadislerle de dayanmamaktadır. Renkler kültürel tercihler olarak görecelik arz eder ve bu tercihleri dini bir niteliğe dönüştürmek hem din hem de sanatsal ahlaka zıtlık gösterir. Minyatürde kullanılan bu özellikler, Bizans ikonalarında da görülmektedir. Dolayısıyla bu özellikler dini değil kültürel ve coğrafidir. İslam Sanatları olarak adlandırılan tezhip, minyatür hat vb. gibi sanatların kendine has kimlikleri ve sanatsal nitelikleri inkâr edilmemektedir. Hatta Türk-İslam düşüncesindeki bir sanatçının soyut biçimlere geçmesi, onların ruhsal gelişimini göstermesi açısından değerlidir. Tartışmaları bu bağlamda yapmak, bu sanatları kendi alanına hapsederek sanat tanımı ve sınıflandırması dışında tutarak bağlamından çıkarmak oryantalistlerin bakış açılarına hizmet eder.

Doğu sanatçılarının dış doğa ile yetinip sanatlarını şekillendirilmesi ya da iç doğaya dönük eserler vermesi, bu sanatçıların iç dünyaları ile ilintiledikleri bir derinlik algılaması ve bu tinsel derinliğin sanatsal bir dille dışavurumudur. Sanatçılara din sanatçısı ya da eserlerine dini sanat nitelendirilmesinin yapılandırılması onların bağımsız yargılarını yok etme hedefi yanında tasnif dışı bir alana sürükler.

Sanat kendine nesne olarak soyut ve somut her imgeyi kullanır ve özgürlüğünden de asla taviz vermez. Sanat akli temsil ederken; din, vahiy temsil eder. Sanatçının ilham ve düşünce sistemi, vahiy sistemi olmadığından dolayı yaptıkları dini anlamda kutsal değildir. Sanatın dini, sanat eserindeki dil, biçim ve içeriğinin derinliği nispetinde, sanat alımlayıcılarında bıraktığı tinsel etkidir.

Sanatçı, yaratıcıya muhtaç bir yaratıcı olduğundan dolayı tanrı değildir. Oysa tanrı her şeyi yaratan ama yaratıcıya ihtiyaç duymadığı için en büyük yaratıcıdır. Bu sebeple iki yaratıcı arasındaki farkı tartışmak gereksizdir. Çünkü yaratıcıya muhtaç hiçbir sanatçı en büyük yaratıcı olduğunu iddia etmez.

3.3. Din Sanatı Kavramının Siyasi Boyutu

Kutsal sanat tanımı ikonoklazm, ikonofil ve anikon kavramları içerisinde tartışılmaya başlamasıyla ortaya çıkan sonuçlar üzerinden Avrupa merkezilik kapsamında geliştirilen Oryantalizm çerçevesinde değerlendirilecektir.

Sanatta oryantalizm üzerine bir sunum yapan Germaner (Gökgöz, 2012), Oryantalizmin sanat tarihinde sadece bir konu olduğunu ifade etmiştir. Oryantalizmi salt bir sanatsal konu üzerinden açıklamak Oryantalizmi hafife almaktır.

Oryantalizm, yalnız kültür, bilimsel faaliyet, yahut müesseselerde pasif bir yansıması olan bir siyasi konu yahut saha değildir. Oryantalizm Doğu hakkındaki sayısız ve lâf kumkuması metinler koleksiyonu da değildir. “Batı” emperyalistlerinin, “Doğu” dünyasını avuç içinde tutmak için başvurdukları alçakça bir planın ismi de değildir. Oryantalizm daha ziyade “jeopolitik bilincin” estetik, akademik, iktisadi, sosyolojik, tarihi ve filolojik metinler arasında dağılımıdır, -sadece Dünya Doğu ve Batı diye birbirine eşit olmayan iki parçadan oluşmuştur diyeni temel bir coğrafi ayırımın değil, bilimsel keşif, filolojik restorasyon, psikolojik tahlil, coğrafi görünüm ve sosyolojik tasvir yolu ile “yaratıp” muhafaza da ettiği bir dizi “menfaatin” ayrıntılı ifadesidir...Oryantalizm’e emperyalizm, pozitivism, ütopycilik, tarihçilik, Darwinizm, ırkçılık, Freudculuk, Marksizm ve Spenglerizm karışmıştır. Fakat Şarkiyat’ın, diğer doğal ve sosyal bilimler gibi, araştırma ölçüleri, cemiyetleri ve kendi kurumu olmuştur (Said, 1989, s. 18-36).

Terbiye edici, yönetici ve sınıflandırarak “biz ve öteki” şeklinde kümelenirilip ayrıştırıcı nitelikler ortaya koyan bu anlayış, Doğu- Batı ayrımıyla önceleri semitik ayrımla Yahudilik ve İslam’ı, Yahudilerin kendilerini bu durumdan kurtarmasıyla İslam’ı ve Doğu coğrafyasını ele almıştır. Oryantalizm bütün disiplinler üzerinde çalışırken sanatın bütün disiplinlerini silah olarak kullanmışlardır. Osmanlı coğrafyasında henüz şekillenmemiş bazı bilimsel disiplinlerin tanımlanması ve kurulmasında söz sahibi olmak için hem kuramsal hem eylemsel pratiklerde bulunulmuştur. Cumhuriyet dönemi de dâhil olmak üzere Oryantalist anlayışa uygun olarak üretilen eserler, Avrupalılar tarafından desteklenmiştir. Batılıların Islamic Art olarak nitelendirip küçümsedikleri öğeleri tartışırken önce kaynak olarak İslam sanatının Bizans, Helenistik ya da Hristiyan sanattan etkilendiğini tartışmış; kaynakları inceledikçe sınıflandırmayı Oryantalist mantıkla çözümlene yoluna gitmişlerdir. Bu bağlamda İslam Sanatı “Ettinghausen ve İpşiroğlu’na göre Platondan, T. W. Arnold’a göre Hellenistik-Bizans’tan ve Sasani’lerden gelmiştir. İnal’a göre Greko-Budist, Yurtaydın’a göre ise Orta Asya Türk etkileri ve geleneğinde ortaya konmuş eserlerdir” (Sivrioğlu, 2013, s. 1-26). Yabancı bilim adamlarının çoğunluğu Türklerin kendine has bir sanatının olmadığını ve eğer yapmışlarsa da başka kültürlerin etkisinde eserler ortaya koyduklarını ifade ederek yorumlamışlardır.

Kültürler bir toplumun dünyayı algılama şeklini gösteren, yaşanan yerde tapu özelliğini ortaya koyan sözlü, görsel somut-soyut değerler olarak sanatı oluştururlar. Türklerin Orta Asya’da ki kültürünü Budistlere, Anadolu’daki yaşamını Hellenistik, Sasani ya da Bizans’a Arap kültürüne bağlamak planlı bir politikadır. Kültürlerarası iletişim ve etkileşimin olmadığını varsaymak, ne kadar geçersiz bir durum ise, kendine has çizgileri, bakış açıları ve belgeli eserleri olan bir milleti yok saymak, asimilasyonun bilinçli olduğunu gösterir. İslam’ı kabul etmiş toplulukları tek çatı altında görüp millet ayrımı yapmaksızın sanatsal üretimlerini kültürel temelde bir görüp yargılanmalarda bulunmak etik değerlerle bağdaşmaz.

Doğu toplumunda pratikte ortaya konan biçim ve içeriği zengin sanatların kuramsal olarak beslenip belgelendirilmemesi sonucunda, Oryantalistler bu eserleri önce keşfetmiş, sonra tanımlamamış, sonra da bu eserler üzerinden yargılanmalarda bulunarak istedikleri yönlendirmeyi hak bilmişlerdir.

Tarihsel olarak düşman kabul edilen Müslümanlar, Hristiyanlarca kafir olarak nitelendirilirken; özellikle 8. yüzyılda yaşanan ikonoklast dönemdeki Hristiyanlık ve resim imgeleri yasağı kapsamında ortaya çıkan mezhepsel tartışmaların cezası İslam’a kesilmiştir. Kendi dinsel problemlerinin dine bakış açılarından kaynaklandığını açıklamak yerine suçlu olarak bu olaylara sebep olduklarını düşündükleri İslam’a ve Müslümanlara yüklemeyi tercih etmişlerdir.

Protestanların, özellikle Lutherçilerin Katolikler tarafından Müslümanlara benzetilmesi, ibadethanede dini imge bulundurmaya karşı çıkmalarından dolayı Muhammedî olarak adlandırılmıştır. Bu iddiayı seslendiren Katolikler, Protestanları Türk’e benzetmiş, bu benzerliğe Calvinoturcismus adı verilerek “Barbar Türk imajı” Protestanlarla eşleştirmeye çalışılmıştır. Osmanlının yükseliş döneminde gerileyen Batı’nın, kendi içindeki birliğini bozan Vatikan’ın Hristiyan dünyasındaki mutlak hakimiyetini sarsan Protestanların Müslüman ya da Türk diyerek düşmanlaştırması Protestanların ikonoklazma hareketlerini de Türklere benzetmesi bu nedenle oldukça siyasedir. Batı’da ikonoklazma kelimesi ile Müslümanlığın ya da İslam’ın beraber kullanılması da ilk defa bu dönemde, yani 16. Yüzyılda ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2017, s. 69-70).

Önceleri kendilerinden olmayan Doğu toplumları nezdinde İslam’ı imge düşmanı gibi gösterme çabaları evrilerek Doğu toplumunun küçük düşürülmesi amacıyla sanatını içeriksiz, düşünce üretmekten yoksun ve kimliksiz gösterme arzusuyla enstitüler kurulup yayınlar yapılmıştır. Bu tutum ve anlayış doğu toplumlarında karşılıksız

kalmamıştır. Özellikle Türk sanatında mimaride klasik Osmanlı mimarisi bir kenara bırakılarak Barok, Rokoko sanatının etkileri yaygınlaşmıştır. Yabancı hocaların sanat eğitimi ve sanat tarihi derslerine girmesiyle devam eden; resim ve sanat tarihi öğrenmek amacıyla Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin orada öğrendiklerini taşıyarak eğitimci olarak yerleşmesiyle hem dış hem de iç oryantalist etkili sonuçlar ortaya çıkmıştır.

4. Sonuç

Başta tanımlamalar olmak üzere temellendirilmesi gereken ve üzerinde düşünülüp tartışılması gereken birçok meselenin olduğu açıktır isim konusunda “Suud Kemal Yetkin İslam Sanatı kavramı yerine tercih ettiği İslam ülkelerinde sanat ya da devletlerinde sanat deyiimi oldukça sağlıklı bir tanımlama olarak görülmektedir” der. (Gün ve Can, 2017, s. 13). İslam sanatı olarak nitelendirilen disiplinlerden her birinin kendine has özellikleri ve isimleri bulunmaktadır. Dini bir kavram eklentisi yapmaksızın milliyete göre Türk Sanatı ya da Türk Tezhip Sanatı mantığında kullanılması genel bir coğrafyanın din kisvesi altında toptancı bir anlayışla isimlendirilmesi özgün nitelik ve milliyetlere has özellikleri ortadan kaldırmak için yapılmış bir eylem gibi durmaktadır. Tinsel niteliği ne kadar yüce olursa olsun kul yapımı bir sanatı dinsel olarak onun kutsallığı üzerinden “İslam Sanatı” kavramı çıkarılamaz. Bu iki kavramın iki ayrı sistem olması bir yana illa yan yana kullanma isteği varsa İslam Sanatı değil “İslamcı sanat” olur ki bu tanım sanatın özünü zedeleyecek bir durumu ortaya çıkarabilir.

Oryantalizmin plan ve projeleri içinde var olan İslam'ın dönüştürülmesi ve İslam'da reform düşüncesi çerçevesinde ırksal, terbiye edici bir iktidar söylemiyle oluşturulan “İslam Sanatı” kavramı idealini Batılıların benimsemesinin yanında Müslümanlar da kendi üzerlerine oynanan post kolonyal düşünceleri bilerek ya da bilmeyerek çoğunlukla kabul edip bir şekilde benimsemiş, Oryentalistlerin sözcüsü olmuşlardır. Bunu yapan Müslümanlar, Doğu ya da İslam'a hizmet ediyormuş ve savunuyormuş gibi bir İslami pozisyon alarak yapmışlardır.

“Din Sanatı” kavramı sanatı sınırladığından dolayı sanatın özgünlüğü ve özgürlüğüyle uyuşmamaktadır. Sanatçının özgünlüğü ve özgürlüğü, ona sınırsız imgelerin açık olması ile yeni bir söz söyleme imkânı sağlar. Bu bağlamda sanatçı belli bir düşüncenin esiri olamaz veya olmamalıdır.

Sanatın dünyeviliği tinsellik açısından estetikle bağdaştırılırken, dinin tinselliği dünyevilikten uzaklaşarak estetikle bağdaştırılır. Din ya da dini içerikleri olan sanat ne kadar sanatsa; sanat da içeriklerinden dolayı o kadar dindir.

İslam Sanatı, İslam Sanatları, Geleneksel Sanatlar kavramları yeniden ele alınmalı ve bütün İslam Coğrafyasını kapsayan bu tanımlamalar yerine özellikle bu tanımlamalar içine giren alanların Tezhip Sanatı, Hat sanatı gibi kendi öznel isimleriyle anılması gerekir. İlla coğrafi olarak ele alınacak ise mutlaka Türk Sanatları üst kimliği altında alanlar tanımlanmalıdır. Kısacası İslam Sanatı kavramı öylesine tanımlanamamıştır. Türk sanat tarihçileri de kullanılan bu terimi öylesine kabul etmemeli ve kendi tanımlamasını yapmalıdır.

Kaynakça

- Artun, A. (2013, 10 Eylül). Sanat tarihinin ilk kitabı. *E-Skop*. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-tarihinin-ilk-kitabi/1477/>
- Besalel, Y. (2011, 27 Nisan). Yahudilikte temel kavramlar. *Şalom*. Erişim adresi: http://www.salom.com.tr/haber-78241-yahudilikte_temel_kavramlar_on_emlr.html
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve estetik kuramları*. Bursa: Asa Kitapevi.
- Burckhardt, T. (2017). *Doğu'da Batı'da kutsal sanat*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çam, N. (2016). *İslam'da sanat, sanatta İslam*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Din Görevlileri. (2018, 29 Mart). Din [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://dingorevlileri.blogcu.com/diyanet-temel-dini-bilgiler/163335>
- Din nedir?. (2018, 29 Mart). Erişim adresi: <https://www.sorusorucevapbul.com/soru-cevap/muhtelif/din-nedir>
- Din. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr>
- Eroğlu, Ö. (2016). *İslam sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Gökgöz, Z. (2012, 14 Nisan). Sanatta Doğu imgesi. *Bilim ve Sanat Vakfı*. Erişim adresi: https://bisav.org.tr/Bulten/176/1053/sanatta_dogu_imgesi
- Gün, R., & Can, Y. (2017). *Ana hatlarıyla Türk İslam sanatları ve estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- İslamiyete göre fotoğraf ve resimin hükmü nedir?. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.risaleajans.com/soru-cevap/islamiyete-gore-fotograf-ve-resimin-hukmu-nedir>

- Kara, D. (2011). Sanat yapıtının oluşum süreci. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ART-E Sanat Dergisi*, 4(8), 1-5. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193358>
- Minyatür Sanatı. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/minyatarsanati>
- Nahl suresi meali. (2018, 4 Nisan). Erişim adresi: <http://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?Sure=16&ayet=116> 04.04.2018
- Nasr, H. S. (2017). *İslam sanatı ve maneviyatı*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nisa suresi. (t.y.). Erişim adresi: <https://kuran.diyabet.gov.tr/mushaf>
- Özger, M. (2013). İslam sanatı ve estetiğinde hakikat ve mecaz-iki poetik tavır: Necip Fazıl ve Sezai Karakoç. *İslâmî İlimler Dergisi*, 8(1), 313-324. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/418636>
- Said, E. W. (1989). *Oryantalizm: Sömürgeciliğin keşif kolu* (S. Ayaz, Çev.). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Sanat. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr>
- Sivrioğlu, U. T. (2013). İslâm kitap resmi ve minyatür sanatında Hellenistik-Bizans etkisi. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 1(1), 1-26. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/441482>
- Siyaset. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr>
- Tokat, L. (2016). Kutsal ve sanat. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 16(2), 9-22. Erişim adresi: http://isamveri.org/pdfdrq/D03296/2016_2/2016_2_TOKATL.pdf
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların hayat hikayeleri* (E. Gökteke, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Yılmaz, N. (2017). *İslam'da resim yasağı söylemi*. İstanbul: Doğan Kitap.