



Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Formerly: Journal of Fine Arts
Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts

Issue 40 • October 2022



Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Editor in Chief

Yunus BERKLİ 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Associate Editors

Ahmet BAYIR 

Department of Painting, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Gülten GÜLTEPE 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Nergiz DEMİR SOLAK 

Department of Social Sciences, Atatürk University, Institute of Social Sciences, Erzurum, Turkey

Şeyma KURT 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Foreign Language Editor

Gülten GÜLTEPE 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Field Editors

Alaybey KAROĞLU 

Department of Painting, Hacı Bayram Veli University, Turkey

Ayşe Pınar ARAS 

Department of Theatre, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Mehmet TAKKAÇ

Department of English Language Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

Yavuz ŞEN 

Department of Composition, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Editorial Board

Abaz DIZDAREVIC

Yeni Pazar University, Serbia

Ahmet TAŞAĞIL

Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Literature, İstanbul, Turkey

Burhanettin KESKİN

Department of Early Childhood Education, University of Mississippi, Mississippi, ABD

Fehim HUSKOVIÇ

Üsküp Kiril Metodi University, Macedonia

Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

Department of Painting, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Katarina DJORDJEVIÇ

Belgrade Art University, Serbia Department of Physics, Belgrade University, Belgrade, Serbia

Kuandık ERALIN

Ahmet Yesevi University, Kyrgyzstan

Lela GELEISHVILI

Tiflis University, Georgia

Kapak Görseli: Zahit BÜYÜKİŞLEYEN, 1989, Gün Başlıyor, Serigrafi (1/15) 42,5x39 cm.



Founder

İbrahim KARA

General Manager

Ali ŞAHİN

Publishing Directors

İrem SOYSAL

Gökhan ÇİMEN

Editor

Bahar ALBAYRAK

Publications Coordinators

Arzu ARI

Deniz KAYA

İrmak BERBEROĞLU

Alara ERGİN

Hira Gizem FIDAN

Vuslat TAŞ

İrem ÖZMEN

Web Coordinators

Sinem Fehime KOZ

Doğan ORUÇ

Finance Coordinator

Elif Yıldız ÇELİK

Contact

Address: Büyükdere Cad., 105/9 34394

Şişli, İstanbul, Turkey

Phone: +90 212 217 17 00

E-mail: info@avesyayincilik.com

Webpage: www.avesyayincilik.com

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

M. Hanefi PALABIYIK

Department of Islamic History and Arts, Atatürk University, Faculty of Theology, Erzurum, Turkey

M. Reşat BAŞAR

Department of Graphics, İstanbul Aydın University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Turkey

Marina MOCEJKO

Belarusian State University, Belarusian

Mustafa ARAPİ

Tiran Amerikan College, Albania

Osman ÜLKÜ

Department of Art History, Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Science and Literature, Aydın, Turkey

Roza AMANOVA

Kyrgyzstan -Turkey Manas University, Kyrgyzstan

Roza SULTANOVA

Tatarstan Science Academy, Tatarstan

Serkan İLDEN

Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts, Kastamonu, Turkey

Yasin TOPALOĞLU

Department of Ancient History, Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum, Turkey

Yılmaz KAHYAOĞLU

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

AIMS AND SCOPE

Art and Interpretation is a scientific, open access, online-only periodical published in accordance with independent, unbiased, and double-blinded peer-review principles. The journal is official publication of the Atatürk University Faculty of Fine Arts and published biannually in March and October. The publication languages of the journal are Turkish and English.

Art and Interpretation aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in art. The journal publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines. The scope of the journal includes to Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, Traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Art and Interpretation currently indexed in TUBITAK ULAKBIM TR Index and China National Knowledge Infrastructure (CNKI).

The editorial and publication processes of the journal are shaped in accordance with the guidelines of the Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE), and National Information Standards Organization (NISO). The journal is in conformity with the Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing (doaj.org/bestpractice).

All expenses of the journal are covered by the Atatürk University. Processing and publication are free of charge with the journal. No fees are requested from the authors at any point throughout the evaluation and publication process. All manuscripts must be submitted via the online submission system, which is available at <https://art-ataunipress.org/> The journal guidelines, technical information, and the required forms are available on the journal's web page.

Disclaimer

Statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the opinions of the editors, editorial board, and/or publisher; the editors, editorial board, and publisher disclaim any responsibility or liability for such materials.

Open Access Statement

Art and Interpretation is an open access publication, and the journal's publication model is based on Budapest Access Initiative (BOAI) declaration. All published content is available online, free of charge at <https://art-ataunipress.org/>. The journal's content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which permits third parties to share and adapt the content for non-commercial purposes by giving the appropriate credit to the original work.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://art-ataunipress.org/>.

Editor in Chief: Yunus BERKLİ

Address: Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES

Address: Büyükdere Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Turkey

Phone: +90 212 217 17 00

E-mail: info@avesyayincilik.com

Webpage: www.avesyayincilik.com

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

AMAÇ VE KAPSAM

Sanat ve Yorum; bağımsız, tarafsız ve çift-kör hakem değerlendirme ilkelerine bağlı yayın yapan, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin açık erişimli bilimsel elektronik yayın organıdır. Dergi Mart ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayınlanmaktadır. Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Sanat ve Yorum; sanatı ilgilendiren tüm alanlarda yüksek bilimsel kaliteye sahip özgün araştırma, ve derleme türündeki makalelerle literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır. Ayrıca dergi kapsamına Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimleri başta olmak üzere sanatla doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içinde olan tüm çalışma alanlarını kapsamaktadır.

Derginin hedef kitlesi, sanatın her alanına ilgi duyan veya çalışan araştırmacı ve uzmanlardır.

Sanat ve Yorum, TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin ve China National Knowledge Infrastructure (CNKI) tarafından indekslenmektedir.

Derginin editöryel ve yayın süreçleri Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE) ve National Information Standards Organization (NISO) kılavuzlarına uygun olarak biçimlendirilmiştir. Sanat ve Yorum dergisinin editöryel ve yayın süreçleri, Akademik Yayıncılıkta Şeffaflık ve En İyi Uygulama (doaj.org/bestpractice) ilkelerine uygun olarak yürütülmektedir.

Derginin tüm masrafları Atatürk Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Makale değerlendirme ve yayın işlemleri için yazarlardan ücret talep edilmemektedir. Tüm makaleler <https://art-ataunipress.org/> sayfasındaki online makale değerlendirme sistemi kullanılarak dergiye gönderilmektedir. Derginin yazım kurallarına, gerekli formlara ve dergiyle ilgili diğer bilgilere web sayfasından erişilebilir.

Sorumluluk Reddi

Dergide yayınlanan yazılarda ifade edilen ifadeler veya görüşler, editörlerin, yayın kurulunun ve/veya yayıncının görüşlerini değil, yazar(lar)ın görüşlerini yansıtır; editörler, yayın kurulu ve yayıncı bu tür materyaller için herhangi bir sorumluluk veya yükümlülük kabul etmemektedir.

Açık Erişim Bildirimi

Sanat ve Yorum yayınlanma modeli Budapeşte Açık Erişim Girişimi (BOAI) bildirgesine dayanan açık erişimli bilimsel bir dergidir. Derginin arşivine <https://art-ataunipress.org/> adresinden ücretsiz olarak erişilebilir. Yazarlar Sanat ve Yorum'da yayınlanmış çalışmalarının telif hakkını elinde tutar. Sanat ve Yorum'un içeriği, Creative Commons Atıf-GayriTicari (CC-BY-NC) 4.0 Uluslararası Lisansı ile yayınlanmaktadır. Söz konusu telif, üçüncü tarafların içeriği uygun şekilde atıf vermek koşuluyla, ticari olmayan amaçlarla paylaşımına ve uyarlamasına izin vermektedir.

Yazarlara Bilgi'nin güncel versiyonuna <https://art-ataunipress.org/> adresinden ulaşabilirsiniz.

Baş Editör: Yunus BERKLİ

Adres: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye

E-posta: yberkli@atauni.edu.tr

Yayıncı: Atatürk Üniversitesi

Adres: Atatürk Üniversitesi, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Yayınevi: AVES

Adres: Büyükdere Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Türkiye

Tel: +90 212 217 17 00

E-posta: info@avesyayincilik.com

Web: www.avesyayincilik.com

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Editörden (40. Sayı).....	1
RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ	
The Views of Managers, Teachers, Students, and Parents About Visual Arts Education in Science and Art Centers Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime Yönelik Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilerin Görüşleri Yelda USAL, Serap BUYURGAN.....	2
Sustainable Fashion Design and Bag Design Example Sürdürülebilir Moda Tasarımı ve Çanta Tasarım Örneği Muazzez ÇETİNER, Naile Rengin OYMAN.....	23
Analysis of Diego Velazquez's "Rokeby Venus" According to the Method of Iconographic and Iconological Art Criticism Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Diego Velazquez'in "Aynadaki Venüs" İsimli Eserinin Analizi Derya ŞAHİN, Şevval Nur ÖZKEŞ.....	42
Posters on Animal Rights Within the Framework of a Minimalist Approach of Art Minimalist Sanat Anlayışı Çerçevesinde Hayvan Hakları Konulu Afişler Nur UZUNER, Elif TARLAKAZAN.....	49
An Assessment on the Repair History and the Current Conservation Status of Sivas Gök (Sahip Ata) Madrasa Tile and Glazed Bricks Sivas Gök (Sahip Ata) Medrese Çini ve Sırlı Tuğlalarının Onarım Geçmişi ve Mevcut Korunmuşluk Durumu Üzerine Bir Değerlendirme İşilay KONAK.....	59
The Use of Light, Shadow, and Darkness in the Performance Arts Before and After Adolphe Appia Adolphe Appia Öncesi ve Sonrası Sahne Sanatlarında Işık, Gölge ve Karanlık Kullanımı Amin SAADATI, Aykan AYDIN.....	75
Theodore Metochites and Chora Monastery Church (Kariye Mosque) Theodoros Metokhites ve Khora Manastırı Kilisesi (Kariye Camii) Nusret POLAT.....	83
Maqam, Form, Usûl, and Lyricist Classification of Munir Nurettin Selcuk Compositions Münir Nurettin Selçuk Eserlerinin Makam, Form, Usûl ve Güftekar Tasnifi Duygu ULUSOY YILMAZ.....	94
Traces of Astronomy in Historical Buildings of Erzurum Erzurum'daki Tarihî Yapılarda Astronominin İzleri Ahmet POLATOĞLU, Selahattin POLATOĞLU, Ömer FARUK AKBAŞ.....	102
CONFERENCE STATEMENT / KONFERANS BİLDİRİSİ	
The Examination of the Empathic Anger Levels of Conservatory Students According to Various Variables Konservatuvar Öğrencilerinin Empatik Öfke Düzeylerinin Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi Hüseyin YILMAZ, Perçin DEMİRKOL YALÇIN, Onur ZAHAL.....	115
Issue 40 Reviewer List.....	124

Art and Interpretation

Dr. Öğrt. Üyesi Yelda USAL ve Prof. Dr. Serap BUYURGAN'a ait "Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime Yönelik Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilerin Görüşleri" başlıklı makalede bina ve fiziki donanım, eğitim-öğretim programı ve tanılmaya ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşlerini belirlemek amaçlanmaktadır.

Prof. Rengin OYMAN ve Öğr. Gör. Dr. Muazzez ÇETİNER'e ait "Sürdürülebilir Moda Tasarımı ve Çanta Tasarım Örneği" başlıklı makalede sürdürülebilir moda ve çanta tasarımı konuları ele alınmakta olup sürdürülebilir modanın uygulamasının çanta tasarımı ile örnekendirilmesi amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında eskiye ait, değerli malzemelerden yaratıcı ve özgün sürdürülebilir tasarımlara ulaşılabildiği görülmüştür.

Doç. Dr. Derya Şahin ve Arş. Gör. Şevval Nur Özkeş yazarlarına ait "Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Diego Velazquez'in "Aynadaki Venüs" isimli Eserinin Analizi" başlıklı makalede, Diego Velazquez'in, günümüzde de hala gizemini korumakta olan "Aynadaki Venüs" isimli eseri, Erwin Panofsky'nin İkonolojik ve İkonografik Eleştiri yöntemine göre incelenmiştir.

Nur UZUNER ve Doç. Dr. Elif TARLAKAZAN'a ait "Minimalist Sanat Anlayışı Çerçevesinde "Hayvan Hakları Konulu Afişler" başlıklı makalede, minimalizm ve afiş tasarımı gibi konulara değinilmiştir. Makale, 'hayvan hakları' konusunun minimalist bir afiş tasarımıyla şekillenerek, farkındalık yaratması amaçlanmıştır. Makalede, minimalist bir afiş tasarımının dünya çapında daha etkili sonuçlar yarattığı sonucuna ulaşılabılır.

Işıl İlay Konak'a ait "Sivas Gök (Sahip Ata) Medrese Çini Ve Sırlı Tuğlalarının Onarım Geçmişi ve Mevcut Korunmuşluk Durumu Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı makalede, Gök Medrese çini ve sırlı tuğlalarının onarım geçmişi ile mevcut korunmuşluk durumu incelenerek özgün durumuna göre meydana gelen bozulmalarının değerlendirilmesi ve mevcut durum belgelenmesine katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Amin SAADATI, Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne sanatlar Bölümü ve Aykan AYDIN Öğr. Gör, Haliç Üniversitesi Konservatuarı yazarlarına ait "Adolphe Appia Öncesi ve Sonrası Sahne Sanatlarında Işık, Gölge ve Karanlık Kullanımı" başlıklı makalede, Appia'dan önce ve sonra tiyatrunun koşulları incelenmiştir.

Nusret Polat'ın "Theodoros Metokhites ve Khora Manastırı Kilisesi (Kariye Camii)" adlı makalesinde, Kariye'nin banisi Theodoros Metokhites'in entelektüel kişiliği ve Kariye'deki resim programının sanatsal önemi ele alınmıştır. Metokhites'in Kariye'deki başarısının, sadece Bizans sanatı açısından değil dünya sanat mirası açısından da ne derece önemli olduğu Rönesans sanatıyla yapılan bir karşılaştırmayla ortaya konmuştur.

Duygu Ulusoy Yılmaz'a ait "Münir Nurettin Selçuk Eserlerinin Makam, Form, Usûl ve Güftekar Tasnifi" başlıklı makalede bestekâr eserleri ele alınmakta olup, eserlerin incelenerek tasnif edilmesi amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında; bestekarın Nihavent makamını, şarkı formunu, Aksak usulü daha çok tercih ettiği, en çok Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirlerinden istifade ettiği görülür.

Ahmet Polatoğlu, Selahattin Polatoğlu ve Ömer Faruk Akbaş'ın hazırladığı "Erzurum'daki Tarihî Yapılarda Astronominin İzleri" başlıklı makale, Saltuklu, Selçuklu, İlhanlı ve Osmanlı dönemlerine ait yapılarda astronomiyle ilintili noktaları gün yüzüne çıkarmaya çalışmaktadır. Modern öncesi dönemde gökyüzüne dair elde edilen bilgilerin mimari ve sanatla iç içe olduğunu Erzurum'a ait yapılar üzerinden ortaya koymaktadır.

Hüseyin YILMAZ, Onur ZAHAL ve Perçin DEMİRKOL YALÇIN yazarlarına ait "Konservatuvar Öğrencilerinin Empatik Öfke Düzeylerinin Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi" başlıklı makalede öğrencilerin empatik öfke düzeylerini tespit edebilmek amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin ortalamasının üzerinde olduğu ve anne meslek düzeyine göre anlamlı çıktığı sıralanabilir.

Yunus BERKLİ

Baş Editör



Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime Yönelik Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilerin Görüşleri

The Views of Managers, Teachers, Students, and Parents About Visual Arts Education in Science and Art Centers

Yelda USAL¹ 
Serap BUYURGAN² 

¹Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Elazığ, Türkiye

²Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Tasarım Bölümü, Ankara, Türkiye



ÖZ

Araştırmanın amacı, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitiminde bina ve fiziki donanım, eğitim-öğretim programı ve tanılamaya ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşlerini belirlemektir. Araştırma, 2016–2017 ve 2017–2018 eğitim-öğretim yıllarında Türkiye'nin 7 farklı bölgesinden 7 Bilim ve Sanat Merkezinde (Ankara, Trabzon, Hatay, İstanbul, İzmir, Elazığ, Gaziantep) görev yapmakta olan 7 yönetici ve 12 öğretmen, 3 ve 4. sınıfta eğitime devam eden 71 öğrenci ve 70 veli ile yürütülmüştür. Araştırmada, nicel-nitel araştırma yöntemlerinin birlikte kullanıldığı açıklayıcı karma desen kullanılmıştır. Nicel verileri toplamak için Bilim ve Sanat Merkezi- Görsel Sanatlar Görüşme Anketi (BİLSEM-GSGA), nitel verileri toplamak için ise, Bilim ve Sanat Merkezi- Görsel Sanatlar Görüşme Formu (BİLSEM-GSGF) başlıklı anket ve görüşme formu kullanılmıştır. Nicel verilerin değerlendirilmesinde, betimsel istatistiksel frekans ve yüzde, aritmetik ortalama, standart sapma, KWH (Kruskal Wallis H-Testi) ve MWU (Mann Whitney U-Testi) kullanılmıştır. Araştırmanın nitel verileri, betimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiştir. Tüm değerlendirme ölçütlerine bakıldığında, yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin bina ve fiziki donanım boyutuna ilişkin olarak okulların araç gereç bakımından yeterli ancak Görsel Sanatlar uygulamaları yapmak için atölye dışı bir alana sahip olmadıkları, eğitim programlarına ilişkin görüşlerinde, Görsel Sanatlar ders saatlerinin yetersizliği ve sanat dersleri ile bilim derslerinin eşit oranlarda verilmesinin daha doğru olacağı, tanılama yöntemlerine ilişkin görüşlerde ise sanattan tanılanan bir öğrencinin bilimden sınava girme zorunluluğunun doğru olmadığı şeklinde sonuçlara varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Üstün zekâ/üstün yetenek, görsel sanatlar eğitimi, bilim ve sanat merkezlerinde görsel sanat eğitimi

ABSTRACT

The purpose of the research is to determine the views of administrators, teachers, students, and parents regarding the building and physical equipment, education program and diagnosis in Visual Arts education given in Science and Art Centers. Research, in the academic years of 2016–2017 and 2017–2018, was carried out with 7 administrators and 12 teachers, 71 3rd and 4th grade students, and 70 parents working in 7 Science and Art Centers (Ankara, Trabzon, Hatay, İstanbul, İzmir, Elazığ, Gaziantep) from 7 different regions of Turkey. In research, an explanatory mixed design, in which quantitative and qualitative research methods are used together, was used. Science and Art Center-Visual Arts Interview Questionnaire (BİLSEM-GSGA) was used to collect quantitative data, and a questionnaire and interview form Science and Art Center-Visual Arts Interview Form (BİLSEM-GSGF) was used to collect qualitative data. In the evaluation of quantitative data, descriptive statistical frequency and percentage, arithmetic mean, standard deviation, Kruskal Wallis H-Test and Mann Whitney U-test were used. The qualitative data of the research were analyzed by descriptive analysis method. Considering all the evaluation criteria, regarding the size of the building and physical equipment of the administrators, teachers, students, and parents, the schools are sufficient in terms of equipment, but they do not have an area outside the workshop to make Visual Arts practices. In their views on education programs, it would be more appropriate to give the lack of Visual Arts course hours and to give equal proportions of

Geliş Tarihi/Received: 08.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 04.08.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Yelda USAL
E-mail: yusal@firat.edu.tr

Cite this article as: Usal, Y., & Buyurcan, S. (2022). The views of managers, teachers, students, and parents about visual arts education in science and art centers. *Art and Interpretation*, 40(1), 2-22.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

art and science courses. In the opinion about the diagnostic methods, it was concluded that it is not correct for a student who is diagnosed with art to take the exam from science.

Keywords: Giftedness/giftedness, visual arts education, visual art education in science and art centers

Giriş

Sanat eğitimi, bireyin genel eğitiminde amaca yönelik programlarla mutlaka yer alması gereken bir süreçtir. Bu süreç içerisinde birincil amaç bireyin sanat yoluyla eğitimi olmalıdır. Ayrıca bu süreç içinde, sanat alanında uzmanlaşmış ve sanatçı kimliği ile ürün verebilecek yetenekte çocukların ve gençlerin yetiştirilmesi ve bu yetenekleri doğrultusunda yönlendirilmeleri oldukça önemlidir. Gardner'in çoklu zekâ kuramı içerisinde yer alan, dil-sözel zekâ, müziksel zekâ, görsel-uzamsal zekâ ve bedensel-kinestetik zekâ türleri sanatın ve sporun farklı dallarını ifade etmektedir. Sanat ve spor alanında yetenekli, hatta üstün yetenekli çocukların eğitimi de en az diğer çocukların eğitimi kadar önemlidir. Bu çocuklara yönelik sanat eğitimi sürecinde farklı programlar, yaratıcı öğretmenler tarafından oluşturulabilir ve uygulanabilir. Ülkemizde, sanat alanında yetenekli çocukların eğitimi için kurulan bazı okullar mevcuttur (Buyurgan, 2021). Bu kurumlar arasında en bilineni Bilim ve Sanat Merkezleridir (Özgüler, 2009). Ülkeden ülkeye farklılık gösteren üstün yetenekli eğitimi, Türkiye'de Bilim ve Sanat Merkez'leri ile desteklenmektedir. Bireysel farklılıklara göre öğrenci seçimi yapan bu merkezler, üstün yeteneklileri bilimsel, düşünsel ve davranışsal değerlerle birleştiren, üreten, sorun çözen ve kendini gerçekleştiren bireyler olarak gelişmelerini amaçlamaktadır (Genç, 2014). Bilim ve Sanat Merkezleri, öğretmenlerin gözlemleri, grup taramaları ve bireysel incelemelerinden elde edilen verilere dayanarak uzman görüşleri doğrultusunda üstün veya özel yetenekli olduğu belirlenen okul öncesi, ilköğretim ve ortaöğretim öğrencilerinin; bireysel yeteneklerinin farkında olmalarını ve özel yeteneklerini geliştirmelerini sağlamak amacıyla; onların okullarındaki eğitimlerini aksatmayacak şekilde, özel yeteneklerini geliştirici nitelikte programların uygulandığı özel eğitim kurumlarıdır (Özgüler, 2009).

Bilim ve Sanat Merkezlerine devam eden öğrenciler örgün öğretim gördükleri okullarıyla Bilim ve Sanat Merkezleri'ndeki eğitimlerini beraber yürütmektedirler. Bilim ve Sanat Merkezlerindeki öğrenciler yetenek ve ilgi alanları doğrultusunda özel eğitim programlarına alınmaktadır. Öğrenciler için her iki eğitim kurumuna devam ederek aynı anda farklı eğitimler almak güç bir durum olsa da bu öğrenciler için bir zorunluluk olan örgün eğitim kurumları onların toplumdan kopmamaları adına önem taşımaktadır (Öztürk ve ark., 2017).

Bilim ve Sanat Merkezleri sayesinde üstün yetenekli çocukların tespit edilmesi ve yetenekleri doğrultusunda geliştirilmesi sürecinde, program hazırlanması ve geliştirilmesine yönelik aksaklıklar yaşanmasına karşın, bu kurumlar öğrencilerin ilgi ve yeteneklerine uygun olarak farklı alanlarda farklı düzeylerde kendilerini geliştirebilmelerine ortam hazırlamaya çalışmaktadır (Çamdeviren, 2014). Bu nedenle üstün yetenekli öğrenciler için eğitim aldıkları kurumun genel fiziki yapısı ve araç-gereç donanımı, daha iyi bir eğitim alabilmeleri açısından önemlidir. Merkezdeki eğitim-öğretim ortamları, yaratıcı düşünmeyi destekleyen çağdaş eğitim araç-gereçleri ile donatılmalıdır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2015).

Üstün yetenekliler eğitimine ilişkin dünyadaki örneklerle baktığımızda, eğitimin en çok tartışıldığı, kuramların, modellerin geliştirildiği ve üstün yetenek eğitimine ilişkin devlet tarafından en fazla bütçenin ayrıldığı ülkeler ABD ve Kanada'dır. Avrupa'da ise üstün yeteneklilerin eğitimi Amerika'ya oranla daha yavaş ve daha az gelişmektedir (aktaran Şenol, 2011). Amerika'da hızlandırma ve zenginleştirme uygulamalarının yanı sıra matematik, bilim, sanat ve öğrenme merkezleri, geziler, cumartesi programları, yaz okulları, kamplarda bağımsız inceleme, bilimsel araştırma ve sanatla ilgili tüm konulara okul içi veya dışı etkinlikler yoluyla yer verilmektedir. Ayrıca bazı üniversiteler öğretmenlere yönelik hizmet içi eğitim de sunmaktadır (Daşdemir, 2021). Kanada ise, üstün yetenekliler eğitiminde bilimsel verilerin eğitim kurumlarında en iyi ve uyumlu bir şekilde uygulandığı ve eğitime kaynaştırıldığı ülkedir. Ülkede, üniversiteler ve bu alanda çalışan akademisyenler bakanlıklar ve okullar ile birlikte çalışmaktadır. Kanada, eyalet bütçesinde üstün yeteneklilerin eğitimi için ciddi mali kaynak ayrılan ülkelerin başında gelmektedir (Şenol, 2011). Pek çok ülkede spor, müzik, görsel sanatlar ile fen ve matematikte üstün yetenekli öğrencilere yönelik ilk ve ortaöğretim düzeyinde farklı eğitim uygulamalarına rastlanmaktadır. Bu ülkelerden bir de eski SSCB ya da bugünkü Rusya yabancı diller, sanat ve spor alanlarında geniş bir coğrafyadan topladığı öğrencilere küçük yaşlardan itibaren farklılaştırılmış bir eğitim vermeyi bir gelenek haline getirmiştir. Rusya'da üstün yetenek eğitimi sadece sanat ve spor alanında değil, fen, matematik ve teknik eğitim için de geçerlidir (Karabulut, 2010). Dünyadaki uygulamalara bakıldığında üstün yetenekli çocuklar için en fazla uygulanan eğitim, öğrencileri akranlarından ayırmadan, kendi akran grubuyla birlikte yetenek düzeyinde eğitim almasını sağlamaktır (Genç, 2014).

Her çocuğun bilişsel ve fiziksel özellikleri birbirlerinden farklıdır. Çocukların değişik alanlardaki ilgi ve yeteneklerini bu farklılıklar belirlemektedir. Bazı çocuklar sayısal ya da sanatsal bir alana ilgi gösterirken, bazıları da sözel, müziksel ya da bedensel alanlara ilgi ve beceri göstermektedir. Bununla birlikte, bazı çocuklar ise, ilgi duydukları bir alanda çok özel ve üstün bir beceri sergilerler. İşte bu üstün yetenekli çocukların keşfedilmesi ve özel bir eğitimden geçirilmesi büyük önem taşımaktadır (Tuna, 2009).

Yukarıdaki temel dayanaklardan yola çıkarak araştırmanın amacı, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine yönelik yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşleri nelerdir? sorusu ile belirlenmiştir. Bu doğrultuda araştırmada, Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin var olan durum, beklenti ve önerileri açısından incelemeler yapılmıştır. Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapmakta olan yönetici, öğretmen ve eğitim alan öğrenci ve velileri açısından Görsel Sanatlar eğitiminin önemi, yeterliliği, eksiklikleri ve gereksinimlerine ilişkin görüşlerinin Bilim ve Sanat Merkezleri'nin gelişimine fayda sağlaması açısından önemli görülmektedir. Bilim ve Sanat Merkezleri üstün zekâ ve üstün yetenekli çocukların tanınması, etkili program ve projelerle yaratıcılıklarının daha fazla geliştirilmesi ve çocukların kendilerini özgürce ifade edebilecekleri mekânlar olması açısından

önemli eğitim-öğretim mekânlarıdır. Bakış açısından hareketle araştırmada, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen görsel sanatlar eğitimine yönelik yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşleri alınarak kurumlardaki görsel sanatlar eğitimi alanındaki verimliliğin artması adına öneriler geliştirilmiştir.

Bilim ve Sanat Merkezlerinin Eğitim-Öğretim Programları

Eğitimde eşitlik ilkesinden yola çıkarak ülkemizdeki üstün yetenekli çocukların eğitimine katkı sağlamak, onların sahip oldukları üstün yetenek alanlarını belirlemek, geliştirmek, doğru yönlendirmek ve bu doğrultuda ihtiyaçlarını karşılamak ülkemizin ve toplumun yararına olacaktır. Pek çok araştırma üstün ve özel yetenekli çocukların farklı eğitsel ihtiyaçları olduğunu ve bu nedenle genel eğitim programlarına ek olarak ilgi ve yeteneklerini destekleyecek alternatif eğitim programlarına gereksinim duyduklarını ortaya koymaktadır (Keskin ve ark., 2013).

Tanılamaları yapılan ve merkezlere yerleştirilen üstün veya özel yetenekli öğrenciler, Bilim ve Sanat Merkezlerinde eğitime başlamaktadır. Eğitimin ilk aşamasında bütün öğrenciler okullardaki ders programlarına ve hazırbulunuşluk seviyelerine uygun olarak gruplara ayrılmaktadır. Öğrenciler okullarından arta kalan uygun bir zaman dilimi içinde Bilim ve Sanat Merkezlerindeki eğitim programlarına katılmaktadır. Merkezlerde öğrencilere verilen eğitim aşamaları sırası ile aşağıda belirtilmiştir (Yücel, 2012):

- Uyum,
- Destek eğitimi,
- Bireysel yetenekleri fark ettirme,
- ç) Özel yetenekleri geliştirme,
- Proje üretimi ve yönetimi eğitim programlarına alınır.

Bilim ve Sanat Merkezlerine Öğrenci Seçimi ve Tanılama Yöntemleri

Bilim ve Sanat Merkezlerine öğrenci seçimi Milli Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü tarafından her yıl belli tarihlerde, belirlenen sınıf seviyesine göre yapılmaktadır. 2014–2015 eğitim öğretim yılında ilk defa merkezi sınavla 2, 3 ve 4. sınıf seviyelerinden öğrenci seçimi yapılmış yeterli performans gösteren öğrenciler bireysel değerlendirmeye alınmışlardır. 2015–2016 eğitim öğretim yılında bu durum değişerek Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü tarafından Bilim ve Sanat Merkezlerine öğrenci seçimi 1, 2, 3 ve 4. sınıf seviyelerinden alınmıştır. 2015–2016 eğitim öğretim yılında Bilim ve Sanat Merkezlerine öğrenci seçim süreci 1, 2, 3, 4. sınıfa devam eden ve sınıf öğretmenleri tarafından aday gösterilen öğrenciler için Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü'nün yayınladığı takvim doğrultusunda iki aşamada gerçekleştirilmiştir. 2018–2019 eğitim öğretim yılı BİLSEM öğrenci seçim sınavı sınıf öğretmenlerinin aday gösterdiği 1, 2, 3. Sınıf seviyesinde öğrenci alınmıştır. Aday gösterilen öğrencilerin eğitsel değerlendirme ve tarama işlem basamakları şöyle özetlenebilir:

Birinci aşama; sınıf öğretmenleri tarafından aday gösterilen öğrencilerin tablet bilgisayar ile grup tarama sınavına girmesi;

İkinci aşama; grup tarama sınavı sonuçlarına göre belirlenen öğrencilerin yetenek alanlarına göre (resim, müzik ve genel zihinsel yetenek) bireysel değerlendirmeye alınması ile süreç tamamlanır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2015).

Grup tarama uygulamasında Genel Müdürlük tarafından yetenek alanlarına göre (genel zihinsel, resim ve müzik) belirlenen puan barajını geçen öğrenciler yine yetenek alanlarına göre bireysel değerlendirmeye alınacaktır. Bireysel değerlendirmeler genel

zihinsel, resim ve müzik yetenek alanlarında ayrı ayrı yapılmaktadır. Bireysel değerlendirme aşamasında Genel Müdürlük tarafından belirlenen puan barajını geçen öğrenciler bilim ve sanat merkezine yerleşmeye hak kazanacaktır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2017).

Bilim ve Sanat Merkezlerinde Yönetici, Öğretmen ve Veli Faktörü

Bilim ve Sanat Merkezlerinde yöneticiler, bilgi akışının, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin hızlı adımlarla devam ettiği günümüzde, dünyadaki tüm gelişmeleri yakından takip ederek, bu özel bireylere ulaşip, onları bir adım ileriye taşımayı hedeflemelidir. Bu merkezlerin bu vasıflara sahip yöneticiler tarafından idare edilmesi beklenmektedir. Merkez müdürleri eğitim kurumlarında kaliteye ulaşabilme kriterlerini, yönergede belirlenen amaçlar doğrultusunda takip etmelidirler, çünkü bu merkezler ülkenin geleceğinde önemli katkısı olacak olan üstün bireylere eğitim imkânı sunmaktadır. Bilim ve Sanat Merkezleri, eğitimde kalitenin öncüsü olması gereken kurumlardır. Bu nedenle merkez müdürleri yönergede belirlenen amaçlar doğrultusunda görevlerini yerine getirmeye gayret göstererek, üstün zekâlı bireylere daha kaliteli eğitim imkânı sunabilirler. Öğretmenlerin hitap ettikleri kitlenin farklı özelliklere sahip olması durumu mesleğin önemli özelliklerdendir. Üstün yetenekli çocuklar, potansiyel açısından diğer akranlarından öğrenme hızı, öğrenme derinliği ve sahip oldukları ilgiler bakımından farklıdır. Dolayısıyla üstün yetenekli çocuklara uygun bir eğitim verebilmek için hangi kademe olursa olsun öğretmenlerin bu çocuklara ilişkin temel bir takım bilgilere sahip olmaları gerekir (Dağlıoğlu, 2010). Farklı özelliklere ve gereksinimlere sahip olan üstün yetenekli çocuklara eğitim veren öğretmenlerin etkili olması bu çocukların farklılıklarının anlaşılabilmesi ve ihtiyaçlarının karşılanabilmesi, farklı olanların eğitimi konusunda olumlu bir felsefi yaklaşımı benimsemesinin yanı sıra kişilik, mesleki ve öğretmenlik davranışları yönünden belirgin özelliklere sahip olunması gerçeğini göstermektedir (Çelikten, 2017). Üstün yetenekli çocuğa sahip anne babaların duygusal zekâyı sahip olmaları gerekir. Bu zekâyı sahip anne ve babalar çocuklarına duygusal açıdan rehberlik yapma fırsatı edinmiş olurlar. Çocuklarının duygularını anlayabilen ebeveynlerin çocukları duygularını kontrol edebilmeyi öğrendiklerinden, hem fiziksel stresleri azalır hem de sosyal olarak sevilen ve becerikli bireyler olarak yetişirler. Bazı aileler üstün zekâlı tanısı koyulmuş çocuklarının sosyal ve duygusal olarak yaşlılarından farklı olmadıklarının unutulması ile tepki gösterebiliyorlar. Bu nedenle bu çocukların ailelerine çok önemli görevler düşmektedir. Aileler çocuklarına yaklaşırken bu çocukların üstün yetenekli olduğu düşüncesinden uzaklaşarak, onlarında çocuk olduğu gerçeğinden hareket etmeleri gerekir. Yaklaşımlardaki denge unsuru çok önemlidir. Ailelerin çocuklarına akademik olmayan faaliyetlerden de zevk alması öğretilmeli ve her şeyin ders çalışmak ya da aktivite yapmak olmadığı, dinlenmenin, oyun oynamanın hatta boş kalmanın hayatta önemli olduğu vurgusu yapılmalıdır (Eriş, 2015).

İlgili Araştırmalar

Literatürde, üstün yeteneklilerin Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin çalışmalar yapılmıştır. Aşağıda bu çalışmaların bazılarının içeriklerine kısaca yer verilmiştir.

Clark, G. ve Zimmerman, E.'nin 1986 yılında yaptığı "Feldman ve Clark ve Zimmerman'ın Modellerine Dayanarak Sanatsal Yetenekli Öğrencileri Yetiştirmek İçin Bir Çerçeve" başlıklı makalede, sanatsal yetenekleri olan öğrenciler için sanat içerikli geliştirilmiş bir model araştırmasıdır. İki araştırmacı, bu çalışmada sanatsal yetenekli öğrencileri yetiştirmede programların teorik temellerini

öğrenci, öğretmen, içerik ve çevre ile ilgili kavramlara göre ilişkilendirerek, görüşler doğrultusunda tartışmışlardır.

Yine Clark'ın 1989'da yaptığı "Görsel Sanatlarda Yetenekli Öğrencileri Tarama ve Tanımlama: Clark'ın Çizim Yetenekleri Testi" başlıklı çalışma, Marland Raporundan (1972) türetilmiş, üstün zekâlılık kategorileri, görsel ve sahne sanatlarında üstün zekâlı öğrencileri içerir. Araştırma, yeni bir enstrümanın, Clark'ın Çizim Yetenekleri Testinin geliştirilmesini, test edilmesini ve kullanılmasını ve sanatsal yetenekli öğrenciler için görsel sanatlar programının öğrencilerini tarama ve/veya tanımlamadaki başarısını açıklamaktadır.

Clark ve Zimmerman tarafından 1992 yılında yapılan "Görsel Sanatlar Alanında Üstün Zekâlı ve Yetenekli Öğrencilerin Belirlenmesi İle İlgili Konular ve Uygulamalar" başlıklı araştırmalarında, görsel sanatlarda yetenekli öğrencilerin eğitiminde önemli konuları ve bu öğrencilerin tanımlanmasını konu alınmıştır. Geçmişte yapılmış ve günümüzde sürdürülen araştırmaların ışığında problemler gerçek bir şekilde ele alınarak, sorunlar tespit edilmiş, öğrenci tanımlama ve sanat eğitimi uygulamaları açıklanarak yorumlanmıştır. Araştırmada, kültürün rolü, öğrenci karakteri, yaratıcılık, yetenek, algı, ilgi ve motivasyon, öğrenci potansiyeli, performans, ürün süreci ve okuldaki sanat yeteneğinin dağılımı gibi tanımlama ile ilgili konularda açık bir görüş birliğinin olmadığı anlaşılmaktadır. Sanatta üstün yeteneklilerin tanımlanması, sadece zekâ, başarı ve yaratıcılık testleri ile ilişkili değil aynı zamanda öğrencilerin bilgi donanımları, kişilikleri, yaş ve kullanılan çoklu tanımlama sistemi ile de ilişkilidir. Bu ilişkilerin değişik yönlerinin ve yanlış uygulamaların tartışıldığı araştırmada, günümüzde uygulanan görsel sanatlarda üstün yeteneklilerin tanımlanması, öğrencinin aday gösterilmesi, IQ, başarı testleri, akademik notlar, ölçülendirilmiş yetenek ve yaratıcılık testleri, portföyle, performans, görüşme ve gözlemlerin avantaj ve dezavantajları ve bunların yaş ve sınıfa göre uygulanması ile ilgili açıklamalarda bulunulmuştur.

Pariser ve Zimmermen'in 2004'de yaptıkları "Görsel Sanatlar Öğrenme: Üstün Zekâlı ve Yetenekli Bireylerin Özellikleri" başlıklı araştırmalarında, sanat eğitimi ve üstün yetenekli bireyler ile ilgili incelemeler yapılmıştır. Araştırma kapsamına, öğrenci yetenekleri, kişilik özellikleri ve değerleri, eğitim fırsatları, cinsiyet, standart testler, öğretmen özellikleri ve yaratıcılık dahil edilmiştir. Araştırmada ayrıca, gelecekte üstün yetenekli öğrencilerin sanat eğitimi ile ilgili araştırmacılara ve eğitimcilere yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Coşkun, 2007'de "Görsel Sanatlarda Üstün Yetenekli Çocukların Eğitim İle İlgili Öğretmen Görüşleri ve Değerlendirmesi" başlıklı araştırmasında, görsel sanatlarda üstün yetenekli çocukların sanat eğitimi ile ilgili, Bilim ve Sanat Merkezleri ile Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Resim/Resim-İş öğretmenlerinin görüşlerinin neler olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırmada, 31 Bilim ve Sanat Merkezi Resim/Resim-İş öğretmeni ile 38 Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Resim/Resim-İş öğretmenlerine 11 sorundan oluşan bir anket uygulanmış ve üstün zekâ üstün yetenek kavramlarına ilişkin, öğretmenlerin üstün yeteneklilerin eğitimine yönelik yeterlikleri ve okulların bina ve fiziki donanımına, araç-gerçek yeterliliğine ilişkin bazı sonuçlara varılmıştır.

2008'de Ayhan tarafından yapılan "Üstün Yetenekli Çocuklarda Çizgisel Gelişimi (9-12 Yaş Grubu Çocuklar Üzerine Bir Araştırma)" adlı yüksek lisans tezinde, 9-12 yaş grubu üstün yetenekli çocukların çizgisel gelişim düzeylerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Çalışma, Bilim Sanat Merkezi ve Rehberlik Araştırma Merkezinde eğitim gören 30 üstün yetenekli çocuğu kapsamaktadır. 9-12

yaş grubu üstün yetenekli çocuğa "Zamanda Yolculuk" konulu somut bir çalışma ve "Renklerin Dansı" konulu soyut çalışma ile ilgili 60 adet resim yaptırılmış ve bu resimler üç uzman tarafından incelenmiştir. Uzmanlardan elde edilen puanların aritmetik ortalamaları ve standart sapmaları belirlenmiş, resimlerin puan ortalamaları "t" testi ile kontrol edilmiştir. Araştırma sonucunda üstün yetenekli çocukların (9-12 yaş), farklı çizgisel gelişim basamaklarında oldukları tespit edilmiş ve somut resim çalışmalarının, soyut resim çalışmalarına oranla daha yüksek bir ortalamaya sahip olduğu görülmüştür.

Yücel, 2012'de yaptığı "Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Sanat (Resim) Alanında Proje Tabanlı Öğrenme Yaklaşımına Göre Hazırlanan Görsel Sanatlar Eğitimi Uygulamasının Bir Değerlendirmesi" başlıklı doktora tezinde proje tabanlı öğrenme yaklaşımı ile hazırlanan resim proje uygulamasının basamaklarının nasıl gerçekleştiğini, ortaya çıkan sorunların neler olduğunu, proje tabanlı öğrenme yaklaşımı ile ilgili öğrenci ve öğretmen görüşlerinin neler olduğu sorusuna cevap aramıştır. Araştırma proje üretim döneminde yer alan 12 öğrenci ve 5 öğretmen ile yürütülmüştür. Araştırma sonuçlarına göre, öğrencilerin motivasyonu artmış, sunum yapma, sorumluluk alma, eleştirel düşünme, sosyal etkileşim ile araştırma ve problem çözme gibi becerilerinin arttığı görülmüştür.

Yavuzılmaz'ın 2012'de yaptığı yüksek lisans tezi, Bilim ve Sanat Merkezleri'ne devam eden 7-11 yaş grubu üstün yetenekli çocuklara verilecek sanat eğitimi bağlamında öğretmenlerin, velilerin ve öğrencilerin konu ile ilgili görüşlerini belirlemeyi amaçlamıştır. Araştırma, Bilim ve Sanat Merkezleri'nde görev yapan Resim-İş eğitimi öğretmenlerinin sanat eğitimine olan yaklaşımlarını saptamak amacıyla 201 öğrenci, 134 veli ve diğer illerdeki Bilim ve Sanat Merkezleri'nde görev yapan 16 öğretmen ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde uygulanan üstün yetenekliler eğitim programlarına yönelik öğretmen görüşlerinin olumlu yönde olduğu saptanmıştır. Plastik sanatlara olan hâkimiyetleri, öğrencilerin yeni fikirler üretmelerine yardımcı olmaları, uygulamalarda öğrencilere farklı teknikler ve değişik malzemeler kullanmalarını, sanatsal çalışmalarda mutlaka teknolojiye dayanmaları Bilim ve Sanat Merkezi'nde görev yapmakta olan öğretmenlerin temel özelliklerinden olduğu araştırma sonuçlarından anlaşılmaktadır.

Genç 2013'deki doktora tez çalışmasında, üstün yetenekli öğrencilerin görsel sanatlar eğitiminde disiplinler arası etkinliklerin nasıl sonuçlar ortaya çıkaracağını görmek amacıyla; Konya Bilim ve Sanat Merkezi'nde uyum dönemi görsel sanatlar eğitimi içinde disiplinler arası uygulamalar yapılmış ve ortaya çıkan sonuçlar değerlendirilmiştir. Araştırmada, öğretmen ve öğrenci görüşmeleri, öğrenci yansıtma yazıları ve uzman değerlendirmelerinden elde edilen veriler kullanılmıştır. Sonuç olarak, yapılan uygulamalarda; işbirliği, paylaşma, sorumluluk, motivasyon, iç denetim ve fikir paylaşımının olduğu ortaya koyulmuştur. Ayrıca öğrencilerde yaratıcı düşünme ve problem çözme becerilerinin gelişimine katkı sunan disiplinler arası uygulamaların, öğrenci becerilerine olumlu yönde etki sağladığı ve etkinlik yönteminin diğer disiplinlerde de uygulanmasının faydalı olacağı sonucuna varılmıştır.

Çelik'in 2015 yılında yaptığı "Üstün Zekâlı Bireylerin Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Tutumlarının İncelenmesi (Şanlıurfa Ve İstanbul İli Örneği)" başlıklı araştırmasında, ülkemizin doğu ve batısında eğitim gören üstün zekâlı bireylerin çeşitli değişkenler açısından Görsel Sanatlar Dersine ilişkin tutumlarının belirlenmek amaçlanmıştır. İstanbul'dan 1 Bilim ve Sanat Merkezi ile 2 özel okulda

öğrenim gören toplam 139 öğrenci, Şanlıurfa'dan ise 1 Bilim ve Sanat Merkezindeki 61 öğrenci çalışmanın araştırma grubunu oluşturmuştur. Araştırma sonuçlarına göre, iller arasında anne baba eğitim durumu, yaş, cinsiyete ilişkin sonuçlar elde edilmiştir.

Öztürk, Peker ve Gökdaş'ın 2017'de yaptıkları "Üstün Zekâlı Öğrencilerin Gözüyle Görsel Sanatlar Dersi: Bayburt Örneği" başlıklı makalelerinde, üstün zekâlı öğrencilerin görsel sanatlar dersine yönelik algılarını belirlemek amaçlanmıştır. Araştırma, Bayburt İl'inde bilim ve sanat merkezine devam eden gönüllü 12 ortaokul öğrencisi ile yürütülmüştür. Araştırma sonuçlarına göre, üstün zekâlı ortaokul öğrencilerinin görsel sanatlar dersine yönelik algılarının kişisel gelişim ve görsel sanatlar dersinin bir araç olduğu yönünde iki temada toplandığı belirlenmiştir. Ayrıca çalışmaya katılan öğrenciler görsel sanatlar dersinin bilişsel, duyuşsal ve psiko-motor özelliklerini geliştirdiğini düşündükleri belirtirken; bu dersin disiplinler arası ilişkiyi sağladığını ve kültürel değerleri ön plana çıkardığını belirtmişlerdir.

Araştırmanın Amacı ve Alt Amaçlar

Araştırmada, Bilim ve Sanat Merkezlerinde üstün yeteneklilere yönelik verilen Görsel Sanatlar programı, merkezlerin bina ve fiziki donanımı ve tanılamanın yeterliliğinden yola çıkarak Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapmakta olan yönetici, öğretmen ve eğitim gören öğrenci ve velilerin konu ile ilgili görüşleri ve önerileri alınmıştır. Yapılan görüşmeler öncesinde anket ve görüşme formları hazırlanmıştır. Bu görüşme formlarının, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitime katkı sağlaması ve yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilere yol gösterici olması amaçlanmıştır. Ayrıca araştırmada, Türkiye'de üstün yeteneklilerin tanılanması ve eğitimi ile ilgili yaşanan eksikliklerin bir durum tespitinin yapılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırmada, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen görsel sanatlar eğitime yönelik yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşleri alınarak aşağıdaki alt amaçlar sorgulanmıştır.

1. Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitiminde bina ve fiziki donanıma ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşleri ve görüşleri arasında il değişkeni bağlamındaki farklılıklar,
2. Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi programlarına ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşleri ve görüşleri arasında il değişkeni bağlamındaki farklılıklar,
3. Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlarda tanılanmaya ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşleri ve görüşleri arasında il değişkeni bağlamındaki farklılıklar ortaya koyulmuştur.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırmada karma araştırma yönteminden açıklayıcı karma desen kullanılmıştır. Karma araştırma yöntemi, nitel ve nicel araştırmaların birlikte kullanımını içeren ve her iki yaklaşımın sınırlılıklarını minimuma indiren bir araştırma türüdür (aktaran Erişti, 2012). Bu araştırmada, Creswell (2008) tarafından sınıflandırılan açıklayıcı sıralı desene başvurulmuştur. Açıklayıcı sıralı desen, önce nicel verilerin toplanıp analiz edildiği ve elde edilen verilerin sağlam temellere oturtulması amacı ile daha sonra nitel verilerin toplanıp, analiz edildiği bir süreç olarak açıklanır (Karaer, 2016; aktaran Yılmaz, 2016). Bu desende, nitel verilerin nicel verileri desteklemesi amacı güdüldü. Bu yöntemin seçilmesinde, araştırmanın amaçları, nitel ve nicel değerlerin birlikte kullanımı,

bir yöntemin eksik ve yetersiz kaldığı noktalarda diğer yöntemin bu eksiklikleri gidermesine imkân sağlaması ve daha etkili, ayrıntılı ve açıklayıcı sonuçlara ulaşabilmeyi sağlaması açısından etkili olmuştur (Erişti, 2012). Araştırmanın nicel bölümünde araştırma grubunu oluşturan Bilim ve Sanat Merkezlerindeki yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşlerine başvurularak, Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin düşüncelerini saptamak için bir anket geliştirilmiştir. Araştırmanın nicel bölümünde alınan cevaplardan bazılarını daha detaylı analiz edilmek için araştırmanın nitel bölümü için görüşme soruları hazırlanmıştır. Bu sorular araştırmanın alt problemleri olan bina ve fiziki donanım, program ve tanılama ile ilgili olarak oluşturulmuştur. Soruların geçerlik ve güvenilirliğine yönelik uzman görüşlerine başvurulmuş ve ön uygulama yapılmıştır. Uzmanlardan gelen dönütler çerçevesinde gerekli düzeltmeler yapılmış ve son görüşme formu hazırlanmıştır. Sorular hazırlandıktan sonra, Bilim ve Sanat Merkezi yöneticilerinden izin alınarak, nitel araştırma grubu ile görüşmeler yapılmıştır. Elde edilen veriler betimsel olarak analiz edilmiştir. Araştırmanın üçüncü aşamasında nicel ve nitel verilerden elde edilen bulgular birlikte yorumlanmıştır. Verilerin analizi ve yorumlanması aşamasında karma yaklaşımı kullanmak; nitel tema ya da kodları nicel veriler içine katmak ve bu bilgiyi çalışmanın "yorumlama" bölümünde nicel sonuçlarla karşılaştırmayı gerektirmektedir (aktaran Şener, 2017).

Araştırma Grubu

Araştırmanın evrenini, Türkiye genelinde bulunan Bilim ve Sanat Merkezleri oluşturmaktadır. Türkiye'de 81 ilde eğitim veren 135 merkez bulunmaktadır. Araştırmanın nicel bölümündeki araştırma grubunu, Türkiye'de 7 farklı bölgeden yansız tarama (seçkisiz örnekleme) yöntemiyle belirlenmiş ve her bölgeden bir ildeki (Ankara, Elazığ, Gaziantep, İzmir, İstanbul, Trabzon, Hatay) Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapmakta olan 7 yönetici, 12 Görsel Sanatlar öğretmeni, 3. ve 4. sınıfa devam eden 71 öğrenci ve 70 öğrenci velisi oluşturmaktadır. Araştırmanın nitel verilerini toplama boyutunda örneklemin tamamı kullanılmıştır. Nitel veriler toplanırken araştırma grubunu oluşturan Ankara, Elazığ, Gaziantep, İzmir, İstanbul, Trabzon ve Hatay illerindeki Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan yöneticiler ile görüşmeler yapılmış ve izin talebinde bulunulmuştur. Sonuç olarak, görüşmeyi kabul eden sadece Ankara ve Elazığ Bilim ve Sanat Merkezlerinde uygulama yapılabilmektedir. Görüşme sorularına ilişkin veriler, Ankara ve Elazığ Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan 3 yönetici, 3 görsel sanatlar öğretmeni ve eğitim gören 8 öğrenci ve 5 veliden elde edilmiştir.

Veri Toplama Araçları

Nicel Veri Toplama Araçları

Araştırmanın nicel verileri, Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilere yönelik "Bilim ve Sanat Merkezleri Görsel Sanatlar Görüşme (BİLSEM-GSGA) Anketi" oluşturularak toplanmıştır. Bu anketler, yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitime yönelik mevcut durumun tespiti, beklenti ve öneriler gibi çeşitli unsurlar doğrultusunda çözüm önerilerinin ortaya konulabilmesi amacıyla araştırma kapsamında uzman görüşleri doğrultusunda geliştirilmiştir. Anket formunun oluşturulması sürecinde Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan yönetici, öğretmen, öğrenci ve veliler ile görüşmeler yapılmış; görüşme bulguları ve ilgili literatür ışığında oluşturulan taslak anket formu alan uzmanlarının görüşleri alınarak geliştirilmiştir. Anket formu iki kısımda oluşmaktadır. İlk kısımda yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin demografik özelliklerini

belirlemek için hazırlanan kişisel bilgiler ile ilgili sorular bulunmaktadır. BİLSEM ile ilgili görüşlerin ortaya çıkarılmasına yönelik olarak hazırlanan ikinci kısımda ise alan uzmanlarının görüşleri alınarak oluşturulmuş sorular bulunmaktadır. Bu kısımda yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi ile ilgili bina ve fiziki donanım, program ve tanınmaya ilişkin görüşlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Hazırlanmış olan bu anket Türkiye genelindeki 7 bölgeden rastgele seçilen birer il olmak üzere toplam 7 ilde (Ankara, Elazığ, Gaziantep, İzmir, İstanbul, Trabzon, Hatay) Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapmakta olan yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilere uygulanmıştır. Araştırma kapsamında geliştirilen ve uygulanan Yönetici Anketi 24, Öğretmen Anketi 32, Öğrenci Anketi 12 ve Veli Anketi 20 maddeden oluşmaktadır.

Araştırmanın nicel verileri toplama süreci, Temmuz 2016 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü'nün araştırma izni (EK-1) ile takip eden 2016–2017 eğitim-öğretim yılı boyunca sürdürülmüştür. Anketler araştırmacı tarafından, Ankara, Elazığ, Gaziantep, İzmir ve İstanbul illerinde yüz yüze, Trabzon ve Hatay illerinde mail yoluyla, velilere yönelik anketler de görsel sanatlar öğretmenleri kanalı ile doldurularak uygulanmıştır.

Nitel Veri Toplama Araçları

Araştırmanın nitel bölümünde, nicel bölümden elde edilen veriler doğrultusunda yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin her biri için ayrı hazırlanan açık uçlu sorular kullanılmıştır. Böylelikle, yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin "Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimi İlişkin Yönetici-Öğretmen-Öğrenci-Veli Görüşme Formu (BİLSEM-GSGF)" kullanılarak sorulara vermiş oldukları yanıtlara ilişkin detaylı bilgi edinilmiştir. Araştırmanın nitel kısmında veri toplama aracı olarak dört görüşme formu oluşturulmuştur. Görüşme soruları, nicel veri analizi sonucu elde edilen bulgulardan aritmetik ortalamalara göre düşük çıkan maddelerden oluşturulmuştur. Araştırmanın nitel bölümünde bu maddelerin düşük çıkma nedenleri sorgulanmıştır.

Araştırmanın nitel bölümü için hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu yönetici 4, öğretmen 4, öğrenci 3, veli 6 sorudan oluşmuştur. Görüşmeler öncesinde uygulamanın yapıldığı iller (Ankara, Elazığ, Gaziantep, İzmir, İstanbul, Trabzon ve Hatay) aranarak yöneticileri ile izin için görüşmeler yapılmış, Ankara ve Elazığ illerindeki Bilim ve Sanat Merkezlerinde görüşmeler yapılması için izin alınmıştır. Nitel veriler, 2017–2018 eğitim-öğreti yılı içinde görüşmeyi kabul eden Ankara ve Elazığ illerindeki Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapmakta olan 3 yönetici, 3 öğretmen, 8 öğrenci ve 5 veli ile yapılan yüz yüze görüşmeler sonucunda elde edilmiştir.

Geçerlik ve Güvenilirlik

Araştırma kapsamında Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilere yönelik "Bilim ve Sanat Merkezleri Görsel Sanatlar Görüşme (BİLSEM-GSGA) Anketi" geliştirilirken, ön anket uygulaması yapılmış; uzman görüşü alınarak geçerlik ve güvenilirliği test edilmiş ve uygulamaya koyulmuştur. Anketin kapsam geçerliliği uzman görüşü alınarak yapılmıştır. Kapsam geçerliliği, anketi oluşturan maddelerin, ölçülmek istenen davranışı ölçmede nicelik ve nitelik ile ilgili olarak yeterli olup olmadığının göstergesidir. Kapsam geçerliliğine sahip bir anket, ölçülecek davranış alanı için iyi bir davranış örnekleme sahiptir (Büyüköztürk, 2013). Araştırmada hazırlanan anket taslak formunda yer alan maddeler kapsam

geçerliliği bakımından uzman görüşleri alınarak değerlendirilmiştir. Uzman görüşleri, açık ve kapalı uçlu sorulardan oluşan bir uzman değerlendirme formundan yararlanılarak alınmıştır. Uzmanların uzlaşma gösterdikleri maddeler, eleştirilere göre düzeltmeler yapılarak ankette tutulmuştur.

Araştırmanın geçerlik ve güvenilirliğinin sağlanması için uzman görüşü doğrultusunda ön uygulama yapılmıştır. Ön uygulama, anketin geçerlik ve güvenilirliğinin gözleme dayalı verilerle sorgulandığı aşamadır (Büyüköztürk, 2005). Araştırmada, 2 yönetici, 2 öğretmen, 4 öğrenci ve 1 veliye ön anket uygulaması yapılarak anketin geçerlik ve güvenilirliği tespit edilmeye çalışılmıştır. Uzman görüşü ve ön uygulama sonuçlarına göre, açık uçlu sorular anketten çıkarılmış, soru havuzundan yeni sorular eklenmiştir.

İstatistiksel Analiz

Araştırmanın nicel verilerinin analizi, SPSS (IBM SPSS Corp., Armonk, NY, USA) programı kullanılarak yapılmıştır. Araştırmada, yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitime ilişkin görüşlerinden elde edilen verilerin istatistiksel olarak değerlendirilmesinde betimsel istatistikler frekans ve yüzde çözümlenmeleri, aritmetik ortalama ve standart sapma, il değişkenleri arasında anlamlı bir fark olup olmadığını belirlemek için KWH (Kruskal Wallis H-Testi) ve MWV (Mann Whitney U-Testi) kullanılarak analiz edilmiştir. Araştırmada, örneklem grubunun illere göre dağılımında normal dağılım göstermediği yani dağılım dengesiz olduğu için non-parametrik test yapılmamıştır. Mann Whitney U-Testi, iki ilişkisiz örneklemden elde edilen puanların birbirlerinden anlamlı bir şekilde farklılık gösterip göstermediğini test eder (Büyüköztürk, 2013). Kruskal Wallis H-Testi ilişkisiz iki ya da daha çok örneklem ortalamasının birbirlerinden anlamlı farklılık gösterip göstermediğini test eder (Büyüköztürk, 2013). Verilerin analizinde bu testlerin kullanılma nedeni, araştırma sorularına ilişkin puanlar arasında fark ya da ilişki olup olmadığının belirlenmesidir.

Araştırmanın nitel verileri, betimsel analiz yaklaşımı yoluyla çözümlenmiştir. Betimsel analize göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır (aktaran Karaer, 2016). Araştırmada "Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimi İlişkin Yönetici, Öğretmen, Öğrenci, Veli Görüşme Formundan elde edilen veriler araştırmanın alt amaçları doğrultusunda anlamlı bölümlere ayrılmış; betimsel olarak analiz edilmiştir. Analiz sürecinde görüşleri sistematik bir şekilde betimlenmiştir. Katılımcılardan elde edilen veriler, nitel araştırma konusunda uzman iki akademisyenin geribildirimleri alınarak sağlaştırılmıştır. Sonuç olarak, araştırmada yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerden elde edilen veriler doğrultusundaki nicel ve nitel bulgular, gerçek verilere bağlı kalınarak ve katılımcıların görüşlerinden doğrudan alıntı yapılarak betimsel bir yaklaşımla açıklanmıştır.

Sınırlıklar

Bu araştırma:

1. 2016–2017 ve 2017–2018 eğitim öğretim yıllarında Türkiye'nin 7 farklı bölgesinden 7 Bilim ve Sanat Merkezinde (Ankara, Trabzon, Hatay, İstanbul, İzmir, Elazığ, Gaziantep) görev yapmakta olan yönetici ve öğretmen, eğitime devam eden öğrenci ve bunların velileri ile sınırlı tutulmuştur.
2. Araştırma, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi ile sınırlı tutulmuştur.

3. Araştırma sonuçları, Bilim ve Sanat Merkezlerinde yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin anket ve görüşme sorularına verdikleri cevaplarla sınırlıdır.
4. Araştırma, 2016–2017 ve 2017–2018 yılları arasında Bilim ve Sanat Merkezlerinde eğitim alan 3. ve 4. sınıf öğrencileri ve bu öğrencilerin velileri ile sınırlıdır.

Bulgular

Nicel Bulgular

Anketin Alt Boyutlarına Yönelik Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilerin Genel Görüşlerinin Değerlendirilmesi

Bu bölümde, yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilere yönelik geliştirilen “Bilim ve Sanat Merkezleri Görsel Sanatlar Görüşme (BİL-SEM-GSGA) Anketi” uygulanarak anketin tamamı ve anketin alt

boyutlarına yönelik, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin ilgili kişilerin genel görüş düzeylerine yönelik aritmetik ortalama ve standart sapmaları verilmektedir.

Tablo 1’e göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan yöneticilerin bina ve fiziki donanımlar boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 4,09 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise yöneticilerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=3,85$) “1. Okulumuz atölye dışında Görsel Sanatlar uygulamaları yapılabilecek alanlara sahiptir.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=4,28$) “2. Okulumuzun Görsel Sanatlar atölyesi araç-gereç açısından yeterlidir.” önermesinde olduğu görülmektedir. Yöneticiler bina ve fiziki olanaklara ilişkin genel olarak “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, Bilim ve Sanat Merkezlerinde atölye dışında Görsel Sanatlar uygulamalarının yapılabileceği alalara sahip olmaya da “katılıyorum” düzeyinde

Tablo 1.

Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine Yönelik Yöneticilerin Görüşlerini Gösterir Dağılım

Boyut-Maddeler	N	\bar{X}	SS
B1	7	4,0952	,65868
1. Okulumuz atölye dışında Görsel Sanatlar uygulamaları yapılabilecek alanlara sahiptir.	7	*3,8571	,69007
2. Okulumuzun Görsel Sanatlar atölyesi araç-gereç açısından yeterlidir.	7	4,2857	,75593
3. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde derslerin atölye dışına çıkması amacıyla düzenlenen tarihi ve kültürel gezilerde maddi olarak ilgili kurumlar tarafından desteklenmektedir.	7	4,1429	1,21499
B2	7	4,2000	,17321
4. Okulumuzun mevcut Görsel Sanatlar eğitim saatleri öğrencilerin iyi bir eğitim alması için yeterlidir.	7	4,5714	,53452
5. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde uygulanan mevcut Görsel Sanatlar eğitim programı bu alandaki özel yetenekli öğrencilerin eğitimi için yeterli düzeydedir.	7	4,5714	,53452
6. Özel yetenekli çocukların aileleri rehberlik hizmetleri ile desteklenmelidir.	7	4,8571	,37796
7. Devlet özel yetenekli bütün öğrencilerin eğitimine cevap verecek okullar açmalıdır.	7	4,1429	,69007
8. Görsel sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin, üniversitelerde alanında uzman kişilerden ders almaları sağlanmalıdır.	7	3,8571	,37796
9. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli her öğrenci için (BEP) bireyselleştirilmiş eğitim programı oluşturulmalıdır.	7	4,1429	,69007
10. Özel yetenek geliştirilirken genel eğitim ihmal edilmemelidir.	7	4,2857	,48795
11. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde Görsel Sanatlar alanından mezun olan öğrencilerin, bu alanlardaki yükseköğretim kurumlarına devamları durumunda yetenek sınavlarında katsayı oranlarında avantajları olmalıdır.	7	4,5714	,53452
12. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde özel yetenekliler seçmeli ders sistemi ile eğitim görmelidirler.	7	3,7143	,95119
13. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde bilim ve sanat dersleri belli oranlarda aynı anda verilmelidir.	7	*3,2857	1,25357
B3	7	3,6714	,45722
14. Mevcut eğitim sistemi ile Görsel Sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin büyük çoğunluğuna ulaşılamamaktadır.	7	*2,7143	1,11270
15. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde çoklu zekâya göre her öğrenciye yetenekli olduğu alanda eğitim vermek için tanılama yapılır.	7	3,8571	,37796
16. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli öğrencileri belirlemede uygulanan tanılama yöntemleri yeterlidir.	7	3,8571	1,06904
17. Özel yetenekli öğrencileri tanılama aşaması okul öncesi dönemde M.E.B. tarafından yapılmalıdır.	7	4,1429	,89974
18. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde görev yapacak öğretmenler, özel yetenek alanında özel eğitim almış kişiler olmalıdır.	7	4,4286	,53452
19. Öğrenciler, Görsel Sanatlar alanında tanılama yapılırken, zekâ türü ne olursa olsun ilk olarak bir zekâ testine (IQ gibi) tabi tutulmalıdırlar.	7	3,1429	1,06904
20. Görsel Sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin tanınması sadece alana yönelik yapılmalıdır.	7	3,2857	,75593
21. Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli öğrencilere tanılama süreci öğretmenleri tarafından gözlem ve portfolyo (ürün dosyası) vb. yöntemler birlikte kullanılarak tanılama yapılmalıdır.	7	3,5714	,78680
22. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde Görsel Sanatlar alanında tanılama yapılan öğrencinin zihinsel olarak belli bir IQ ya sahip olması gerekir.	7	3,1429	1,21499
23. Bilim ve Sanat Merkezleri’nde her yetenek alanı aynı derecede önemlidir.	7	4,5714	,78680
Toplam	7	3,9889	,35700

görüş bildirdikleri görülmektedir. Yöneticiler, Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar atölyesi için araç-gereç bağlamında yeterliliği ile ilgili önermeye “tamamen katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 1'e göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan yöneticilerin Görsel Sanatlar Eğitimi Programı boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 4,20 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise yöneticilerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=3,28$) “13. Bilim ve Sanat Merkezlerinde bilim ve sanat dersleri belli oranlarda aynı anda verilmelidir.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=4,85$) “6. Özel yetenekli çocukların aileleri rehberlik hizmetleri ile desteklenmelidir.” önermesinde olduğu görülmektedir. Yöneticiler Görsel Sanatlar Eğitimi Programına ilişkin genel olarak “tamamen katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, Bilim ve Sanat Merkezlerinde bilim ve sanat derslerinin belli oranlarda aynı anda verilmesine ilişkin “kararsızım” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Yöneticiler, Bilim ve Sanat Merkezlerinin özel yetenekli çocukların ailelerini rehberlik hizmetleri ile desteklenmesi ile ilgili önermeye “tamamen katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 1'e göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan yöneticilerin üstün yetenekli öğrencilerin tanılanma boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 3,67 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise yöneticilerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=2,71$) “14. Mevcut eğitim sistemi ile görsel sanatlar özel yetenekli öğrencilerin büyük çoğunluğuna ulaşamamaktadır.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=4,57$) “23. Bilim ve Sanat Merkezlerinde her yetenek alanı aynı derecede önemlidir.” önermesinde olduğu görülmektedir. Yöneticiler üstün yetenekli öğrencilerin tanılanma boyutuna ilişkin genel olarak “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, mevcut eğitim sistemi ile Görsel Sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin büyük çoğunluğuna ulaşamadığına ilişkin “kararsızım” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Yöneticiler, Bilim ve Sanat Merkezlerinde her yetenek alanı aynı derecede önemlidir ile ilgili önermeye “tamamen katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 2'ye göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan öğretmenlerin bina ve fiziki donanımlar boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 3,05 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise öğretmenlerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=1,91$) “2. Okulumuz atölye dışında Görsel Sanatlar uygulamaları yapılabilecek alanlara sahiptir.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=4,41$) “3. Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen derslerin atölye dışına çıkması amacıyla düzenlenen tarihi ve kültürel gezilerde maddi olarak ilgili kurumlar tarafından desteklenmektedir.” önermesinde olduğu görülmektedir. Öğretmenler, Bilim ve Sanat Merkezlerinde atölye dışında Görsel Sanatlar uygulamalarının yapılabileceği alalara sahip olmaya da “katılmıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar atölyesi için araç-gereç bağlamında yeterliliği ile ilgili önermeye “kararsızım” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Öğretmenler, Bilim ve Sanat Merkezlerinde derslerin atölye dışına çıkması amacıyla düzenlenen tarihi ve kültürel gezilerde maddi olarak ilgili kurumlar tarafından desteklenmesi konusunda “tamamen katılıyorum” düzeyinde görüş bildirmişlerdir.

Tablo 2'ye göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan öğretmenlerin Görsel Sanatlar Eğitimi Programı boyutuna ilişkin

aritmetik ortalamaları 3,97 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise öğretmenlerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=3,25$) “5. Okulumuzun mevcut Görsel Sanatlar eğitim saatleri öğrencilerin iyi bir eğitim alması için yeterlidir.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=4,58$) “11. Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar alanından mezun olan öğrencilerin, bu alanlardaki yükseköğretim kurumlarına devamları durumunda yetenek sınavlarında katsayı oranlarında avantajları olmalıdır.” önermesinde olduğu görülmektedir. Öğretmenler Görsel Sanatlar Eğitimi Programına ilişkin genel olarak “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, Okulumuzda mevcut Görsel Sanatlar eğitim saatleri öğrencilerin iyi bir eğitim alması için yeterli olmasına ilişkin “kararsızım” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Öğretmenlerin, Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar alanından mezun olan öğrencilerin, bu alanlardaki yükseköğretim kurumlarına devamları durumunda yetenek sınavlarında katsayı oranlarında avantajları olmaları ile ilgili önermeye “tamamen katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 2'ye göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan öğretmenlerin üstün yetenekli öğrencilerin tanılanma boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 3,79 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise öğretmenlerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=2,75$) “21. Görsel Sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin tanılanması sadece alana yönelik yapılmalıdır.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=4,66$) “17. Bilim ve Sanat Merkezlerinde her yetenek alanı aynı derecede önemlidir.” önermesinde olduğu görülmektedir. Öğretmenler üstün yetenekli öğrencilerin tanılanma boyutuna ilişkin genel olarak “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, Görsel Sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin tanılanmasının sadece alana yönelik yapılmasına ilişkin “kararsızım” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Öğretmenler, Bilim ve Sanat Merkezlerinde her yetenek alanı aynı derecede önemlidir ile ilgili önermeye “tamamen katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 3'e göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrenim gören öğrencilerin bina ve fiziki donanımlar boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 3,83 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise öğrencilerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=3,76$) “1. Okulumuz atölye dışında Görsel Sanatlar uygulamaları yapılabilecek alanlara sahiptir.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=3,98$) “2. Okulun Görsel Sanatlar atölyesi araç-gereç açısından yeterlidir.” önermesinde olduğu görülmektedir. Öğrenciler, Bilim ve Sanat Merkezlerinde atölye dışında Görsel Sanatlar uygulamalarının yapılabileceği alalara sahip olmaya “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar atölyesi için araç-gereç bağlamında yeterliliği ile ilgili önermeye “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 3'e göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrenim gören öğrencilerin Görsel Sanatlar Eğitimi Programı boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 4,02 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise öğrencilerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=3,69$) “8. Bilim ve Sanat Merkezlerinde özel yetenekliler seçmeli ders sistemi ile eğitim görmelidirler.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=4,46$) “5. Okulumuzda (BİLSEM) her ders aynı derecede önemlidir.” önermesinde olduğu görülmektedir. Öğrenciler Görsel Sanatlar Eğitimi Programına ilişkin genel olarak “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken,

Tablo 2.*Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime Yönelik Öğretmenlerin Görüşlerini Gösterir Dağılım*

Boyut-Maddeler	N	\bar{X}	SS
B1	12	3,0556	,64875
1. Okulumuzun Görsel Sanatlar atölyesi araç-gereç açısından yeterlidir.	12	2,8333	1,19342
2. Okulumuz atölye dışında Görsel Sanatlar uygulamaları yapılabilecek alanlara sahiptir.	12	*1,9167	,90034
3. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde derslerin atölye dışına çıkması amacıyla düzenlenen tarihi ve kültürel gezilerde maddi olarak ilgili kurumlar tarafından desteklenmektedir.	12	4,4167	,79296
B2	12	3,9722	,36295
4. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar eğitimi, yeteneğin geliştirilmesi kapsamında yeterli düzeydedir.	12	3,7500	,75378
5. Okulumuzun mevcut Görsel Sanatlar eğitim saatleri öğrencilerin iyi bir eğitim alması için yeterlidir.	12	*3,2500	1,28806
6. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde uygulanan mevcut Görsel Sanatlar eğitim programı bu alandaki özel yetenekli öğrencilerin eğitimi için yeterli düzeydedir.	12	3,5000	1,08711
7. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli her öğrenci için (BEP) bireyselleştirilmiş eğitim programı oluşturulmalıdır.	12	3,9167	1,08362
8. Devlet özel yetenekli bütün öğrencilerin eğitimine cevap verecek okullar açmalıdır.	12	4,3333	1,15470
9. Görsel sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin, üniversitelerde alanında uzman kişilerden ders almaları sağlanmalıdır.	12	3,9167	1,31137
10. Özel yetenek geliştirilirken genel eğitim ihmal edilmemelidir.	12	4,3333	,88763
11. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanından mezun olan öğrencilerin, bu alanlardaki yükseköğretim kurumlarına devamları durumunda yetenek sınavlarında katsayı oranlarında avantajları olmalıdır.	12	4,5833	,90034
12. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde özel yetenekliler, seçmeli ders sistemi ile eğitim görmelidirler.	12	4,0000	,85280
13. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde bilim ve sanat dersleri belli oranlarda aynı anda verilmelidir.	12	3,4167	1,24011
14. Özel yetenekli çocukların aileleri rehberlik hizmetleri ile desteklenmelidir.	12	4,4167	,51493
15. Görsel Sanatlar eğitimi ve özellikle proje çalışmaları, Güzel Sanatlar Lisesi ve Üniversitelerin Güzel Sanatlar ile ilgili bölümleri ile işbirliği içinde gerçekleştirilmelidir.	12	4,2500	,86603
B3	12	3,7955	,36595
16. Mevcut eğitim sistemi ile Görsel Sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin büyük çoğunluğuna ulaşamamaktadır.	12	4,0833	,99620
17. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde her yetenek alanı aynı derecede önemlidir.	12	4,6667	,65134
18. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli öğrencileri belirlemede uygulanan tanılama yöntemleri yeterlidir.	12	2,8333	1,26730
19. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde çoklu zekâya göre her öğrenciye yetenekli olduğu alanda eğitim vermek için tanılama yapılır.	12	3,7500	1,05529
20. Öğrenciler, Görsel Sanatlar alanında tanılama yapılırken, zekâ türü ne olursa olsun ilk olarak bir zekâ testine (IQ gibi) tabi tutulmalıdırlar.	12	3,5000	1,31426
21. Görsel Sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin tanılaması sadece alana yönelik yapılmalıdır.	12	*2,7500	1,28806
22. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanında tanılama yapılan öğrencinin zihinsel olarak belli bir IQ ya sahip olması gerekir.	12	3,8333	1,26730
23. Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli öğrencilere tanılama süreci öğretmenleri tarafından gözlem ve portfolyo (ürün dosyası) vb. yöntemler birlikte kullanılarak tanılama yapılmalıdır.	12	3,8333	1,02986
24. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanında, özel yeteneklilerin tanılama aşamaları doğru ve güvenilir bir şekilde yapılmaktadır.	12	4,0000	,73855
25. Görsel sanatlar alanında üç boyutlu materyallerle de tanılama yapılmalıdır.	12	3,9167	1,08362
26. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde görev yapacak öğretmenler, özel yetenek alanında özel eğitim almış kişiler olmalıdır.	12	4,5833	,66856
Toplam	12	3,6077	,34221

Bilim ve Sanat Merkezlerinde özel yeteneklilerin seçmeli ders sistemi ile eğitim görmesine ilişkin "katılıyorum" düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Öğrencilerin, okulumuzda (BİLSEM) her ders aynı derecede önemlidir ile ilgili önermeye "tamamen katılıyorum" düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 3'e göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrenim gören öğrencilerin üstün yetenekli öğrencilerin tanılanma boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 4,16 olarak hesaplanmıştır. Boyutun

maddelerine bakıldığında ise öğrencilerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=3,52$) "11. Öğrenciler, Görsel Sanatlar alanında tanılama yapılırken, zekâ türü ne olursa olsun ilk olarak bir zekâ testine (IQ gibi) tabi tutulmalıdırlar." önermesinde olduğu görülmektedir, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=4,52$) "9. Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar alanında tanılama doğru ve güvenilir bir şekilde yapılmaktadır." önermesinde olduğu görülmektedir. Öğrenciler üstün yetenekli öğrencilerin tanılanma

Tablo 3.*Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime Yönelik Öğrencilerin Görüşlerini Gösterir Dağılım*

Boyut-Maddeler	N	\bar{X}	SS
B1	71	3,8310	,84913
1. Okulumuz atölye dışında Görsel Sanatlar uygulamaları yapılabilecek alanlara sahiptir.	71	*3,761	1,15604
2. Okulun Görsel Sanatlar atölyesi araç-gereç açısından yeterlidir.	71	3,9859	1,06225
B2	71	4,0211	,48626
3. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde aynı dersin üst üste birkaç saat işlenmesi yorucu ve sıkıcıdır.	71	4,0704	1,00462
4. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde uygulamaya dayalı Görsel Sanatlar eğitimi yeterli düzeydedir.	71	4,2394	,83606
5. Okulumuzda (BİLSEM) her ders aynı derecede önemlidir.	71	4,4648	,77147
6. Görsel Sanatlar öğretmeni sizinle ve ailenizle ortak proje uygulamaları yapmalıdır.	71	3,7042	1,06092
7. Görsel Sanatlar eğitimi ve özellikle proje çalışmaları, Güzel Sanatlar Lisesi ve Üniversitelerin Güzel Sanatlar ile ilgili bölümleri ile işbirliği içinde gerçekleştirilmelidir.	71	3,9577	,93253
8. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde özel yetenekliler seçmeli ders sistemi ile eğitim görmelidirler.	71	*3,6901	1,26029
B3	71	4,1643	,56869
9. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanında tanılama doğru ve güvenilir bir şekilde yapılmaktadır.	71	4,5211	,69404
10. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde görev yapacak öğretmenler, özel yetenek alanında özel eğitim almış kişiler olmalıdır.	71	4,4507	,99698
11. Öğrenciler, Görsel Sanatlar alanında tanılama yapılırken, zekâ türü ne olursa olsun ilk olarak bir zekâ testine (IQ gibi) tabi tutulmalıdır.	71	*3,5211	1,15708
Toplam	71	4,0055	,47104

boyutuna ilişkin genel olarak “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, öğrencilerin Görsel Sanatlar alanında tanılama yapılırken, zekâ türü ne olursa olsun ilk olarak bir zekâ testine (IQ gibi) tabi tutulmasına ilişkin “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Öğrencilerin, Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar alanında tanılama doğru ve güvenilir bir şekilde yapılmaktadır ile ilgili önermeye “tamamen katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 4'e göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrenim gören öğrencilerin velileri bina ve fiziki donanımlar boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 3,40 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında velilerin ($\bar{X}=3,40$) tek maddesi olan “1. Okulun Görsel Sanatlar atölyesi araç-gereç açısından yeterlidir.” önermesi olduğu görülmektedir. Veliler, okulun Görsel Sanatlar atölyesi araç-gereç açısından yeterlidir önermesine “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirmişlerdir.

Tablo 4'e göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrenim gören öğrencilerin velileri Görsel Sanatlar Eğitimi Programı boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 4,11 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise öğrencilerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=3,30$) “4. Okulun mevcut Görsel Sanatlar eğitim saatleri öğrencilerin iyi bir eğitim alması için yeterlidir.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=4,47$) “7. Devlet özel yetenekli bütün öğrencilerin eğitime cevap verecek okullar açmalıdır.” önermesinde olduğu görülmektedir. Veliler Görsel Sanatlar Eğitimi Programına ilişkin genel olarak “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, Bilim ve Sanat Merkezlerinde özel yeteneklilerin seçmeli ders sistemi ile eğitim görmesine ilişkin “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Okulun mevcut Görsel Sanatlar eğitim saatleri öğrencilerin iyi bir eğitim alması için yeterliliği ile ilgili önermeye “kararsızım” düzeyinde görüş bildirirken, Devletin özel yetenekli bütün öğrencilerin eğitimine cevap verecek okullar açması ile ilgili önermeye “tamamen katılıyorum” şeklinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 4'e göre, Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrenim gören öğrencilerin velileri üstün yetenekli öğrencilerin *tanılma* boyutuna ilişkin aritmetik ortalamaları 3,77 olarak hesaplanmıştır. Boyutun maddelerine bakıldığında ise velilerin en düşük aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=2,85$) “17. Bilim ve Sanat Merkezlerinde (sınavlara) hazırlık kursları ve kitapları olmalıdır.” önermesinde olduğu görülürken, en yüksek aritmetik ortalamasının ($\bar{X}=3,91$) “16. Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli öğrencilere tanılama süreci öğretmenleri tarafından gözlem ve portfolyo (ürün dosyası) vb. yöntemler birlikte kullanılarak tanılama yapılmalıdır.” önermesinde olduğu görülmektedir. Veliler üstün yetenekli öğrencilerin tanılanma boyutuna ilişkin genel olarak “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirirken, velilerin Görsel Sanatlar alanında tanılama yapılırken Bilim ve Sanat Merkezlerinde (sınavlara) hazırlık kursları ve kitapları olmasına ilişkin “kararsızım” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Velilerin, Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli öğrencilere tanılama süreci öğretmenleri tarafından gözlem ve portfolyo (ürün dosyası) vb. yöntemler birlikte kullanılarak yapılmalıdır ile ilgili önermeye “katılıyorum” düzeyinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime İlişkin Görüşlerinin İllere Göre Değerlendirilmesi

Görsel Sanatlar eğitimine yönelik hazırlanan BİLSEM-GSGA anketi, yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin görüşlerini il değişkeni bağlamında anlamlı olup olmadıklarına bakmak amacıyla anketten elde edilen sonuçlara KWH ve MWU testleri yapılmıştır.

Tablo 5'deki analiz sonuçları yöneticilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin bina ve fiziki donanım boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=4, N=7)=4,853, $p < ,05$. Bu bulgu, yöneticilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında bina

Tablo 4.
Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine Yönelik Velilerin Görüşlerini Gösterir Dağılım

Boyut-Maddeler	N	\bar{X}	SS
B1	70	3,4000	,92313
1. Okulun Görsel Sanatlar atölyesi araç-gereç açısından yeterlidir.	70	3,4000	,92313
B2	70	4,1119	,54873
2. Özel yetenek geliştirilirken genel eğitim ihmal edilmemelidir.	70	4,1143	1,01500
3. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde verilen bilim ve sanat dersleri benim için aynı derecede önemlidir.	70	4,3000	,82269
4. Okulun mevcut Görsel Sanatlar eğitim saatleri öğrencilerin iyi bir eğitim alması için yeterlidir.	70	*3,3000	1,05432
5. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanında uygulamaya dayalı eğitim yeterli düzeydedir.	70	3,6571	,84931
6. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde görev yapacak öğretmenler, özel yetenek alanında özel eğitim almış kişiler olmalıdır.	70	4,4286	,80885
7. Devlet özel yetenekli bütün öğrencilerin eğitimine cevap verecek okullar açmalıdır.	70	4,4714	,86345
8. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli her öğrenci için (BEP) bireyselleştirilmiş eğitim programı oluşturulmalıdır.	70	4,2286	,88746
9. Görsel sanatlarda özel yetenekli öğrencilerin, üniversitelerde alanında uzman kişilerden ders almaları sağlanmalıdır.	70	4,3000	,96834
10. Özel yetenekli çocukların aileleri rehberlik hizmetleri ile desteklenmelidir.	70	4,2857	,78284
11. Görsel Sanatlar öğretmeni sizinle ve çocuğunuzla ortak proje uygulamaları yapmalıdır.	70	3,8143	,87299
12. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanından mezun olan öğrencilerin, bu alanlardaki yükseköğretim kurumlarına devamları durumunda yetenek sınavlarında katsayı oranlarında avantajları olmalıdır.	70	4,4571	,84589
13. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde bilim ve sanat dersleri belli oranlarda aynı anda verilmelidir.	70	3,9857	,89269
B3	70	3,7762	,63378
14. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli öğrencileri belirlemede uygulanan tanılama yöntemleri yeterlidir.	70	3,6714	,88008
15. Bilim ve Sanat Merkezleri'nde tanılama doğru ve güvenilir bir şekilde yapılmaktadır.	70	3,7429	,87949
16. Görsel Sanatlar alanında özel yetenekli öğrencilere tanılama süreci öğretmenleri tarafından gözlem ve portfolyo (ürün dosyası) vb. yöntemler birlikte kullanılarak tanılama yapılmalıdır.	70	3,9143	,82958
17. Bilim ve Sanat Merkezleri'ne (sınavlara) hazırlık kursları ve kitapları olmalıdır.	70	*2,8571	1,41714
18. Öğrenciler, Görsel Sanatlar alanında tanılama yapılırken, zekâ türü ne olursa olsun ilk olarak bir zekâ testine (IQ gibi) tabi tutulmalıdırlar.	70	3,3000	1,17152
Toplam	70	3,7627	,54402

ve fiziki olanaklar boyutunda, İzmir ilindeki yöneticilerin en düşük (SO=1,00) görüşü bildirdikleri, Elazığ ilindeki yöneticilerin ise en yüksek (SO=5,50) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 6'ya göre yöneticilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin Görsel Sanatlar Programı boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığı görülmektedir, χ^2 (sd=4, N=7)=4,333, $p < ,05$. Bu bulgu, yöneticilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların

sıra ortalamaları dikkate alındığında Görsel Sanatlar Programı boyutunda, Antep ve İstanbul illerindeki yöneticilerin en düşük (SO=1,50) görüşü bildirdikleri, Elazığ ilindeki yöneticilerin ise en yüksek (SO=5,00) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 7'deki analiz sonuçlarına göre yöneticilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin tanılama boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığı göstermektedir, χ^2 (sd=4, N=7)=3,548, $p < ,05$.

Tablo 5.
Yöneticilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Bina ve Fiziki Donanım Boyutundaki Görüşlerinin Illere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	1	2,00	4	4,853	,303
Antep	1	3,50			
Elazığ	2	5,50			
İzmir	1	1,00			
İstanbul	1	3,50			
Trabzon	1	2,00			

Tablo 6.
Yöneticilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Görsel Sanatlar Programı Boyutundaki Görüşlerinin Illere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	1	4,00	4	4,333	,363
Antep	1	1,50			
Elazığ	2	5,00			
İzmir	1	4,00			
İstanbul	1	1,50			
Trabzon	1	4,00			

Tablo 7.

Yöneticilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Tanılama Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	1	3,00	4	3,548	,471
Antep	1	1,00			
Elazığ	2	3,50			
İzmir	1	5,00			
İstanbul	1	5,00			
Trabzon	1	3,00			

Bu bulgu, yöneticilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında tanılama boyutunda, Antep ilindeki yöneticilerin en düşük (SO=1,00) görüşü bildirdikleri, İzmir ve İstanbul illerindeki yöneticilerin ise en yüksek (SO=5,00) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 8'deki analiz sonuçlarına göre yöneticilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin genel görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=4, N=7)=4,857, $p < ,05$. Bu bulgu, yöneticilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında genel görüşlerde, İzmir ilindeki yöneticilerin en düşük (SO=1,00) görüşü bildirdikleri, Elazığ ilindeki yöneticilerin ise en yüksek (SO=5,50) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 9'deki analiz sonuçlarına göre öğretmenlerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin bina ve fiziki donanım boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=5, N=12)=3,946, $p < ,05$. Bu bulgu, öğretmenlerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında

Tablo 8.

Yöneticilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Genel Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	1	3,00	4	4,857	,302
Antep	1	2,00			
Elazığ	2	5,50			
İzmir	1	1,00			
İstanbul	1	4,00			
Trabzon	1	3,00			

Tablo 9.

Öğretmenlerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Bina ve Fiziki Donanım Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	2	3,50	5	3,946	,557
Ankara	2	8,25			
Elazığ	2	8,25			
İzmir	2	4,50			
İstanbul	2	8,75			
Trabzon	2	5,75			

Tablo 10.

Öğretmenlerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Program Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	2	8,00	5	5,143	,399
Ankara	2	4,50			
Elazığ	2	8,75			
İzmir	2	6,50			
İstanbul	2	8,75			
Trabzon	2	2,50			

bina ve fiziki donanım boyutundaki görüşlerde, Hatay ilindeki öğretmenlerin en düşük (SO=3,50) görüşü bildirdikleri, İstanbul ilindeki öğretmenlerin ise en yüksek (SO=8,75) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 10'daki analiz sonuçlarına göre öğretmenlerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin program boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=5, N=12)=5,143, $p < ,05$. Bu bulgu, öğretmenlerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında program boyutundaki görüşlerde, Trabzon ilindeki öğretmenlerin en düşük (SO=2,50) görüşü bildirdikleri, İstanbul ve Elazığ illerindeki öğretmenlerin ise en yüksek (SO=8,75) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 11'deki analiz sonuçlarına göre öğretmenlerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin tanılama boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=5, N=12)=2,528, $p < ,05$. Bu bulgu, öğretmenlerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında tanılama boyutundaki görüşlerde, İzmir ilindeki öğretmenlerin en düşük (SO=3,50) görüşü bildirdikleri, Hatay ilindeki öğretmenlerin ise en yüksek (SO=8,00) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 12'deki analiz sonuçlarına göre öğretmenlerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin genel görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=5, N=12)=1,769, $p < ,05$. Bu bulgu, öğretmenlerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında genel görüşlerde, İzmir ilindeki öğretmenlerin en düşük (SO=4,00) görüşü bildirdikleri, İstanbul ilindeki öğretmenlerin ise en yüksek (SO=8,50) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 11.

Öğretmenlerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Tanılama Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	2	9,00	5	2,528	,772
Ankara	2	6,25			
Elazığ	2	6,00			
İzmir	2	3,50			
İstanbul	2	7,25			
Trabzon	2	7,00			

Tablo 12.
Öğretmenlerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Genel Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	2	6,50	5	1,769	,880
Ankara	2	6,50			
Elazığ	2	7,50			
İzmir	2	4,00			
İstanbul	2	8,50			
Trabzon	2	6,00			

Tablo 13.
Öğrencilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Bina Ve Fiziki Donanım Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	6	26,92	6	6,136	,408
Antep	10	26,40			
Elazığ	5	45,30			
Ankara	15	33,80			
İzmir	7	41,57			
İstanbul	18	40,25			
Trabzon	10	38,15			

Tablo 13'deki analiz sonuçlarına göre öğrencilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin bina ve fiziki donanım boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=6, N=71)=6,136, $p < ,05$. Bu bulgu, öğrencilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında bina ve fiziki donanım boyutundaki görüşlerde, Antep ilindeki öğrencilerin en düşük (SO=26,40) görüşü bildirdikleri, Elazığ ilindeki öğrencilerin ise en yüksek (SO=45,30) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 14'deki analiz sonuçlarına göre öğrencilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin program boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=6, N=71)=8,201, $p < ,05$. Bu bulgu, öğrencilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında program boyutundaki görüşlerde, Antep ilindeki öğrencilerin en düşük (SO=25,95) görüşü bildirdikleri, Hatay ilindeki öğrencilerin ise en yüksek (SO=49,92) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 14.
Öğrencilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Program Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	6	49,92	6	8,201	,224
Antep	10	25,95			
Elazığ	5	29,50			
Ankara	15	30,23			
İzmir	7	38,50			
İstanbul	18	39,75			
Trabzon	10	41,10			

Tablo 15.
Öğrencilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Tanılama Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	6	30,25	6	4,071	,667
Antep	10	34,40			
Elazığ	5	44,70			
Ankara	15	32,03			
İzmir	7	29,50			
İstanbul	18	38,64			
Trabzon	10	42,45			

Tablo 15'deki analiz sonuçlarına göre öğrencilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin tanılama boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=6, N=71)=4,071, $p < ,05$. Bu bulgu, öğrencilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında tanılama boyutundaki görüşlerde, İzmir ilindeki öğrencilerin en düşük (SO=29,50) görüşü bildirdikleri, Elazığ ilindeki öğrencilerin ise en yüksek (SO=44,70) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 16'deki analiz sonuçlarına göre öğrencilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin genel görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=6, N=71)=5,341, $p < ,05$. Bu bulgu, öğrencilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında genel görüşlerde, Antep ilindeki öğrencilerin en düşük (SO=28,05) görüşü bildirdikleri, Elazığ ilindeki öğrencilerin ise en yüksek (SO=43,20) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 17'deki analiz sonuçlarına göre velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin bina ve fiziki donanım boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, χ^2 (sd=6, N=70)=5,989, $p < ,05$. Bu bulgu, velilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında bina ve fiziki donanım boyutundaki görüşlerde, Hatay ilindeki velilerin en düşük (SO=27,33) görüşü bildirdikleri, İstanbul ilindeki velilerin ise en yüksek (SO=42,68) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 18'deki KWH testi sonuçlarına göre velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimine ilişkin program boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaştığı görülmektedir χ^2 (sd=6, N=70)=14,143, $p > ,05$. Test sonucu

Tablo 16.
Öğrencilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar Eğitimine İlişkin Genel Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Hatay	6	34,25	6	5,341	,501
Antep	10	28,05			
Elazığ	5	43,20			
Ankara	15	29,33			
İzmir	7	39,50			
İstanbul	18	41,08			
Trabzon	10	39,80			

Tablo 17.

Velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime İlişkin Bina ve Fiziki Donanım Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra Ortalaması	sd	x ²	P
Hatay	6	27,33	6	5,989	,424
Antep	13	36,38			
Elazığ	3	35,83			
Ankara	14	28,57			
İzmir	5	30,10			
İstanbul	17	42,68			
Trabzon	12	38,71			

manidar çıkan bu durumlarda hangi ikili gruplar arasında fark olup olmadığının incelenmesi gerekir (Büyüköztürk, 2013). Farkın kaynağını belirlemek için gruplara ikili kombinasyonlar halinde MWU testi uygulanmıştır. Buna göre farklılaşma Hatay (SO=41,08) ile Trabzon (SO=20,13); Antep (SO=43,73) ile Trabzon (SO=20,13); Elazığ (SO=43,33) ile Trabzon (SO=20,13); İzmir (SO=51,00) ile Trabzon (SO=20,13) illerinin veli görüşleri arasında gerçekleşmiştir. Hatay, Elazığ, İzmir ve Antep illerindeki velilerin, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi programı boyutunda Trabzon ilindeki velilere göre istatistiksel olarak daha yüksek düzeyde görüş bildirdikleri görülmektedir. En yüksek görüş puanı İzmir ilindeki velilerde, en düşük görüş puanı ise Trabzon ilindeki velilerde bulunmaktadır.

Tablo 19'daki analiz sonuçlarına göre velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitime ilişkin tanılama boyutundaki görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, $x^2(sd=6, N=70) = ,939, p < ,05$. Bu bulgu, velilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında tanılama boyutundaki görüşlerde, Elazığ ilindeki velilerin en düşük (SO=29,17) görüşü bildirdikleri, Antep ilindeki velilerin ise en yüksek (SO=38,77) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 20'deki analiz sonuçlarına göre velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitime ilişkin genel görüşlerinin illere göre istatistiksel olarak farklılaşmadığını göstermektedir, $x^2(sd=6, N=70) = 4,921, p < ,05$. Bu bulgu, velilerin görüşlerinin illere göre değişmediğini gösterir. Grupların sıra ortalamaları dikkate alındığında genel görüşlerde, Ankara ilindeki velilerin en düşük (SO=27,68) görüşü bildirdikleri, İstanbul ilindeki velilerin ise en yüksek (SO=41,44) görüşü bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 18.

Velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime İlişkin Program Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra ortalaması	sd	x ²	p	Fark
Hatay	6	41,08	6	14,143	,028	Hatay-Trabzon, Antep-Trabzon, Elazığ-Trabzon, İzmir- Trabzon,
Antep	13	43,73				
Elazığ	3	43,33				
Ankara	14	29,57				
İzmir	5	51,00				
İstanbul	17	37,03				
Trabzon	12	20,13				

Tablo 19.

Velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime İlişkin Tanılama Boyutundaki Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra ortalaması	sd	x ²	p
Hatay	6	34,00	6	,939	,988
Antep	13	38,77			
Elazığ	3	29,17			
Ankara	14	33,75			
İzmir	5	35,70			
İstanbul	17	34,74			
Trabzon	12	37,33			

Tablo 20.

Velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime İlişkin Genel Görüşlerinin İllere Göre KWH Testi Sonuçları

	N	Sıra ortalaması	sd	x ²	p
Hatay	6	30,17	6	4,921	,554
Antep	13	40,54			
Elazığ	3	37,83			
Ankara	14	27,68			
İzmir	5	34,20			
İstanbul	17	41,44			
Trabzon	12	33,38			

Nitel Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın nitel bölümünde, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitime yönelik yönetici, öğretmen, öğrenci ve veliler ile yapılan görüşmelerde, alt problemlerden bina ve fiziki donanım, Görsel Sanatlar eğitim programı ve tanılamaya ilişkin sorulara ait bulgular aşağıda verilmiştir.

Bilim ve Sanat Merkezlerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitime İlişkin Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilerin Görüşlerine Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde üç ana tema ayrı ayrı yorumlanmıştır. Birinci ana temada yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin Bilim ve Sanat Merkezleri'nde verilen Görsel Sanatlar eğitime yönelik kurumun bina ve fiziki olanakları ile ilgili bulgulara yer verilmiştir. İkinci ana temada yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitim programına ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Üçüncü ana temada ise yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin Bilim ve Sanat Merkezleri'nde verilen Görsel Sanatlar eğitime ilişkin tanılamaya ait bulgulara yer

verilmiştir. Yorumlarda, yöneticiler Y1, Y2, Y3, öğretmenler Öğrt1, Öğrt2, Öğrt3, öğrenciler Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8 ve veliler V1, V2, V3, V4, V5 olarak gösterilmiştir.

Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilerin “Bina ve Fiziki Donanım” İlişkin Görüşleri

Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar eğitimi için uygun bina ve fiziki donanımlara sahip olup olmadığına ilişkin yöneticilere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Buna göre yöneticiler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Y1, kurumun Görsel Sanatlara uygun atölyelerin dışında farklı bir çalışma alanına sahip olmadıklarını ancak böyle bir alanın gerekliliğinden bahsetmiştir. Bu konu ile ilgili olarak, atölye ortamının mekân dışı bir alan şeklinde tasarlanması ve Görsel Sanatların tüm birimlerine hizmet verebilecek kapasite ve donanımına sahip olması gerektiğini vurgulamıştır.

Y2, kurumun böyle bir alana sahip olduğunu ancak yeterli olmadığını söylemiştir. Ayrıca, resim atölyelerinin teorik ve uygulama olarak ikiye ayrılması ve Görsel Sanatlar alanlarının (resim, heykel, seramik, grafik vb.) kendi atölye ortamlarının olması gerektiğini vurgulamıştır.

Y3, kurumun böyle bir alana sahip olmadığını ancak gerekli olduğunu belirtmiştir. Bilim ve Sanat Merkezlerinin genel olarak geniş bahçe alanlarına sahip olması gerektiğini ve bu durumun bütün alanlar için gerekli olduğunu vurgulamıştır.

Genel olarak yöneticiler, Görsel Sanatlar için atölye dışı çalışma alanı ile ilgili eksikliklerin olduğunu belirtmiştir. Yöneticilerin verdiği öneriler dikkate alındığında, genel olarak bina fiziki yapı olarak geniş bir bahçe alanının olması önemlidir. Ayrıca Görsel Sanatlar için yöneticilerin çoğu, her alanın (resim, heykel, seramik, grafik vb.) kendine ait bir atölyesi olması gerektiğini belirtmişlerdir.

Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar eğitimi için uygun bina ve fiziki donanımlara sahip olup olmadığına ilişkin öğretmenlere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Buna göre öğretmenler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Öğrt1, Bilim ve Sanat Merkezlerinin bir şehir için önemine vurgu yaparak binaların dışına çıkarak çalışma ve etkinlik alanlarının genişletilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Öğrt2, Bilim ve Sanat Merkezlerinin sadece Görsel Sanatlar için değil tüm branşlar için büyük bir dış mekânı sahip olması gerektiğini belirtmiştir.

Öğrt3, Bilim ve Sanat Merkezlerinin bina ve bahçe alanı olarak tamamen özel bir alana sahip olması gerektiğini vurgulamaktadır.

Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar için bina ve fiziki donanımına ilişkin öğretmen görüşlerine genel olarak bakıldığında, atölye dışı bir alana sahip olmadıkları ancak böyle bir alanın çok gerekli olduğu konusunda ortak bir fikre sahip oldukları anlaşılmaktadır. Ayrıca, öğretmenlerin hepsi, Bilim ve Sanat Merkezleri'nin tüm branşlar için geniş bir bahçe alanına ve özel bir eğitim binasına sahip olması gerektiği yönünde görüş bildirmişlerdir.

Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar eğitimi için uygun bina ve fiziki donanımlara sahip olup olmadığına ilişkin öğrencilere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Buna göre öğrenciler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Ö1, Ö2 ve Ö3 Bilim ve Sanat Merkezlerinin böyle bir alana sahip olduğunu ancak yeterli olmadığını belirtmiştir. Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8

ise okullarında böyle bir alanın olmadığı yönünde görüş bildirmişlerdir. Buna göre, tüm öğrencilerin atölye dışı (avlu, bahçe gibi) bir çalışma alanlarının olmasını istedikleri verdikleri cevaplardan anlaşılmaktadır.

Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar için bina ve fiziki donanımına ilişkin öğrenci görüşlerine genel olarak bakıldığında, Ö1, Ö2, Ö3'ün, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8'in farklı illerdeki Bilim ve Sanat Merkezlerinde okudukları anlaşılmaktadır. Bir il böyle bir alana sahipken diğer il sahip değildir. Bu açıklamalardan, Bilim ve Sanat Merkezlerinin bina ve fiziki olanaklarının her il için standart olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca bu durum, üstün yeteneğe sahip bu çocukların eşit ve standart olanaklar ile eğitim almaları gerektiği şeklinde yorumlanabilir.

Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar eğitimi için uygun bina ve fiziki donanımlara sahip olup olmadığına ilişkin velilere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Buna göre veliler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

V1, Bilim ve Sanat Merkezindeki Görsel Sanatlar ile ilgili araç-gereçlerin ve atölyelerin öğrenci sayısı açısından yeterli ve elverişli olmadığını belirtmiştir.

Görüşme sonuçlarına göre, V2 ve V3 açısından atölyeler araç-gereç yönünden yeterlidir. Hatta V2 bu konuda destek sağladığını belirterek, velilerinde okulları araç-gereç yönünden desteklemesi hususunu vurgulamıştır.

V4, V5 Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar için araç-gereçlerin yeterli olmadığını ve artırılması gerektiğini vurgulamışlardır.

Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar için bina ve fiziki donanımına ilişkin velilerin görüşlerine genel olarak bakıldığında, aynı ilde bulunan velilerin bir kısmı araç-gereçleri yeterli bulurken bir kısmı yetersiz bulmuştur. En dikkat çekici görüş, velilerin kurumlara araç-gereç yönünden destek sağlaması yönündeki görüştür. Bu durumun doğru olup olmadığı veliler açısından değerlendirilerek tespit edilebilir. Ancak, verilen cevaplara bakıldığında velilerin genel olarak kurumların araç ve gereçlerini çok yeterli bulmadıkları anlaşılmaktadır.

Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilerin “Görsel Sanatlar Eğitim Programına” İlişkin Görüşleri

Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar eğitim programlarına ilişkin yöneticilere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Buna göre yöneticiler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Y1, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen genel müfredatta ders saatlerinin ve alınan derslerin yeterli ve istenilen düzeyde olmadığını belirterek, Bilim ve Sanat Merkezlerinin bir sıkıntısını dile getirmiştir. Bu durum, Y1'in müfredatta değişiklik yapılması gerektiği yönünde yorumlanabilir.

Y2'de Y1 gibi, Görsel Sanatlar ders saatleri eğitim açısından yetersiz olduğunu belirtmiştir. Buna ek olarak, bilim ve sanat derslerinin günlerinin ayrılması önerisinde bulunmuştur.

Y3, bilim ve sanat derslerinin ders saat dağılımının eşit olmadığını belirtmiştir. Ders saatlerinin çalışmanın içeriğine göre ayarlanmasının ve ders saatlerinin sınırlanmamasının daha doğru olacağını vurgulamıştır. Y1, Y2 ve Y3'ün ders saatlerine ilişkin verdikleri cevaplara genel olarak bakıldığında, üç yöneticinin de bilim alanından eğitim alan öğrencilerin sanat derslerini çok az görmeleri

ve aynı şekilde yetenekten tanılanan öğrencilerin bilim derslerini çok az görmelerinin yanlış bir durum olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar eğitim programlarına ilişkin öğretmenlere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgularına yer verilmiştir. Buna göre öğretmenler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Öğretmenlerin ders saatlerinin yeterliliğine ilişkin görüşlerine genel olarak bakıldığında, üç öğretmende, aynı yönde görüş bildirmişlerdir. Bu durum, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar ders saatleri açısından bir sıkıntı olduğu şeklinde yorumlanabilir. Cevaplara bakıldığında öğretmenlerin, çocukların okullarındaki bir günün tamamen boşaltılıp bu süreyi BİLSEM de geçirmelerinin daha verimli ve doğru olacağı yönünde görüş bildirdikleri anlaşılmaktadır. Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar eğitim programlarına ilişkin öğrencilere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgularına yer verilmiştir. Buna göre öğrenciler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Öğrencilerin, derslerin isteğe bağlı seçilebilir olmasına ilişkin sorulara verdikleri cevaplara genel olarak bakıldığında, öğrencilerin hepsinin bu durumdan memnuniyet duyacakları ve farklı dersler görerak daha fazla bilgilenecekleri yönünde görüş bildirdikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca verilen cevaplarda en çok dikkat çeken durumun çocukların Görsel Sanatlar dersinin ders saatlerinin daha fazla olması ve herkes için seçilebilir bir ders olması yönünde bildirdikleri görüşleri, Görsel Sanatlar dersinin özellikle ilkökul öğrencileri için sevilen ve tercih edilen bir ders olduğu şeklinde yorumlanabilir. Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar eğitim programlarına ilişkin velilere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgularına yer verilmiştir. Buna göre veliler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Veliler, okulda verilen Görsel Sanatlar ders saatlerini çoğunlukla yeterli bulmamaktadır. V2 ve V3 saatleri yeterli bulmalarına rağmen okul ve BİLSEM iş birliğinin olması gerektiğini düşünüyorlar. Buna göre, velilerin hepsinin Görsel Sanatların eğitim saatlerinin yetersizliği konusunda ortak görüş bildirdikleri söylenebilir.

Velilerin verdikleri cevaplar incelendiğinde, tüm velilerin Görsel Sanatlar açısından uygulamalı eğitimi yeterli buldukları anlaşılmaktadır. Bu durum velilerin, öğretmenlerin verdikleri uygulamaya dayalı eğitimi yeterli buldukları şeklinde yorumlanabilir.

Yönetici, Öğretmen, Öğrenci ve Velilerin “Tanılamaya” İlişkin Görüşleri

Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar için tanılamaya ilişkin yöneticilere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Buna göre yöneticiler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Yöneticilerin, Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlarda tanılamaya ilişkin sorulara verdikleri cevaplar incelendiğinde, yöneticileri hepsinin tanılamaya ilişkin yapılan sistemi yetersiz ve uygun bulmadıkları anlaşılmaktadır. Y1'e göre, ön aşama sınavını geçemeyen çok sayıda yetenekli öğrencinin erkenden elenerek bu yönde bir eğitim almaları engellenmektedir. Y2 ise, ön sınav tablet sınavının yüzde olarak yüksek tutulmasının doğru olmadığını vurgulamıştır. Y3, diğer iki yönetici gibi herkese ulaşamadığını belirtse de çoğunluğa ulaşılabilirdiği yönünde cevap vermiştir. Yöneticilerin genel cevapları, mevcut tanılama sistemi ile ilgili sıkıntılarının olduğu şeklinde yorumlanabilir. Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar için tanılamaya ilişkin öğretmenlere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Buna göre öğretmenler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Öğrt1, mevcut sınav sistemi ile ilgili açıklamalar yapmıştır. Bu açıklamalara göre, sistemin doğru bir tanılama için yeterli olmadığını ve tanılama yaşının yetenek keşfi için çok erken olduğunu ileri sürmüştür.

Öğrt2 de sınavın tanılama için çok yeterli olmadığını dile getirmiş ve yetenek sınavlarının uygulama açısından uygun olmadığını belirtmiştir.

Öğrt3, diğer 2 öğretmen gibi tanılamayı yeterli bulmadığını belirtmiştir. Bilim sınavından tanılanan öğrencilerin yetenekten de seçim yapmaları gerektiğini söylemiştir. Öğretmenlerin, Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlara ilişkin yetenekten tanılama ile ilgili genel olarak tanılamayı yeterli ve uygun bulmadıklarını belirtmişlerdir. Bu durum, öğretmenlerin sınavın uygulanma biçimi ve tanılama kriterlerinin değişmesi gerektiğini vurguladıkları şeklinde yorumlanabilir. Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar için tanılamaya ilişkin öğrencilere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Buna göre öğrenciler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Öğrenciler, Bilim ve Sanat Merkezlerinde yetenekten tanılamaya ilişkin genel olarak, her iki sınavın birlikte yapılmasını ya da yetenekten giren öğrencinin bilimden sınava girmemesi gerektiğini belirtmiştir. Bu durum, yetenekli öğrencilerin bilim sınavından elenerek yetenek sınavına girmelerine engel bir sınav sistemi olduğu şeklinde yorumlanabilir. Bilim ve Sanat Merkezlerinin, Görsel Sanatlar için tanılamaya ilişkin velilere sorulan soruların cevaplarına yönelik bulgulara yer verilmiştir. Buna göre veliler aşağıdaki açıklamaları yapmışlardır.

Velilerin, bu soruya ilişkin verdikleri cevaplar, kesinlikle olmamalı ve ya sisteme göre ve veli isteğine göre olabilir şeklinde ikiye ayrılmıştır. Ancak genel olarak, veliler BİLSEM sınavına hazırlık ve ya çalışma kitaplarının olmasını doğru bulmamaktadırlar. Bu durum, V5'in de belirttiği gibi Bilim ve Sanat Merkezlerine üstün kavramın tam olarak uygun olmayan bir öğrenci profilinin girdiği şeklinde yorumlanabilir.

Velilerin, tanılamaya ilişkin verdikleri cevaplar incelendiğinde, genel olarak tüm velilerin, bilim sınavının olası gerektiği ancak yetenek kısmı için kesinlikle bilim sınavının olmaması gerektiği yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Bu durum, velilerin de öğrenciler gibi bilimden elenen yetenekli çocukları bir kayıp olarak görüldüğü şeklinde yorumlanabilir.

Sonuç ve Öneriler

Bina ve Fiziki Donanım Boyutuna ve İl Değişkenine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın birinci alt problemi olan “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitiminde bina ve fiziki donanıma ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşlerinin neler olduğunu belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda yöneticiler, okulun Görsel Sanatlar eğitimi için atölye dışı bir çalışma alanına sahip olduğu ancak yeterli olmadığı nitel verilerle de desteklenerek tespit edilmiştir. Aynı zamanda yöneticilerin görüşlerinden, binanın araç-gereç açısından yeterli olduğu sonucu elde edilmiştir. Bildiren (2016) her çocukta olduğu gibi üstün yeteneklilerin eğitimine katkı sağlayacak eğitim araç-gereçlerinin dikkatli ve bilinçli seçilmesi, üstün yetenekli çocukların gelişimini olumlu yönde etkiler. Bu araç-gereçlerin seçiminde dikkat edilmesi gereken bazı hususlar vardır. Bunlar, çocukları eleştirel düşünmeye sevk etmesi, farklı düşüncelerin üretimini, mantıksal düşünmeyi, problem çözme

ve iletişim becerilerinin gelişimini desteklemesi, araştırmaya imkân tanınması, kişisel yaşantılarla ilişkili olması, alternatif bir öğrenme tarzı sunması ve yeteneklerin gelişimini desteklemesi gibi hususlardır. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitiminde bina ve fiziki donanıma ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda, yöneticilerin görüşlerinin farklılaşmadığı görülmüştür. İllere göre bakıldığında, yöneticilerde en yüksek görüş bildiren il Elazığ, en düşük görüş bildiren il İzmir olduğu sonucuna varılmıştır.

Aynı sonuçlar doğrultusunda öğretmenler, üstün yetenekli çocukların Görsel Sanatlar eğitimi için atölye dışı bir çalışma alanına sahip olmadığını belirtmişlerdir ve bu sonuçlar yapılan görüşmeler doğrultusunda nitel verilerle desteklenmiştir. Bu doğrultuda öğretmenler, sanat eğitiminin sadece kurum içinde değil şehrin uygun mekânlarına da taşınmasının doğru olacağını ileri sürmüş ve bu üstün yetenekli çocukların sanatçı buluşmaları ile desteklenmesi gerektiği yönünde önerilerde bulunmuşlardır. Sonuç olarak öğretmenler, Bilim ve Sanat Merkezlerinin vizyon ve misyonuna uygun binalar yapılması yönünde görüş bildirmişlerdir. Ayrıca öğretmenler, Bilim ve Sanat Merkezleri'nin özellikle Görsel Sanatlar eğitimi açısından tarihi ve kültürel gezi imkânlarının sağlanması ve maddi açıdan desteklenmesi konusunda yoğun görüş bildirmişlerdir. Bu konuda, Yücel (2012) yaptığı araştırmada, üstün yetenekli çocukların buldukları kuramlarda klasik eğitim olarak sanatsal uygulamalara katılmalarının öğrenmeleri üzerinde yeterlilik gösterdiğini tespit etmiştir. Bu nedenle, öğretmenlerinde görüşlerinde belirttikleri gibi, üstün yetenekli çocukların tarihi ve kültürel gezilerle eğitimlerinin desteklenmesi önem arz etmektedir. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitiminde bina ve fiziki donanıma ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda, öğretmenlerde, elde edilen sonuçlarda, anlamlı bir farklılaşma olmadığı görülmüştür. İstanbul, Ankara ve Elazığ illerindeki öğretmenlerin en yüksek görüş bildirdikleri ve Hatay ilinde en düşük görüş bildirdikleri sonucuna varılmıştır.

Öğrenciler, birinci alt probleme ilişkin olarak, hem atölye dışı çalışma alanına sahip olma, hem de araç-gereç yeterliliği açısından farklı görüşler bildirmişlerdir. Kimi öğrenciler böyle bir alana sahip olduklarını belirtirken, diğer öğrenciler atölye dışı bir çalışma alanlarının olmadığını belirtmiştir. Bu durumdan, farklı illerde eğitim gören öğrencilerin farklı fiziki mekânlara ve araç-gereçlere sahip oldukları sonucuna varılabilir. Elde edilen bu sonuçlar, nitel verilerden elde edilen sonuçlar ile de desteklenmiştir. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitiminde bina ve fiziki donanıma ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda, öğrencilerin görüşlerinde iller arasında bir farklılaşma olmadığı görülmüştür. Sonuç olarak, öğrencilerde en yüksek görüş bildiren il Elazığ, en düşük görüş bildiren il Antep'tir.

Veliler birinci alt probleme ilişkin olarak, çocuklarının eğitim gördükleri Bilim ve Sanat Merkezi'ni Görsel Sanatlarda kullanılan araç-gereçler açısından yeterli buldukları, hem nitel hem de nicel verilerden elde edilen sonuçlardan ulaşılmıştır. Birinci alt probleme ait genel sonuçlara bakıldığında, en çok öğretmenlerin

Görsel Sanatlar eğitimine uygun bir dış mekâna (avlu, bahçe) sahip olmak istedikleri anlaşılmaktadır. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitiminde bina ve fiziki donanıma ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda, velilerde illere göre bir farklılaşma olmamıştır. En yüksek İzmir, en düşük Trabzon illerinde velilerin görüş bildirdikleri sonucuna varılmıştır. Genel olarak dördüncü alt probleme ait sonuçlara bakıldığında, illere göre farklılaşma olmadığı söylenebilir. Ayrıca Elazığ ve İstanbul illerinde diğer illere oranla daha fazla görüş bildirildiği sonucuna varılmıştır.

Yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin bina ve fiziki donanıma ilişkin görüşlerini tespit etmek amacı ile yapılan bu çalışmada da, merkezlerin araç-gereç ve çalışma alanı olarak yeterli düzeyde olup olmadıkları ile ilgili görüş farklılıkları mekânı ve araç-gereçleri kullanan grupların bu konuya ilişkin daha net fikirlere sahip olduğunu göstermiştir.

Program Boyutuna ve İl Değişkenine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın ikinci alt problemi olan “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi programlarına ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşlerinin neler olduğunu belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel ve nitel verilerinden elde edilen sonuçlarda yöneticilerin birçoğu bilim ve sanat derslerinin eşit oranlarda verilmesi gerektiğini belirtmiş ve bu sonuç nitel verilerle de desteklenmiştir. Yöneticiler, Görsel Sanatlar ders saatlerinin azlığını da dile getirmişlerdir. Nicel verilere bakıldığında, yöneticilerin mevcut verilen Görsel Sanatlar eğitim programının üstün yetenekli çocukların eğitiminde yeterli düzeyde olduğunu ve bu çocukların üniversiteye aynı alandan devam etme durumlarında belli bir katsayı puanı almaları gerektiği araştırmada ulaşılan önemli sonuçlardandır. Bu sonuca ilişkin olarak, Levent (2013) üniversite giriş sınavlarında TÜBİTAK'ta derece yapan öğrencilere ve milli sporculara sunulan Ek-Puan uygulaması üstün yetenekli öğrenciler için de sağlanabilir. Bu durumda ortaöğretimi tamamlayan üstün yetenekli öğrencilerin yetenek alanlarına uygun lisans programlarına yerleştirilmesi ve Türkiye'nin sıralamalarda üst seviyede olan üniversitelerinde ve bölümlerinde üstün yetenekli öğrenciler için belli kontenjanlar açılabilir, şeklinde önerilerde bulunmuştur. Ayrıca, yöneticilerin görüşlerinden, çocukların ailelerinin de rehberlik hizmetleri ile desteklenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi programına ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda, yönetici görüşlerinin illere göre farklılaşmadığı görülmüştür. Görsel Sanatlar programı boyutunda yöneticilerde en yüksek görüş bildiren il Elazığ, en düşük iller Antep ve İstanbul sonucuna varılmıştır.

Öğretmenlerin ikinci alt probleme ilişkin görüşlerinden, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitim saatlerini çok yeterli bulmadıkları sonucuna varılmıştır. Bu konu ile ilgili olarak öğretmenler, bu çocukların eğitimlerini okullarının dışında arta kalan zamanlarda aldıklarını ve bu zamanın bir üstün yeteneklinin eğitimi açısından yeterli ve verimli olmadığını ifade etmişlerdir. Öğretmen görüşlerinden bazıları ile ders saatlerinin yeterli olduğunu ancak tam gün eğitimin üstün yetenekli çocukların eğitimi için daha uygun olacağı sonucuna varılmıştır. Bu açıdan öğretmen görüşleri yönetici görüşlerini desteklemektedir. Öğretmenler de

üstün yetenekli BİLSEM öğrencilerinin üniversite sınavlarında ek-puan ile desteklenmesi gerektiğini ifade etmişlerdir. Bilim ve Sanat Merkezlerindeki sanat ve proje çalışmalarında Güzel Sanatlar Liseleri ve üniversitelerin Güzel Sanatlar ile ilgili bölümlerinden akademik olarak destek alınmalı ve iş birliği içinde olunmalıdır. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi programına ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda, öğretmen görüşlerinin illere göre farklılaşmadığı görülmüştür. Görsel Sanatlar programı boyutunda öğretmenlerde en yüksek görüş bildiren iller İstanbul ve Elazığ, en düşük il Trabzon sonucuna varılmıştır.

Öğrencilerin ikinci alt probleme ilişkin görüşleri incelendiğinde, seçmeli ders sistemi ile tanındıkları alanın dışında istedikleri dersi alabilme imkânının olması konusunda hem nicel hem de nitel verilere dayanarak olumlu sonuçlar vermişlerdir. Seçmeli dersler arasında özellikle Görsel Sanatlar dersinin olması gerektiğini vurgulamışlardır. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi programına ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda, öğrencilerin görüşlerinin illere göre farklılaşmadığı görülmüştür. Görsel Sanatlar programı boyutunda öğrencilerde en yüksek görüş bildiren il Hatay, en düşük il Antep’tir sonucuna varılmıştır.

Velilerin ikinci alt probleme ait nicel ve nitel verileri incelendiğinde, Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi uygulamalarını yeterli buldukları ancak ders saatini yeterli bulmadıkları sonucuna varılmıştır. Bu konuda veliler de öğretmenlere benzer bir görüş bildirerek, Milli Eğitim ile iş birliği içinde ders saatlerinin çocukların daha iyi bir eğitim almaları açısından uygun bir hale getirilmesi gerektiğini ifade etmişlerdir. Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar alanında eğitim gören çocukların üniversitelerin aynı alanlarına giriş sınavlarında ek-puan almaları konusunda yönetici ve öğretmenleri destekler nitelikte görüş bildirdikleri sonucuna varılmıştır. Ayrıca velilerin görüşlerinden, Bilim ve Sanat Merkezlerinde eğitim veren öğretmenlerin özel eğitim alanında eğitim almış olmaları gerektiği sonucu anlaşılmaktadır. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlar eğitimi programına ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda, Görsel Sanatlar programlarına ilişkin veli görüşlerinin il bağlamında istatistiksel olarak farklılaştığı görülmüştür. Sonuç olarak, Hatay, Antep, Elazığ ve İzmir illerindeki veliler, Trabzon ilindeki velilere göre daha yüksek düzeyde görüş bildirmişlerdir.

Yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin programa ilişkin görüşlerini tespit etmek amacı ile yapılan bu çalışma da, görsel sanatlar ders saatlerinin artırılarak üstün yetenekli çocuklara daha iyi bir eğitim sağlanacağı ve bu çocukların devam eden eğitim hayatlarında desteklenmesinin merkezlerin daha önemli bir konuma sahip olmaları açısından önem arz ettiği bilgisi edinilmiştir.

Tanılamaya ve İl Değişkenine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın üçüncü alt problemi olan “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlarda tanılamaya ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin görüşlerinin neler olduğunu belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel ve nitel verilerinden elde edilen sonuçlarda yöneticiler, mevcut tanılama

yöntemleri ile Görsel Sanatlarda yetenekli öğrencilere yeterli düzeyde ulaşamadığını ifade etmişlerdir. Yöneticilerin görüşlerinden, Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan öğretmenlerin özel eğitim alanında eğitim almış olmaları gerektiği sonucuna varılmıştır. Rogers (1989) üstün yeteneklilerin öğretmen becerilerinin; üstün yetenekliliğin doğası, üstün yeteneklilerin tanınması, üstün yeteneklilerin duygusal özellikleri, öğretim stratejileri ve üstün yetenekli öğrencilerin üst düzey soru sorma/düşünme becerilerini geliştirmeye yönelik olması gerektiğini vurgulamaktadır (aktaran Kontaş, 2009). Ayrıca, yöneticilere göre tüm yetenek alanları aynı derecede önemli görülmektedir. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlarda tanılamaya ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda yönetici görüşlerinin illere göre farklılaşmadığı görülmüştür. Görsel Sanatlarda tanılama boyutunda yöneticilerde en yüksek görüş bildiren iller İzmir ve İstanbul, en düşük Antep sonucuna varılmıştır.

Üçüncü alt probleme ilişkin, öğretmenlerin görüşlerinden, Bilim ve Sanat Merkezlerinde Görsel Sanatlar tanılama yöntemlerini yeterli ve uygun bulmadıkları sonucuna varılmıştır. Mevcut sınavın yaş aralığı ve yöntem açısından uygun olmadığını belirtmişlerdir. Öğretmenlerin görüşleri doğrultusunda, tanılama yapılırken yetenekten tanılanan çocuğun bilimden sınava girmesi gerektiği yönünde farklı görüşler olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, Bilim ve Sanat Merkezlerinde tüm yetenek alanlarının aynı derecede önemli olduğu ve Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapacak öğretmenlerin, üstün yetenekliler eğitiminde özel eğitim almış olmaları sonuçlarına varılmıştır. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlarda tanılamaya ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda öğretmen görüşlerinin illere göre farklılaşmadığı görülmüştür. Görsel Sanatlarda tanılama boyutunda öğretmenlerde en yüksek görüş bildiren il Hatay, en düşük İzmir sonucuna varılmıştır.

Öğrencilerin üçüncü alt probleme ilişkin görüşlerine bakıldığında, tanılama ile ilgili farklı görüşlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Buna göre, öğrencilerin görüşlerinden, hem bilim ve yetenek sınavlarının birlikte yapılmasının doğru olduğu hem de yetenekten giren öğrencinin bilim sınavına girmesine gerek olmadığı sonuçlarına varılmıştır. Ayrıca, Görsel Sanatlarda tanılamamanın doğru ve güvenilir olduğu, Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan öğretmenlerin üstün yetenekliler ile ilgili özel eğitim almış olmaları gerekliliğine ilişkin sonuçlara varılmıştır. Araştırmada, “Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlarda tanılamaya ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin il değişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek” sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda öğrenci görüşlerinin illere göre farklılaşmadığı görülmüştür. Görsel Sanatlarda tanılama boyutunda öğrencilerde en yüksek görüş bildiren il Elazığ, en düşük İzmir sonucuna varılmıştır.

Üçüncü alt probleme ilişkin velilerin nicel ve nitel verilerine bakıldığında, Bilim ve Sanat Merkezlerine hazırlık kurs ve kitaplarının olması yönünde farklı görüş bildirdikleri anlaşılmaktadır. Kimi veli mevcut sınav sistemi nedeniyle ile olması gerektiğini ileri sürerken, kimi veli ise kesinlikle olmaması gerektiğini ifade etmiştir. Genel

olarak bu konudaki görüşleri nitel verilerle de desteklenerek, velilerin hazırlık kurs ve kitaplarına karşı oldukları sonucuna varılmıştır. Ayrıca, Görsel Sanatlar alanında üstün yetenekli çocukların tanınması yapılırken gözlem ve portföyle (ürün dosyası) gibi alternatif tanılama yöntemlerinin de tanılama da yüzde olarak etkili olması gerektiği yönünde sonuçlara varılmıştır. Eriş (2015), "IQ sadece bir araçtır. Tanılamada aslen önemli olan ölçütler, varsa çocuğun o güne kadar yapmış olduğu çalışmaların bir dosyası (portföyü), anne babaya verilen soru formuna yazılan, çocukla ilgili ayrıntılı bilgiler ve anekdotlar, çocukları sınıf içinde öğretmenle birlikte küçük grup aktivitelerinde ve oyun ortamında bir gün boyunca gözlemleyip ona göre bir sonuca varmaktır" ifadesi ile veli görüşlerinin sonucunu desteklemektedir. Eriş, aynı çalışmadan, yurtdışında bazı üstün yetenek programlarına öğrenci seçerken yaratıcılık, gözlem, portföy gibi yöntemlerin arasında IQ skorunun sadece %20'lik bir öneme sahip olduğunu belirtmiştir. Araştırmada, "Bilim ve Sanat Merkezlerinde verilen Görsel Sanatlarda tanılamaya ilişkin yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin ildeğişkeni bağlamında görüşleri arasında farklılık olup olmadığını belirlemek" sorusu doğrultusunda araştırmanın nicel verilerinden elde edilen sonuçlarda velilerin görüşlerinin illere göre farklılaşmadığı görülmüştür. Görsel Sanatlarda tanılama boyutunda velilerde en yüksek görüş bildiren il Antep ve en düşük il Elazığ'dır sonucuna varılmıştır.

Yönetici, öğretmen, öğrenci ve velilerin tanılamaya ilişkin görüşlerini tespit etmek amacı ile yapılan bu çalışmada, merkezlerde eğitim veren öğretmenlerin özel eğitime ilişkin desteklenmesi ve mevcut tanılama yöntemlerinin revize edilerek daha doğru ve güvenilir tanılama yöntemleri ile düzenli bir hale getirilmesinin daha doğru olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Araştırmada, nicel ve nitel veri sonuçları birlikte değerlendirildiğinde, Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan yönetici ve öğretmen görüşlerinin genel sonuçlar açısından birbirinden farklılıklar gösterdiği tespit edilmiştir. Yöneticiler, bina ve fiziki donanım, uygulanan programa ve tanılamaya ilişkin ciddi eksikler olmadığı görüşünü desteklerken, öğretmenler bina ve fiziki donanımın Görsel Sanat eğitiminin verilebilmesi açısından yeterli olmadığını, programa ilişkin öğrencilerin okullarında aldıkları genel eğitime göre revize edilmesi ve daha uygun hale getirilmesi görüşlerinde bulunmuşlardır. Özellikle öğretmenler, tanılamamanın Görsel Sanatlar açısından uygun olmadığını belirterek nitel bulgularda yer verilen konuya ilişkin önerilerde bulunmuşlardır. Araştırmada, nicel ve nitel veri sonuçları birlikte değerlendirildiğinde, Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrenim gören öğrenci ve velilerin görüşlerine ilişkin sonuçlar, daha çok program, tanılama ve çocukların Bilim ve Sanat Merkezlerinde aldıkları eğitimin genel eğitimlerine katkıları ve kazanımları doğrultusundadır. Öğrenci ve veliler, bina ve fiziki donanım ile ilişkin genel olarak yeterli olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir. Ancak, veliler, öğretmen görüşlerini destekler nitelikte program ve tanılama konusunda eksik uygulamalar olduğu görüşünde bulunmuşlardır. Özellikle veliler, yönetici ve öğretmenlerden farklı olarak, çocuklarının Bilim ve Sanat Merkezlerinde aldıkları eğitimin lisans ve daha sonraki tüm hayatları boyunca onlara ayrıcalıklar tanınması gerektiği görüşünü savunmuşlardır ve bu duruma ilişkin yeni düzenlemelerin yapılması gerektiğini bildirmişlerdir.

Öneriler

Bu bölümde araştırmanın sonuçları doğrultusunda alt problemlere ilişkin bazı önerilerde bulunulmuştur.

Birinci Alt Probleme İlişkin Öneriler

- BİLSEM araç-gereç açısından destek alması konusunda sadece devlet tarafından değil, özel sektörden de destek alabilir. Bu konuda bakanlık tarafından özel sektör ile üniversitelerin TEKNOKENT mantığı ile iş birliği projeleri geliştirilerek destek sağlanabilir.
- TÜBİTAK bakanlık ile bağlantılı Bilim ve Sanat Merkezleri öğrenci projelerine daha fazla bütçe ayırabilir, üstün yetenekli çocukların eğitimlerine ve araştırmalarına destek sağlanabilir.
- ERASMUS değişim programı kapsamında üstün yetenekli çocukların yurt dışında yetenek alanlarına göre uluslararası eğitim alma imkânı bakanlık tarafından sağlanabilir. Aynı zamanda bu durum öğretmenlerin üstün yeteneklilerin eğitimi konusunda bilgilenmeleri içinde sağlanabilir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Öneriler

- Üstün yetenekli çocukların Bilim ve Sanat Merkezlerindeki eğitim saatleri, öğrencilerin kendilerini ilgi alanlarına daha çok verebilmeleri ve daha verimli çalışabilmeleri açısından, haftada bir tam gün eğitim verilebilir.
- Bilim ve Sanat Merkezlerinde görev yapan yönetici ve öğretmenlerin Milli Eğitim Bakanlığı tarafından mutlaka bir sınava tabi tutulup, özel eğitim olarak sertifikalı olarak kurumlara seçilmeleri sağlanabilir.
- Araştırma sonuçlarında yönetici, öğretmen ve velilerin görüşlerine dayanarak, Bilim ve Sanat Merkezlerinden mezun olan üstün yeteneklilere üniversitelerin ilgili alanlarına yerleştirilirken ek-puan alabilmeleri sağlanabilir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Öneriler

- Görsel Sanatlarda üstün yetenekliler daha geç bir dönemde (yaş) tanınması yeteneklerinin daha iyi ve daha net bir şekilde anlaşılmasını sağlayabilir.
- Tanılama yöntemlerinin geliştirilebilmesi için Milli Eğitim Bakanlığı tarafından alan öğretmenleri, öğrenciler, veliler ve ilgili akademisyenlerden oluşan düzenli bir üstün yetenekliler eğitim komisyonu oluşturulabilir.
- Araştırma süresince üstün yetenekliler ve aileleri açısından, öğrencilerin hem genel eğitimleri hem de Bilim ve Sanat Merkezlerindeki eğitimlerinin zaman ve maddi açıdan zorlayıcı olduğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle öğrenci ve aileleri bakanlık tarafından maddi ve rehberlik hizmetleri tarafından sosyal ve psikolojik olarak desteklenebilirler.

Katılımcı Onamı: Çalışmaya katılan tüm katılımcılardan ve öğrencilerin velilerinden onam alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – Y.U.; Tasarım – Y.U., S.B.; Denetleme – Y.U., S.B.; Kaynaklar – Y.U., S.B.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi – Y.U., S.B.; Analiz ve/veya Yorum – Y.U., S.B.; Literatür Taraması – Y.U., S.B.; Yazıyı Yazan – Y.U.; Eleştirel İnceleme – Y.U., S.B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Informed Consent: Consent was obtained from all participants and parents of the students participating in the study.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – Y.U.; Design – Y.U., S.B.; Supervision – Y.U., S.B.; Resources – Y.U., S.B.; Materials – Y.U., S.B.; Data Collection and/or Processing – Y.U., S.B.; Analysis and/or Interpretation – Y.U., S.B.; Literature Search – Y.U., S.B.; Writing Manuscript – Y.U.; Critical Review – Y.U., S.B.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Ayhan, Ö.Ö. (2008). *Üstün yetenekli çocuklarda çizgisel gelişim (9–12 yaş grubu çocuklar üzerine bir araştırma)* [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Bildiren, A. (2016). *Üstün yetenekli çocuklar*. Doğan Kitap.
- Buyurgan, S. (2021). Üstün yetenekli çocuklar, sanat eğitimi ve yaratıcılık. T. Akalan (Ed.), *Sanat eğitimi “çocuğun sanatsal gelişiminden yüksek öğretimdeki sanal sınıflara* (s. 79–100) içinde. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Büyükoztürk, Ş. (2005). Anket geliştirme. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3(2), 133–151.
- Büyükoztürk, Ş. (2013). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Clark, G. & Zimmerman, E. (1986). A framework for educating artistically talented students based on Feldman's and Clark and Zimmerman's models. *Studies in Art Education A Journal of Issues and Research*, 27(3), 115–122.
- Clark, G. (1989). Screening and identifying students talented in the visual arts: Clark's Drawing Abilities Test. *Sage Journal*, 33 (3), 98–105.
- Clark, G. & Zimmerman, E. (1992). Issues and practices related to identification of gifted and talented students in the visual arts. The National Research Center On The Gifted And Talented.
- Creswell, J. W. (2008). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. (3rd. ed.). Sage.
- Coşkun, B. (2007). *Görsel sanatlarda üstün yetenekli çocukların eğitimi ile ilgili öğretmen görüşleri ve değerlendirmesi* [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Çamdeviren, Ş. (2014). *Bilim ve sanat merkezine devam eden üstün yetenekli çocukların anne babalarının karşılaştıkları güçlükler* [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Çelik, F.K. (2015). *Üstün zekâlı bireylerin görsel sanatlar eğitimine ilişkin tutumlarının incelenmesi (Şanlıurfa ve İstanbul ili örneği)* [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Çelikten, Y. (2017). Üstün yetenekli çocuklar ve bilsem. *Turkish Journal of Educational Studies*. 4(3), 87–104.
- Dağlıoğlu, H.E. (2010). Üstün yetenekli çocukların eğitiminde öğretmen yeterlikleri ve özellikleri. *Milli Eğitim Dergisi*, 40 (186), 72–84.
- Daşdemir, A. (2021). *Görsel sanatlar eğitiminde görsel kültürün bilsem öğrencilerinin eleştirel düşünme becerilerine katkısı* [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Eriş, B. (2015). *Her çocuk üstün yeteneklidir*. Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Erişti, B. (2012). Üstün yetenekli öğrencilerin öğrenme, öğretme, öğretmenlik mesleği ve öğretmen özellikleri ile ilgili görüşleri. *Türk Üstün Zekâ ve Eğitim Dergisi*, 2(1), 18–36.
- Genç, A.M. (2013). *Üstün yetenekli öğrencilerin görsel sanatlar eğitiminde disiplinlerarası öğretim etkinliklerinin değerlendirilmesi (Konya bilsem örneği)* [Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Genç, A.M. (2014). Üstün yetenekli öğrencilerin görsel sanatlar eğitiminde disiplinler arası öğretim etkinliklerinin değerlendirilmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 2(1), 142–168.
- Karabulut, R. (2010). *Türkiye’de üstün yetenekliler eğitiminin tarihi süreci* [Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Karaer, G. (2016). *Fen laboratuvarında sınıf öğretmeni adaylarına uygulanan argümantasyon ve proje tabanlı öğretim yöntemlerinin etkililiğinin incelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Keskin, M.Ö., Samancı, N.K. & Aydın, S. (2013). Bilim sanat merkezleri mevcut durumları, sorunları ve çözüm önerileri. *Üstün Yetenekli Eğitimi Araştırma Dergisi*, 1 (2), 78–96.
- Kontaş, H. (2009). *Bilsem öğretmenlerinin program geliştirme ihtiyaçlarına ilişkin geliştirilen programın etkililiği* [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Levent, F. (2013). *Üstün yetenekli çocukları anlamak*. Nobel Yayıncılık.
- Milli Eğitim Bakanlığı (2015). *2015–2016 Bilim ve sanat merkezleri öğrenci tanılama kılavuzu*. <https://orgm.meb.gov.tr/www/2015-2016-bilim-ve-sanat-merkezleri-ogrenci-tanilama-kilavuzu-yayimlandi/icerik/619>
- Milli Eğitim Bakanlığı (2017). *Bilim ve sanat merkezleri öğrenci tanılama kılavuzu*. https://orgm.meb.gov.tr/meb_ays_dosyalar/2017_10/28150742_2017_2018_bilsem_tanilama_kilavuzu.pdf
- Özgüler, N. (2009). *7–12 yaş arası üstün yetenekli çocukların eğitimi ve bir yöntem önerisi (İstanbul ili örneği)*. [Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Öztürk, D., Peker, A. & Gökdaş, Y. (2017). Üstün zekâlı öğrencilerin gözüyle görsel sanatlar dersi: Bayburt örneği. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, 8(19), 114–128.
- Pariser, D. & Zimmerman, E. (2004). Learning in the visual arts: Characteristics of gifted and talented individuals. E. W. Eisner & M. D. Day (Eds.), *Handbook of research and policy in art education* (ss. 379–412) içinde. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Şener, Z. (2017). *Ortaokul matematik öğretmen adaylarının tasarladıkları model oluşturma etkinliklerinin incelenmesi ve bu etkinliklerin öğretim sürecinde kullanımlarına ilişkin görüşleri* [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Şenol, C. (2011). *Üstün yetenekliler eğitim programlarına ilişkin öğretmen görüşleri (bilsem örneği)* [Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Tuna, S. (2009). Yetenekli çocukların keşfi. A.O. Alakuş & L. Mercin (Eds.), *Sanat eğitimi ve görsel sanatlar öğretimi* (s. 163–169) içinde. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Yılmaz, A. (2016). *Lise öğrencilerinin ders dışı sportif etkinliklere katılımlarına yönelik ebeveyn tutum ve görüşleri*. [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Yücel, H.S. (2012). *Bilim sanat merkezlerinde sanat(resim) alanında proje tabanlı öğrenme yaklaşımına göre hazırlanan görsel sanatlar eğitimi uygulamasının bir değerlendirilmesi (Yasemin Karakaya bilsem örneği)*. [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].

Structured Abstract

Gifted children have different educational needs, and in this direction, they need differentiated education environments that will support their curiosity and abilities in addition to the existing education programs. In Turkey, Science and Art Centers is one of the educational institutions that undertake this important task. The purpose of identifying gifted children is not to isolate, label, or satisfy their curiosity but is to raise them to the highest and most beneficial level by offering differentiated education in accordance with their existing abilities. To help gifted children to recognize their own abilities and areas of interest and to use the knowledge they have in determining their individual goals and making career choices is one of the most important tasks related to the development and training of talents. In this regard, gifted individuals have been researched about the qualifications, diagnostic processes, and physical equipment qualifications of the Visual Arts program they receive at Science and Art Centers. This research investigates the Visual Art Education process given to gifted individuals in Science and Art Centers in terms of importance. Also, this research aims to search for an answer for what are the opinions of administrators, teachers, students, and parents about the Visual Arts education given in Science and Art Centers. Investigations have been made in terms of the current situation, expectations and suggestions of administrators, teachers, students, and parents regarding Visual Arts education in Science and Art Centers.



The Visual Arts program provided for gifted students in Science and Art Centers is based on the building and physical equipment of the centers and the adequacy of diagnosis. Opinions and suggestions on the subject were received from the administrators, teachers and students and parents working in Science and Art Centers. Before the talks, survey and interview forms have been prepared. These interview forms were prepared with the aim to contribute and guide administrators, teachers, students, and parents. Also in the research, in Turkey, the deficiencies in the diagnosis and education of gifted people aimed making a situation assessment.

Research, in the academic years of 2016–2017 and 2017–2018, was carried out with 7 administrators and 12 teachers, 71 3rd- and 4th-grade students, and 70 parents working in 7 Science and Art Centers (Ankara, Trabzon, Hatay, İstanbul, İzmir, Elazığ, Gaziantep) from 7 different regions of Turkey. In research, an explanatory mixed design, in which quantitative and qualitative research methods are used together, was used. To collect quantitative data, a survey titled BİLSEM-GSGA was used. To collect qualitative data, an interview form titled BİLSEM-GSGF was used. The research process is in the form of application of the questionnaire developed to obtain quantitative data, statistical analysis of the data and preparation of interview questions for the qualitative part of the research from the findings, analyzing and interpreting quantitative and qualitative data together. In the statistical evaluation of quantitative data, Kruskal Wallis H-Test and Mann Whitney *U* test were used. To determine whether there is a significant difference between the province variables, arithmetic mean, standard deviation, descriptive statistical frequency, and percent analysis were used. Qualitative data of the research was resolved with descriptive analysis method.

Considering all the evaluation criteria, regarding the size of the building and physical equipment of administrators, teachers, students, and parents has been reached conclusion, schools are adequate in terms of equipment but they do not have an area outside the workshop to practice Visual Arts. In the opinions of administrators, teachers, students, and parents about the Visual Arts education programs given in Science and Art Centers emphasis has been placed on inadequate Visual Arts course hours, and it would be more appropriate to give art and science courses in equal proportions. Moreover, a student recognized in science specified necessary to increase the opportunity to take lessons from the arts. To the questions of diagnostic methods related to Visual Arts in Science and Art Centers not true the obligation of administrators, teachers, students, and parents to take the science exam for a student who is identified with art and also diagnostic methods and age in art was determined to be sufficient and appropriate in terms of identifying a gifted child. Based on the research questions, gifted children in the visual arts have been suggested further support by the Ministry of Education in terms of physical equipment and building. They should be separated in the field of science and educated in a different place. Recommendations have been made regarding announcing the achievements of gifted children through the press and social media, supporting teachers and students with international education programs abroad, awarding additional points when placed in related fields at universities, determination of their training as one full day per week, and lowering the diagnostic age to a later period.

Sürdürülebilir Moda Tasarımı ve Çanta Tasarım Örneği

Sustainable Fashion Design and Bag Design Example

Muazzez ÇETİNER¹ 
Naile Rengin OYMAN² 

¹Isparta Uygulamalı Bilimler
Üniversitesi, Moda Tasarım Bölümü,
Isparta, Türkiye

²Bolu Abant İzzet Baysal
Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları
Bölümü, Bolu, Türkiye



Öz

Sürdürülebilir çevre, işçi hakları, tasarımcı emeği gibi konuları göz ardı eden hızlı moda ve hızlı üretim süreçleri beraberinde birçok sorunu getirmiştir. Doğal lif üretiminde topağa verilen zarar, sentetik lif üretimi ve bertarafının sınırlandırılmaması sonucu yıllarca doğada çözünmeyen kimyasal atıkları ve uluslararası moda markalarının fazla üretim sonrası doğaya öylece bıraktığı devasa giysi çöplükleri tekstil ve moda sektörünün çevreye ve dolayısıyla insana verdiği zararlar arasında sayılabilir. Sorumsuzca üretim sorunlarının başında çevre tahribatı gelirken, çalışan hakları ve sosyoekonomik problemler de çözülmeyi beklemektedir. Ağır moda döngüsünün altında ezilen tüketiciler ve üreticiler hızlı modanın sosyokültürel ve çevresel zararlarının farkına varmıştır. Birçok tasarımcı ve marka hızlı modanın bu yıkıcı çarklarından çıkarak yeni, daha adil ve yapıcı yollar aramaktadır. Sürdürülebilir moda bu sayılan her bir zincirin halkalarının haklarının gözetilmesi ve yerel ekonomilerin canlandırılarak, sürdürülebilir çevre anlayışını içeren tüketim alışkanlığının geliştirilmesine öncülük etmektedir. Bu çalışmanın temel araştırma soruları (1) Sürdürülebilir moda tasarımı neden önemlidir? (2) Sürdürülebilir moda tasarımının itici güçleri, kuramsal çerçevesi ve uygulama süreçleri nedir? (3) Sürdürülebilir moda tasarımı tekstil ve moda tasarımında nasıl örneklendirilir?

Makalede henüz uygulayıcıları için yeni olan, sınırları ve prensipleri net olarak çizilmemiş sürdürülebilir moda tasarımının kavramsal çerçevesi oluşturulması amaçlanmaktadır. Oluşturulan sürdürülebilir moda tasarımı yaklaşımının sektördeki uygulamaları çanta ürünleri bazında incelenmiştir. Tüm bu araştırmalar ışığında makalenin uygulama bölümünde sürdürülebilir çanta tasarım süreci ile kavramsal ve teknik boyutun bir tasarımıyla gerçekleştirilmesi amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada yerli ve yabancı literatür taraması yapılarak sürdürülebilir moda tasarımının kapsam ve uygulama alanları incelenmiştir. Araştırmalar sürdürülebilir moda tasarım anlayışının bilinçli birçok tasarımcı ve marka tarafından benimsenip uygulandığını göstermektedir. Ulusal ve uluslararası birçok marka ve tasarımcı sürdürülebilir modanın farklı tekniklerini kullanarak ilham dolu tasarımlar üretmektedir. Çanta boyutunda yapılan incelemeler ile sürdürülebilir tasarım ve üretim tekniklerini görsellerle desteklenerek sunulmuştur. İncelenen süreçler ışığında özgün ve yaratıcı sürdürülebilir çanta tasarımı yapılmıştır. Çanta tasarımında malzeme seçimi, tasarım yaklaşımı ve üretim süreçleri sürdürülebilirlik açısından ele alınmıştır. Sürdürülebilir çanta tasarımı akış şeması ve işlem basamakları ile ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Artık kullanılmayan, değerli ya da geleneksel tekstil malzemelerinin çanta tasarımında kullanılması ile yeni, özgün, sürdürülebilir bir değere dönüştüğü gözlemlenmiştir. Ortaya konulan sürdürülebilir moda tasarımı kavramsal boyutunun ve uygulama süreçlerinin konuyu bir adım ileriye taşıması ve bu alanda çalışacak olanlara ışık tutması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ürün yaşam döngüsü, sürdürülebilir çanta tasarımı, sürdürülebilir tasarım, sürdürülebilir moda, sürdürülebilir moda tasarımı

ABSTRACT

Fast fashion and fast production processes, which ignore issues such as sustainable environment, worker rights, and designer labor, have brought many problems to them. The damage to the pellet in natural fiber production, chemical wastes that do not dissolve in nature for years as a result of not limiting the production and disposal of synthetic fiber, and the huge clothing garbage dumps left by international fashion brands to nature after overproduction can be counted among the damages caused by the textile and fashion industry to the environment and therefore to humans. While environmental destruction is at the forefront of irresponsible production problems, employee rights and socio-economic problems are waiting to be solved. Overwhelmed by the heavy fashion cycle, consumers and manufacturers have become aware of the socio-cultural and environmental damage of fast fashion. Many designers and brands are looking for new, fairer,

Geliş Tarihi/Received: 27.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 06.07.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Muazzez ÇETİNER
E-mail: muzolinza@gmail.com

Cite this article as: Çetiner, M., &
Oyman, N. R. (2022). Sustainable
fashion design and bag design example.
Art and Interpretation, 40(1), 23-41.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

and constructive ways to get out of these destructive wheels of fast fashion. Sustainable fashion leads to the observance of the rights of the rings of each of these chains and the development of consumption habits that include a sustainable environmental understanding by reviving local economies. Main research questions of this study (1) Why is sustainable fashion design important? (2) What are the driving forces, theoretical framework, and implementation processes of sustainable fashion design? (3) How is sustainable fashion design exemplified in textile and fashion design?

In this article, the aim is to create a conceptual framework for sustainable fashion design, which is new to its practitioners and whose boundaries and principles are not clearly defined. The applications of the sustainable fashion design approach created in the sector were examined based on bag products. In the light of all these researches, in the application part of the article, it is aimed to realize the sustainable bag design process and the conceptual and technical dimensions of a design.

In this study, the scope and application areas of sustainable fashion design were examined by scanning the domestic and foreign literature. Research shows that the sustainable fashion design approach is adopted and implemented by many conscious designers and brands. Many national and international brands and designers produce inspiring designs using different techniques of sustainable fashion. Sustainable design and production techniques are presented with visual support for bag-size examinations. In light of the processes examined, an original and creative sustainable bag design was made. Material selection, design approach, and production processes in bag design are discussed in terms of sustainability. Sustainable bag design is explained in detail with flow chart and process steps. It has been observed that the use of unused, valuable, or traditional textile materials in bag design transforms into a new, unique, and sustainable value. The conceptual dimension of sustainable fashion design and its application processes is aimed at taking the subject one step further and shedding light on those who will work in this field.

Keywords: Product life cycle, sustainable bag design, sustainable design, sustainable fashion, sustainable fashion design

Giriş

Moda, tüketimin en görünür ve tüketici ile en kolay etkileşime geçtiği alandır. Tüketimin çekicilik ve kısırcılık kazandırıldığı bu alan kimliğin yeniden inşasını, sınıf temsiliyetini, sınıfsal rekabeti ve bireysel farklılık vaadini tüketiciyi nesneleştirerek gerçekleştirir (Bati, 2015, s. 77). Moda, tüketim kültürünün beslediği, büyüttüğü ve değişim üzerine konumlandığı, tüketimin her alanına yayılmış giyimden sağlığa, yaşam tarzlarından politikaya, konuttan eğitime kapsamlı bir olgudur. Moda kavramının ortaya çıkışı tüketim toplumunun temellerinin atıldığı yıllardır. Sombart (1913, s. 50). tüketim kültürünü 16. yüzyılda aristokrat sınıfın lüks tüketime ve bireysel hazza yönelişi ile başladığını savunur. McKendrick ve ark. (1982, s. 28). tüketim kültürü ve bu kültürün bir kolu olan modanın doğuşunu 18. yüzyılda İngiltere'deki başlayan ekonomik gelişmelerle birlikte işçilere iş dışında para harcayabilecekleri alanların sunulması ile eş zamanlı olduğuna dikkat çeker. Aynı zamanda kadınların iş hayatına atılmalarını, kazandıkları para ile üretilen yeni ihtiyaçlarını giderme çabaları ile açıklamaktadır (McKendrick ve ark., 1982, s. 28).

Yukarıda belirtildiği gibi yeni, güncel, çoğunluğun beğeni sınırını aşmış anlamına gelen "Moda" kavramı tüketiciye ulaşmayı hedefleyen bir ürünün katma değerini ifade eder. Bu noktada Kawamura'nın Moda-loji kitabındaki "moda, tüketicilerini ayartan, giyime eklenmiş fazladan ve albenili değere işaret eder" moda tanımı bütünleştiricidir (Kawamura, 2016, s. 21). Moda birçok alana ve anlama gönderme yapsa da bu çalışmada, giyim kuşam modası olarak incelenecektir.

Tüketim kültüründen beslenen hızlı moda akımı sürdürülebilir çevre, tüketici sağlığı, işçi hakları, tasarımcı emeği gibi konuları göz ardı ederek hızlı üretim süreçleri ile beraberinde birçok sorunu getirmiştir. Bu ağır moda döngüsünün altında ezilen tüketiciler ve üreticiler hızlı modanın ekonomik, sosyo-kültürel ve çevresel zararlarının farkına varmıştır. Hızlı modayı, lüks moda ve sürdürülebilirlik üçgeninde değerlendiren Joy ve Sherry hızlı moda bugününün gysisini yarının çöpü olarak gördüğümüz sürece bu sistemin sürdürülemezliğini savunmaktadır (Joy ve ark., 2012, s. 273-274).

Hızlı modada hızlı ürün döngüsü tedarik zinciri ve talep zinciri de hızlandırılmaktadır. Bu çarklar arasında tüm çalışanlar ezilirken yaratıcı ve özgün koleksiyon hazırlamaya çalışan tasarımcıların yaşadığı kaygılar da artmıştır. Burada kopya ve taklitte sezonu kurtarma çabasında olan tasarımcılar, her ne kadar hızlı moda sisteme ayak uydurmakta zorlansalar da bu sistemi tek çıkış yolu olarak görmekte ya da sisteme başkaldırma cesaretini bulamamaktadırlar. 2004 yılında benzer kaygılar ile Gucci'yi bırakıp kendi markasını kuran Tom Ford da bugün hızlı moda çılgınlığına inat yılda sadece iki sezon koleksiyon hazırlamaktadır. Hızlı ve yavaş moda arasında sıkışan birçok tasarımcı ve tüketici sektörel eğilimlerin rüzgârında sürüklense de sürdürülebilir yaklaşımların artması ve tanınması ile tasarımın ve tasarımcının değeri anlaşılacaktır.

Kavramsal olarak sürdürülebilir moda, yavaş moda hareketi ile 35 yıl önce İtalya'da doğan sürdürülebilir yaşamı temel alan yavaş yemek fikri ile ortaya çıkmıştır. Bu başlangıçlar stratejik olarak aynı hedef etrafında toplandıkları takdirde sürdürülebilir moda modeline ve dolayısıyla sürdürülebilir bir topluma doğru yol almaktadır (Cataldi ve ark., 2017, s. 3-8). Sürdürülebilir moda yeni bir kavram değildir. Bu kavramın 1960'ların başat modaya karşı geliştirilen kültürden bu yana modanın kapsamında olduğunu belirtmiştir (Welters, 2008, s. 7).

Sürdürülebilirlik ve moda gibi zıt kavramların yan yana gelmesi, moda kavramını, geçici, uçucu heves ve tüketim boyutundan nitelikli ürün, yaratıcı tasarım, üstün moda anlayışı, adil ticaret gibi geleceğin moda endüstrisinde geçerli olan kavramlara taşımaktadır. Günümüz modası yereliktikten uzaklaşarak birçok coğrafya ve kültürde aynı izleri sunmaktadır. Bu durumla birlikte yerel tasarımlar sığlaşmakta, yerel giysi kültürü yok olmakta ve yerel üretici de atıl kalmaktadır. Sürdürülebilir moda sistemi ile üzerinde yaşadığımız dünya gezegeni, insan ve ekonomik kazanım birbiri ile şeffaf, sağlıklı ve dürüst bir ilişki içerisindedir. Her bir unsur, değer ve kültür bir diğerinin korunmasını ve gelişimini önceleyerek ortak amaçlarda birleşmektedir (Niinimäki, 2013, s. 35).

Sürdürülebilirlik kavramının kapsayıcılığı düşünüldüğünde, bireysel sorunlara, materyal, metot ve şirketlere tek tek odaklanmaktan

öte, sektörün genelini kapsayan bir sistem yaklaşımının benimsenmesi makul görülmektedir (Çobanlı & Kanişkan, 2013, s. 7). Türkiye’de ilk olarak sürdürülebilir moda hareketini kavramsal ve pratik boyutları ile benimseyen ve ele alan tasarımcı akademisyen Şölen Kıpöz, Ahimsa isimli sergisinde sürdürülebilir modayı şöyle tanımlamaktadır; “etik bir yaklaşımı benimseyen bu hareket küresel ve ticari düzene alternatif yeni bir yaratıcı alandır. Bu etik hareket, insan ve çevreyi dikkate alan, üretici ve tüketici arasındaki ilişkinin şeffaflaştıran, çalışan haklarını önemseyen geniş bir yelpazeyi içermektedir” (Kıpöz, 2021).

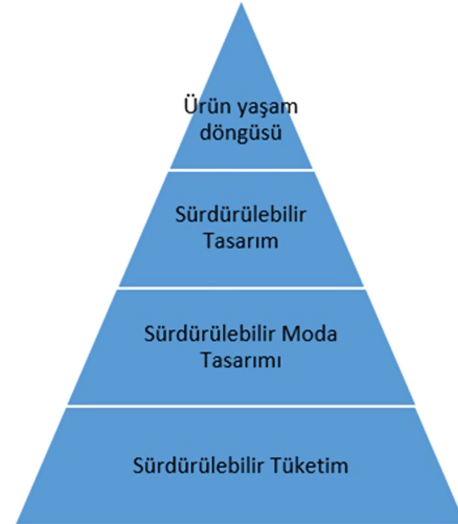
İngiltere’de kişi başına düşen tekstil atığı yıllık ortalama 30 kg olmasına rağmen bugün aldığı bir pantolonun nasıl bu kadar ucuza üretilebildiğini ya da gardırobundaki kıyafetler ömrünü tamamlayınca nerede ve nasıl imha edileceğini sorgulayan tüketici sayısı kaç tanedir? Günümüzde yirmi yıl önce H&M, Zara, Old Navy, Forever 21 ve Target markaları ile başlayan ve bugüne kadar devam eden hızlı moda akımının sürekli, yeni ve farklı ürünlerle müşterileri düzenli olarak kendilerine bağlamaları, bir kahve fiyatına alınan tişörtlerin nasıl bu kadar ucuz olabileceğini ve hızlı modanın üretim süreçleri sorgulanmaktadır. Moda sektöründeki tüketim kültürü sadece ucuz etiketlere bağlı değildir, hızlı moda işletmelerinin ucuz işçilik maliyetleri, kalitesiz hammadde ve ucuz ürün fiyat stratejileri ile her koleksiyon döngüsünde kar etmesine bağlıdır. Sürdürülebilir bir anlayışla moda sektöründe nitelikli moda ürünlerinin tasarımcı ve çalışan hakları korunarak değerinde satılabileceği unutulmamalıdır (Cline, 2013, s. 50-53). Devasa moda sektörünün sürdürülebilirliğini araştıran Cataldi ve ark. (2010) yavaş moda hareketini sürdürülebilir moda doğru bir atılım olarak değerlendirmektedir (Cataldi ve ark., 2010). Moda sektöründe bireysel işler tek bir hedef üzerine yoğunlaşırken da tüm amaçlarının sürdürülebilir bir topluma katkıda bulunmak olduğuna dikkat çekilmektedir. Bu noktada Sürdürülebilir modanın makro boyuta taşınabilmesi için aşağıdaki kaldıraç noktaları önemlidir (Biehl-Missal, 2013, s. 246-248).

- Sürdürülebilir moda hareketi için kapsayıcı uluslararası bir ağ ve yerel bölümler oluşturmak
- Uluslararası kumaş ve tekstil etiketleme girişimlerinin bir yavaş moda etiketi altında bir araya getirilmesi
- Bireysel tasarımcıların bir araya gelerek tedarik zinciri, yasalar ve sertifika gibi konularda işbirliği yapması
- Gelecek için yaşayan, sağlam ve gerçekçi bir sürdürülebilir moda modelinin oluşturulması
- Anti tüketimi savunan, hızlı modanın tahribatını anlatan sanat ve estetik dil geliştirilmelidir.

Sürdürülebilir modanın sınırları oldukça geniş ve şeffaf olmakla birlikte bu makale çalışmasında kavramsal çerçevesinin oluşturulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda yapılan araştırma sonucunda sürdürülebilir moda, sürdürülebilir tüketim, sürdürülebilir tasarım ve ürün yaşam döngüsü dört maddede irdelenmiştir (Görsel 1).

Sürdürülebilir Tüketim İnşası

Moda endüstrisi değişim ve dönüşümü yaşarken tüketicilerde sürdürülebilir tutumların geliştirilmesi önemlidir. Moda tüketicilerine sürdürülebilir alışkanlıkların kazandırılması uzun ve zahmetli bir yoldur. Dünya gezegeninde sınırlı doğal kaynakların olduğunu kabul etmek tüketicilerin eğitilmesinde ilk adımdır. Az ve kaliteli ürün satın almak, insan, çevre ve canlı haklarını koruyan markaları tercih etmek sürdürülebilir moda sisteminde tüketicilerin temel ve basit görevleridir. Diğer yandan günümüzde eko moda talebinin sınırlı olmasının nedenleri tüketicinin doğal ürünün önemi



Görsel 1.

Sürdürülebilir Moda Bileşenleri (Çetiner, 2020)

hakkında bilgi sahibi olmaması ve bu ürünlerin diğerlerine göre yüksek fiyatlı olması gösterilmektedir (Smal, 2011, s. 56-60).

Doğa dostu giysiler, eko moda tüketiminde ve müşterinin satın alma kararında doğa ve çalışan haklarının korunması gibi sembolik süreçleri içermektedir. Sürdürülebilir moda tasarımında malzeme kültürü ve tasarım araştırmaları, sosyal yapılar ışığında moda, giysi ve görüntünün anlamlandırılması üzerinde durulmuştur. Tüketicinin kendisine sunulan görüntüleri kullanarak ben kavramını oluşturması disiplinler arası süreçle irdelenmektedir (Niinimäki, 2010, s. 150-162).

Kirlilik Önleme

Bilindiği üzere bilim dünyası ve yöneticiler çevresel sorunların varlığını uzun yıllar göz ardı etmişlerdir. Günümüze gelindiğinde ise kalıcı çözümlerin geliştirilmesi için oldukça geç kalınmıştır. Son yıllarda konu, hükümet, işletmeler ve sivil toplum kuruluşları arasında önemsenmekte ve sürdürülebilir kalkınma kapsamında tartışılmaktadır. Çevre sorunları konusunda önlemler, temiz üretim süreç ve teknolojilerinin geliştirilmesi gibi uygulamaların yanında temel sorunlar şöyle sıralanmaktadır: (TUBİTAK, 2003, s. 36-38)

- Su kirliliği ve kontrolü
- Katı ve tehlikeli atıkların kontrolü
- Toprak kirliliği ve kontrolü
- Hava kirliliği, iklim değişikliği ve sera gazı salınımlarının kontrolü
- Biyolojik çeşitlilik

Doğaya zarar veren kurum ve kuruluşların başında işletmeler yer almaktadır. Her bir endüstri alanının etkileri farklı olsa da ekolojik sistemin tahribinde en büyük sorumluluk işletmelerindir. Endüstride kaynak kullanımı, doğadan çıkarılan materyallerin birçok farklı yöntemlerle ekonomilerde ürün ve hizmete dönüştürülmesine dayanmaktadır. Ekonomide bir süre değer bulan bu sürecin sonunda emisyon gazı ve atık olarak tekrar doğaya bırakılmaktadır. Burada önemli olan endüstrilerin kullandığı kaynakların dönüştürülebilir temelli olması ve sürdürülebilir endüstrilerin tasarlanmasıdır (Jackson, 2013, s. 5). Doğayı etkileyen küçük ya da büyük ölçekli tüm sektör, işletme ve bireysel girişimlerin ülkelerin sera gazı emisyon haklarını atmosferik denge koşullarını yerine getirecek düzeyde planlamalı ve kontrol etmelidir (Aydin, 2015, s. 34-35).

Moda endüstrisinde üretim ve tüketimin artması kullanılan kaynak ve hammaddelerin de artması anlamına gelmektedir. Hızlı moda ve hızlı tüketim kültürü ile birlikte her geçen gün artan ve doğaya öylece bırakılan tekstil materyalleri azımsanmayacak boyuttadır. Bu bağlamda atık yönetimi konusu moda endüstrisinde zorunlu olan değişimin çıkış noktası niteliğindedir. Moda endüstrisi sürdürülebilirlik kavramına bir sorun olarak değil yenilenme, insan ve doğa ile uyumlanma olarak yaklaştığında yeni yaratıcı yolları bulması kolaylaşacaktır. Tasarımda sürdürülebilir stratejiler estetik ve fonksiyonellik açısından incelenmelidir. Moda dünyasının ürettiği devasa atığa dikkat çekerek; atık yönetimini ve sırf atık konularının öncelikle tartışılması önemsenmektedir. (Kalkäjä, 2016, s. 126-127).

Endüstrilerde üretim sistemlerinin tümünde kirliliği oluşturduktan sonra onu giderme ve eski haline döndürme süreci kirliliği önleme süreçlerinden çok daha uzun ve maliyetlidir. Ayrıca doğal kaynaklarda meydana gelen kirlilik hiçbir zaman sıfır düzeyinde eskiye dönememektedir (Koca & Kılıç, 2014, s. 55).

Sürdürülebilir Moda Tasarımı

21. Yüzyılın önemli konuları arasında yer alan doğal yaşam fikrinin modadaki tasarım süreçlerine nasıl uyarlanacağını sorusu aşağıdaki süreçleri doğurmuştur;

- Sürdürülebilir trendler oluşturma
- Eko moda için en uygun üretim ve geliştirme süreçlerini keşfetmek
- Sürdürülebilir ve devamında sağlıklı bir çevre

Tekstil ve moda endüstrisinde sürdürülebilirliği uygulamak isteyen marka, tasarımcı ve üreticilerin amacı net olsa da bu kurumlar sürdürülebilirliğin nasıl uygulanacağı konusunda net değildir. Sürdürülebilir moda tasarımında çeşitli kavramlar, uygulamalar, anlayışlar ve gereksinimler sürdürülebilirlik temelinde tasarımcının bakış açısıyla ve küçük ölçekli boyutlarda gerçekleşmektedir. Bu karmaşık yapının tek bir modelle tanımlanması oldukça zordur. Sürdürülebilir moda tasarımı birçok idealist yaklaşımın bulunduğu karmaşık güçler birleşimidir (Aakko & Koskenurmi-Sivonen, 2013, s. 14). Bu süreç evrensel değerleri dikkate alan araştırma ve tartışma zemininde yaratıcı eylemleri içerisinde barındıran ve gerekirse yıkılıp yeniden inşa edilebilecek esnek ve öğrenmeye açık bir yapıdır. Her bir sürecin bir sonrakinin temelini oluşturduğu bu yapıda özgün fikrin en yoğun ve katma değer olarak sunulabilecek alanı olan tasarım olgusu canlı, dinamik, dönüşebilen, esnek yapısıyla ayrı bir güce sahiptir. Bu bağlamda sürdürülebilir moda tasarımında nihai üründen çok tasarım süreçleri öne çıkmaktadır.

Sürdürülebilir moda tasarımının temel özelliklerinden bir tanesi uzun yaşam döngüsünün sürdürülebilir yöntemlerle sağlanmasıdır. Bu aynı zamanda tüketimin üretimle aynı anda tasarlanması anlamına gelir. Sürdürülebilir moda tasarımlarına yön verecek genel ilkeler aşağıdaki gibi sıralanmaktadır.

- İhtiyaçları, kültürü ve ekolojii dikkate alan fonksiyonel tasarımlar
- Yaşam tarzlarını ve tüketiciyi sürece dahil eden katılımcı tasarımlar

Çanta tasarımcılarının ve ünlü markaların yaratıcı çanta modeli tasarımlarının içerisinde sosyokültürel özelliklerin ve fonksiyonelliğin yer alması önemlidir. Ofis çantası, okul çantası ya da tatil çantası fonksiyonelliğin öne çıktığı çantalara örnektir (Görsel 2). Tüketicinin tasarım süreçlerine dahil olduğu (co-design) katılımcı



Görsel 2.

Allforall Çanta Görseli (Allforall, 2021)

yaklaşımlar ise kullanıcı yaşam tarzlarına ve ihtiyaçlarına ilk elden çözümler sunma avantajına sahiptir.

- Estetik ve farklılaşmayı koruyarak çevre dostu materyal seçimi

Görsel 3'te çevre dostu malzeme olarak bambu, jüt ve palmye ağacı ve muz kabuklarının kullanıldığı sırt çantasında tabak, sepet, sandalye gibi kullanılan birçok farklı malzeme sırt çantasında kullanılmıştır.

- Geri dönüşümü ve türevlerini enerji-performans analizleri ile doğru uygulamak

Görsel 4'te tek kullanımlık plastik şişelerden dönüştürülerek üretilen Anya Hindmarch çantası görülmektedir. Markanın çantaları eski arabaların camlarının geri dönüştürülmesi ile üretilmiş PVB adı verilen suya dayanıklı bir madde ile kaplanmıştır.

Koleksiyonlarını hazırlarken sürdürülebilir yaklaşımları ve geri dönüşümü en iyi şekilde uygulayan bir başka bir diğer marka ise YÜNSA'dır (YÜNSA, 2021, s. 1). YÜNSA doğada çözünebilen kumaş üretiminin yanında ABD firması ile işbirliği yaparak özel repreve elyaf karışımı kumaşlar üretmektedir.

- Atığı en aza indirmek için kalıp çıkarma tekniklerini kullanmak



Görsel 3.

Yankodesign Çanta Görseli (Yankodesign, 2021)



Görsel 4.
Inhabitat Çanta Görseli (Inhabitat, 2021)

Görsel 5'te Myburuko markasının Japon paketleme tekniğinden esinlenerek oluşturduğu kalıp kumaş israfını en aza indiren, hacim olarak katlandığında az yer kaplayan estetiği ve işlevselliği barındıran bir çanta örneğidir.

- Moda endüstrisinde en fazla çevre kirliliğine sebep olan aşama bitim işlemlerinde sürdürülebilir uygulamalar geliştirmek
- Teknolojik gelişmeleri sürdürülebilir uygulamalar ışığında ele almak

Görsel 6'da tamamen biyolojik olarak parçalanabilen doğal kauçuk ile sıkıştırılmış hindistan cevizi kabuğu liflerinden oluşturulmuş dayanıklı ve zarif tasarımda sürdürülebilirlik ve teknolojinin işbirliği görülmektedir.

- El işçiliği ve zanaat destekli sürdürülebilir tasarımlar ile kalite ve farklılaşmayı sağlamak
- Enerji kullanımının en aza indirgenmesini sağlamak

Yerel Boyut

Yerel tekstil kültürünün işletmeler tarafından stratejik bir güç olarak kullanılması bölgenin ekonomik kalkınmasında olumlu etkilere sahiptir. Örneğin estetik bakışı etik yaklaşımlar ile birleştiren Norris, etik tüketim ve estetik değerler tekstil bölgelerinde bulunan işletme stratejilerindeki önemini araştırmıştır. Dokuma



Görsel 5.
Mybukuro Çanta Görseli (Mybukuro, 2021)



Görsel 6.
Trendhunter Çanta Görseli (Trendhunter, 2021)

el tezgâhları ile pamuklu dokuma kumaş üretimi yapan Hindistan'ın güneybatısındaki Kerala bölgesi üzerine yaptığı çalışmada el işçiliği ve estetiğin sürdürülebilir modadaki önemine vurgu yapmaktadır (Norris, 2013, s. 221-231). Afrika Malavi'de üretim yapan Mayamiko markası etik değerleri koruyarak zanaatkar ekibi tarafından sürdürülebilir ürünler tasarlanmaktadır (Görsel 7). Üretim ekibi içerisinde yer alan dezavantajlı çalışanlarını hayata katkı sunmaları için desteklemektedir.

Bugün Avrupa'daki birçok tüketici eski kumaşlarını Afrika gibi fakir bölgelerdeki hayır kurumlarına bağışlamaktadır. Diğer yandan çokuluslu moda markaları ve kumaş üreticileri ellerinde kalan kumaş ve ürünleri bir bertaraf yöntemi olarak Afrika, Latin Amerika gibi gelişmemiş veya gelişmekte olan ülkelere satmaktadır. Moda endüstrisinin atık giysileri bertaraf etme yöntemlerinden bir diğeri ise Şili'nin Atacama Çölü'ne bırakılan 39 bin tonluk devasa giysi yığınıdır. Avrupa, Asya ve ABD'nin satılmayan giysilerinin öylece bıraktığı bu yer insan ve çevre sağlığını tehdit ederken sektörde ortaya çıkan israfı gözler önüne sermektedir (Görsel 8). Bu batı kumaş istilası, Afrika ve Latin Amerika gibi ülkelerde yerli tekstil ve giysi üretiminin büyük ölçüde sona ermesine sebebiyet vermiştir. Bu şekilde Batılı moda üreticileri ve tüketicileri atık sorunlarını çözmeye çalışırken çöplük haline gelen diğer ülkelerin yerel üretim ve yerel tekstil geleneklerini ve kültürel değerlerini tahrip etmektedir.

Sürdürülebilir Tasarım

18. yüzyılda buhar makinesinin icadı ile başlayan (endüstri 1.0) dönemde mekanik üretim sistemlerinin hâkimiyeti görülmektedir. 19. yüzyılda telgraf ve telefonun icat edilmesi ve Fordizm, Taylorizm gibi bilimsel süreçlerin yaşandığı (endüstri 2.0) elektrik ve iş bölümüne dayalı seri üretime geçilmiştir. 20. yüzyılda



Görsel 7.
Mayamiko Çanta Görseli (Mayamiko, 2021)



Görsel 8.
Şili Atacama Çölü Giysi Çöplüğü (Hürriyet, 2021)

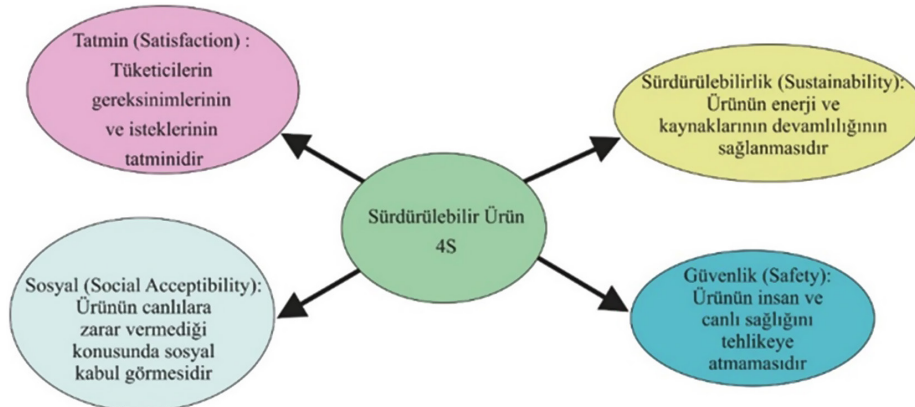
elektronik yenilikler ve mikro bilgisayarların icadı (endüstri 3.0) üretim süreçlerinin otomasyonunu gerekli kılmıştır. 21. yüzyılda AutoDLab, nesnelerin interneti, hücresel taşıma sistemi, otonom etkileşim ve sanallaştırma gibi gelişmeler (endüstri 4.0) otonom makineler ve sanal ortamları doğurmuştur. Teknolojilerin ve değer zinciri organizasyonların kolektif bir bütünü olan endüstri 4.0 nesnelerin interneti, hizmetlerin interneti ve siber-fiziksel sistemleri kapsamaktadır. Bu dönemde moda müşterilerinin ve tasarımcılarının karmaşık beklentilerinin artması, ürün yönetim süreçlerinde de disiplinler arası çalışmaları gerektirmiştir. Dokuma, örme ve baskı makinelerinin tasarımcılar ile birlikte teknik özellikleri geliştirilmiştir. Bilgisayara dayalı üretim sistemleri moda endüstrisinde yoğun olarak kullanılmıştır. Bu dönüşüm sürecinde yaşanan teknolojik yenilikler endüstri ve akademide birçok bilim adamı tarafından önemsenmekte ve tartışılmaktadır. Tartışmalar çevreci yenilik konusunda birleşmektedir. Çevreci yenilik (Eco-innovations); çevresel etkilerin önemli derecede azaltıldığı müşteri ve iş değeri sağlayan yeni ürün ve süreçlerdir. Teknolojik yenilikler çevresel etkilerin azalmasına katkıda bulunmalıdır. Bunlara örnek olarak yüksek voltajlı jeneratör ve lazer yazıcı gösterilebilir. Bu bağlamda sürdürülebilir endüstrilerin bir parçası olan sürdürülebilir modada çevreci yenilik kavramı hammadde, materyal, ürün, tasarım, teknoloji, hizmetler, yeni iş modelleri, örgüt ve ilişki yapıları ile birlikte çalışan geniş bir alandır. Bu araştırma alanının faaliyetleri şöyle sıralanabilir (Charter & Tischner, 2017, s. 38).

- Kaynak araştırmaları, kaynak tüketiminin küçülmesi ve değer üretimi artışı

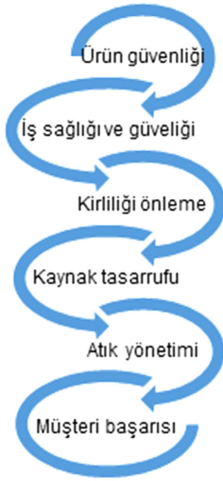
- Sürdürülebilir toplum için daha iyi sistem, süreç ve ürün tasarımları iyileştirilerek çevresel etki ve maliyeti ez aza indirme
- Ürün yaşam döngüsünü iyileştirecek materyal ve süreç araştırmaları

Ayrıca 2040'lı yıllardan sonra bu yaklaşımları işletmeler tarafından benimsenme oranının artacağını öngörmektedir (Charter & Tischner, 2017, s. 7). Bu bağlamda ISO 14000 belgesi ve türevleri çevresel farkındalığı artan işletmeler için önemli ve işlevsel bir araçtır. Bu bağlamda sürdürülebilir sistemlerin başlangıç noktası sürdürülebilir tasarımdır. Sürdürülebilir tasarımın ilk adımı ise insan ve çevre dostu kaynak ve materyal kullanımı fikri ile atılmaktadır. Moda tasarımının ana malzemesi olan tekstil yüzeyleri ve kumaş tasarımı dönüştürülebilir, tekrar kullanılabilir, çözünebilir ya da form değiştirebilir özellikte üretilebilir. Sürdürülebilir teknolojiler bu tip yenilikçi tasarımlara destek olmaktadır. Sürdürülebilir modada ürün yönetimi kar, rekabet ve çevresel faydanın üzerinde bir sinerji üretimini temsil etmektedir. Sürdürülebilir ürün odaklı sistemler ekonomik, katma değer ve çevresel fayda gibi birçok boyutta değer yaratmaktadır. (Manzini & Vezzoli, 2003, s. 851).

Tekstil ve giysi tüketimi ile oluşan çevresel etkiler karbon emisyonlarının yaklaşık %5'inin oluşturmaktadır. Bu rakam nispeten düşük olmasına rağmen her yıl tekstil ve giyim tüketimi artış göstermektedir. Son zamanlarda özellikle hızlı modanın pompalanması endüstrinin çevresel yükünü artırmaktadır. Bu anlayışta giysiler çok kısa süreli olarak giyilmek ya da hiçbir zaman giyilmemek üzere satın alınmaktadır. Hızla eskijen giysiler ve eskimeden



Görsel 9.
Sürdürülebilir Ürün Kavramında 4S Formülü (Kırgız, 2016)



Görsel 10.
Sürdürülebilir Tasarımın Boyutları (Srivastava, 2007)

atılanlar, doğal kaynak, enerji, iş yükü ve zaman israfına sebep olmaktadır. Tüm bu kaynaklar israf edilirken tatminsiz müşteriler her geçen gün artmaktadır. Bu noktada, bütün batı ülkelerinde tekstil atığı sorunları büyümekte ve bunlara ek olarak tekstil üretiminin kimyasal yükü Asya ve Afrika ülkelerinde büyük bir problem oluşturmaktadır.

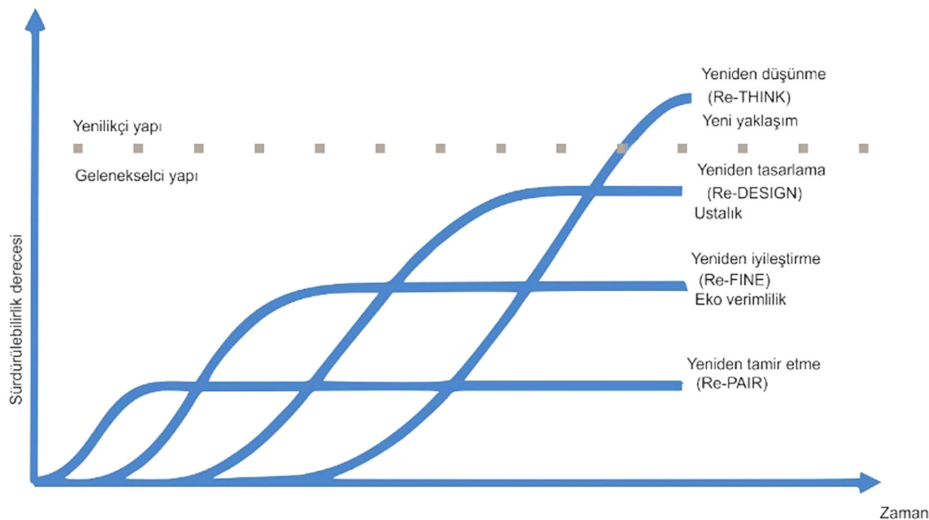
1970'lerde çevresel düşünme başladığında, endüstriyel üretimin neden olduğu atık sorunlarının çözümüne odaklanma artmıştır. Gelecek nesillerin yeteneklerini yok etmeden, ihtiyaçlarını sürdürülebilir şekilde yerine getirirken ekonomik, sosyal ve çevresel kaynakların kullanımında sürdürülebilir dengeyi bulmak için yollar aranmaktadır. Ulusal "the triple bottom line" kavramı sürdürülebilir şekilde insanlar, gezegen ve kar alanlarını dikkate almak anlamına gelmektedir. Bunlara ek olarak sürdürülebilir tasarım ve iş stratejileri etik ve değer tabanlı düşünmeyi içermektedir. Gerçek sürdürülebilir düşünce oldukça geniş ve birçok seviyede bütünsel bir anlayışa gereksinim duyarken, eko tasarım bunun bir parçasıdır. Örneğin eko malzemeler üretimin çevresel etkilerine veya üretimdeki etkinlik konularına odaklanmaktadır.

Ürünlerin çevresel etkilerini öngörerek tasarım süreçleri düzenleyen eko tasarım (eco-design) sürdürülebilir moda tasarımının önemli uygulama sahaları arasındadır (Görsel 9). Eko tasarım süreçlerinde eko materyal seçimi, süreç tasarımı, üretim, ambalaj, sunum, dağıtım gibi birçok önemli aşama aynı amaca odaklanmıştır. Eko tasarım sürdürülebilirlik için tasarlama (Design for Sustainability/DFS), çevre için tasarlama (Design for Environment/DFE) ve geri dönüşüm için tasarlama (Design for Recycle/DFR) yaklaşımlarını içerisinde barındırmaktadır. Sürdürülebilir moda eko tasarım ürünleri çevresel ve sosyal etkiler yönünden sürdürülebilir kılarken müşteri isteklerini de göz önünde bulundurmaktadır. Nike, Adidas, H&M gibi markalar eko tasarım özellikleri içeren ürünleri tasarlamaktadır. Bugün gelişmekte olan ülkeler arasında yer alan Türkiye'de tekstil ve moda sektörüne eko-tasarım ürünlerin maliyet/ fiyat dengesi ve daha birçok sebepten ulaşılabilirliği sınırlıdır. Eko-tasarımcıların ürün çeşitliliği ve fonksiyonelliği sezon eğilimleri ve müşteri istekleri doğrultusunda yakalamaları da ayrı bir kaygıdır. Bu nedenle birçok ülkede olduğu gibi Türk hazır giyim ve moda sanayinde de daha kolay, hızlı ve ucuz üretilen bir viskon tişört pamuklu tişörtten fazla ilgi görmektedir (Wang & Shen, 2017, s. 3).

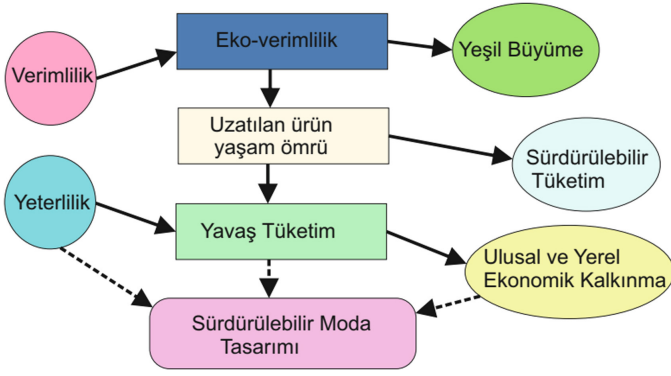
Sürdürülebilir tasarım, yeni ürün ve süreç geliştirmede ürün yaşam döngüsünün çevresel kaygı ve insan sağlığı ile ilişkili sistematik düşünmeyi gerektirmektedir. Bu durum Görsel 10'da sunulmuştur (Srivastava, 2007, s. 55).

Moda müşterilerinin edinmek istedikleri ürünün tasarımına katılma motivasyon, aidiyet duygusu ve uzun kullanım ömrü gibi avantajları sunmaktadır. Kişiyeye özel kalıp sistemleri, kumaş tasarım programları, fonksiyonel aksesuar tasarımları bu anlayışı temsil etmektedir. Bu bağlamda sürdürülebilir modada müşteriler ve tüm toplum bu sistemin kurulmasında, gelişmesinde ve sürdürülmesinde katkıları için teşvik edilmektedir. Sürdürülebilir tasarımda giysi tasarımı, kullanımı ve kullanım sonrasını ele alan Karell (2013, s. 110) sunduğu ürün-hizmet sistemi ile müşterileri bu sürece dâhil etmektedir.

Böylece müşteriler içsel ve dışsal beklentilerini ve estetik kaygılarını tasarımcı ile paylaşarak ürünü değiştirme, dönüştürme ve yenileme fırsatını yakalamaktadır (Karell, 2013, s. 110-122).



Görsel 11.
Sürdürülebilir Ürün Tasarımında Dört Adım (Charter & Chick, 1997)



Görsel 12. Sürdürülebilir Moda Tasarımında Ürün Yaşam Ömrü ve Sürdürülebilir Tüketim (Cooper, 2005)

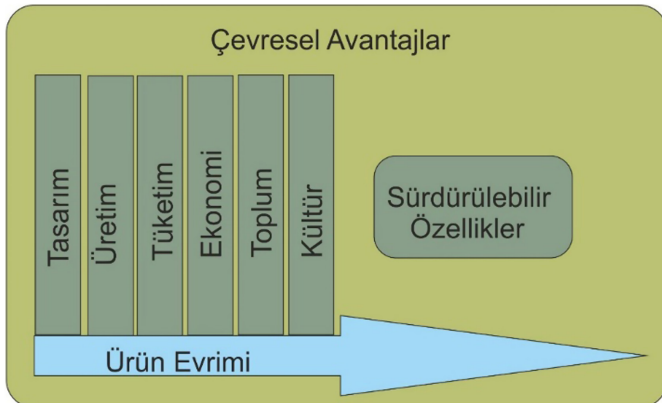
Ürün Yaşam Döngüsü

Ürün yaşam döngüsü her dönemin kendisine ait ekonomik ideolojisini de farklı anlayışla tasarlanmaktadır. Endüstri devrimi öncesinde kullanılan hammaddeden üretim süreçlerine ve kullanım aşamasından dönüşüm süreçlerine olabildiğince uzun ürün yaşam döngüsü planlanmaktaydı. Diğer yandan endüstri devrimi ile seri üretim süreçleri seri tüketim süreçlerini zorunlu kıldı. 1960'lı yıllar seri üretim ile birçok endüstri dalında müşteri isteklerinin çeşitlendiği ve planlı eskitmenin kurgulandığı yıllardır.

Sürdürülebilir ürün tasarımı, sosyal ve etik konuların bütünleşik ve dengeli bir şekilde incelenerek ekonomik ve çevresel kaygıların da sürece dâhil olduğu kapsamlı bir yapıdır. (Charter & Chick, 1997, s. 5) 1970'li yıllardan bu yana işletmelerin sosyal pazarlama uygulamaları adı altında tartışılan sürdürülebilir ürün kavramı her ne kadar sosyal, ekonomik ve çevresel açılardan ele alınmış olsa da hala kapsamlı olarak hayata geçirilme, tasarım boyutunda tam olarak anlaşılmamıştır (Görsel 11).

Charter ve Chick (1997, s. 5) kaynak ve enerji kullanımını en aza indirmeyi amaçlayan sürdürülebilir ürün tasarım modelini dört adımla açıklamaktadır. Bu adımlar tekrar düşünme (Re-THINK), tekrar tasarlama (Re-DESIGN), tekrar iyileştirme (Re-FINE) ve tamir (Re-PAIR) olarak tasarlanmıştır.

Sürdürülebilir gelişme perspektifinde incelenen sürdürülebilir üretim ve tüketim kavramı, uzun yıllar kaynak verimliliğini ön plana çıkararak ürün yaşam ömrünü göz ardı etmiştir. Ürün sağlamlığı ve ömrünün uzatılmasında anahtar nokta üretim ve tüketim



Görsel 13. Ürün Yaşam Döngüsü Analizinin Metodolojisi (Niinimäki, 2011)



Görsel 14. Hermes Haut A Courroies Modeli Çanta (Hermes Haut A Courroies, 2019)

sürecinin bu plana göre yapılmasıdır. Ürün ömrünün uzatılması daha yüksek ürün dayanıklılığı, bakım, kullanım, tamir, iyileştirme ve yeniden kullanım gibi süreçlerle gerçekleştirilmektedir (Cooper, 2005, s. 52).

Sürdürülebilir moda tasarımında uzun ürün yaşam döngüsü ile sürdürülebilir tüketim arasındaki ilişkinin anlatıldığı yukarıdaki modelde sürdürülebilir moda tasarımcı veya marka yeteneklerinin etkili ve etkin kullanılmasını önermektedir. Sürdürülebilirliğin çıkış noktası olan eko-verimlilik bir marka yeteneği olarak sürdürülebilir büyümeye önderlik yapmaktadır (Görsel 12). (Niinimäki, 2011, s. 62) ürünün tasarım aşamasından kültürün bir parçası



Görsel 15. Fendi Çanta Görseli (Fendi, 2021)



Görsel 16. Nisolo Çanta Görseli (Nisolo, 2021)



Görsel 17.
Suavekanya Çanta Görseli (Suavekanya, 2021)



Görsel 18.
AAKS Çanta Görseli (AAKS, 2021)

haline gelene kadar geçirdiği süreçleri ürün evrimi olarak açıklamaktadır. Bu sürecin tamamının çevre dostu ve sürdürülebilir özellikte olması sürdürülebilir ürün yaşam döngüsünü açıklamaktadır (Görsel 13).

Sürdürülebilir ürün yaşam döngüsü için yavaş ve sürdürülebilir tüketimi savunan sürdürülebilir moda tasarımı sürdürülebilir üretim süreçlerine geleneksel, doğa dostu zanaatın ve ustaların sürece dâhil edilmesi ile başta yerel ekonomilerin canlanmasını ve âtil durumda bekleyen işgücü, geleneksel teknik bilgi,



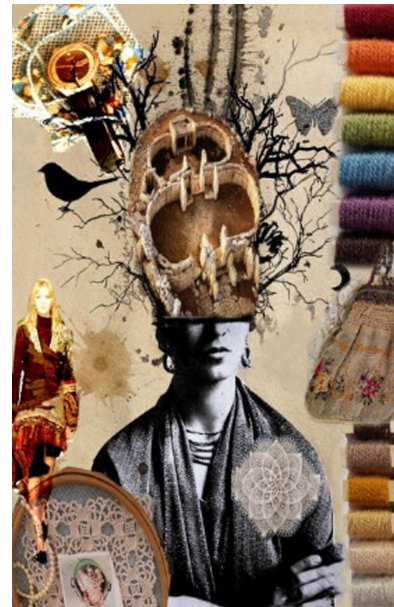
Görsel 19.
Tasarım Süreci (Çetiner, 2020)

makine teçhizat gibi kaynakların etkin ve verimli kullanılmasını öngörmektedir.

Günümüzde Sürdürülebilir Çanta Tasarımı Örnekleri

Çanta, eşya taşıma amacıyla farklı malzemelerden yapılan çeşitli boy ve formlarda üretilen, giysiyi tamamlayan bir moda objesidir. Moda tarihinin en eski isimlerinden Farid Chenoune çanta için "Moda dünyasının en eski ve evrensel objesidir." der.

1800'lü yıllarda markalaşma çalışmaların başlaması ile çanta markaları da moda dünyasında yerini almıştır. Sürdürülebilir moda stratejileri ile dikkat çeken dünyanın sayılı çanta markalarından biri olan Hermes markası 1800'lü yıllardan günümüze kadar saygınlığını koruyarak gelmiştir. Hermes'in babası 1837'de Normandiya'da doğan Paris'te binicilik okulu işleten eyer yapım ustası Thierry Hermes'tir. Thierry Hermes atları için uygun eyer ve yem torbaları dikmektedir. Zamanla kullanıcının ihtiyacını fark eden ve önemseyen Hermes "zamansız parça" üretme ustası olmuştur. Hermes çanta üretiminde zamanın gereklerini ön plana alarak her dönemin ihtiyaçlarını fark etme ve karşılama yeteneğine sahiptir. 1800'lü yılların sonlarına doğru ulaşım ve seyahatte valiz kullanan insanların artması yeni ihtiyaçlar doğurmuştur. Bu



Görsel 20.
Bellek Temalı Hikâye Panosu (Çetiner, 2020)



Görsel 21.
Eskiz Çalışmaları (Çetiner, 2020)

dönemde sandık, bavul, cüzdan gibi yeni ürün tasarımları yapan Hermes ihtiyaçları başarılı bir şekilde karşılamıştır. El yapımı çanta ustalarının gerçek derileri el işçiliği ve özel dikim yöntemleri ile üretmeleri Hermes çantalarının başarısının önemli bir unsurudur. Hermes yeni kuşak yöneticiler ile güncel ve kaliteli çantaları dünyaya satarken eyer yapımında edindiği teknik ve tasarım bilgilerini bu çantalara aktarmıştır. Haut A Courroies modeli bu sayede ortaya çıkmıştır (Görsel 14).

Modaya ait olan en eski objeler arasında yer alan çanta günümüzde devasa aksesuar sektörünün en önemli unsurlarındandır. Çanta, moda ögesi olarak işlevselliği açısından kullanıcının birçok ihtiyacına hizmet ederken, tasarım ve marka boyutuyla psikolojik ve sosyal ihtiyaçları da gidermektedir. 20. yy. boyunca kadın çantaları ve cüzdanları evde üretilen küçük ve basit formlardan bugün aşına olduğumuz pratik, kullanışlı, işlevsel stillere evrilmiştir.

Pandemi ve küresel çevre sorunları moda markalarını da etkilemiştir. Günümüzde Prada, Gucci, Fendi gibi ünlü markalar üretim süreçlerinde sürdürülebilirliği önemsemektedir. Bu kapsamda Fendi %100 geri dönüştürülmüş hammadde kullanarak tasarladığı yaz çantası Fendi Basket'i çıkarmıştır (Görsel 15).

Sürdürülebilir tüketimin geliştirilmesi ve tüketicilere bu alışkanlığın kazandırılması bakımından Fendi'nin Fendi Basket'i üretim süreçleri ve felsefesi ile anlatması açıklaması dikkate değerdir.

Tekstil ve moda endüstrisi oluşturduğu atıklar ile çevreyi en çok kirleten ilk 5 sektör arasında yer almaktadır. Ayrıca dünyanın karbon ayak izinin yaklaşık %10'u oluşturmakta ve bu oranın 2050 yılına kadar %26'ya ulaşması öngörülmektedir. Tüm bunların yanı sıra tekstil ürünlerinin yaklaşık %85'i geri dönüştürülebilir iken çöplüğe atılmaktadır. Sürdürülebilir bir çanta markası olan NISOLO ürünlerinde (Görsel 16) moda endüstrisinin yukarıda bahsedilen ve diğer olumsuz etkilerini en aza indirmeyi planlamaktadır (Nisolo, 2021, s. 1). Bu bağlamda NISOLO ulaşım ve nakliye

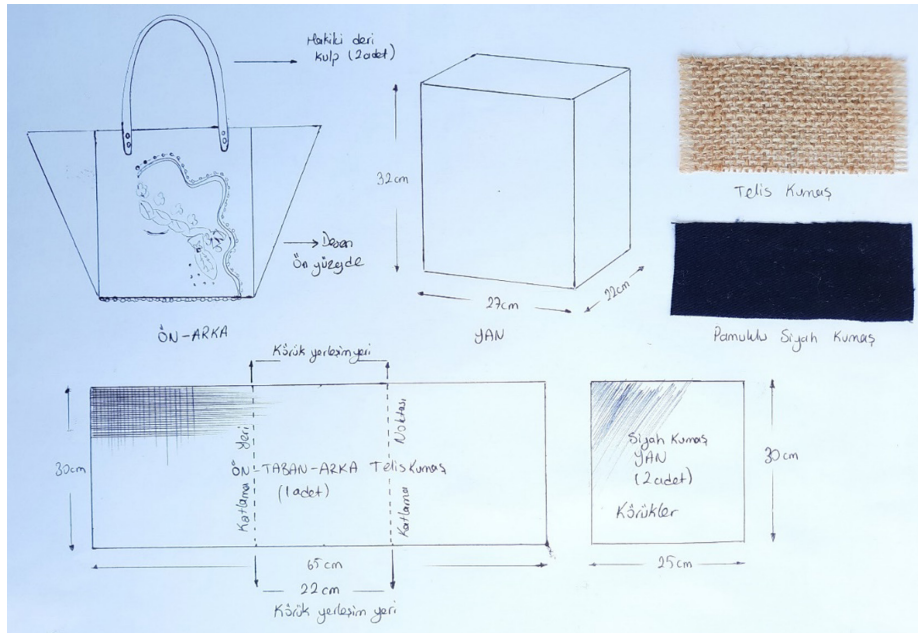
yollarında yavaş seçenekler kullanmaktadır. Fabrikadan dağıtım merkezlerine ürünleri hava yolu yerine deniz yolu ile ulaştırmaktadır. Peru'daki fabrika çatısına güneş panelleri kurarak yenilenebilir enerji kullanmaktadır.

Doğu Afrika'nın en büyük açık hava bit pazarı Gikomba'dan ilham alan Mohamed Awale'nın kurduğu çanta markası Suave ikici el, atık deri ve kumaşlardan çanta ve aksesuarlar üretmektedir (Görsel 17).

Suave markasının tasarımları sürdürülebilir tasarımın kaynak araştırmaları kapsamında ikinci el ve atık ürünleri yeniden kullanılarak onlara yeni bir anlam ve değer kazandırması yönüyle önemlidir. Gana ve çevresinde yetişen palmye yapraklarından



Görsel 22.
Ana Tasarım (Çetiner, 2020)



Görsel 23.
Sürdürülebilir Çanta Tasarımı Model No 6 Teknik Çizimi (Çetiner, 2020)

elde edilen rafya kullanılarak dokunan AAKS adlı marka çantalar sürdürülebilirliğin yerel boyutunu temsil etmesi açısından güzel bir örnektir. Gana'ya özgü geleneksel el dokuma tekniği ile üretilen çantalar (Görsel 18) bölgenin dokuma zanaatkarları tarafından tasarlanmakta ve dokunmaktadır.

Sürdürülebilir Moda Tasarımı Yaklaşımında Çanta Tasarım Önerisi Tasarım Süreci

Sürdürülebilir moda tasarımı, organik lif üretimi, lif seçimi, yardımcı ve ana malzeme seçimi, üretim ve tasarım süreçleri, çalışan hakları ve çalışma koşulları, tekrar kullanma, dönüşüm ve sıfır atık konularını örnekler ve uygulamalar ışığında irdelemektedir (Fletcher, 2008, s. 239).

Sürdürülebilir moda tasarım sürecinin başlangıç noktası tasarımcının veya tüketicinin ihtiyaçlarıdır. Günümüzde hızlı ve ucuza üretilen endüstriyel moda ürünleri ile bir araya gelmesi zorlaşan geleneksel tekstil materyalleri bu bağlamda ele alınarak sürdürülebilir moda ürünü olan çanta tasarım sürecine dahil edilmiştir. Tasarım süreci Görsel 19'da belirtildiği gibi tema belirleme, hikâye panosu oluşturma, eskiz tasarım aşaması, ana tasarım, teknik çizim aşamalarından oluşmaktadır. Sandıklarda saklanan yaşanmış değerli anıları üzerinde barındıran, çöpe atılmaya kıyılmayan kanaviçe, dantel, oya, yazma, iplik gibi sürdürülebilir malzemeler uzun yıllar kullanılan bir moda aksesuarı olarak çanta tasarımları ile yeniden hayat bulmuş ve eklendiği ürüne sanat ve zanaat eseri özelliği kazandırması istenmiştir. Son olarak çantayı bir sanat eseri gibi kişiye özel kılan malzeme ve felsefeden yola çıkarak her biri birbirinden farklı tek ve biricik olan, yıllarca kullanılabilecek kültürel unsurları yansıtan yüksek beğeni değeri taşıyan sürdürülebilir çanta tasarımları önerileri sunulmuştur.

Tema Belirleme. Makale çalışmasında çanta tasarımları 'Bellek' teması ile üretilmiştir. Bellek kavramı, zamandan iki türlü etkilenmektedir. Bunlardan birincisi, yaşanan deneyimin içinden geçen zaman, ikincisi ise bu zamanın depolandığı belleğin ele

alındığı, incelendiği dönemi ifade eden zamandır. Bu bağlamda bellek, geçmişi şimdinin anımsama gücüyle tekrar çağırılmamızı ve yorumlamamızı sağlamaktadır. Bu sırada geçmiş ve şimdi bir araya gelerek belleğin canlı yönünü yansıtmaktadır. Belleğin koruyucu, saklayıcı, geri getirici ve bütünleştirici yönü sürdürülebilirliğe gönderme yaparak moda tasarımı ile hayat bulmuştur. Bu bağlamda bu çalışmada çanta tasarımları bellek kavramı üzerine inşa edilmiştir. Renk, malzeme, biçim, kalıp arayışları "sürdürülebilirlik" ve "bellek" kavramları etrafında gerçekleşmiştir. Çanta tasarımının üretimi aşamasında tarihsel ve geleneksel yönü ile Çukurova Bölgesinde kolektif belleği simgeleyen sava ve çul el dokumaları kullanılmıştır. Doğal jüt lifinden bez ayağı dokuma yöntemi ile elde edilen çuval/telis kumaşı sava dokumaları ile kullanılarak çanta tasarımı yapılmıştır.

Malzeme Seçimi (kumaş, jüt kumaşı, el dokuma sava, aksesuar; iğne oyası, el baskı yazma, vb.)

Bezeme Tekniği Seçimi (Kanaviçe, nakış, applike) Dikiş tekniği (Düz dikiş)

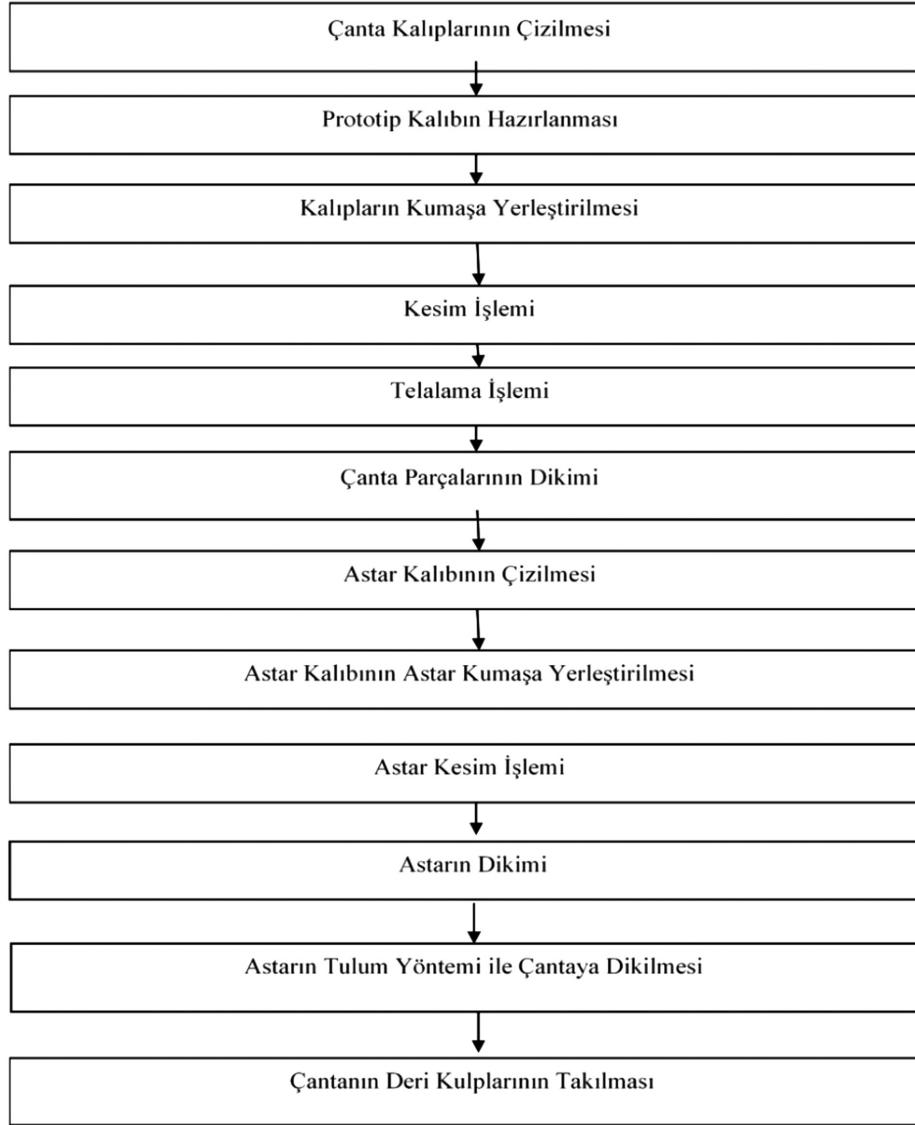
Desen Tasarımı

Görsel 24.
Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Üretim Süreci (Çetiner, 2020)



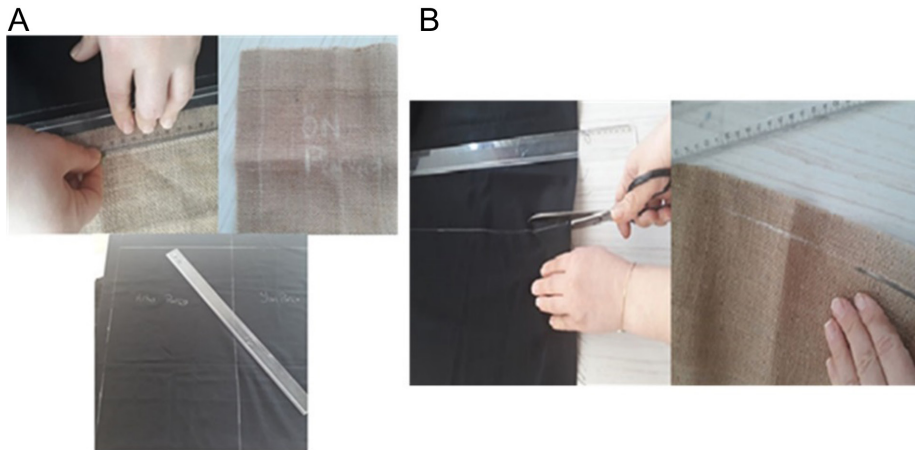
Görsel 25.

a) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Desenin Kumaşa Çizilmesi, b) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Desenin Kumaşa Aktarılmasında Kolaj Tasarımın Yapılması, c) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Yüz Formunun Kanaviçe/Çarpı Tekniği ile İşlenmesi, d) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Yazmanın Kumaşa Aplik Edilmesi, e) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Boncukların İşlenmesi ve Serbest Kanaviçe Tekniği Uygulanması, Yüz Figürüne Sutaşı Aplike Edilmesi (Çetiner, 2020)



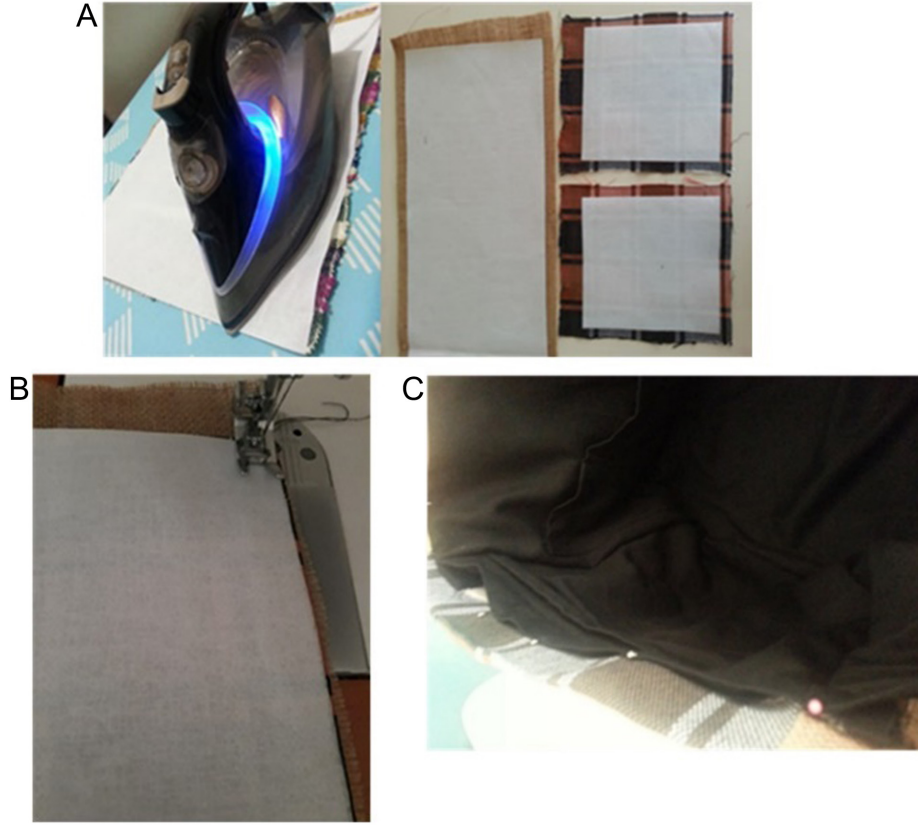
Görsel 26.

Kalıp Kesim Dikim Süreci (Çetiner, 2020)



Görsel 27.

a) Sürdürülebilir Çanta Kalıplarının Kumaşa Aktarılması, b) Sürdürülebilir Çanta Kumaşının Kesilmesi (Çetiner, 2020)



Görsel 28.

a) Çanta Parçalarına Doğ Tela Yapıştırılması, b) Çanta Parçalarının Birleştirilmesi, c) Sürdürülebilir Çantanın Astarlama İşlemi (Çetiner, 2020)

Hikâye Panosu Oluşturma. Bu süreçte felsefe, edebiyat ve sanatta bellek kavramı incelenmiştir. Sürdürülebilir moda anlayışına sahip tasarımcı, marka ve kuruluşların tasarım uygulamaları araştırılmıştır. Bu bağlama incelenen yazılı ve görsel kaynaklar hikâye panosunda yorumlanarak kullanılmıştır. Hikâye panosunda esin kaynakları olarak kolektif belleğin önemli hatırlatıcıları arkeolojik alanlar, çeyizlik parçalar, renk kartelası kullanılmıştır (Görsel 20).

Eskiz Tasarım Aşaması. Eskiz çalışmaları ile seçilecek çanta modeline karar vermeden önce birçok deneme tasarım yapılarak modelden model geliştirme tekniği ile yaratıcılık ve özgünlük hedeflenmiştir (Görsel 21). Sürdürülebilir modanın uygulama alanına giren doğal kumaşlar, geleneksel süsleme teknikleri (nakış, kanaviçe vb.), yaratıcı bir tasarım mantığı ile tasarlanan ürünlerin uygulama sürecinde kullanılan malzeme ve tekniklerdir. Tasarlama süreci sonunda ortaya çıkan tasarımların üretim aşamasına geçmeden önce, kullanılacak malzemelerin manipülasyon denemeleri yapılmıştır.

Ana Tasarım. Ana tasarım, çizime dayalı tasarım süreciyle gerçekleştirilmiştir (Görsel 22). Eskiz tasarımlar yapılırken gerçekleştirilen sorgulama ve çözümlenmeler sonucu bir adet çanta tasarımı belirlenmiştir. Eskiz çalışmaları ile oluşturulan deneme tasarımlar arasından çanta tasarımında ortaya çıkması düşünülen estetik, ergonomik, tema konusu, malzeme uyumu gibi unsurlar dikkate alınmıştır. Ana tasarım ile bellek temalı, telis ve pamuklu dokuma kumaştan üretilmesi düşünülen, üzerinde kadın figürü olan çantanın biçimsel, anlamsal ve sezgisel özellikleri anlatılmaya çalışılmıştır. Tasarımda sulu boya tekniği kullanılmıştır.

Teknik Çizim. Teknik çizim aşamasında ana tasarım, kalıp, dikiş, malzeme, desen gibi tüm özellikleri ile teknik olarak detaylandırılmıştır (Görsel 23).

Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Üretim Süreci

Sürdürülebilir çanta tasarım sürecinin bu bölümünde moda ve tekstilin birçok tasarım sürecinde olduğu gibi üretim sürecine ilişkin işlemler gerçekleştirilmiştir (Görsel 24).

Malzeme Seçimi. Malzeme seçiminde sürdürülebilirliği destekleyecek nitelikte ve sürdürülebilir kapsamda yer alan malzeme seçimine özen gösterilmiştir. Bu kapsamda seçilen malzemeler:

- Çanta için doğal lif (jüt lifi)'den üretilen telis/çuval kumaşı, Çukurova yöresine ait, savan ve çul el dokumaları
- Çantada kullanılacak bezemeler için çeyiz sandıklarından seçilen el işi iğne oyası, boncuk oyası, dantel ve dantela, tahta baskı yazma ve pamuklu kumaşlar
- Astar olarak özellikle kullanılmış giysi kumaşları ve çeşitli artık kumaşlar

Çanta Desen Tasarımı. Bu aşamada bellek teması kapsamında çantanın desen tasarımı yapılmış, tasarlanan desen kanaviçe ve aplike teknikleri ile kolaj yöntemi kullanılarak çanta haline getirilecek kumaşın üzerine uygulanmıştır.

Görsel 25'de sürdürülebilir çanta tasarımında, çanta üzerine işlenmesi planlanan desenin hangi teknik ve malzeme ile oluşturulacağı bu aşamada yaratıcı ve deneysel olarak araştırılmıştır. Farklı birçok sürdürülebilir malzemeler bir araya getirilerek desen ve tasarımın vermek istediği mesaj en iyi



Görsel 29.

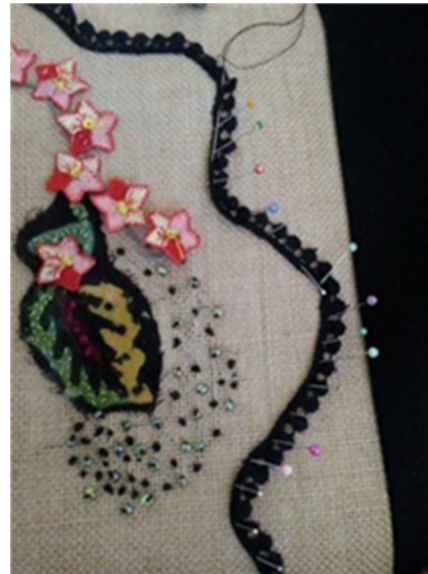
a) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Desenin Kumaşa Çizilmesi, b) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Desenin Kumaşa Aktarılmasında Kolaj Tasarımın Yapılması, c) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Yüz Formunun Kanaviçe/Çarpı Tekniği ile İşlenmesi, d) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Yazmanın Kumaşa Aplik Edilmesi, e) Sürdürülebilir Çanta Tasarımında Boncukların İşlenmesi ve Serbest Kanaviçe Tekniği Uygulaması (Çetiner, 2020)

şekilde aktarılmaya çalışılmıştır (Görsel 25). Sabunla çizilen desenin yüz hatları kanaviçe tekniği ile işlenmiştir (Görsel 25e). Planlanan kolaj parçaları kumaşa applike edilmiştir (Görsel 25b-c-d). Görsel 25’de kalıp kesim dikim sürecinden geçen çantaya yüzüne yüz figürüne sutaşı applike edilmesi gösterilmektedir.

Kalıp-Kesim-Dikim Süreci. Görsel 26’da ayrıntılı olarak kalıp-kesim-dikim süreci anlatılmıştır. Görsel 27’de sürdürülebilir çanta kalıplarının kumaşa aktarılması ve sürdürülebilir çanta kumaşının kesilmesi anlatılmıştır. Görsel 28’de ise kalıp-kesim-dikim sürecindeki tela, birleştirme ve astarlama işlemleri gerçekleştirilmiştir. Görsel 29’da yüz figürüne sutaşı applike işlemi yapılmıştır.

Görsel 29’da sürdürülebilir çanta tasarımında, çanta üzerine işlenmesi planlanan desenin hangi teknik ve malzeme ile oluşturulacağı bu aşamada yaratıcı ve deneysel olarak araştırılmıştır. Farklı birçok sürdürülebilir malzemeler bir araya getirilerek desen ve tasarımın vermek istediği mesaj en iyi şekilde aktarılmaya çalışılmıştır (Görsel 29). Sabunla çizilen desenin yüz hatları kanaviçe tekniği ile işlenmiştir (Görsel 29e). Planlanan kolaj parçaları kumaşa applike edilmiştir (Görsel 29b-c-d).

Görsel 30’da kalıp kesim dikim sürecinden geçen çantaya yüzüne yüz figürüne sutaşı applike edilmesi gösterilmektedir.



Görsel 30.

Yüz Figürüne Sutaşı Aplik Edilmesi (Çetiner, 2020)

Tablo 1.
Çalışmanın Son Hali

Sürdürülebilir Çanta Tasarımı



Tasarım adı: Kadın

Foto: Kadın

Gösterge Türü	Görüntüsel gösterge
Gösterge	Çanta tasarımı
Gösteren	Bellek/Kadın temalı sürdürülebilir çanta tasarımı
Gösterilen	Bellek/Kadın temalı çanta Kalıp: Klasik kesim, yanlar körüklü dikdörtgen çanta kalıbı. Kumaş: Doğal lif olan jüt/ telis kumaşı ve siyah pamuklu dimi dokuma kumaş. Astar: Geri dönüşüm kumaş. Desen: Temsili Anadolu kadın figürü kullanılarak sürdürülebilirliğin dişil yönüne vurgu yapılmıştır. Alında kırmızı iğne oyası, baş bağı olarak tahta el baskı siyah yazma, saçta siyah pamuk sutaşı kullanılmıştır. Aplike yöntemi ile bu aksesuarlar desene yerleştirilmiştir. Teknik: Aplike, kanaviçe, boncuk bezeme, tahta el baskı yazma
Gösteren Çağrışım	Ana malzeme olan telis kumaşı ve siyah pamuklu kumaş ile sürdürülebilir modanın temeli olan doğal malzeme seçimine işaret edilmektedir. Astar kumaşının kullanılmış olması sürdürülebilir moda 2. El kullanımının önemini göstermektedir Sürdürülebilir modanın gelenekseli, zanaatı, kadın işgücünü, dişil enerjiyi kapsayan yönü bu kadın figürü ile temsil edilmiştir. Kadının başındaki kırmızı iğne oyası süs ve gösterişi, siyah yazma baş bağı emeği, siyah saç gücü temsil etmektedir. Doğal deri kup kullanılmıştır.
Gösterilen Mit	Anadolu kadın figürü sürdürülebilir modanın kendi kültürümüzde mevcut değerlerden biri olduğu; kadının, emeğin, gelenekselin ve bize ait değerlerle yapılan üretimin önemine vurgu yapmaktadır. Figürün başındaki iğne oyası, kulağındaki tahta el baskı yazma, sürdürülebilir modanın yerel ve köklü tekstil, giyim, el işi değerlerinin yaşatılması ve gelecek nesillere katma değer yaratacak moda unsurları olarak ele alınmasına gönderme yapmaktadır.

Tablo 1'de ise tüm süreçlerin sonucunda elde edilen sürdürülebilir çanta ürününün son hali ve açıklamaları yer almaktadır. Tablodaki gösterge, gösterilen ve gösteren, göstergebilim tablo hazırlama biçimine göre sürdürülebilir çanta tasarımına ait göstergelerin yorumlanmasını ifade etmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Tüketim kültürü ve hızlı modanın üretici, tüketici ve doğaya yaptığı tahribata bir tepki olarak ortaya çıkan sürdürülebilir moda, tasarımdan tüketime ve geri dönüşüme tüm süreçleri doğa ve insan hakları lehinde ele almaktadır. Bu anlayış ile hızlı modanın üretim çarkları arasında sıkışan tasarımcı, üretici ve çalışanlara

alternatif yeni bir alan oluşturularak tüm süreçlerin şeffaflaştırılması hedeflenmektedir. Sürdürülebilir moda çok uluslu şirketlerin tekelinde belirlenen moda eğilimlerine karşı yerel değerleri ve yerel üretime odaklanmaktadır. Bu bağlamda modanın işlevlerinden biri olan kültürel birikimin ve yerel değerlerin korunarak yaşatılması sürdürülebilir modanın küresel ve ticari düzene karşı en önemli setlerindenidir.

Sürdürülebilir moda yaklaşımında ürün ve üretim sistemlerinin çevresel, sosyal ve kültürel değerleri dikkate alan yönü kuvvetlidir. Ürünler kimyasal her türlü işlemi reddeden çevre ve insan sağlığını öncelikli ilke edinen bu sistemde uzun ömürlü

ve kalitelidir. Bu bağlamda sürdürülebilir moda yıkıcı moda sistemine karşı sadece etik ve eylemsel uygulamaları sunmakla kalmayıp aynı zamanda günümüz modasının görsellik ve yenilik takıntısının yerine uzun yıllar zevkle kullanılabilen işçilik ve değer yüklü ürünler sunmaktadır Böylece materyal tüketimi en aza indirgenerek sağlıklı ve kaliteli ürünlerle uzun mutluluklar hedeflenmektedir.

Sürdürülebilir moda tasarımı uygulama süreçleri lif üretimi, boya, baskı, dokuma, dikiş teknikleri, kalıp, ambalaj, atık yönetimi gibi birçok farklı süreçleri barındırmaktadır. Bu çalışmada çanta tasarımı, kavramsal şeması ayrıntıları ile açıklanan sürdürülebilir süreçlere örnek olarak oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla çanta tasarımının teması olarak sürdürülebilir moda ile örtüştüğü düşünülen “Bellek” kavramı seçilmiştir. Bellek kavramının sürdürülebilirlikle ilişkisi yukarıda açıklanmıştır. Ana malzeme olarak doğal jüt lifinden üretilen telis kumaşı ve Çukurova/Karaisalı bölgesine ait el dokuması savan kumaşı kullanılmıştır. Telis kumaşının doku ve anlam olarak savan kumaşı ve sürdürülebilir malzemeler (tahta baskı yazma, eski danteller, iğne oyalari, tahta ve metal boncuklar, kanaviçe işlemeli kumaşlar, vd.) ile uyum sağladığı görülmüştür. Ana kumaşlar doğ tela ile desteklenerek çanta formunu koruması amaçlanmıştır.

Sürdürülebilir çanta tasarımlarında büyüklerin çeyiz sandıklarından alınan dantel, oya ve kanaviçe gibi geleneksel tekstil sanatlarına örnek teşkil eden malzemeler bellek teması ile yeniden yorumlanmıştır. Çanta yüzeyi kanaviçe ve aplike yöntemi ile estetik ve yaratıcı tasarım anlayışıyla desen verilmiştir. Sürdürülebilir çanta tasarımında sürdürülebilir moda tasarımı ile uyumlu, malzeme seçimi, süsleme tekniği, kalıp ve dikim tekniği seçilmiştir. Çanta tasarımında en uzun ve yoğun süreçler çanta üzerine tasarlanan desenin uygulanmasında gözlemlenmiştir. Sürdürülebilir materyallerin seçimi araştırma gerektiren ve belirli kriterleri taşıyan (doğal, geri dönüşüm, yaşanmışlık değeri, vd.) özelliktedir. Sürdürülebilir malzeme kullanımının geri dönüşüm, eskinin değerlendirilmesi, yaşanmışlığın fark edilmesi, kültürün korunması gibi avantajları tasarım sürecini anlamlı ve keyifli hale getirmektedir. Diğer yandan malzemenin tema ve teknik uygulama ile uyumu tasarımcının sorumluluğunda önemli bir karardır.

Sürdürülebilir çanta tasarımlarının süreç yönetiminde kumaş seçimi, kalıp seçimi ve malzeme seçimi planlı ve sistemli ilerlemelidir. Örneğin kalıp aşamasında sıfır atık ile üretilen sürdürülebilir çanta tasarımlarının kumaşları bu yönetime göre seçilmelidir.

Çanta tasarımında bellek temasını özümseyerek sürdürülebilir yöntem ve malzemelerle kompozisyon oluşturmak uygulama sürecinin en önemli kısmını teşkil etmiştir. Sürdürülebilir çanta tasarımlarında güncel imaj kaygısından ve yenilik takıntısından uzaklaşarak değerli, kaliteli, geleneksel ve kültürel anlamda zengin malzeme ve teknik kullanımı yaratıcı ve özgün tasarım sürecini desteklemiştir. Bu bağlamda çantada kullanılan geleneksel unsurlar sürdürülebilirliğin kültürel değerlerin korunmasına gönderme yapmaktadır. Doğal kumaş seçimi, atık ve kullanılmış astar kumaşı seçimi ve doğal deri kulpları gibi yönleri sürdürülebilirlik ile örtüşmektedir. Sürdürülebilirliğin bir diğer yönü olan kullanım kolaylığı ve ergonomik unsurlar tasarıma kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda çanta tasarımının klasik körekli kalıbı hafif, taşınması kolay ve iç hacmi geniştir. Bu yönü ile tekstil materyali olan kumaşın çantalarda ana malzeme olarak kullanımı oldukça avantajlı iken tela ile desteklenen tekstil yüzeyinde form değişikliklerinin oluşması bir dezavantaj olarak görülebilir. Bu bağlamda

çanta dış yüzeyinde kullanılacak materyalin kalın ve formunu koruyabilen özellikleri öne çıkmaktadır.

Sürdürülebilir moda anlayışı günümüzde birçok Avrupa ülkelerinin benimsediği, genç tasarımcıların çoğunun uyguladığı bir pazarlama stratejisidir. Ülkemizde ise bu konu moda ve hazır giyim sektörü için oldukça yenidir. Bu konuda duyarlı ve bilinçli marka, kuruluş ve tasarımcılar sürdürülebilir modanın yollarını aramaktadır. Sürdürülebilir moda tasarımı stratejileri Türk tekstil ve moda endüstrisinin geçmişte sahip olduğu kendi öz yetenekleri ile örtüşmektedir. Bu bağlamda sürdürülebilir moda tasarımı Türk tekstil ve moda sektöründeki birikim ve donanımı aktarabileceği bir alan olarak değerlendirilmeyi beklemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir - M.Ç.; Tasarım - M.Ç.; Denetleme - N. R.O.; Kaynaklar - M.Ç.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi - M.Ç.; Analiz ve/veya Yorum - M.Ç.; Literatür Taraması - M.Ç.; Yazıyı Yazan - M.Ç.; Eleştirel İnceleme - M.Ç.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – M.Ç.; Design – M.Ç.; Supervision – N.R.O.; Materials – M.Ç.; Data Collection and/or Processing – M.Ç.; Analysis and/or Interpretation – M.Ç.; Literature Review – M.Ç.; Writing – M.Ç.; Critical Review – M.Ç.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aakko, M., & Koskenurmi-Sivonen, R. (2013). Designing sustainable fashion: Possibilities and challenges. *Research Journal of Textile and Apparel*.
- AAKS. (2021). AAKS çanta görseli. [Fotoğraf]. <https://www.aaksonline.com/>.
- Allforall. (2021). Allforall çanta görseli. [Fotoğraf]. <https://tr.allforall.shop/products/cobbler-legend-new-tote-bag-designer-handbags-faux-leather-luxury-multi-functional-cross-body-bags?variant=31251496861754>.
- Aydın, M. B. S. (2015). *İklim değişikliği sorununda kent ve kentsel planlama*. Yalın Yayıncılık.
- Batı, U. (2015). Tüketici davranışları: Tüketim kültürü, psikolojisi ve sosyolojisi üzerine şeytanın notları. *Alfa*.
- Biehl-Missal, B. (2013). Art, fashion, and anti-consumption. *Journal of Macromarketing*, 33(3), 245–257.
- Cataldi, C., Dickson, M., & Grover, C. (2010). Slow fashion: Tailoring a strategic industry approach towards sustainability. *Blekinge Institute of Technology*.
- Cataldi, C., Dickson, M., & Grover, C. (2017). Slow fashion: Tailoring a strategic approach for sustainability. In *Sustainability in fashion and textiles* (pp. 22–46). Routledge.
- Charter, M., & Chick, A. (1997). Welcome to the first issue of the journal of sustainable product design. *Journal of Sustainable Product Design*, 1(1), 5–6.
- Charter, M., & Chick, A. (1997). *Sürdürülebilir ürün tasarımında dört adım*.
- Charter, M., & Tischner, U. (2017). *Sustainable solutions: Developing products and services for the future*. Routledge.

- Cline, E. L. (2013). *Overdressed: The shockingly high cost of cheap fashion*. Portfolio.
- Cooper. (2005). *Sürdürülebilir moda tasarımında ürün yaşam ömrü ve sürdürülebilir tüketim*.
- Çobanlı, Z., & Kanışkan, E. (2013). Osmanlı çini ve seramiklerinde giyim kuşam kültürü ve özellikleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 95–108.
- Cooper, T. (2005). Slower consumption reflections on product life spans and the “throwaway society.” *Journal of Industrial Ecology*, 9(1–2), 51–67.
- Çetiner, M. (2020). *Sürdürülebilir moda tasarımı yaklaşımında çanta tasarım önerileri* [Sanatta Yeterlik Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi].
- Fendi. (2021). *Fendi çanta görseli*. [Fotoğraf]. <https://settingmind.com/fendis-recycled-pvc-basket-bags-are-perfect-for-the-summer/>.
- Fletcher, K. (2008). Sustainable fashion and textiles: Design journeys. *Environmental Science and Technology*, 45(21), 9175–9179.
- Hermes Haut A Courroies. (2019). *Hermes Haut A Courroies modeli çanta*. [Fotoğraf]. <https://www.collectorsquare.com/images/products/336830/00pp-herm-s-haut-courroies-handbag-in-gold-fjord-leather.jpg>.
- Hürriyet. (2021). *Şili Atacama Çölü Giysi Çöplüğü*. [Fotoğraf]. <https://www.hurriyet.com.tr/galeri-colun-ortasinda-dev-copluk-icinde-servet-yatiyor-41935522>.
- Inhabitat. (2021). *Inhabitat çanta görseli*. [Fotoğraf]. <https://inhabitat.com/li-am-a-plastic-bag-is-made-from-recycled-single-use-plastic-bottles/li-am-a-plastic-bag-1/>.
- Jackson, T. (2013). *Material concerns: Pollution, profit and quality of life*. Routledge.
- Joy, A., Sherry Jr, J. F., Venkatesh, A., Wang, J., & Chan, R. (2012). Fast fashion, sustainability, and the ethical appeal of luxury brands. *Fashion Theory*, 16(3), 273–295.
- Kälkälä, R. (2016). *Sustainable design strategies: Examination of aesthetics and function in zero waste and upcycling* [University of Lapland].
- Karell, E. (2013). Planned continuity: Multi-life garments through modular structures and supplemental services. In *Sustainable Fashion: New Approaches* (pp. 110–123). Aalto ARTS Books.
- Kawamura, Y. (2016). *Moda-loji: Moda çalışmalarına giriş*. Ayrıntı.
- Kipöz, Ş. (2021). *Sürdürülebilir moda*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Kirgiz, (2016). *Sürdürülebilir ürün kavramında 4s formülü*.
- Koca, E., & Kılıç, S. (2014). Giyim sektöründe üretim artıkları ve sürdürülebilir moda yaklaşımı. *Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi. DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi*, 20–25.
- Manzini, E., & Vezzoli, C. (2003). A strategic design approach to develop sustainable product service systems: Examples taken from the ‘environmentally friendly innovation’ Italian prize. *Journal of Cleaner Production*, 11(8), 851–857.
- Mayamiko. (2021). *Mayamiko çanta görseli*. [Fotoğraf]. <https://mayamiko.com/>.
- McKendrick, N., Brewer, J., & Plumb, J. (1982). *The birth of a consumer society: The commercialization of Eighteenth-Century England*. Indiana University Press.
- Mybukuro. (2021). *Mybukuro çanta görseli*. [Fotoğraf]. <https://www.mybukuro.com/about>.
- Niinimäki, K. (2010). Eco-clothing, consumer identity and ideology. *Sustainable Development*, 18(3), 150–162.
- Niinimäki, K. (2011). *From disposable to sustainable: The complex interplay between design and consumption of textiles and clothing*. Aalto University.
- Niinimäki. (2011). *Ürün yaşam döngüsü analizinin metodolojisi*.
- Niinimäki, K. (2013). *Sustainable fashion: New approaches*. Aalto University.
- Nisolo. (2021). *Climate change*. <https://nisolo.com/blogs/stride-sustainability/how-our-0-net-carbon-commitment-combats-climate-change>.
- Nisolo. (2021). *Nisolo çanta görseli*. [Fotoğraf]. <https://nisolo.com/collections/womens-accessories>.
- Norris, L. (2013). Aesthetics and ethics: Upgrading textile production in northern Kerala. *Geoforum*, 50, 221–231.
- Smal, D. (2011). The future of eco-fashion: A design-driven approach. In *Fashion Forward* (pp. 255–262). Brill.
- Srivastava, S. K. (2007). Green supply-chain management: A state-of-the-art literature review. *International Journal of Management Reviews*, 9(1), 53–80.
- Srivastava. (2007). *Sürdürülebilir Tasarımın Boyutları*.
- Suavekenya. (2021). *Suavekenya çanta görseli*. [Fotoğraf]. <https://global.suavekenya.com>.
- Trendhunter. (2021). *Trendhunter çanta görseli*. [Fotoğraf]. <https://www.trendhunter.com/trends/sustainable-bag>.
- TUBİTAK. (2003). *Vizyon 2023 Teknoloji Öngörüsü Projesi*.
- Wang, L., & Shen, B. (2017). A product line analysis for eco-designed fashion products: Evidence from an outdoor sportswear brand. *Sustainability*, 9(7), 1136.
- Welters, L. (2008). The natural look: American style in the 1970s. *Fashion Theory*, 12(4), 489–510.
- Yankodesign. (2021). *Yankodesign çanta görseli*. [Fotoğraf]. <https://www.yankodesign.com/2019/05/28/a-backpack-made-from-completely-natural-eco-friendly-materials-yes-please/>.
- YÜNSA. (2021). YÜNSA. <https://www.dunya.com/sirketler/yunsa-87-milyon-pet-siseyi-kumasa-donusturdu-haberi-644118>.

Structured Abstract

The understanding of mass production, which started with the industrial revolution and increased its speed in the 1980s, also affected the textile and fashion industry closely. With fast fashion brands producing up to 17 seasons a year, the fashion industry has become the second industry polluting the environment after the oil industry, where designers, producers, and consumers wear out. As a set against the fast fashion approach that ignores people, the environment, and employees, conscious fashion pioneers and environmentalists understand advocate sustainable fashion. The sustainable fashion approach envisages the simultaneous observance of human, environmental, social, and economic rights. Observation of employee rights, protection, and survival of cultural heritage, and the revival of local economies are among the basic elements of the sustainable fashion approach.

In this context, the main research question of the article study is what is the conceptual framework of sustainable fashion design? What are the sustainable fashion design application methods? How can sustainable fashion design be exemplified?

At this point, the objective of the article is to create a conceptual framework that includes the main principles of sustainable fashion design. It is among the aims of the article to contribute to this field by discussing this topic, which is not common in the domestic literature, in detail. Another aim of the article is to design sustainable bags that will inspire sustainable practices in light of researched sustainable fashion design methods and techniques. The article aims to shed light on dynamic processes such as bag design and sustainable materials, method and technique research, selection, and application.

In the article, a review of the domestic and foreign literature has been carried out as a method and the sustainable bag design process as an application. A conceptual framework that includes the basic building blocks of sustainable fashion design was created with the literature research. Original and creative sustainable fashion design products were researched to guide new studies. Bags produced with common and up-to-date sustainable techniques through national and international brands and designs where sustainable fashion meets the bag are presented with their visuals. The main purpose of choosing the bag element as a design element is to be a fashion product with a long life cycle and intense contact with the user. The theme of the bag design is memory. The long-term protective aspect of memory is preferred because it refers to sustainability. A storyboard was created by researching written and visual resources themed on memory. In the light of the storyboard, sketches were made with the model development method from the model. Among the sketch studies, one main design was determined by considering ergonomics, aesthetics, and production processes. The main design was drawn using the watercolor technique. Sustainable bag production process; mold removal, cutting, sewing, patterning, decoration, etc., all process steps are explained in detail. The sustainable bag, which has been designed and whose production process has been completed, has been interpreted according to the elements of semiotics.

As a result, the future existence of the textile and fashion industry, which is not based on the welfare and well-being of these elements, is under threat, just as any industry that ignores people, the environment, and social and economic values. In this context, it has been revealed by the findings that sustainable fashion is not a short-term or temporary trend for today's textile and fashion industry, but a necessary and inevitable way out. Research shows that from world-famous brands to small local businesses, the ability to adopt this approach and sustainable fashion design products is at a level that will make today's customers happy.

The results and findings reached in the sustainable bag design process are as follows; Setting out with the awareness of sustainability in fashion design requires a detailed and comprehensive plan. Features such as ease of use and functionality, which are important elements of sustainable design, were considered at the beginning of the design, and mold, material selection, production methods, and techniques were determined accordingly. Environmental protection was taken into account in the production process by using natural and waste fabrics and using a standing sewing machine. Attention has been drawn to reflecting our cultural heritage and traditional values with the use of materials such as needle lace, hand-printed writing, and cotton waterstone extracted from dowry chests, and the use of an embroidery technique used in the decoration of the front surface of the bag. While textile materials have advantages in terms of lightness and form retention in sustainable bag design, the aspect of losing their initial form and hard structure despite being tamped is seen as a disadvantage. In bag design, the transformation of old, memories, and valuable textile materials from waste into sustainable materials is presented practically.

Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Diego Velazquez'in "Aynadaki Venüs" İsimli Eserinin Analizi

Analysis of Diego Velazquez's "Rokeby Venus" According to the Method of Iconographic and Iconological Art Criticism

Derya ŞAHİN^{ID}

Şevval Nur ÖZKEŞ^{ID}

İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim
Dalı, Resim-İş Öğretmenliği
Programı, Malatya, Türkiye



ÖZ

Barok döneminin önemli ressamlarından biri olan Dieogo Velazquez, eserlerindeki gerçekçi ve doğal anlatımı, farklı ışık ve perspektif kullanımı ile dikkatleri üzerine çeken bir sanatçıdır. Eserlerinde düşünsel ve mitolojik konuları bir araya getiren sanatçı, özellikle portreleriyle ün kazanmıştır. Sanatçının eserleri arasında yer alan ve hala gizemini koruyan "Aynadaki Venüs" isimli eseri gerek İspanya gerekse dünya resim sanatı içinde önemli bir yere sahiptir. Eserde Venüs'ün o güne kadar ilk defa izleyiciye arkasını dönmüş olarak çizilmesi gibi farklılıklar, kullanılan teknikteki ustalık ve barındırdığı mitolojik anlamlar esere çok katmanlı bir nitelik kazandırmıştır. Bu çalışmada Alman Sanat Tarihçi Erwin Panofsky tarafından geliştirilmiş olan "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemi" esas alınarak, Velazquez'in "Aynadaki Venüs" isimli eseri analiz edilmiştir. Panofsky'nin yöntemi, sanat ve sanat eğitimi alanlarında geçerliliği kabul görmüş ve günümüzde de kullanılmaya devam eden bir metottur. Eser analiz edilirken Panofsky'nin belirlemiş olduğu, ön ikonografik inceleme, ikonografik çözümlenme ve ikonolojik yorum başlıkları dikkate alınmıştır. Bu yöntemle sanat eserlerinin daha doğru bir biçimde değerlendirilebileceği görülmüştür. Yapılan araştırma ile birlikte "Aynadaki Venüs" isimli eserin çeşitli anlamlarıyla karşılaşılmış ve günümüzde hala gizemi korumakta olan bir başyapıt olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat eleştirisi, Dieogo Velazquez, Erwin Panofsky, ikonoloji, ikonografi

ABSTRACT

Diego Velazquez, one of the important painters of the Baroque period, is an artist who draws attention with his realistic and natural expression, use of different light and perspectives in his works. The artist, who brings together intellectual and mythological subjects in his works, has gained fame especially with his portraits. The work named "Rokeby Venus," which is among the works of the artist and still preserves its mystery, has an important place in the art of painting both in Spain and in the world. Differences such as the fact that Venus was drawn with her back to the audience for the first time until that day, mastery in the technique used, and the mythological meanings it contains gave the work a multi-layered quality. In this study, based on Erwin Panofsky's "Iconographic and Iconological Art Criticism" method, the work of "Rokeby Venus" by Velazquez was analyzed. Panofsky's method is a method that has been accepted in the fields of art and art education and continues to be used today. While analyzing the work, preiconographic description, iconographical analysis, and iconological interpretation were used. It has been seen that with this method, works of art can be evaluated more accurately. With the research done, various meanings of the work named "Rokeby Venus" were encountered and it was concluded that it is a masterpiece that still preserves its mystery.

Keywords: Art criticism, Dieogo Velazquez, Erwin Panofsky, iconology, iconography

Geliş Tarihi/Received: 4.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 14.01.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Şevval Nur ÖZKEŞ
E-mail: seval.ozkes@inonu.edu.tr

Cite this article as: Şahin, D., & Özkeş, Ş. N. (2022). Analysis of Diego Velazquez's "Rokeby Venus" according to the method of iconographic and iconological art criticism. *Art and Interpretation*, 40(1), 42-48.



Giriş

Sanat eserlerinin “bir şey hakkında olma” durumları vardır ve yorumlanmayı talep ederler (Barrett, 2012, s. 149). Bir sanat eserini yorumlamakla izleyici ve eleştirilenler yeni anlamlar üretebilmeye olanağına sahip olabilmektedirler. İzleyicinin eserle karşılaşmasıyla birlikte anlamlar üretmesi, eseri yorumlamaya çalışması, iki unsur arasında bir yakınlaşmaya sebep olabilmektedir. Bu yakınlaşma ile birlikte birey anlamlandırmaya çalıştığı sanat eserinin yanı sıra benliğine dair de bir fikir edinebilmektedir (Barrett, 2012, s. 7). Bunu yapabilmek için de bireyin esere dahil olması gerekmektedir. Bir eserin doğru bir şekilde yorumlanabilmesi için sadece biçimsel değil, bütünsel olarak ele alınıp, değerlendirilmeye çalışılması önem arz etmektedir. Bu ele alma ve değerlendirme durumu da uzun ve kapsayıcı bir süreci kaçınılmaz kılmaktadır.

Bir eser incelenmeye başlandığında başlıca göze çarpan unsurların yanı sıra araştırmacının, eserin yapıldığı döneme, dönemin içinde barındırdığı kültürel ve toplumsal olaylara, bunlara bağlı olarak toplum yapısına da dikkat etmesi gerekmektedir. Dönemin ekonomik yapısı, politik durumlar, coğrafya, din, dil, ırk gibi belirleyici unsurlar da göz önünde bulundurularak anlam çıkartılmaya çalışılmalı, yorumlamalar bunlara bağlı olarak derinleştirilmelidir. Tüm bunlara bağlı olarak baktığımızda İkonografik Analizin, bir tür tarih bağlamı oluşturup eseri yapan kişinin de yaşamını incelemeye dahil ederek sanat eserini değerlendirdiği görülmektedir. İkonografik incelemede sanat eserinin oluşturulduğu dönemde sahip olduğu anlamı, toplumsal koşulları, yapımcının o tarihsel dönemdeki deneyimlerini ve yaşam tarzının incelendiği görülmektedir. İkonografik analiz sanat nesnelere anlamını ve önemini inşa etmek için her zaman birincil veya ikincil araştırma yoluyla tarihsel kanıtların birleştirilmesine bağlıdır. Bu, sanatın anlamının yanı sıra yaratıldığı kültürlerin daha derin bir şekilde anlaşılmasına yol açacaktır (Akpang, 2020).

Yapıtı daha iyi analiz etmek adına, Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemi ile Diego Velazquez'in “Aynadaki Venüs” isimli eseri incelenmeye çalışılacaktır.

Erwin Panofsky İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemi

Panofsky'nin tarihe ve sanat teorisine en büyük katkısı; mimari, heykel ve resmi kucaklayan bir tür evrenselliğe sahip olmasıdır. Ona göre, sanat tarihçisi, değişen tarihsel koşullar altında, insan zihnindeki temel eğilimlerin belirli temalar ve kavramlar tarafından ifade edilme biçimine dair bir kavrayışa sahip olmalıdır (Sumner, 1968).

Sanat eserleri üzerine araştırmalar yapmış bir diğer isim sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin'dir. Yapıtın biçim (form) çözümlemesini daha çok Rönesans ve Barok biçime dayandıran Wölfflin, çizgisel-gölgesel, yüzey-derinlik, açık form-kapalı form, çokluk-birlik/bütünlük, belirlilik-belirsizlik ilkelerinden hareketle, biçimsel olandan yola çıkılarak nesnel ölçütler elde etmek istemiştir. Wölfflin'e göre biçim, bir şeyin ya da bir nesnel grubunun en genel anlamda ayırt edici çizgileri ya da karakteridir (Panofsky, 2014, s. 29).

Panofsky'e göre ise Wölfflin'in kullandığı anlamda “biçimsel analiz” genelde motiflerin ve motiflerin bileşimlerinin (kompozisyonlar) bir analizidir. Yani biçimsel analiz, katı biçim takıntısı ile duygu ve ifade anlatımlardan sakınır (Panofsky, 2014, s. 29). Ancak Wölfflin'in bu biçimsel analizini Panofsky'nin evreleri içinde ele almak mümkündür. Panofsky, sanatın döneminin getirdiklerinden ayrı düşünülmeceğini savunur sadece sanat yapıtını Wölfflin'in

biçimsel analizine bağlı kalarak anlamaya çalışırsak, sanat yapıtının içeriğini tam olarak anlamayacağımızı dolayısıyla asıl ortaya çıkma gerekçesi olan dünya görüşüne ulaşamayacağımızı vurgular. Erwin Panofsky'ye göre, sanat yapıtı, içinde bulunduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamının içerisinde –yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte– ele alınıp incelenmelidir (Panofsky, 2012). Bu yüzden konu, anlam ve içeriğinin saptanıp, açığa çıkarılması için “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntemle eserin; bir tarafta biçim, diğer tarafta konu veya anlam olarak ele alınması gerektiğine vurgu yapmıştır. Panofsky, eserleri konusu veya anlamı dahilinde algılanabilmesi için üç evrede gerçekleşen anlamların saptanması gerektiğini söylemektedir. Bunlar; birincil veya doğal anlam, ikincil veya uzlaşım anlam son olarak da içsel anlam veya içeriktir.

Birincil veya Doğal Anlam

Bu anlam saf biçimleri, tıpkı insan, hayvan, bitki, at, alet ve benzeri şeyler gibi doğal nesnelere temsilleri olarak saptanarak, ifade nitelikler algılanarak kavranır. Birincil anlamların taşıyıcıları olarak saf biçimler dünyasına sanatsal motifler de denir ve bu motiflerin belirlenmesi ve ortaya dökülmesi ön-ikonolojik betim olarak adlandırılır (Panofsky, 2012, s. 28). Bir sanat eserinde görmüş olduğumuz biçimleri, tanıdığımız kimi nesnelere benzetip, bu biçimler arasında ilişki kurarak ve biçimlerin hangi hareketler içinde olduklarını saptayarak elde ettiğimiz anlam, eserin “Olgusal Anlam”ı, belirli nesnelere benzeterek adlandırdığımız, peşinden hangi hareketler içinde bulunduğunu saptadığımız bu biçimlerin ifade niteliklerini bularak saptadığımız anlam ise eserin “İfade nitelikler”idir. “Olgusal Anlam” ve “İfade nitelikler” olmak üzere iki alt başlık altında ele alınan bu iki anlam, bize eserin “Doğal Anlam”ını vermektedir (Cömert, 2019, s. 8).

İkincil veya Uzlaşım Anlam

Sanatsal motiflerin ve bu motiflerin bileşenlerinin temalar veya kavramlarla birleştirilmesi sonucu ikincil anlamlara ulaşılır. İkincil anlamların taşıyıcıları olarak anlaşılabilir motiflere imgeler denilebilir. İmgelerin bileşimi de bizi hikayelere ve alegorilere götürür. İşte bu alegorilerin saptanması ikonografyanın alanını oluşturur. Sembol ve alegori ister açık ister gizli olsun, geleneksel bir görsel dili kullanarak, sanatçının eserinde kodladığı, bilinçli olarak uyguladığı işaret sistemleridir.

İçsel Anlam veya İçerik

Bu anlam bir ulusun bir dönemin, bir sınıfın bir dinsel ya da felsefi düşüncenin temel tutumunu açığa vuran esas ilkeler saptanması sonucu anlaşılır. Bu ilkeler hem kompozisyon yöntemleri hem de ikonografik anlamlarla açığa çıkarılabilir (Panofsky, 2012, s. 29). Hikayeler ve alegoriler yerine sembolik değerlerle ilgilenen içsel anlamın yorumu, nesnelere ve olaylara aşinalıktan çok daha fazlasını gerektirir. Yazınsal kaynaklar yoluyla aktarılan özgül temalara ve kavramlara aşinalık ikonografik analiz için gerekli ve yeterli iken, o analizin doğruluğunu garanti etmez (Panofsky, 2012, s. 33). Doğru bir ikonolojik yorum, ikonolojik çözümlemeye de dayanır.

Tükel ve Arsal'a göre (2018), Panofsky özelinde “ikonografinin öznesi başyapıtlar değil” gün yüzüne çıkmayı bekleyen göstergelerdir.

Yöntem

Bu makalede, Diego Velazquez'in, “Aynadaki Venüs” (Görsel 1) adlı eseri, Erwin Panofsky'nin “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemi” esas alınarak incelenmiştir.



Görsel 1.
Aynadaki Venüs (Velazquez, 1647) 122x177 cm

Panofsky'nin yöntemi, sanat ve sanat eğitimi alanlarında geçerliliği kabul görmüş ve günümüzde de kullanılmaya devam eden bir metottur. Anlaşılabileceği üzere Panofsky, ilk aşamaya, ön ikonografik betimleme, ikinci aşamaya ikonografik sınıflama, üçüncü aşamaya ikonolojik yorum olarak öne sürer. Panofsky'ye göre kendimizi açık ifade etmek istiyorsak bu üç katmanı ayırt etmemiz gerekmektedir ve hangi katmana gidersek gidelim saptamalarımız ve yorumlamalarımız kendi donanımımıza bağlı olacaktır (Panofsky, 2012, s. 37).

Bulgular

Ön İkonografik İnceleme (Doğal Anlam, Olgusal - İfadesel Anlam)

Diego Velázquez'in "Aynadaki Venüs," isimli eserine ilk bakışta, izleyiciyi yatay bir kompozisyon karşılamaktadır. Resim içerisinde bulunan unsurların hareketlerinin de bu yatay kompozisyonu tamamlayacak şekilde işlendiği görülebilmektedir. Eserin ana ekseninde, biri rahat bir pozisyonda uzanmış, diğeri ise görece dik bir pozisyonda olan iki figür bulunmaktadır. İzleyiciye arkası dönük bir şekilde uzanmış olan figür, koyu renk saçları olan açık tenli genç bir kadın figürüdür. Başını, üzerinde bulunduğu alanın da yardımıyla sağ koluyla destekleyip diğer kolunu ise vücudunun ön kısmına aldığı görülmektedir. Böylece kompozisyon içerisindeki yatay hareket figür üzerinden de devam etmektedir. Sırtı izleyiciye dönük olan bu figürün duruş pozisyonuna göre altta kalan bacağı içeri doğru bükülmekte, diğeri ise vücut hareketini tamamlayacak şekilde, üzerinde bulunduğu alan boyunca uzanmaktadır. Karşısında bulunan diğer figürün kendisine doğrulttuğu koyu çerçeveli, dikdörtgen formda bir aynaya doğru bakmaktadır. İfadesi tam belirgin olmamakla birlikte portresi, bu ayna üzerinden izleyiciye yansımaktadır. Kadın figürünün karşısında bu aynayı tutmakta olan, boynundan beline doğru ucu bağlanmış şekilde mavi kurdele bulunan, beyaz kanatlı bir çocuk figürü durmaktadır. Bu çocuk figürü, bacağının birini bulunduğu alana sadece ayak parmakları temas edecek şekilde kırmış, diğerini ise diz kapağından destek alacak şekilde yerleştirmiştir. İki eliyle aynaya uzanmakta ve aynı şekilde aynayı tuttuğu elinde uzun pembe bir kurdele daha bulunmaktadır. Her iki figürün yerleşmiş olduğu alanın üzerinde iki farklı renkte örtü bulunmaktadır. Altta bulunan örtü beyaz renkte, üstte yer alan örtü ise gri/siyah renktedir. Bakıldığında kadın figürünün bu siyah renkli örtüye temas edecek şekilde uzanmış olduğu görülebilmektedir. Çocuk figürü ise gri örtünün dışında kalmakta, daha çok altta kalan beyaz örtüyle temas etmektedir.

Yine çocuk figürünün gerisinde, resmin arka planını oluşturacak şekilde yerleştirilmiş ve hareketiyle kompozisyonun devamlılığını sağlayan, kırmızı renkte bir perde bulunmaktadır. Eserin arka planını neredeyse yarı yarıya ayırmakta olan perdenin arkasından da kahverengi renkte bir duvar görülmektedir. Geri planda kullanılan renklerin tonlarının koyu olması bir kontrast oluşturarak figürlerin resmin ana elemanı olmasını sağlamakta ve onları ön plana çıkarmaya da yardımcı olmaktadır. Resimdeki açık form kullanımı da gerçeklik duygusunu arttırmaktadır. Resimdeki her formun kendi arasında ilişki içinde olduğu aynı zamanda formların merkezde daha vurgulu ve net olduğu, kenarlarda ve arka planda ise netliklerinin bozulduğu görülmektedir. Bunun da formlara boşlukta uçuyorcasına bir etki kattığını ve resme ayrı bir derinlik kazandırdığı söylenebilmektedir.

İkonografik Çözümleme (Uzlaşmalı Anlam - İkincil Anlam)

Eserin ikonografik çözümlemesine, figürlerin mitolojik anlamlara sahip olduklarından bahsederek başlangıç yapılabilir. Sanatçının eseri isimlendirmesinden de yola çıkarak; çıplak ve sırtı izleyiciye dönük olacak şekilde yatağa uzanmış kadın figürünün, Yunan mitolojisinde Afrodit olarak anılan, Venüs karakteri olduğunu söyleyebiliriz. Roma mitolojisinde de adından sıkça bahsedilen, Hesiodas'a göre denizin dalgalarından doğan Venüs, güzellik, aşk, cinsellik ve şehvet gibi kavramlara bir temsil oluşturabilmektedir. 16. Yüzyıl ve ilerleyen dönemlerde pek çok "Venüs" temasının işlendiği görülebilir. Eserin yapıldığı döneme bakıldığında Venüs karakterinin içerdiği çeşitli anlamlar bulunduğu bilgisine ulaşılabilmektedir. Venüs karakterine atfedilen anlamlar; güçlü ve erdemli, zayıf ve şehvetli, dünyevi ve satılık olmak üzere üç ayrı şekilde söylenebilmektedir (Beksaç, 1986, s. 119).

Resimde kompozisyonun yaklaşık olarak orta kısımlarına doğru bakıldığında Cupid olduğu var sayılan çocuk figürünün Venüs'e doğru yöneltiği ayna objesi ile karşılaşılmaktadır. Kompozisyonda yer alan aynanın geçmişine bakıldığında ise Yüksek Rönesans dönemi ressamlarının büyülediği bir fenomen olarak ele alınabileceği görülebilmektedir. 1500'lü yıllar ve sonrasına baktığımızda Kuzey İtalya bölgelerinde de çok sayıda ayna kullanımlarına, objenin kompozisyon içerisinde yer almasına ve anlamlandırma aktif bir rol oynamasına sıkça rastlanabilmektedir (Prater, 2007). Geçmişten eserin yapıldığı güne kadar gelindiğinde bir motif, bir obje olarak aynanın kendisi dışında, figürün önden veya arkadan görünmesi, resim yüzeyinde doğrudan izleyici tarafından görülemeyen alanı ve karşısındaki yansımaları göstermesi, hayali ya da gerçek anlatımları göstermesi noktasında yıllar boyunca vazgeçilmeyen bir unsur olduğu görülmüştür. Ayna objesi, bir eserde resim içinde resim olarak da tabir edilebilmektedir. Velázquez'in bir diğer önemli tablosu olan Las Meninas'a bakıldığında da aynanın, söz konusu ana sahnenin "dışında" kalan farklı bir sahneyi daha izleyicilere yansıttığı görülmektedir (Vidaurre, 1999). Böylece kompozisyonda kullanılan bir veya daha fazla ayna, resmin kendi bağlamında bakıldığında görme sürecinde oluşan resimsel hikâyeden çıkarılması düşünülemeyecek olan kahraman bir obje haline gelmektedir (Prater, 2007). Aynı zamanda büyüsel, kutsal ve bilinmez alemlere açılan bir görsellik aracı olarak ayna, metafizik dönüşümlere kaynak teşkil etmiştir (Beksaç, 1986). Bu bağlamlarla ve Velázquez'in Venüs'ünün ayna alegorisi ile birleşmesiyle birlikte çeşitli hipotezler ortaya atılmış, bu hipotezlerle birlikte varılabilecek çeşitli anlamlar oluşmuştur. Başlangıçta; bahsedilen bu iki nesnenin bir arada kullanılmasının da çeşitli anlamlara yol açtığı görülebilmektedir. Özellikle aynanın durduğu yer ve oluşan yansıma açısından, yansıma yasaları da ele alınarak bakıldığında Venüs'ün portresinin değil, vücudunun farklı bir

bölgesinin aynadan izleyiciye yansımaları gerektiği düşünülmektedir. Bu açıdan hem portrenin aynadan yansıtılması hem de izleyicinin arkadan da olsa kıvrımlarıyla birlikte uzanmış olan Venüs figürünün vücudunu görebilmesi, izleyiciye bir kadınlık, kadınsı güzellik alegorisi sunmaktadır (Vidaurre, 1999).

Venüs'ün eserde, kimileri tarafından belirsizlik atfedilen bir yüz ifadesi bulunmaktadır. Buna karşın kadın figürünün hafif bir tebessümle aynada kendisini izlediği gibi bir yaklaşımın olduğu da görülebilmektedir. Venüs'ün şehvetli formuyla birlikte kendisine karşı oldukça uyanık, farkında bir halde olduğu görülür. Bir anlamda kendisini seyredenleri görmeyi reddeder, gözlerini kapatmaz fakat bakışları dışarıda değil, sadece aynada, yani kendisi üzerindedir. Bu şehvetinin farkındalığı ve kimileri tarafından tebessüm ettiğinin varsayılmasıyla birlikte "kibir" alegorilerine bir atıfta bulunduğu düşünülebilir. Bu bağlamda bakıldığında; Venüs, kendi imajını sevmek, kendi kendisini düşünmek ve gözlemekten zevk almak noktasında yine mitolojik bir karakter olan Narcissus'a çağrışımda bulunabilmektedir. Bu çağrışımla birlikte Narcissus ve Venüs kibir temsiliyeti altında birbirleriyle bağlantılıdır denilebilir (Vidaurre, 1999).

Bir başka hipotezi inceleyecek olursak; Venüs'ün yüz ifadesine yani aynadaki portreye atfedilen belirsizliğe odaklanabilmekteyiz. Bu belirsizliğin ortaya çıkması ile resmedilmek istenenin güzel ve şehvetli bir kadın olan Venüs'ün yüzünün yanında bir erkek karakterin de resmedilmek istendiği düşüncesine ulaşılabilmektedir. Bir kadın ve erkeğin yüzünün bir arada kullanıldığını düşünülmesinin sebeplerinden birisi Velazquez'in kendisini de esere dahil etme ya da yapmış olduğu eser içerisinde görünme isteğiyle ilişkilendirilebilmektedir. Daha önce de "ayna" alegorisi içerisinde söz edilen ve Velazquez'in bir diğer önemli eseri olan Las Meninas'ta, sanatçının ayna yansımada kendisini resmetmiş olması çeşitli izleyicileri bu düşünceye götürebilmektedir. Velazquez'in yüzünün de dahil olduğu düşüncesinin yanı sıra, yarım bir gülümsemeyle, yüzün yansımalarının ona bakan karakterin yansımalarına tekabül ettiği gibi çağrışımlar da bulunabilmektedir (Vidaurre, 1999).

Eserde bulunan diğer bir karaktere baktığımızda da yumuşak bağlarla bağlı pembe bir kurdele ile aynayı ucundan tutmakta olan çocuk figürü görülebilmektedir. Bir çocuk olarak resmedilmesi aynı zamanda da beyaz kanatlara sahip olması nedeniyle bu figürün, mitolojik bir karakter olan Cupid, Yunan mitolojisindeki adlandırılışıyla ise Eros olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda Venüs'ün oğlu olarak da bilinen Cupid aşk, çekicilik, şefkat gibi duyguların tanrısı olarak var olmaktadır. Tanrılar ve ölümlülerin hayatlarına müdahale edişi, sevgi ve aşk bağlarını ortaya çıkarışı ile bilinmektedir. Yaramaz bir tanrı ya da genellikle ince kanatlı bir genç olarak tasvir edilmesi ve kaynaklarda da o şekilde geçmesi sebebiyle, eserde çocuk figürü olarak resmedildiği düşünülebilir. Cupid karakterinin bahsedildiği şekilde aynayla temas halinde olması ve daha öncesinden gelen anlamlarla birlikte, doğrudan Venüs figürüne atıfta bulunmadığını düşündürmektedir. Bütün bu yorumlarla anlam olasılıklarının daha da çoğalması, bir çokanlamlılığa neden olmakla birlikte çeşitli kimliklerin kaynaşmasıyla ortaya çıkabilecek bir aşk olgusuna da atıfta bulunduğu söylenebilir (Vidaurre, 1999).

İkonolojik Yorum (İçsel anlam – İçerik)

İkonolojik yorum bölümünde, eserin yapıldığı döneme ve coğrafyaya baktığımızda 17. yüzyıl Avrupası ile karşılaşılmaktadır. 17. yüzyıl hem siyasi hem de sosyal olarak birçok olayı içinde barındıran

bir dönem olarak anılabilmektedir. Bu yüzyılda İspanya, Avrupa'nın başlıca güçlü ülkelerindendir. Bu gücünü de özellikle Hristiyan dünyası ile sahip olduğu yakın ilişkilerden aldığı söylenebilir. İspanya'da gücü elinde tutan kesimin papalık ile ittifak halinde kalmaya özen gösterdiği sanat tarihçilerce ifade edilmektedir. Bahsi geçen dönemler içerisinde İngiltere ve Hollanda ile deniz savaşlarına girmiş ve bu savaşlardan mağlup ayrılmış olmasına karşın İspanya'nın, Güney Amerika ve Uzak Doğu'da çeşitli kolonileri bulunmakta ve ekonomik olarak bu kolonilere bel bağlamaktadır. Fakat bu bölgelerdeki kolonilerde uygulanan ekonomi politikaları nedeniyle işlerin, İspanya'nın isteğinin tam tersi yönde ilerlediği görülmektedir. Uygulanan sert politikalar nedeniyle çeşitli karışıklıklar ve bunlara bağlı olarak ayaklanmalar oluşmaktadır. Oluşan bu problemler sonucu ülke içerisinde mali sıkıntılar artmakta, buna bağlı olarak da ülke yoksullaşmaktadır. Mali kaynakların sağlanabilmesi için halk tarafından temin edilmek istenen vergiler ise halka ağır gelmeye başlamaktadır. Ekonomik durum bu şekilde olmasına rağmen saray kesiminin, güçsüzlüğünü kapatabilmek adına, masraflı ve lüks yaşantısına devam ettiği görülmektedir (Beksaç, 1986, s. 18).

Sanatsal yaşamlarını siyasi ve sosyal hayatın bu şekilde seyrettiği bir ortamda ilerletmeye çalışan dönemin sanatçıları için saray emrine girmek ve kilise bünyesine dahil olmak olarak iki ayrı yollarının bulunduğu dikkat çekmektedir (Beksaç, 1986, s. 19). Velazquez'in hayatı boyunca soyluluk unvanı alabilmek için yoğun çaba sarf ettiği ancak ölümünden birkaç yıl önce bu unvanı aldığı da bilinmektedir. Velazquez'in doğduğu, sanatsal gelişimini ilerlettiği ve birçok çalışmasını ürettiği şehir olan Sevilla'da belli bir süre boyunca yaşamını devam ettirdiği bilinmektedir. 16.yy'ın ikinci yarısında, ülkenin farklı yörelerinden gelen Juan de las Roelas, Luis Fernandez, Luis de Vargas, Agustín del Castillo, Juan del Castillo, Francisco Herrera ve Francisco Pacheco gibi ressamların da Sevilla'da çalışmaya başladığı ve bu sanatçıların açtıkları atölyeler ve okullarda geleneksel usta-çırak ilişkisi içinde hem çalışmalar yapıp hem de yeni ressamlar yetiştirdikleri bilinmektedir. İspanyol egemenliği altında bulunan ve bahsi geçen Flaman bölgeleriyle de süren ekonomik, ticari ilişkilerin, sanat alanında da karşılık bulduğu söylenebilir. Böylece İspanyolların Flaman sanatını da tanımalarına olanak sağlanmıştır. Böylece başta Sevilla olmak üzere ülkenin tamamında Barok resmi yaygınlaşmıştır. 17.yy'ın başlarında Sevilla'nın sanat açısından İspanya'daki önde gelen şehirlerden biri olduğu söylenebilir (Kara, 2018, s. 74). Sevilla'daki bu sanat ortamında Velazquez'in, Francisco Herrera'nın atölyesinde bir yıl eğitim gördüğü, 12 yaşındayken ise Francisco Pacheco'nun öğrencisi olduğu bilinmektedir. Bu iki sanatçının da Velazquez'in sanatında etki sahibi olduğunu görebilmekteyiz.

Velazquez'in Sevilla'da dinsel konulu "genre" resimleri ve her açıdan iyi bulunacak bogedonlar resmettiği bilinmektedir. Bunların yanı sıra Velazquez'in portre resminde de oldukça iyi olduğu görülmekte ve bunun bir kanıtı olarak da saray ressamlığına, dönemin genç kralı IV. Felipe'nin portresini resmederek girdiği bir kanıt olarak sunulabilmektedir. Sanatçının yapmış olduğu bu portre, saray ressamlığındaki ilk başarılı çalışması olarak ele alınabilmektedir (Beksaç, 1986). Genel olarak bogedonlara bakıldığında, belirli bir kesimin hayatını konu alması, gündelik yaşamdan kesitler vermesi nedeniyle kültürel açıdan güçlü olmadığı ve çoğunlukla halka hitap ettiği görülmektedir. Buna bağlı olarak Velazquez, saray ressamlığına geçiş yaptıktan sonra, bogedonları bırakıp, daha çok entelektüel ve aristokrat kesime hitap edecek

mitolojik resimler yapmaya başlamıştır. Sanatçının “Aynalı Venüs” isimli eseri de sanatçının saray döneminde yapmış olduğu çalışmalarından biridir. Bu mitolojik konulu ve daha yüksek kesime hitap etmekte olan resimlerin de nihai alıcısı ise İspanya sarayı olmuştur. Saray kesimi Velazquez’in sanatıyla her zaman ilgili olmakla birlikte 1627 yılında sanatçının yapmış olduğu Morolar’ın Sürülüğü isimli eserinde alegorik bir konuyu oldukça başarılı işlemesi sonucunda ona kraliyet ressamlığı unvanını vermeyi uygun görmüştür (Beksaç, 1986, s. 22).

Velazquez’in gerek saray öncesi dönemi gerekse kraliyet ressamı unvanını almış olduğu dönemlere bakıldığında çalışmalarının sembolik, bazı alanlarda da alegorik anlamlara sahip olduğu görülebilmektedir. Bu anlamlara sahip olması 19. Yüzyıl sanat tarihçileri tarafından da görülmekte ve geçmişten günümüze çeşitli araştırma konularını da oluşturduğu bilinmektedir. Geçmiş yıllarda Velazquez’in çalışmaları çeşitli araştırmacılar tarafından edebi kaynaklarla karşılaştırılmış, bu şekilde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Dönemin şiir ve tiyatro eserleriyle ne gibi ortak noktalara sahip olduğu da sanat tarihçileri ve araştırmacılar için merak uyandırmıştır. Kendi döneminden bu zamana kadar Velazquez’in çalışmaları her dönemde ilgi ve anlamlandırma isteği uyandırmış fakat araştırmalara bakıldığında birçok anlamlandırmanın şematik düzeyde kaldığı görülmüştür. Buna bir neden olarak Velazquez’in sahip olduğu kendine özgü çalışma dili sunulabilmektedir. Bilindik şemalar onun çalışmalarında kişisel ve yeni anlamlara sahip olabilmekte, bu anlamlar yeni biçimlere dönüşebilmektedir (Beksaç, 1986, s. 20). Aynı şekilde sanatçının mekân ve perspektif düzeninde de kendisine özel bir mekân tasviri yaptığı görülmektedir. Sanatçı bunu çeşitli objeler kullanarak yapmakta, özellikle de ayna objesini ustalıkla kullanarak kendine özgü bir perspektif algısı yaratabilmektedir (Beksaç, 1986, s. 20). Empresyonist sanat tarihçisi Justi de Velazquez’i bir ifade ve üslup ustası olarak tanımlamakta, çalışmalarında kişilerin ve olayların ister mitolojik isterse günlük olaylar olsun, herhangi bir fark yaratmaksızın anlık bir görünüm olarak ifade ettiğini söylemektedir (Beksaç, 1986, s. 8).

Sanatçının “Aynadaki Venüs” çalışmasına bakıldığında da mitolojik bir temayı, Venüs’e ayna tutan Eros figürünü anlık bir görüntüyü resmeder gibi ele aldığı görülebilmektedir. Bu resmin nerede yapıldığı net olarak bilinmemekle birlikte bazı varsayımlar üzerinde durulmaktadır; sanatçının 1629 ve 1651 yıllarında İtalya’ya gittiği ve bir süre orda kaldığı bilinmektedir. Eserin yapılmış olduğu döneme bakıldığında İspanya’nın engizisyon mahkemelerinin katı kuralları ile yönetildiği bilgisi elde edilebilmektedir. Buna bağlı olarak ise “nü” resmin İspanya’da yapılabilmesinden ziyade İtalya ‘da yapılabileceği ihtimalini doğurmaktadır. Sanatçının İtalya ‘da geçirdiği süre zarfında orda gördüğü eserlerden etkilendiği üzerinde durulmakla beraber, Giorgine’nin Uyuyan Venüs’ü (1510), Tiziano’nun “Urbino Venüs’ü” (1538) eserlerinden de etkilenmiş olduğu söylenebilir. Fakat her iki resimde de Venüs figürünün yüzü bize dönük resmedilmişken Velazquez’in Venüs’ünün sırtının bize dönük olduğu görülmektedir. Resmin nerede ve kimin için yapıldığı, resme konu olan kadın figürünün kim olduğu gibi soruları hala net yanıtlar bulunamazken, resimdeki figürün özellikle yüzünün net olmamasının sanatçı tarafından bilinçli bir tercih olduğu, figürün kimliğini gizlemek istediği yönünde yorumlanabilmektedir. Aynı zamanda figürün duruşu ile birlikte gelen kadının erdemli ve güçlü yönlerine bir atıfta bulunulabileceği düşünülebilmektedir. Bu bağlamda bahsi geçen dönemler içerisinde Kral IV. Felipe’in ikinci evliliğini yapmış olduğunun bilinmesi de “Aynadaki Venüs” tablosuna ve yapılaşımına belirli ölçüde ışık tutabilmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Bir yapıtın sahip olduğu form, optik olarak izleyiciye bir anlam sunmakta, bu optik iz düşünüm ile birlikte izleyicinin zihninde de çeşitli şemalar ve bunlara bağlı anlamlar oluşturma özelliğini de taşımaktadır. Sonuç olarak baktığımızda bir sanat yapıtını sadece biçim olarak ele almanın yeterli olmadığı net olarak görülebilmektedir. Sanat yapıtı bir biçimle, formla birlikte var olmanın yanı sıra bir anlama, alt yapıya, içeriğe sahip olmaktadır (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 16). Sanat dünyasına bakıldığında 18. ve 19. yüzyıllarda bu durumun tam tersinin hâkim olduğu görülebilmektedir. Aydınlanma çağı ve düşünsel eğilimlerin de pay sahibi olduğunu düşünerek denilebilmektedir ki; batı sanatında bulunan sembolik ve amblematik anlatımlar geçmiş zamanlara göre daha geri planda kalmaktadır (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 15). Fakat resim sanatı, formun sahip olduğu asıl anlamları, çok daha farklı anlamlara çevirebilecek bir dönüştürüm aracıdır (Beksaç, 1986, s. 142). Bu bağlamda Velazquez için anlamın entelektüel bir derinlik ve yoğunluk taşıdığı görülebilmektedir. Sanatçının, devlet memuru, kraliyet ressamı ve benzeri o dönem ve bölge için üst düzey görevlerde yer alması, izleyici kitlesinin düzeyi, İtalya ve benzeri sanat merkezi ülkelere seyahat edebilme, Rubens gibi dönemin usta denilebilecek sanatçıları ile karşılaşabilme, birlikte çalışabilme durumu, kendi dönemindeki diğer sanatçılara göre sahip olduğu olanakları, onun çalışmalarının çok daha farklı izleyici kitleleriyle buluşmasına olanak sağlamıştır. Bu nedenle çalışmaları salt form anlamlarından ziyade daha yoğun ve alt anlamlara sahip olduğu görülebilmektedir (Beksaç, 1986, s. 144).

Sanatçının “Aynadaki Venüs” isimli eserinin bugün hala gizemini koruyan bir başyapıt niteliğinde olduğu açıkça görülebilmektedir. Bu gizemli başyapıt, Panofsky’nin “ikonografi ve ikonolojik Sanat Eleştirisi” yöntemiyle derinlemesine analiz edilerek, objeler ve figürler arasında bağlantılar kurularak çözümlenmeye çalışılmıştır. Böylece resmin üzerindeki gizem perdeleri aralanmaya ve resmin anlam tabakaları açığa çıkmaya başlamıştır. Bu inceleme ve anlamlandırma çalışmaları neticesinde, resme daha yakından bakabilme olanağına sahip olunmuş ve bu bağlamda da resimle gerçek anlamda tanışma sağlanabilmektedir. Bu tanışma, beraberinde resimden daha fazla zevk almayı, aynı zamanda resmi doğru bir biçimde değerlendirebilmeyi mümkün kılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir - Ş.Ö.; Tasarım - Ş.Ö.; Denetleme - D.Ş.; Kaynaklar - Ş.Ö.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi - D.Ş., Ş.Ö.; Analiz ve/veya Yorum - Ş.Ö., D.Ş.; Literatür Taraması - Ş.Ö., D.Ş.; Yazıyı Yazan - D.Ş., Ş.Ö.; Eleştirel İnceleme - D.Ş.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - Ş.Ö.; Design - Ş.Ö.; Supervision - D.Ş.; Resources - Ş.Ö.; Data Collection and/or Processing - D.Ş., Ş.Ö.; Analysis and/or Interpretation - Ş.Ö., D.Ş.; Literature Search - Ş.Ö., D.Ş.; Writing Manuscript - D.Ş., Ş.Ö.; Critical Review - D.Ş.

Declaration of Interest: The authors have no conflicts of the interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Akpang, C. E. (2020). Writing about art: Addressing the problem of art appreciation and criticism. *Nigeria Universities/Colleges International Journal of Education and Research*, 8(2).
- Barrett, T. (2012). *Sanatı eleştirmek, günceli anlamak*. Hayalperest Yayınevi.
- Beksaç, E. (1986). *Velazquez'in sanatında sembolik ve didaktik anlamlar* [Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Cömert, B. (2019). *Mitoloji ve ikonografi*. De ki Basım Yayın.
- Honour, H., & Fleming, J. (2020). *Dünya sanatı tarihi*. Alfa Yayıncılık.
- Hristova, S. (2017). Notes on the iconography of mediated gestures. *HAU*, 7(1), 415–422. [CrossRef]
- Kara, E. (2018). İspanya'nın altın çağında Sevilla kentinin İspanyol sanatındaki yeri. *Journal of Awareness*, 71–88.
- Micheletti, E. (1968). *Velazquez*. Grosset & Dunlap, Inc.
- Mitolojik Tanrılar. (2019). *Eros (Cupid)/Yunan Mitolojisinde Aşk Tanrısı* <https://www.mitolojiktanrilar.com/eros-ask-tanrısı/>
- Muller, M. G. (2011). Iconography and iconology as a visual method and approach. E. Margolis, & L. Pauwels (Eds.), *The sage handbook of visual research methods* (s. 283–297) içinde.
- Muller, M. G. (2015). *The international encyclopedia of communication*. [CrossRef]
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları Rönesans sanatında insancıl temalar*. Pinhan Yayıncılık.
- Prater, A. (2007). *Venus Ante el Espejo*. CEEH.
- Shatford, S. (1986). Analyzing the subject of a picture: A theoretical approach, *cataloging & classification quarterly*, 6(3), 39–62.
- Tükel, U., & Yüzcüller, S. (2018). *Sözden imgeye Batı sanatında ikonografi*. Hayalperest Yayınevi.
- Velazquez, D. (1647). *Aynadaki Venüs* [Resim]. <https://tr.wikipedia.org/RokebyVenus>
- Vidaurre, C. (1999). *Diego Velázquez: La venus d. espejo*.
- Wikipedia. (2022, 18 Mart). *Cupid*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Cupid>

Structured Abstract

When a work is started to be examined, besides the main striking elements, the researcher should also pay attention to the period in which the work was made, the cultural and social events of the period, and accordingly, the social structure. Considering the economic structure, political situations, geography, religion, language, and race of the period, and the meaning should be tried to be understood and interpretations should be deepened accordingly. Considering all these, it is seen that iconographic analysis evaluates the work of art by creating a kind of historical context and includes the life of the person who made the work in the analysis. In iconographic analysis, it is seen that the meaning of the artwork at the time it is drawn, the social conditions, the producer's experiences, and the lifestyle in that historical process are examined. Iconographic analysis always relies on combining historical evidence through primary or secondary research to construct the meaning and significance of art objects. This will lead to a deeper understanding of the meaning of art and the cultures in which it was created.

For Erwin Panofsky, a work of art is a work of art of the period in which it was formed and of which it is a part. A work is a work within the cultural environment, that is, the philosophy, social structure, psychology, religious environment, political, and economic situation of the period, etc. should be considered together with the cases. For this reason, Panofsky developed the "iconographic and iconological art criticism method" to identify and reveal the subject, meaning, and content. With this method, the artwork, on the one hand, reveals the necessity of considering it as a form, on the other hand, as a subject or meaning. Panofsky says that in order for his works to be perceived within their subject or meaning, the meanings that occur in three stages must be determined (primary or natural meaning, secondary or traditional meaning, and finally intrinsic meaning or content). Primary and natural meaning: it is the first stage created by establishing a relationship between the forms we have seen in a work of art and determining which movements the forms are in. Secondary meaning: it is the second stage that examines artistic motifs, allegories, images, and their meanings. Content, on the other hand, is the final stage that is understood as a result of determining the main principles that reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical thought. Based on these stages and definitions, it was deemed appropriate to conduct a work review. In this study, it was aimed to examine Diego Velazquez's "Rokeby Venus" with the iconographic and iconological criticism technique.

Diego Velazquez is known as a painter who was born in Seville, Spain in the 17th century and made a name for himself in his own time. During his time in Seville, the artist made paintings with religious themes and paintings about daily life. The life of the painter, who received art education in the workshops of famous painters during his development period and had the opportunity to make his productions in these workshops, can be divided into two as before the palace and after the palace. He improved himself and increased his recognition with the bogedons and portraits he made during the period called pre-palace. So much so that the artist earned the right to be a royal painter, thanks to the fact that he made the portrait of the king of the period with a masterful technique. Thus, the palace period of the artist had begun. During the mentioned palace period, he made various trips to the cities known as art centers. Along with these travels, he saw different works in the field of art, got to know some famous painters, and was influenced by them. Along with these effects, new studies have revealed. His work "Rokeby Venus" is thought to be one of these works.

Rokeby Venus is an oil painting on canvas made in 1647, with two figures, welcoming the viewer with a horizontal composition at first glance. The work was intended to be examined with the subtitles of the iconological and iconographic criticism method. With the research and studies carried out, the opportunity to take a closer look at the work was obtained, and thus a real acquaintance with the painting became possible. With this meeting, it has been seen that this well-known work of the artist has various meanings and interpretations, and these meanings and interpretations are included in the study.

It has been concluded that the artist, who increased his fame even more with his palace painter in his own period, has not lost anything from his recognition today and his famous work "Rokeby Venus" is a masterpiece that still preserves its mystery today.

Minimalist Sanat Anlayışı Çerçevesinde Hayvan Hakları Konulu Afişler

Posters on Animal Rights Within the Framework of a Minimalist Approach of Art

Nur UZUNER ^{ID}

Elif TARLAKAZAN ^{ID}

Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Kastamonu, Türkiye



Bu çalışma, Nur UZUNER (2020)' in "Minimalist Sanatın Afiş Tasarımına Etkileri ve Hayvan Hakları Konulu Afiş Uygulamaları" isimli yüksek lisans tez çalışmasının bir bölümünü kapsamaktadır. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Geliş Tarihi/Received: 20.01.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 19.02.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Nur UZUNER

E-mail: n.nuruzunerr@gmail.com

Cite this article as: Uzuner N, Tarlakazan, E. (2022). Posters on animal rights within the framework of a minimalist approach of art. *Art and Interpretation*, 40(1), 49-58.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

ÖZ

Minamalizm Akımı; "az çoktur" ilkesi ile yapılaşmış, mantığa dayanan bir sanat akımıdır. Grafik tasarımın en önemli unsurlarından biri olan afişin tasarım alt yapısına inildiğinde, sanat akımlarından belirli izler yansıtmakta ve bu izler toplum yaşantısını dünyaya aktarmaktadır. Çalışma içerisinde ele alınan Minimalizm'in matematiksel geometri anlayışıyla temeli atılan "özgün nesne" denilen yapıtlarının, afiş tasarımına ne şekilde etki ettiği üzerine durulmuştur. Kısa süre içinde sanatsal içeriğinin yanı sıra bir yaşam felsefesi haline dönüşen Minimalizm Akımı'ndan hareketle araştırmacı tarafından geliştirilen afiş tasarımları, minimalizm ve afiş arasındaki bağı ortaya koymak amacıyla, sosyal afiş çeşidi içerisine giren "Hayvan Hakları" konusuna odaklanmıştır. Hayvan hakları başlığı altında toplanan ve minimalist uygulamalar kullanılarak tasarlanmış afişler; "hayvan hakları, nesli tükenmekte olan veya tükenen hayvanlar, hayvanlara yapılan zulüm ve onların denek olarak kullanılması" adı altında bölümlere ayrılmıştır. Bu içeriğe sahip olan ve bölümlere ayrılarak hazırlanan uygulamalar ise 10 adet afiş tasarımı ile sınırlandırılmıştır. Hazırlanan her bir afiş tasarımında illüstrasyon unsuru ön plana çıkarılmış ve Minimalizm Akımının "az çoktur" anlayışına uygun olarak tasarlanmıştır. Tasarımlardaki denge ve kompozisyon hareketini sağlayan imgeler tek bir görsel sınırlamasıyla oluşturulmuştur. Ancak afişlerin birden fazla anlam ve duyu aktardığı, bu bağlamda minimalist sanata dair kuralları kapsayacak nitelikte bir gösterge olabileceği tespit edilmiştir. Çalışma, bir sanat akımının başka bir sanat dalını etkilemesi ve bu etkileşim sonucunda tasarlanan afiş uygulamalarının, grafik tasarım alanına yeni bir tasarım fikri sağlaması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, minimalizm sanat akımı, minimalist afiş tasarımları, afiş tasarımı

ABSTRACT

Minimalism movement is an art movement based on logic and structured based on the principle of "less is more." When it comes to the design infrastructure of the poster, which is one of the most important elements of graphic design, it reflects certain traces of art movements and these traces convey the social life to the world. It has been focused on how the works called "specific objects," which are based on the mathematical geometric understanding of minimalism, which are discussed in the study, affect the poster design. The poster designs developed by the researcher based on the minimalism movement, which soon turned into a philosophy of life, as well as its artistic content, focused on the subject of "animal rights," which is included in the social poster type, in order to reveal the link between minimalism and posters. Posters were collected under the heading of animal rights and designed using minimalist applications. It is divided into sections under the name of "animal rights, endangered or extinct animals, cruelty to animals, and their use as subjects." Applications with this content are prepared by dividing into sections which are limited to ten poster designs. The illustration element is highlighted in each poster design and is designed in accordance with the "less is more" approach of the minimalism movement. The images that provide the balance and composition movement in the designs are created with a single visual limitation. However, it has been determined that the posters convey more than one meaning and emotion, and in this context, it can be an indicator that covers the rules of minimalist art. The study is important in that an art movement affects another branch of art and the poster applications designed as a result of this interaction provide a new design idea to the field of graphic design.

Keywords: Graphic design, minimalism art movement, minimalist poster designs, poster design

Giriş

İndirgemeci bir sanat olarak bilinen Minamalizm Akımı; 1960'lı yıllarda soyut dışavurumculuk akımının aşırı duygusal ve fevri tarzına tepki olarak doğmuş, "less is more" yani "az çoktur" ilkesi ile yapılaşmış, mantığa dayanan bir sanat akımıdır. Sanatta aşırı yalınlığı ve matematiksel kuramı savunan bir sanat akımıdır. Minimal sanat için "ABC Art" (temel sanat) gibi ifadeler kullanılmışsa da ortaya çıkan bu yeni eğilimi adlandırmayı benimsememiştir. Zamanla kullanılan "minimum" kelimesi "minimalizm" anlayışına hayat vermiştir. *Üretilen yapıtlar toplumun kolayca kabul edemeyeceği yapıtlardır ve hepsi Amerikan sanatçıların öncülüğünde oluşmuş ilk uluslararası sanatsal hareket sayılmaktadır* (Tizgöl, 2008, s. 50-51). Minimalizm birçok sanat akımından izler taşısa da sanatçıların icra ettikleri sanata karşı gösterdikleri titizlik, akımda kullanılan malzemelere kadar uygulanmış ve çalışmalar aynı titizlikle günümüze değin yansıtılmıştır. Sanatçılar sanatlarının bir kimliği olduğunu savunmuşlar ve sanatlarından duyumsallık içeren tüm ayrıntıları çıkarmışlardır (Hodge, 2011, s. 176).

Grafik tasarım içerisinde geniş kitlelere, çok kısa sürede hitap eden afiş; kalabalıklara asılan resimli duvar ilanı anlamına gelmektedir. Sosyal, kültürel ve reklam olarak üç başlığa ayrılan afişin alt yapısına inildiğinde sanat akımlarından belirli izler yansıtmakta ve bu izler toplumun yaşantısını dünyaya aktarmaktadır. Afişler, grafik tasarımın en önemli unsurudur ve üzerinden ne kadar zaman geçerse geçsin değerini kaybetmeyen bir iletişim aracıdır. *Afiş tasarlandığı ülkenin kültürel, ticari ve politik özelliklerini yansıtan canlı ve estetik bir göstergedir* (Becer, 2018, s. 204). Afişler herhangi bir konuda tanıtım amaçlı tasarlanabildikleri gibi propaganda aracı olarak da tasarlanabilmektedir. İçeriği ve amacı her ne olursa olsun hayata geçirilen afiş tasarımları kamusal alanlara asılarak hedef kitle ile iletişim kurma hedefindedir. Bu hedefin gerçekleştirilmesinde ise afiş tasarımı sanatsal bir değer taşımak zorunda değildir.

Günümüze kadar ulaşmış tüm sanat eserlerinin sahip olduğu bir anlayış bulunmaktadır. Bu durum grafik tasarım ve onun bir ögesi olan afiş tasarımı içinde geçerlidir. Bu çalışmada Minimalizm'in matematiksel geometri anlayışıyla temeli atılan "spesifik nesne" ya da "özgün nesne" denilen yapıtlarının, afiş tasarımına ne şekilde etki ettiği üzerinde araştırmalar yapılmıştır. Güncelliğini halâ koruyan bir sanat olan minimalizm, çağımızda birçok alanda kullanılmakta ve şimdilerde ise bir yaşam tarzına dönüşmektedir. Bu bağlamda minimalizm ve afiş arasında bir bağlantı kurulması amacıyla aynı zamanda bu çalışmaya kaynaklık etmesi bakımından "Minimalist Afiş Tasarımları" yapılmış olup, uygulamalar neticesinde sanat akımlarının bir grafik tasarım ögesi ile güncelliğini halâ koruyabilir olması hedeflenmiştir. Ayrıca "Hayvan Hakları" gibi duyarlılığı oldukça yüksek olan bir konunun minimalizm akımı ile yansıtılabiliyor olması, diğer sanat akımında farklı türlerde bir afiş tasarımı ya da grafik tasarımın diğer alanları üzerinde denenebilir oluşunu, tasarlanan afişlerle somut ve olanaklı haline getirmiştir.

Kavramsal Çerçeve

Minimalizm Akımı

Minimalizm tanımı, güncel endüstriyel malzeme/yöntem kullanımının yanı sıra ilişkisel olmayan bir kompozisyon anlayışını, tüm fazlalıklardan arındırılmış bir biçimsel sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını içerir (Antmen, 2016, s. 183). Minimalizm de yer alan spesifik nesne, resim ya da heykel statüsünde değil yeni bir sanatsal

kategori biçimindeydi. Minimalizm de, Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Frank Stella, Robert Morris, Carl Andre öncü sanatçıları olmak üzere, sanatı icra eden diğer isimler Richard Serra, Ellsworth Kelly, Brice Marden, Agnes Martin, John McCracken, Robert Ryman, Fred Sandback, Tony Smith'den oluşmaktadır.

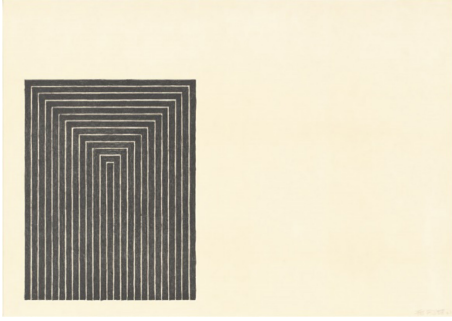
Sanatsal üslubun aşırı bir biçimde yalın olması gerektiğini şiddetle savunan sanat anlayışı için "minimalizm" kavramı kullanılmıştır (Döl & Avşar, 2001, s. 5). Nesnel anlayışa yönelen bu yaklaşım görsel sanatlar ve müzik alanlarında, 1960 sonlarında New York'ta ortaya çıkan bir akımdır. İlk indirgemeci eğilimler 1913 yılında yapılan beyaz zemin üstüne "siyah kare" adlı eserin yaratıcısı olan Kazimir Malevich'tir. Malevich'in başlattığı bu indirgemeci eğilim, minimal sanatla zirveye ulaşan bir sanat anlayışına dönüşmüştür. Minimalizm, aslında bir soyut sanat akımının kolu olarak gözüksün de soyut dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıkmış ve kendisini kısa sürede belli etmiştir. Birincil kurgular olarak sıralanan sanatçılar; Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Sol LeWitt'tir. Sert kenar resimleriyle anılan diğer minimalist sanatçılar ise Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland gibi isimlerdir (Ana Britanica, 1994, cilt 1, s. 28). Kendileri için minimalist denmesini reddeden Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Frank Stella, Robert Morris, Carl Andre ve Richard Serra; üç boyutlu nesnelere tasarımlarıyla ilgilenecek, resim ve heykel gibi alışılan kalıpların dışına taşmayı hedeflemişlerdir (Antmen, 2016, s. 182).

"Altmışların ortalarında Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre ve Dan Flavin, Minimalizm'i bir akım olarak tanımlar. Bu sanatçılar her şeyden önce sanat yapıtlarını, metafizik düşüncelerin ya da içe dönük duyguların araçları olarak değil, objeler olarak ele alma girişimleriyle bir araya gelmiş, ama yine de, az da olsa Romantizmin izi korunmuştur" (Fineberg, 2014, s. 281 aktaran Karahan, 2015, s. 19).

Minimalizm fikrinin özü toplumsal içeriği, gösterişi ve aşırılığı reddetmektir, bunu destekleyen bir başka fikirde Frank Stella'nın; "Gördüğünüz, gördüğünüzdür." sözdür. Sanatın toplum içindeki yerini sorgulayan minimalist sanatçılar eserlerinin kendisinden ziyade izleyicilerin tepkileriyle ilgilenmişlerdir. Sayısız kişilerce dışlanan ve alay edilen minimalist sanat, tümüyle devrimci bir kavram olmuş ve sonrasında gelen birçok farklı alanı mimari, tasarım, sanatta derin etkiler bırakmıştır (Hodge, 2018, s. 179).

Minimalizmle ilgilenen sanatçılar, geometrik nesnelere sonsuzluk yükleyerek, sarsılmayacak bir denge oluşturmuşlardır. Tekrar eden birimlerin monotonluğuyla sistematik bir simetri yaratılmıştır. Doğru malzemenin gücü, mekân, renk unsurlarına vurgu yapmış, teknolojiyi estetik hale getirerek sanatlarında kullanmışlardır. Sadelik ve açıklığı konu edinen bir estetik geliştirerek, endüstriyel malzemelere yönelmişler; çelik borular, demirler, florasan tüpleri, tuğla, polyester, küpler, bakır plakalar, endüstriyel boyalar vs. şekillerin basit, geometrik ve tekrara dayanan birimler olmasıyla birlikte malzemelerinde, kendi kimliklerini korumalarını tercih etmişlerdir. Onlara göre, tuğla tuğla olarak, demir demir olarak ve ağaçta ağaç olarak kalmalıdır. Minimalistlerin hepsi, ilk bakışta bütün olarak algılanan çalışmalar yaratmak istemişlerdir. Çünkü ortaya çıkacak eserin bütünlüğü, parçalardan daha önemli görülmüştür. Simetrik tekrara dayalı basit şekilli düzenlemeler, karışık nesnelere tercih edilmiştir (Yılmaz, 2013, s. 273).

Akım, Frank Stella'nın "Siyah Tablolar" adlı resim serisinden sonra yayılmaya başlamıştır (Görsel 1). Bu tablolar hiçbir şekilde anlam, sembol ve referans yansıtmaz, Frank Stella bu tablolar için şu açıklamayı yapmıştır; *Üzerinde boya olan düz bir yüzeyden*



Görsel 1.
Clinton Plaza from Black Series I (Stella, 1967)



Görsel 2.
Untitled Galvanized Steel (Judd, 1988) 100 x 100 x 100 cm

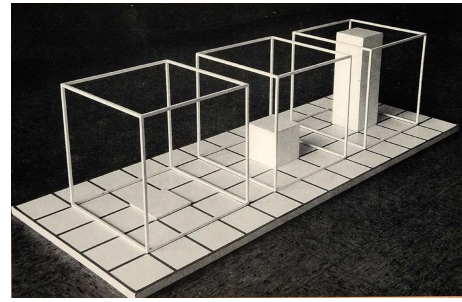


Görsel 3.
Eşdeğer VIII, 120 Tuğla (Andre, 1966)

daha fazlası değildi (Hodge, 2018, s. 177). Bu eserlerden sonra üç boyutlu yapıtların üretimi hız kazanmıştır. Donald Judd *minimalist* sınıflandırmasına şiddetle karşı çıkmış; alan, renk, biçim öğelerinin sadeliğini öne çıkaran soyut çalışmalar yaratmak için endüstriyel malzemelerden yararlanmış. Ayrıca bu çalışmalar çoklu eser haline dönüştüklerinde *spesifik objeler* adında (Görsel 2), üç boyutlu yapıtlar olarak izleyicinin karşısına çıkmıştır. Carl Andre, heykellerini oluşturmak için sac levha, sert plastik, tuğla ve ahşap gibi endüstriyel malzemeler kullanmıştır (Görsel 3). Dan Flavin; tablolarındaki fırça darbeleri ve çizgileri yerine, o çizgileri ışıklardan oluşturmayı, hacim ve alan yeterliliğini ise bu ışıkların parıltılı alanlarını kullanarak yaratmıştır (Döl ve Avşar, 2013, s. 9).



Görsel 4.
Tatlin Anıtı, Floresan Işık, Philadelphia Museum of Art (Dan Flavin, 1966) 373,4 x 70,5 x 12,7 cm



Görsel 5.
Üç Bölümlü Set (LeWitt, 1968)

Dan Flavin; *Işığın gerçek bir malzeme olmadığını düşünenler olabilir. Ben olduğunu düşünüyorum. Söylediğim gibi sanatsal olarak ışıktan daha sade, açık ve dolaysızını bulamazsınız* (Hodge, 2018, s. 178) diyerek renk, ışık ve şekillerle farklı kompozisyonlar yaparak sanatsal araştırmalar yapmıştır (Görsel 4). 30 yıl gibi uzun bir süre boyunca floresanlarla çalışan Flavin, ışığın mekân üzerindeki etkisini araştırmalarıyla yansıtmıştır. Sol LeWitt, siyah-beyaz rölyeflerle soyut, deneysel çalışmalar yapmış, bu çalışmalar üçgen, daire, küp gibi temel geometrik şekiller ve düz renklerle oluşan basit heykeller oluşturmuştur (Görsel 5). Heykelleri çoğunlukla mantıkdışı görülmüştür (Hodge, 2018, s. 178). Yazıları ve heykelleriyle minimalizmin önde gelen ismi Robert Morris'in vizyonu ise, basite indirgenen geometrik şekillerin izleyiciye yansımaları ve metaforik etkileşim üzerine temellendirilmiştir (Görsel 6). Sanatçı 1960'lı yıllarda doku, figür ve dışavurumcu içerikleri barındırmayan dikdörtgen, küp ve tekrarlı diğer geometrik şekillerle minimalist heykele ışık tutan örnekler üretmiştir (Karahan, 2015, s. 22).

Afiş Tasarımı

Afiş, Fransızca'dan dilimize geçen bir sözcük olup, kalabalıkların görebileceği yerlere asılan, bir şeyleri duyurmak için kullanılan genel olarak resimli duvar ilanı anlamına gelmektedir. Afişler, herhangi bir ürünün tanıtımını yapmak, sosyal durumu halkın duymasını sağlamak ve siyasi bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu sebepler sıralandığında afiş, grafik tasarım ürünleri içerisinde en sık karşılaşılan ürünlerdir. İlk ortaya çıktıklarında el becerisi ile



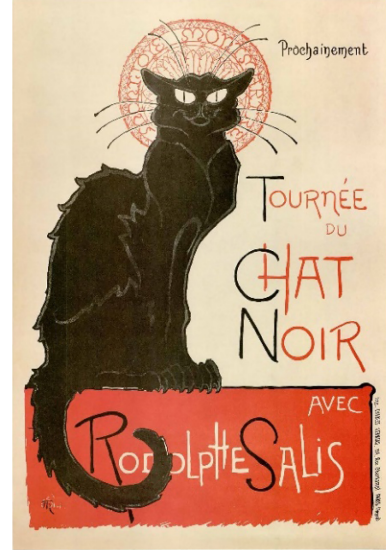
Görsel 6.
İsimsiz (Ayna Küpler) (Morris, 1965)

yapılan afişler, günümüzde baskı makineleri ile çoğaltılarak karışımıza çıkmaktadır. Birçok boyutta tasarlanabilen afişlerde, resim ve yazılar birlikte kullanılarak imgeler ve tipografik elemanlar biçim ve anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde tamamlanmalıdır. Bu sayede parçalar bütün olarak gözükmetedir (Pegem, 2011, s. 192) *Afiş, herkesin görebileceği bir yere asılan ilan ya da reklam işlevi gören basılı kâğıt. İster bir ürünle ister bir olayla, ister yurtseverlik gibi bir duyguyla ilgili olsun, gelip geçenlerin dikkatini hemen çekme özelliği taşımalıdır* (Ana Britannica, 1993, cilt 1, s. 122–123).

1480'de, Londra'daki bir kilisenin kapısına asılan William Caxton'un kitap ilanını tanıtan afiş, ilk duvar afişi olarak tarihe geçmiştir (Kınık, 2015, s. 22). Bir sanat ürünü olarak üretilen afişin ortaya çıkışı ise ilk kez 1860 yıllarıdır. Çarpıcı renklerle, az maliyetli ve üretimde kolaylık sağlayan taş baskı tekniğinin gelişmesiyle sanatsal bir değer kazanmıştır. Bu tekniğe hayat verip geniş kitlelere ulaştıran Jules Cheret (Görsel 7) ve Henri de Toulouse Lautrec (Görsel 8) ilk afiş sanatçıları sayılmakta, 20.yy'daki diğer önemli afiş sanatçıları ise Cassandre, Alphonse Mucha, Herbert Matter, Jan Lenica, Milton Glaser gibi isimler sıralanmaktadır. 19. yy'da Fransız sanatçı Henri de Toulouse-Lautrec, taş baskı afişlerinin çoğu tek kerelik kullanmak amacıyla ve ticari bir ürün olarak tasarlamıştır. Tasarımlarını bu şekilde yapmasının nedeni Japon



Görsel 7.
Casino d'Enghien (Cheret, 1896)

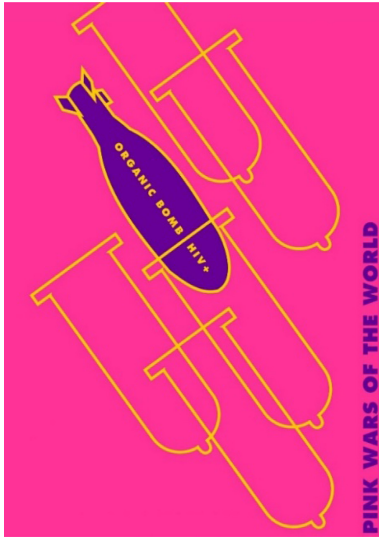


Görsel 8.
Tournée du Chat Noir (de Toulouse Lautrec, 1896)

aşşap baskı tarzından etkilenmesi ile olmuştur (Bird, 2016, s. 128). [Becer (2018, s. 201), afişi şu şekilde tanımlamıştır; *Afişler, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu grafik ürünlerdir. Kübizm, Dışavurumculuk, Art Nouveau, Art Deco, Bauhaus, Uluslararası Tipografik Stil gibi modern sanat ve tasarım akımlarının çağdaş afiş dilinin gelişimine büyük etkisi olmuştur.*]

1890'larda afişe duyulan ilginin Art Nouveau akımının ortaya çıkışı ile daha çok artmıştır. 1914 yıllarında I. Dünya savaşının ortaya çıktığı sıralarda afiş, tarihi etkileyen bir sanat dalına dönüşmüştür. Kalabalıkta etkisi kolayca algılandığından ve hızlıca üretilebildiğinden dolayı siyasi açıdan dönemin en etkili görsel iletişim araçlarından olmuştur. Afişlerin tamamı, onları üretenlerin amaçları ve istekleri doğrultusunda seslendikleri toplumların duygularını da yansıtmaktadır. 20. yy. başlarında sanayideki gelişmeler içerisinde yer alan her türlü olay ve ürün afişe konu olmuş ve reklam afişi üretimi hızlı artmıştır (Ana Britannica, 1993, Cilt 1, s. 122–123). Süslenmiş duyurular niteliği taşıyan ilk afiş örnekleri zamanla yerini dekoratif unsurlardan arınmış, sadece mesaj ileten imgelere bırakmıştır. Mesaj aktarma görevi görsel imgelere yüklenmiş, sözel unsurların sayısı azalmıştır. Bu sebeple de imgeler, yazılardan daha önemli hale gelmiştir (Becer, 2018, s. 203).

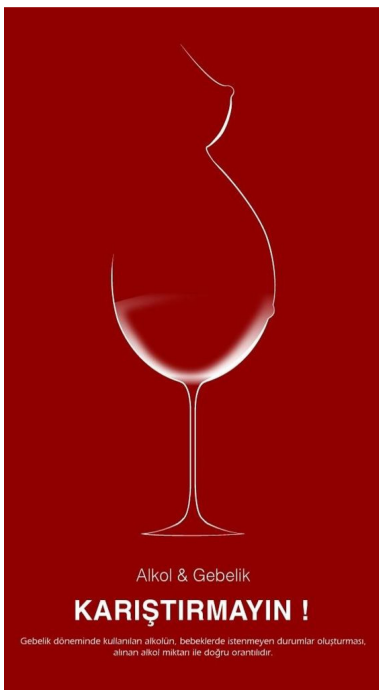
Sosyal konularda hedef kitleye farkındalık oluşturarak uyarmak ve bilinçlendirmekle görevli olan afiş ayrıca bir ürünün hizmetini de yapmaktadır. Afiş kalıcı bir iletişim aracı olmakla birlikte var olduğu dönemin ekonomik, sosyal ve politik yapılarına ve beğenilerine ışık tutmaktadır. Her ne kadar günümüzde iletişim, sayı ve çeşitlilik yönünden artsa da afiş güncelliğinden hiçbir şey kaybetmeden günümüze kadar ulaşmıştır. Bu özgünlüğün sebebi ise görsel tasarımı ve çoğaltılabilirliğinden kaynaklıdır. Afişler kentsel olgularla doğrudan alakalıdır. Bir hizmet için tasarlanması gerekir fakat tasarımlar toplumsal düzeni rahatsız etmeyecek şekilde tasarlanmalıdır. Bu bağlamda tüm afiş çeşitleri, çevrenin ve kentleşen toplum kültürünün görsel bir sonucunu yansıtmaktadır. Afişler fark edilmek için tasarlanmalıdır ve anında değerlendirilmesi gerekir. Çünkü asıl amaçları mesajı çarpıcı bir şekilde ve doğrudan iletmektir. Bu sebeple afişler uzun süreli izlenme amaçlı tasarlanmazlar (Uslu, 2017, s. 19–27).



Görsel 9.
Sosyal İçerikli Afiş (Kaptan)

Çağdaş afiş tasarımlarında tipografi, kolaj, fotoğraf ve illüstrasyon (Görsel 10) gibi birçok farklı teknikten yararlanılmakta ve tipograf, illüstratör ve fotoğraf sanatçıları yeteneklerini ortaya koyarak bazen bir ekip çalışması ya da kişisel afiş tasarımlarıyla çağdaş afişe katkıda bulunmaktadır (Görsel 9) (Becer, 2018, s. 203). Afişte illüstrasyonun kullanımı ile ilgili (Kaptan, 1996, s. 86), tez çalışmasında şu şekilde açıklamıştır;

“Afiş ve illüstrasyon birlikteliği uzun yıllar alıcı verici arasında köprü vazifesi görmüştür. Bu köprü günümüze kadar ayakta kalmış ve yeni sanat akımlarının etkisine ayak uydurarak uzun yıllar yaşamıştır. Tarih boyunca afiş-illüstrasyon birlikteliğine zarar verecek olaylar olmuş (savaş-fotoğraf) ancak zararlı



Görsel 10.
İllüstrasyonla Oluşturulan Sosyal İçerikli Afiş (Dede)



Görsel 11.
Rape of Lucretia (Mendel)

olacağı düşünülen bu olaylar ters teperek afiş ve illüstrasyon sanatı için faydalı olmuşlardır. Afiş sanatçıları illüstrasyonları çalışmalarında en etkili silah olarak kullanılmışlar ve gelecek nesillere aktarmışlardır” (Kaptan, 1996, s. 86).

Afişlerde fotografik görüntülerin 20. yy.'ın başlarında yaygınlık kazanmaya başlarken, modernist akımların getirdiği illüstrasyon, afişe duygusal ve öznel bir düşünce kattığı için yerini gerçekçi ve nesnel olan fotoğrafa bırakmıştır (Turgut, 2013, s. 25).

Afişin geç modernizm döneminde geldiği konum ise slogan, başlık, metin gibi tipografik unsurların işlevi günümüze gelindiğinde ise okunabilirlik düşüncesi ile tasarlanmaya başlamıştır. Tasarım üzerinde bırakılan boş alanlar, tasarımın algılanmasında ve izleyicinin etkilenmesi için belirli bir etmendir. Bırakılan boş alanlar yalın ve nesnel bir tasarımın belirgin özelliğini oluşturmaktadır. Tasarımı yalına indirmek konusunu [Turgut (2013, s. 171), şu şekilde ele alırken; *Modernizmde*,



Görsel 12.
Victory (Fukuda)

nesnellik ve en aza indirgeme düşüncesi (less is more) egemenken, post-modernizmde öznel ve her şeyin birbiriyle uyumlu olabileceği söylemi ortaya çıkmaktadır], ünlü tasarımcı Dieter Rams bu konuyla ilgili şu sözü söylemiştir: *Benim için iyi bir tasarım, mümkün olduğunca az tasarım anlamına gelir. Basit, karmaşıktan daha iyidir. Az, çoktan daha iyidir* (Ambrose & Horris, 2013, s. 36).

Yalın tarzda afiş tasarımları yapan Pierre Mendell (Görsel 11) ve Shigeo Fukuda (Görsel 12), bu anlayışta tasarımlarını ortaya koyan sanatçılardır. Afiş tasarımlarında basit oluşturulmuş şekiller, sade renk tonları doğal ve düzenli olarak kullanılmıştır. Dikkat çekici olan öge afişin merkezine yerleştirilmiştir. Slogan ise dikkat çeken öge ile birbirini destekler nitelikte uyumludur.

Yöntem

Bu çalışmada dünyaya adını duyurmuş sanatsal vizyonu, yapıtlarının biricikliği ve felsefesiyle bir sanat akımı olarak tanımlanan minimalist sanat ile afiş tasarımı arasındaki ilişkiyi araştırarak oluşturulan tasarımların, Türkiye’de ve Dünya’da az örneğine rastlanan minimalist afişlere öncülük etmesi çalışmanın amacıdır.

Çalışmada Minimalist sanat ışığında tasarlanan afişlerde temel tasarım öğelerinden olan; çizgi, form, kompozisyon, renk ve ritim elemanları doğrultusunda oluşturulmuş afiş tasarımları ile minimalizm-afiş arasındaki ilişkiye açıklık getirmesi hedeflenmiştir. Ayrıca bu çalışma bir sanat akımının başka bir sanat dalını etkilemesi ve bu etkileşimin incelenerek tasarlanan afiş örnekleriyle desteklenen çalışmanın önemine vurgu yapılmıştır.

Araştırmada, alan yazın tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın konusu ile ilgili yayınların literatür taraması; kütüphanedeki kaynaklardan, ansiklopedi ve internet sitelerinde taranan görsellerden elde edilerek toplanmıştır (Çakır, 2008, s. 2-3).

Araştırmanın içeriği; Minimalist sanatın tarihi, felsefesi, sanatçıları ve yapıtlarına bağlı olarak grafik tasarımın en önemli unsuru afişe olan etkilerini araştırmaya yönelik olup, bu etkileşimin analizleri ve incelemeleri sonucu yazar tarafından oluşturulan afiş tasarımlarıdır. Bu sebeple araştırmanın evrenini Minimalist sanat ve afiş tasarımı, örneklemine ise tasarlanan afişler oluşturmaktadır.

Araştırma konusu, “Hayvan Hakları Konulu Afişlerde Minimalist Uygulamalar” olarak belirlenmiş olup uygulamalar da hayvan

hakları temalı afişlerle sınırlandırılmıştır. Bu sebeple araştırmanın hedefine ulaşması için çeşitli kaynaklardan, internetten ve yine diğer kaynaklardan incelenen görseller sonucunda dijital ortamda yeni tasarım örnekleri yapılarak araştırma sınırlandırılmıştır.

Bulgular

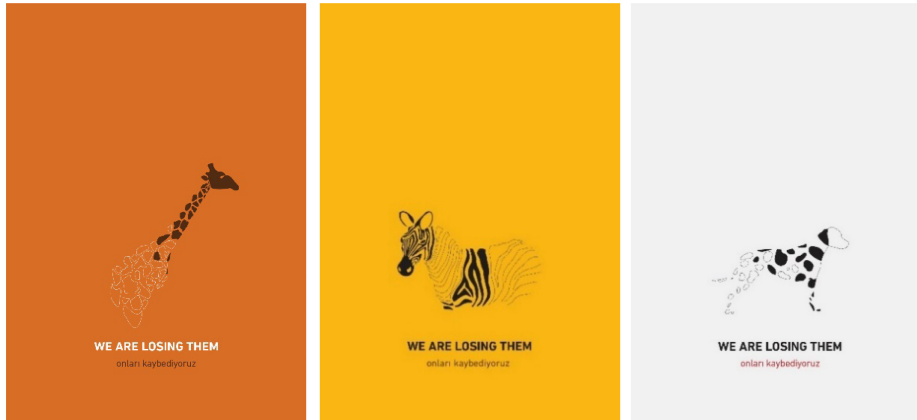
Araştırmada yapılan tespit ve incelemeler sonucunda tasarlanan afiş örneklerinin, Minimalizm ile ilişkisi kapsamında yorumlanması yapılmış ve değerlendirilmiştir. Minimalizm anlayışı çerçevesinde ve “Hayvan Hakları” konusuna bağlı kalınarak oluşturulan afiş tasarımları, tasarım ilkelerinden; form, renk, kompozisyon, boşluk, hareket gibi elemanlar dikkate alınarak tasarlanmış ve yine sıralanan tasarım ilkeleri doğrultusunda ve Minimalizm Akımı ve afiş arasındaki ilişkiye hedef göstermesi amaçlanmıştır.

Afişlerde Minimalist Uygulamalar

Tasarlanan üç afişin (Görsel 13) teması nesli tükenme tehlikesinde olan hayvanlardır. İllüstrasyonda kullanılan hayvanlar, kendi formuna çok yakın olup, bu hayvanların renkleri de gerçek renkleri ile gösterilmiştir. Hayvanların yapısına bağlı kalınarak oluşturulan grafik formlarda, hayvanların baş kısımlarından başlayarak boyun ve gövde kısımlarına geldiğinde renklerinin silindiğini, hayvanın vücudunun son bölümlerine geldiğinde ise kalın çizgilerinin artık ince çizgiler haline gelip yavaşça yok olduğu görülmektedir. Nesli tükenme tehlikesinde olan bu hayvanları anlatan illüstrasyonlar, psikolojik olarak da bu hayvanların yavaşça yok olacağı ve kasten yok edildiğini yansıtmaktadır.

Afişlerde genel olarak (Görsel 14-16) hayvanların barınma haklarına odaklanılmıştır. Bu bağlamda geliştirilen afiş tasarımlarında kullanılan grafiksel öğelerde aktarılmak istenen hayvanların barınma ortamlarının ellerinden alınması ve barınma şartlarının düzeltilmesine karşı uyarıcı ve toplumsal bir etki yaratmaktır. Görsel 15’deki tasarımda bu nedenle kullanılan balık kuyruğu; milyonlarca balık ve deniz canlıları tek bir balığın kuyruğunda simgelenmiştir. İnsan kaynaklı atıkların ve kirliliklerin verdiği geri dönüşmez zarar sebebiyle de bu balık kuyruğundan akan sayısız damla milyonlarca canlının yaşamının sona ereceğini uyarıcı bir şekilde göstermektedir. Görsel 16’daki afişte ise insanların, hayvanlara bir kap su ve yiyecek vermemelerinin yanı sıra, hayvan severler tarafından konulan mama kaplarını çöp ile doldurarak onlara yapılan haksızlığı trajik olarak yansıtmaları hedeflenmiştir.

Görsel 17’de yer alan illüstrasyonda, insanların kıyafet ve eşya gibi türlü ihtiyaçları için hayvanları kullanarak onların yaşamlarına zarar verdiğini ve bu sebeple korunma altına alınmaları gerektiğini



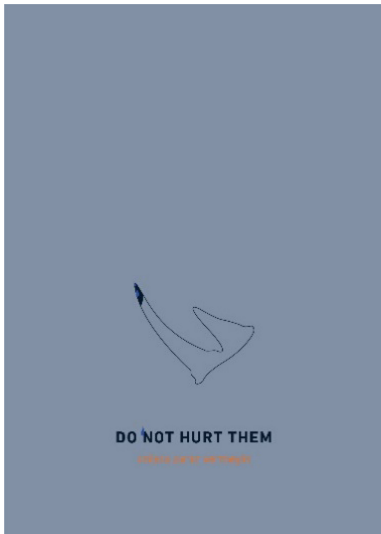
Görsel 13.

We are Losing Them - One, We are Losing Them - Two, Dalmatian (Uzuner, 2020) 70x50 cm



Görsel 14-16.

So-Called Animals Rights-One, Leave Alone Them-Three, So-Called Animals Rights-Three (Uzuner, 2020) 70x50 cm



Görsel 17.

Feather-One (Uzuner, 2020) 70x50 cm

anlatmıştır. Bu anlama uygun olarak da illüstrasyondaki kuş, tüyün içine hapsolmuş ve özgür kalmayı beklemektedir. Görsel 18'deki afiş tasarımı ise; yangınlarda ve afetlerde çok sayıda zarar gören hayvanın korunması gerektiğini konu almıştır. Yangından korkarak dala sıkı bir şekilde tutunan koalanın renksiz illüstrasyonu, yalnızlığı ve korkuyu yansıtmaktadır.

Görsel 19'daki afişin illüstrasyonda, gergedan boynuzlarının vahşice kesilerek, ilaç başta olmak üzere çeşitli kullanım amaçlarıyla binlerce hayvan zulüm görmüştür. Burada asıl vurgulanmak istenen mesaj tipografi üzerinden verilmiştir. Gergedanın boynuzundan akarak tipografiye düşen bir damla yaş ile slogana dikkat çekilmesi hedeflenmiştir. Görsel 20'deki afiş tasarımında ise, zararlı kimyasalların hayvanlar üzerinde denenmesinin vahşetini ve bu sebeple de hayvanlarda ölümcül yaralar açmasını, canları yakılarak, onların yavaş yavaş acı içinde ölüme terk edilmesini yansıtmaktadır. Illüstrasyondaki hayvanın maymun oluşunun sebebi ise deneylerin en çok bu hayvanlar üzerinde denenmesidir.

Afişler genel olarak iki ya da en fazla üç renk seçeneği ile uygulanmış, kullanılan renklerde pastel ve gri tonlamalar olmasına özen gösterilmiştir. Renkler, hayvan haklarının dokunaklı yönünün



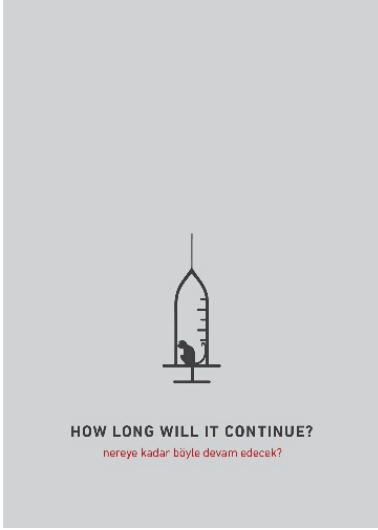
Görsel 18.

Save Animals-Koala (Uzuner, 2020) 70x50 cm



Görsel 19.

Horn (Uzuner, 2020) 70x50 cm



Görsel 20.

Experimental Animal-Monkey (Uzuner, 2020) 70x50 cm

aktarılmamasından dolayı canlı renklerde uygulanmamıştır. Ayrıca tasarlanan her bir afişin kendi içeriğindeki renk uyumuna dikkat edilerek, afişlerde kontrast değerlere, sıcak-soğuk zıtlığına, ton-sürton renkleri kullanılarak uygulanmasına özen gösterilmiştir.

Bütün afişlerde tipografi unsuru tek bir tipografi karakterinin, üst başlıklara daha fazla dikkat çekmek için kalın bir karakter, alt başlıklarda daha ince bir yazı karakterinin kullanımı ile sağlanmıştır. Tasarlanan tüm afişlerde tipografi genellikle illüstratif anlatının hemen altına yerleştirilmiş, tipografiye ait renkler ise afişteki illüstrasyonun yanı sıra üst başlıklardaki sloganların, gri ve koyu bir renk seçimi afişteki uyarıcı iletiyi pekiştirmiştir.

Afişte yer alan her bir unsur; illüstrasyon, tipografi ve renkle tasarım ilkelerini göz önünde bulundurarak ayrıca minimalist anlayıştaki nesne çözümlemesi dikkate alınarak yapılan afiş tasarımları, illüstratif öğeler olabildiğince az kullanılarak temanın aktardığı duygu afişin merkezinde çarpıcı olarak olabildiğince yalın bir tasarımla verilerek, minimalist sanatın az çoktur' ilkesine uyulmuştur. Ele alınan hayvan hakları teması, insanların dikkat vermesi gereken bir konu olduğu düşünüldüğü için bir yandan da afişler uyarıcı niteliğe sahiptir. Afişlerde ele alına hayvan illüstrasyonlarının, sloganların ve renklerin görevi, bu uyarıcı temayla bütünleşmiştir. Afişler, dünyanın geçmişte şahit olduğu ve halâ gözlemediği bu hayvan vahşetine farkındalık yaratmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Minimalizm diğer sanat akımlarına benzememekle birlikte yapıtlarının ne resim ne de heykel değil, "spesifik nesne" olarak nitelendirilmesi konusu akımın sanat anlayışı ve sanatçıları için çok önemli sayılmıştır. Karşı çıktıkları düşünce ise resim ve heykelin geleneksel anlayışı olmuştur. Sanatlarında daha çok önemli kıldıkları çevre ve yapıt ilişkisini olabildiğince yalın halde sorgulamak ve bunu yansıtmak olmuştur. Çünkü sanatçılar için çevre ve yapıt ilişkisini sunabilmek bir sanattır. Minimalizmde, resim ve heykel iç ilişkileriyle kavranmış ve son olarak çevre ile ilişkisi dâhil edilerek bir bütün oluşturulmuştur. Minimalist sanat eserleri zamanla akılcılık anlayışına dönüşmüştür. Minimalizm, sadece bir sanat değil, aynı zamanda bir yaşam felsefesidir. Günümüzde ise bu yaşam felsefesinin adı minimalleşmedir. Az çoktur fikrinin hayata yansıtılmasıdır.

Afiş tasarımı yapan çoğu sanatçı her hangi bir akımın temsilcisi olmasalar dahi bilinçaltının yansımaları ile birlikte bir sanat akımının tesiri altında çalışmalarına yön vermişlerdir. Artık günümüzde yeni bir afiş tasarımı oluşturulurken karmaşıklaktan uzak, mesajı açık ve net bir biçimde sunan, kolay anlaşılabilen tasarım çözümlerleri tercih edilmektedir. Az nesne ile duygu aktarımı oldukça yaratıcılık isteyen bir süreçtir. Bu çalışmada da tasarım programı bilgisinden de yararlanılarak tasarlanmış afişlerde konunun az nesne ile işlenişinde basit çizilmiş bir çizgi bile afişteki anlamı farklı yönde etkilediği görülmüştür. Minimalist afiş tasarımında mesaj, tek bir nesnenin üzerinden verilerek anlam katmanlarının aktarımı sağlanmıştır.

Çalışmada tasarlanan afişlerde, konunun psikolojik etkisinin minimal sanat çerçevesinde uygulanabilirliği üzerinde durularak afişlerdeki denge ve kompozisyonun hareketini sağlayan imgeler tek bir görsel sınırlamasıyla oluşturulmuştur. Afişte kullanılan görsel imgeler seçilen temaya uygun ve minimal anlayışa bağlı kalarak tek bir illüstrasyon çizimine indirgenmiştir. Illüstrasyona eşlik eden renk tonlarının ve tek bir tipografi karakterinin kalın ve ince kullanımlarıyla yalın indirgenmiş afişler tasarlanmıştır. Çalışmalarda olabildiğince az unsur birleştirilerek problemin çözümünde, yalnızca gereken parçaların bir bütün oluşturmasıyla, minimal eğilim anlayışı hedeflenmiş, sade ve basit anlatımlar ile tasarımlar tamamlanmıştır. Çalışma içerisinde sunulan afiş uygulama örnekleri; minimalizm anlayışı ve felsefesinin öncülüğü neticesinde oluşturulan minimalist tasarım çözümlerleriyle ulaşılan sonuçlar bunun bir kanıtı niteliğindedir.

Bu çalışmada, tasarlanan basit bir çizginin, minimalist sanatın sunduğu ilkeler doğrultusunda tasarım üzerinde oldukça etkili anlamlar barındırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu kapsamda, afişte kullanılan unsurların sınırlandırılmasıyla oluşturulan ve program bilgisi ile yansıtılan afişler, minimalist tasarım üretebilmenin verdiği zorluğun ve yaratıcı düşünme temelinin de beraberinde getirdiği bir çözümlerdir. Kullanılan tek bir görselle birden fazla anlam ve duygu aktaran afiş tasarımlarının yapılabiliyor olması, minimalist sanata dair kuralları kapsayacak nitelikte ve bunun bir göstergesi olarak çalışma sonuca ulaşmıştır.

Ayrıca bu çalışma ile hayvan hakları gibi bir konuda duyarlılık sağlanması açısından ve bunu minimalist bir şekilde yapmayı hedefleyen grafik tasarımcılar için önemli örnekler oluşturarak tasarım camiası içinde farklı bir örneğe katkı sağlamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – N.U., E.T.; Tasarım – N.U., E.T.; Denetleme – N.U., E.T.; Kaynaklar – N.U., E.T.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – N.U., E.T.; Analiz ve/veya Yorum – N.U., E.T.; Literatür Taraması – N.U., E.T.; Yazıyı Yazan – N.U., E.T.; Eleştirel İnceleme – N.U., E.T.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – N.U., E.T.; Design – N.U., E.T.; Supervision – N.U., E.T.; Resources – N.U., E.T.; Materials – N.U., E.T.; Data Collection and/or Processing – N.U., E.T.; Analysis and/or Interpretation – N.U.,

E.T.; Literature Search – N.U., E.T.; Writing Manuscript – N.U., E.T.; Critical Review – N.U., E.T.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Ağsakallı, M. S. (2014). *Sürrealizm akımının afiş tasarımına etkisi ve uygulama örnekleri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Alakuş, A., & Mercin, L. (Eds). (2011). *Sanat eğitimi ve görsel sanatlar eğitimi*. Pegem Yayıncılık.
- Ambrose, G., & Harris, G. (2013). *Yaratıcı tasarımın temelleri*. Adnan Tepceci & Murat Atılğan (Çev.). Literatür Yayınları.
- Andre, C. (1966). *Eşdeğer VIII, 120 tuğla* [Heykel]. <https://docplayer.biz.tr/45344372-Sanatta-cagdas-bir-donum-noktasi-minimal-sanat.html>
- Antmen, A. (2016). 20. *Yüzyılda Batı sanatında akımlar, sanatçılardan yazılar ve açıklamalar* (7. Basım). Sel Yayıncılık.
- Ataseven, O. (2012). Dan Flavin'in mekânı dönüştüren ışığı ve minimalizme yaklaşımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Hakemli Dergisi*, 9, 85–95. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193391>.
- Becer, E. (2018). *İletişim ve grafik tasarım* (11. Baskı), Dost Yayınevi.
- Bird, M. (2016). *Sanatı değiştiren 100 fikir*. Deniz Öztok (Çev.). Literatür Yayınları.
- Çakır, E. (2008). *Cumhuriyet Döneminde afiş sanatında başlangıcından günümüze tipografi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Cheret, J. (1896). *Canino d' Enghien* [Afiş] <https://artisticafineart.com/products/tournee-du-chat-noir-1896-by-henri-de-toulouse-lautrec-art-print>
- Dan Flavin, V. (1966). *Tatlin Anıtı* [Floresan Işık]. Philadelphia Museum of Art. https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktCO1teL1yzd3s__C9PQ/14489027.pdf
- de Toulouse Lautrec, H. (1896). *Tourné du Chat Noir* [Afiş]. <https://www.artsy.net/artwork/jules-cheret-casino-denghien>
- Dede, G. *İllüstrasyonla oluşturulan sosyal içerikli afiş* [Afiş]. <https://tr.pinterest.com/pin/453948837414692635>
- Döl, A., & Avşar, P. (2013). Minimalizm akımı kapsamında nesne anlayışının yeniden değerlendirilmesi. 10, 1–11.
- Fukuda, S. *Victory* [Afiş]. <http://www.designishistory.com/1960/shigeofukuda/>
- Goetz, P. W., Kağıtçıbaşı, Ç., Mango, A., Tekeli, İ., & Yalman, N. (Eds). (1994). *Ana Britannica. Genel Kültür Ansiklopedisi C 23* (15. Basım), 28. Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica Inc.
- Goetz, P. W., Kağıtçıbaşı, Ç., Mango, A., Tekeli, İ., & Yalman, N. (Eds). (1993). *İdil Dergisi. Ana Britannica. Genel Kültür Ansiklopedisi C 1* (15. Basım), 122–123. Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica Inc.
- Hodge, S. (2018). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. (8. Basım). Emre Gözgülü (Çev.). Domingo.
- Judd, D. (1988). *Untitled* [Galvanized Steel]. https://www.kukjegallery.com/KJ_exhibitions_view_2.php?page=&a_no=199&v=2&w_no=1&aw_no=5500&ex_no=169
- Kaptan, A. Y. (1996). *Afişte illüstrasyonun yeri ve önemi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Kaptan, A. Y. *Sosyal İçerikli Afiş* [Afiş]. <http://www.dinodream.com/work/aids-afisi-17707>
- Karahan, Ç. (2015). *Sanatta çağdaş bir dönüm noktası: Minimal sanat*. (s. 19–27) içinde. SOBİAD. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/273499>.
- Kinik, M. (2015). *Grafik tasarım, tarih & teknoloji*. (2. Basım). Gazi Kitabevi.
- LeWitt, S. (1968). *Üç bölümlü set* [Heykel]. <https://www.amazon.co.uk/1970-Modern-Lewitt-Part-Print/dp/B005DGRCRK>
- Little, S. (2016). ... *İzmler sanatı anlamak*. Derya Özer (Çev.) (5. Basım). Yem Yayın.
- Mendel, P. *Rape of Lucretia* [Afiş]. <https://tr.pinterest.com/pin/477944579183890041/>
- Morris, R. (1965). *İsimsiz (ayna küpler)* [Heykel]. https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktCO1teL1yzd3s__C9PQ/14489027.pdf
- Stella, F. (1967). *Clinton Plaza from black series I* [Resim]. <https://www.moma.org/collection/works/61212>
- Tizgöl, K. (2008). *Sanatta minimalizm ve günümüz seramik sanatına yansımaları* [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü].
- Turgut, E. (2013). *Grafik dil ve anlatım biçimleri*. Anı Yayıncılık.
- Uslu, Y. (2017). *Grafik tasarımda mükemmellik kusurluluk. Afişler*. Ekin Yayınevi.
- Uzuner, N. (2020). *Experimental animal-monkey* [Afiş]. Nur Uzuner kişisel arşivi.
- Uzuner, N. (2020). *Feather-one* [Afiş]. Nur Uzuner kişisel arşivi.
- Uzuner, N. (2020). *Horn* [Afiş]. Nur Uzuner kişisel arşivi.
- Uzuner, N. (2020). *Save animals-koala* [Afiş]. Nur Uzuner kişisel arşivi.
- Uzuner, N. (2020). *So-called animals rights-one, Leave alone them-three, So-called animals rights-three* [Afiş]. Nur Uzuner kişisel arşivi.
- Uzuner, N. (2020). *We are losing them-one, We are losing them-two, Dalmatian* [Afiş]. Nur Uzuner kişisel arşivi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. (2. Basım). Ütopya Yayınevi.

Structured Abstract

Minimalism is not only an art but also evolves into a lifestyle whose philosophical importance has been increasing day by day. When we go down to the design infrastructuring of the poster, which is one of the most important elements of graphic design, it seems that it reflects certain traces from art movements and that these traces convey the life of society to the world. In this study, the formation, history, and works of the minimalist art movement were briefly mentioned for the first time. After that, the history of the poster, which is another conceptual issue focused on, was briefly explained by giving examples of the first poster artists and by showing examples of banners designed with minimal understanding. For this reason, in addition to the topics listed above, which are shown in addition to the problems that the world is currently dealing with and how the understanding of “less is more” from minimalism can be reflected in the design of a banner has been focused on.

The foundation of minimalist thought was laid in the 1910s when Wassily Kandinsky and Kazimir Malevich decided not to use natural views in their paintings to simplify and purify art (Ataseven, 2012: 86). By developing within these simplification efforts, minimalism also turned into an art movement in 1960s. According to minimalist artists, geometric shapes elicit unavoidable emotions in the audience. Most of their works are sculptures formed by repeating elements based on units. These works were named after the phrase “specific object” by the artist Donald Judd. A specific object means a work of art formed by the combination of sufficient elements that can exist alone (Little, 2016: 138).

The poster’s growth was sparked by an important development in lithography in the nineteenth century. As a result of the increase in various professions, design, and art branches after the industrial revolution, the poster has reached modern day as an extension of visual communication tools.

Social posters are posters that are related to society and are designed to inform and make society aware. The study aimed to raise awareness in society through minimalist posters designed with the theme of “animal rights.” Posters were divided under the heading of “animal rights” following the subheadings such as “extinct or endangered animals, the torment suffered by animals, and their use as experimental objects under this torment.” The subheadings are mentioned above. These subheadings consist of topics that increase people’s sensitivity. It is aimed at how posters can convey their subject matter in emotional and striking aspects in the most minimalist way.

The poster designs in the study were created to highlight minimalism using the illustration element, in accordance with the “less is more” understanding of minimalism and located at the center of the poster, which is designed simply, but this element is the element that most provides the transfer of emotions and meaning. For this reason, although the illustrations on the poster are designed in the simplest form, the meanings they convey are very deep. Thanks to this, the principle of minimalism “less is more” is confirmed. Again, based on this understanding, as the shades on the poster reflect the bad aspects of the “animal rights” issue, they were applied in pastel shades and the colors were selected outside of the eye-catching tones. In addition, attention was paid to the selection of the typography element from a simple typography character that will direct attention to the illustration on the poster. For this reason, an element of typography was provided by applying a single typographic character in bold and thin on posters. The colors of the illustrations, typography, and spaces on the posters were determined by the general shading dye of each poster or by cold-warm and contrasting color harmonies.

Research has been conducted on how an art movement affects another art branch, and it has been supported by poster samples designed as a result of these studies. As a result of this study, it has been determined that the design elements used are as simple as possible and the poster designs that are shaped in light of the principles of the minimalist art movement offer deep meanings. Designed posters provide designers with an analysis of the challenge of producing posters based on a minimalist design goal and creative thinking. The fact that many meanings and emotions can be transferred with a single illustration on the poster has demonstrated the influence of the principles of minimalist art on a poster. In this context, the minimalist posters pioneered by the study are an example of minimalist posters that are rarely used in the world on the subject of animal rights, with careful use of design principles and elements, as an example of design.

Sivas Gök (Sahip Ata) Medrese Çini ve Sirli Tuğlalarının Onarım Geçmişi ve Mevcut Korunmuşluk Durumu Üzerine Bir Değerlendirme

An Assessment on the Repair History and the Current Conservation Status of Sivas Gök (Sahip Ata) Madrasa Tile and Glazed Bricks

Işıl KONAK 

Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü, Kastamonu, Türkiye

Çalışmaya konu olan Sivas Gök Medrese çini ve sirli tuğlaları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Kültür Varlıklarını Koruma Programı'nda tamamlanan "Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahrettin Ali'nin Vakıf Eserlerindeki Çinilerin Geçirdiği Onarımlar ve Mevcut Korunma Durumlarının Değerlendirilmesi," isimli doktora tezi kapsamında çalışılmak istenmiş ancak yapı çinilerinin restorasyonu devam ettiği için ilgili makamlardan eyvan ve mihrap çinilerinin mevcut durumlarına ilişkin inceleme izni alınmadığından, çiniler tamamıyla değerlendirilememiştir. Bu çalışmada, restorasyonu tamamlanan Sivas Gök Medrese yapısının tez çalışması kapsamında incelenemeyen bölümleri de dahil olmak üzere tamamı çalışılmıştır.

Geliş Tarihi/Received: 05.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 08.07.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Işıl KONAK
E-mail: ikonak@kastamonu.edu.tr

Cite this article as: Konak, I. (2022). An assessment on the repair history and the current conservation status of Sivas Gök (Sahip Ata) Madrasa tile and glazed bricks. *Art and Interpretation*, 40(1), 59-74.

ÖZ

Sivas ili sınırları içinde yer alan ve Anadolu Selçuklu Devrinin hem mimarisi hem çini sanatı açısından önemli bir örneği olan Gök Medrese, Türk-İslam kültür mirasının önemli bir parçasıdır. Var olduğu tarihi süreç boyunca çok sayıda müdahale gören ve nihayetinde 2021 tarihinde onarımları tamamlanarak "Gökmedrese Vakıf Müzesi" kimliği ile yeniden ziyarete açılan yapının, arşiv kayıtları, yapıya ve süslemelerine ilişkin yayınları ve yapının mevcut durumu incelendiğinde, yapısal ve süslemeleri bakımından bütünlüğünü koruduğu ancak özgüne göre bozulmalara uğradığı anlaşılmaktadır. Anadolu Selçuklu Devri ve Sivas Gök Medrese mimarisi üzerine kapsamlı olarak yapılmış çok sayıda çalışma bulunmakla beraber, yapının çini ve sirli tuğlalarının onarım ve mevcut durumu üzerine kısıtlı sayıda yayın ve kaynak bulunmaktadır. Çalışmamızda yapıya ait çini ve sirli tuğlaların onarım geçmişi ile mevcut korunmuşluk durumu incelenerek özgün durumuna göre meydana gelen bozulmalarının değerlendirilmesi ve bu bağlamda Gök Medrese çini ve sirli tuğlalarının da dahil olduğu süsleme onarımlarında mevcut durum belgelemesine katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Selçuklu, koruma, sirli tuğla, Gök Medrese, onarım, çini

ABSTRACT

Gök Madrasa, located within the borders of Sivas province and an important example of both architecture and tile art of the Anatolian Seljuk Period, is an important part of the Turkish-Islamic cultural heritage. The building, which has undergone numerous interventions throughout its history, was finally repaired in 2021 and reopened as the "Gökmedrese Foundation Museum." When the archive records of the building, its publications on the structure and its decorations, and its current situation are examined, it is understood that it has preserved its integrity in terms of its structure and decorations but has undergone deterioration compared to the original. Although there are many studies on the Anatolian Seljuk Period and Sivas Gök Madrasa architecture, there are limited publications and resources on the repair and current condition of the tile and glazed bricks of the building. This study aimed to evaluate the deterioration of the tiles and glazed bricks belonging to the building by examining the repair history and current preservation status and to contribute to the documentation of the current situation in the ornamental repairs including the Gök Madrasa tiles and glazed bricks.

Keywords: Anatolian Seljuk, conservation, glazed brick, Gök Madrasa, repair, tile

Giriş

Anadolu coğrafyası, tarihi süreçte pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu medeniyetlerin imzası niteliğindeki kültürel miras varlıklarına yurt olmuştur. Anadolu Selçuklu Devrinde inşa edilen Sivas Gök Medrese yapısı da bu değerli kültür miraslarından birisidir.



Sivas Gök Medrese, sahip olduğu kültürel, tarihi, mimari vb. değerlerin yanında, yapının iç ve dış mekânlarında yüzeyleri kaplamak ve estetik bütünlüğünü tamamlamak için kullanılan çinileri ve sırlı tuğlaları ile de büyük öneme sahiptir. Buradan hareketle Anadolu Selçuklu çini sanatı içinde önemli yeri olan ve özgün üretim teknolojisine sahip Gök Medrese çinileri ve sırlı tuğlalarının özgün durumlarını muhafaza edebilmesi ve gelecek nesillere ulaşması için yapılan ve yapılacak olan korunma ve onarım uygulamalarının önemi büyüktür. Ancak, mimarisi, banisi, tarihi, eğitim alanındaki işlevi, süslemeleri gibi hususlarda pek çok araştırmaya konu edilmiş olan yapı, çinilerinin ve sırlı tuğlalarının koruma onarımına ilişkin olarak çok kısıtlı incelenmiştir. Bu durum yapı çinilerinin ve sırlı tuğlalarının tarihi seyir içindeki durumlarının anlaşılmasını zorlaştırmakta, ihtiyaç duyulan ve gerçekleştirilen sonraki müdahalelerin niteliğini de bilinmez kılmaktadır.

Yapının koruma ve onarımına ilişkin ulaşılan erken dönem Osmanlı bilgileri yok denecek kadar azdır. Osmanlı son dönem ve Cumhuriyet ilk dönemlerinde gerçekleştirilen uygulamalar ise yapısal bozulmalara yönelik olup, çini ve sırlı tuğla gibi süsleme unsurlarının onarımı ikinci plana bırakılmış ve detaylı belgelenmeleri yapılmamıştır. Yakın tarihli uygulamalarda, ülkemizde de koruma bilincinin gelişmeye başlamasıyla olumlu yönde değişiklik görülmüştür. Gök Medrese onarım uygulamalarında süsleme unsurları da dikkate alınmaya başlanmış ve daha detaylı belgelenmiştir. Ancak son dönem Gök Medrese müdahaleleri esnasında karşılaşılan, iş veren ve yürütücü firma arasındaki sorunlar, bürokratik engeller ile durdurulan onarımlar, tamamlanamayan uygulamalar, onarımlarda yenileme kaygısı gibi etkenler ile çiniler ve sırlı tuğlalardaki bozulmaların desteklendiği anlaşılmaktadır. 2021 yılı sonu itibarıyla son restorasyonu tamamlanan ve vakıf müzesi olarak yeniden ziyarete açılan Gök Medrese çinileri ve sırlı tuğlaları, tarihi süreçte maruz kaldığı farklı bozucu etkenler sonucu bütünlüğünü yitirmiş ancak tamamen yok olmadan günümüze ulaşabilmiştir.

Bu çalışmada, araştırma konumuz olan Sivas Gök Medrese özgün çini ve sırlı tuğlalarının onarım geçmişleri ve mevcut korunmuşluk durumları incelenerek, asli durumuna göre meydana gelen bozulmaları değerlendirilecektir. Bu bağlamda elde edilecek bilgiler ile Gök Medrese çinilerinin ve sırlı tuğlalarının dönemsel mevcut durumlarının belgelenmesi, bozulma etkenlerinin ve yapılan onarım uygulamalarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca bu çalışma ile genel anlamda çini ve sırlı tuğla bozulmalarının, onarımlarının ve belgelenmesinin önemine vurgu yapılarak, modern restorasyon ilkeleri doğrultusunda yürütülecek onarımların gerekliliği bilincine katkı sağlaması da amaçlanmıştır. Çalışmamızda, çinilerin ve sırlı tuğlaların bozulmaları ile mevcut durumları incelenirken, elde edilen bulguların detaylı olarak işlendiği ve tarafımızdan oluşturulan bozulma çizelgesinin de benzer çalışmalara katkı sunarak örneklik teşkil edeceği umulmaktadır.

Gök Medrese Konumu, Tarihi ve Mimari Özellikleri

Günümüze sadece çeşmesi ile ulaşabilmiş olan Gök Medrese,¹ özgününde çeşme ve dar-ül ziyafenin de içinde bulunduğu bir yapı topluluğunun parçasıdır² (Bayram & Karabacak, 1981, s. 53). Yapı Sivas ili, Merkez İlçesi, Gök Medrese Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi'nde yer almaktadır.

Gök Medrese,³ sülüs hatlı kitabesinden anlaşıldığı üzere, H.670-Muharrem /M.1271-Ağustos tarihinde, III. Gıyasettin Keyhüsrev yönetimi zamanında, Selçuklu veziri Sahip Ata Fahrettin Ali baniliğinde inşa ettirilmiştir. Yapının mimarı ise "Kâlüyân'ül Konevi" dir⁴ (Bilget, 1989, s. 4; Hersek, 1993, s. 90).

Açık avlulu ve dört eyvan plan şemasına sahip olan yapı, tarihi süreçte uğradığı bozulmalara ve müdahalelere rağmen özgün plan tipini büyük ölçüde koruyarak günümüze gelebilmiştir. Medresede mevcut haliyle yapı elemanlarının üstü tamamen koruyucu çatıyla örtülü ve tek katlıdır.⁵

Yapının batı (giriş) cephesinin ortasında yer alan, kuzey ve güney yönlerde, kare planlı kaideler üzerinde yükselen, tek şerefeli ve çifte minareli taçkapısından,⁶ batı eyvanına girilmektedir. Dikdörtgen planlı, yıldız tonoz örtülü eyvanın sağında (güney) kare planlı ve kubbe örtülü meşcit ile solunda (kuzey) dar-ül kurra olduğu düşünülen alanlar bulunur (Ertuğrul, 1996, s. 138). Bu mekânların yanlarında dikdörtgen planlı iki mekân daha yer alır.

Medresenin avlu mekânı onikigen planlı ve mermer havuzludur, kuzey ve güney cephelerde, ortada eyvan yanlarında üçer adet oda yer almaktadır. Güney cephe odalarının batı tarafta olan üç tanesi doğu tarafta olanlara nazaran daha küçük boyutlu olup kuzey cephedeki odalar birbirlerine eş büyüklüktedir. Eş büyüklükteki kuzey ve güney eyvanların önünde ortadakiler daha geniş olmak üzere sivri kemerli revaklar yer alır. Mevcut haliyle doğu cephe-deki mekânlar nerdeyse tamamen yıkılmış olup belirlenen temel izleri doğrultusunda aslına uygun olarak yeniden inşa edilmiştir (Tuncer, 2008, s. 81). Doğru cephenin kuzeyindeki türbe yapısının kubbe örtüsü ve beden duvarlarının büyük kısmı da onarımlarda yenilenmiştir (Tuncer, 2004, s. 126).

Kuzey, güney ve doğu eyvan zeminlerinde mermer, avlu ve batı (giriş) eyvan zemininde kesme taş, güney ve kuzey cephelerdeki odaların zeminlerinde ise tuğla malzeme kullanılmıştır. Doğru ve batı eyvan duvarları mermer malzemeyle, kuzey-güney eyvan duvarları taş malzeme üzerine çini ile kaplıyken, güney ve kuzeydeki oda duvarları ise taş malzeme üzerine sıvalı durumdadır. Anlaşıldığı üzere medrese genelinde taş, mermer, sırlı-sırsız tuğla ve çini malzeme kullanılmıştır.

Gök Medrese ve Çinilerinin Onarım Tarihiçesi

Zaman içinde çeşitli etkenler sonucu tahrip olan yapı Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde birçok kez onarım görek günümüze gelebilmiştir.

Yapının durumuna ilişkin en eski bilgi ve kaynaklar, doğrudan onarım bilgileri niteliğinde değil, daha ziyade seyahatnamelerdeki dönemin mevcut durum bilgileri ve hurufat defterinde yer alan imam-hatip tayini gibi talepler doğrultusundadır. Bahsi geçen bilgilerden en erken tarihli 1650 yılına ait olup, Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde geçmekte ve "...zaman nice yerlerini bozmuş..." ifadesiyle aktarılmaktadır (Evliya Çelebi, 1314, s. 202; aktaran Kahya ve ark., 2001, s. 442). İkinci bilgi ise 1717 yılına ait olan, mescide hatip tayini ve cuma namazı kılınmasına ilişkin bilgilerin bulunduğu hurufat defterinde bulunmaktadır (Erdoğan, 1968, s. 164). Bu durumda yapının 17. yüzyılda harap halde olduğu ve 18. yüzyılda da yapının ibadet mekânlarının kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Yapı onarımlarına ilişkin ilk belge ise Sultan tarafından Sivas Beylerbeyi ve Kadısına gönderilen, medrese minarelerinin ve şerefelerinin onarılmasını istendiği, M.1131/M.1719 tarihli bir fermandır (Erdoğan, 1968, s. 164). Onarımlara ilişkin ikinci belge günümüze ulaşan, H.1239/M.1824 tarihli onarım kitabesidir. Kitabede, yıkılan doğu (ana) eyvanın ve yanındaki mekânların avlu yüzlerinden bir duvar örülerek yapının dışında bırakıldığı, avlunun kuzey-batı bölümündeki revaklar ve gerisindeki odaların yeniden inşa edildiği, medresenin tam olarak bilinmeyen bir kısmına ikinci kat

ilave edildiği aktarılmıştır (Nafiz & Uzunçarşılı, 1928, s. 116; Özdu-
ral, 1968, s. 81). Onarımlara ilişkin H. 1322/ M.1904 yılına ait belge
ise Sivas Valisi Reşit Akif Paşa döneminde Efka Nezareti/Vakıflar
idaresinde kayıtlıdır. Detayları bilinmeyen müdahalelerde minare-
nin petek ve şerefelerinin onarıldığı aktarılmaktadır (Bilget, 1991,
s. 28). Özdu-ral (1968, ss. 81–82) yayınında, bugün kaldırılmış olan
muhtes ahşap kapının ve havuzun bu onarımlarda yapılmış ola-
bileceğini bildirilmektedir. Devamında, 1937 yılında Millî Eğitim
Bakanlığı'na Sedat Çetintaş tarafından yazılan raporda ise yapıda
temizlik çalışmaları gerçekleştirildiği, muhtes havuzun çevre
duvarlarının, güney-batı köşe odanın ve kuzey-batı bölüm üstün-
deki eklerin kaldırıldığı, dershanenin tonoz ve kubbesinin ortaya
çıkardığı, ana eyvan üstündeki evin yıkıldığı aktarılmaktadır
(Özdu-ral, 1968, s. 82–83).

1944'de kamulaştırılan yapının aynı tarihte etrafındaki niteliksiz
bina kalıntıları kaldırılmış, yapı temeline tehlike oluşturan çeşme
kapatılmış ve giriş cephesi önündeki taş döşeme ortaya çıkarıl-
mıştır (Özdu-ral, 1968, ss. 82–83). Yapı 1927 ila 1967 yılları arasında
Sivas Müzesi olarak hizmet vermiştir. Yapı 1951 ve 1960 yıllarında
müze olarak kullanılırken de müdahaleler görmüştür. Bahsi geçen
müdahalelerde, kuzey eyvan doğusundaki odaların en doğudaki
iki mekân bölme duvarları arasında ocak yeri açılması ve batı
kanat odası çatısının onarımı yapılmıştır (Özdu-ral, 1968, s. 82–83).
Sivas Müzesinin 1967 yılında Buruciye Medresesine taşınma-
sıyla yapı Vakıflar Genel Müdürlüğüne teslim edilmiştir (Tanyeli &
Kahya, 2015, s. 26).

Tuncer tarafından detaylı araştırma kazısının gerçekleştiril-
diği 1978–79 yıllarındaki çalışmalarda, avlu ve damda temizlik
yapılmış, çıkan sonuçlar ışığında rölöve ve restitüsyon projeleri
hazırlanmış ve korumaya yönelik müdahalelerde bulunulmuştur
(Tuncer, 2004, ss. 123–130). Bahsi geçen müdahaleler esnasında
harap halde olan ve yeniden yapılması planlanan çatı kaldırılmıştır.
Ancak onarımlar için gereken ödenek problemleri sonucu kaldırıl-
an çatı kapatılamamış, birkaç yıl açık kalmış bu sebeple taşıyıcı
sistem ve malzemede bozulmalara sebep olmuştur. Bu dönemde
geçici önlem olarak yapılan saç levha çatı örtüsü ise taş yüzey-
lerde pas lekeleri oluşturmuştur. Yapının mevcut taş malzemeleri
üzerine yağlı boya ile numaralandırma yapılması sonucu özgün
taşlar üzerinde geri dönüşümü zor bozulmalar meydana gelmiş-
tir (Kahya ve ark., 2001, s. 443). Yapı kuzey ve güney eyvanlarının
tonozlarında ve duvarlarında bulunan çinilerin mevcut durum-
larını korumak ve bozulmalarını önlemek amacıyla arada keçe
olan bir ahşap iskele yaptırılarak çiniler koruma altına alınmıştır
(Tuncer, 2004, s. 123–130).

1990 yılına gelindiğinde yine Tuncer tarafından 1978–79 yılı
çalışmalarının devamı olarak yeni kazı çalışmaları yapılmıştır. Bu
çalışmalarda yapıda sondajlar yapılmış, girişin özgün döşemesi,
çeşme yalağının özgün hali, kuzey-doğu köşe payanda temeli,
doğu cephe sınırları tespit edilmiştir (Tuncer, 2004, ss. 129–130).
Bürokratik sebeplerle yapıya ilişkin onarım projeleri uygulanama-
mıştır. Yapı, 1994 yılında bağlı bulunduğu Vakıflar Genel Müdür-
lüğünden onarılmak üzere Sivas Belediyesi'ne devredilmiş ve
aynı dönemde yapı onarımının bilimsel araştırmalarını destek-
lemek için bir de vakıf kurulmuştur (Kahya ve ark., 2001, s. 443).
Devamında yapıya uygulanan 1995–96 tarihli müdahalelerde ise
temizlik ve kazı çalışmaları yapılarak revak sütun kaideleri ortaya
çıkartılmış, avlunun özgün zemin seviyesi tespit edilmiş ve hayat
ağacı süslemeli taşlar bulunmuştur (Bilget, 1997, s. 610).

1997–98 yıllarında Sivas Gök Medrese Vakfı'nın isteği üzerine
İ.T.Ü. (İstanbul Teknik Üniversitesi) tarafından fotogrametik bel-
geleme, malzeme analizi ile bozulma tespiti içeren bir çalışma
başlatılmıştır. Ancak 2004 yılına gelindiğinde çalışmaların sonuç-
landırılmaması üzerine yapı yeniden Vakıflar Genel Müdürlü-
ğüne devredilmiştir (Yavaş, 2015, s. 148). Devamında 2006 ila
2015 yılları arasında gerçekleşen aralıklı onarımların amacına tam
olarak ulaşmadığı, V.G.M. (Vakıflar Genel Müdürlüğü), yüklenici
firmalar ve yapı kontrolör teşkilatı arasında yaşanan problemler
sonucu sekteye uğradığı anlaşılmaktadır. Bu onarımlar esna-
sında aslına uygun olarak yıkık bölümlerin tamamlanmasının,
yapı zemin ve malzeme güçlendirmelerinin, cephe ve iç mekân
yüzeylerinde gerekli görülen alanların yüzey temizliğinin çevre
düzenlemelerinin, çini onarımlarının, yapının yeniden kullanımın-
ın vb. gibi uygulamaların yapılması kararlaştırılarak planlanmış-
tır. Ancak müdahalelerde taraflar arasında ortak kabulün olmadığı
uygulamaların yapıldığı anlaşılmaktadır⁷ (Tanyeli & Kahya, 2015,
s. 223–248).

Yapıya ilişkin son olarak 2016–19 tarihli S.V.B.M. (Sivas Vakıflar
Bölge Müdürlüğü) restorasyon raporlarında; bozulan özgün mal-
zemenin onarılması, özgün olmayan yerlerde özgüne uygun mal-
zemeyle yeniden yapıma gidilmesi, üst örtü sistemlerinde görülen
hatalı ve özgün olmayan eklerin kaldırılması, yapının zemin ve
malzemelerinde görülen statik problemlerinin giderilmesi, nem
ve sonrasındaki tuzlanma sorununa yönelik temizlik yapılması,
ahşap ve çini malzemelere gerekli işlemler sonucu koruyucu
uygulanması vb. gibi müdahale kararları alınmıştır. Yapıya ger-
çekleştirdiğimiz 25.09.2020 tarihli ziyaret esnasında bahsi geçen
uygulamaların çoğunlukla gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır.

Yapı çinilerine gelindiğinde; Osmanlı dönemine ait kayıtların ve
onarım detaylarının az sayıda ve kısıtlı nitelikte oldukları anla-
şılmakta ve bilgiler yetersiz kalmaktadır. Eski tarihli onarımlarda
süsleme unsurlarından çok yapısal unsurların dikkate alındığı
açıktır. Bu durumda ancak çinilere ilişkin eski tarihlerde ger-
çekleşen çini bozulmaları tespit edilebilir.

Çini onarımlarına ilişkin ulaşılan ilk belge ise Sultan tarafından
Sivas Beylerbeyi ve Kadısına gönderilen M.1131/M.1719 tarihli bir
fermandır. Onarıma ilişkin detayların bulunmadığı fermanda med-
rese minarelerinin ve şerefelerinin onarılması istenmiştir (Erdo-
ğan, 1968, s. 164). İkinci belge ise H. 1322/ M.1904 tarihli olup Efka
Nezareti/Vakıflar idaresinde yapılmıştır. Sivas Valisi Reşit Akif Paşa
dönemine ait kayıttaki minarenin petek ve şerefelerinin onarıldığı
aktarılmaktadır (Bilget, 1991, s. 28). Bahsi geçen belgelerde çini-
lere yapılan doğrudan bir müdahaleden bahsetmek olanaksızdır
ancak minare onarımlarında çinilerin ve sırlı tuğlaların bozulmuş
durumda olduğu söylemek mümkündür. Sivas ve yakın çevre-
sini etkileyen 1668, 1695, 1754 ve 1794 tarihli depremlerde böl-
gede yapılarda da kalıcı hasarlar meydana gelmiştir. Bu bağlamda
medrese ve çinilerin de büyük bozulmalar yaşadığı kuvvetle muh-
temeldir ancak kayıtlarda ve kaynaklarda bu konu hakkında bilgi
verilmemesinden dolayı kesin bir şey söylemek mümkün değildir
(Ambradeys & Finkel, 1995, s. 77–83, 95, 124, 166, aktaran Tanyeli
& Kahya, 2015, s. 225, 4 no'lu dipnot).

Cumhuriyet döneminde çini onarımlarına ilişkin ilk kaynak 1978–
79 tarihlidir. Kaynakta, Tuncer başkanlığında yürütülen müdahale-
ler sırasında, yapı eyvan tonoz örtüsünde ve duvarlarında bulunan
çinilerin mevcut durumlarını korumak ve bozulmalarını önlemek
için arada keçe olan bir ahşap iskele yaptırıldığı aktarılmaktadır
(Tuncer, 2004, s. 123–130). Yapıya ait S.V.B.M. dosyalarında yer

alan 2007–08 yılına ait resimlerden, mescit, türbe, minare ve eyvan çini ve sırlı tuğlalarının onarıldığı tespit edilmektedir.

Bahsi geçen çinilerin ve sırlı tuğlaların bu onarımlardan sonra yeni bozulmalar gösterdiği yine aynı dosyalarda yer alan diğer resimlerden anlaşılmaktadır (Resim 10). 2010 yılına gelindiğinde proje müellifleri tarafından; yapı ile çini ve sırlı tuğlalarda görülen yeni bozulmalardan dolayı uygulamaların durdurulması ve bozulmaların giderilmesi için S.V.G.M. ne yazı yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu olaydan sonra yüklenici firma değişikliği yaşanmıştır (Tanyeli & Kahya, 2015, s. 243). Son olarak 2019 tarihli S.V.B.M. restorasyon raporlarında yer alan ancak detaylarına ulaşamadığımız bilgiler doğrultusunda⁸; çiniler üzerindeki tuzlanma sorununa yönelik temizlik yapılması, eksik çinilerin bazı alanlarda kireç harç ve boya ile tamamlanması bazı alanlarda ise yeniden üretim ile tamamlanması, işlemler sonucu yüzeylere koruyucu uygulanması vb. gibi müdahale kararları alındığı anlaşılmaktadır.

Gök Medrese Çinilerinin Konumu ve Teknik Özellikleri

Gök Medrese çinileri, dış cephede minarelerde ve iç mekânda ise mescit ve dar-ül kurra kubbe kasnaklarının dış yüzlerinde, mescit Türk üçgenleri, kubbe kasnağı ve kubbe iç yüzeylerinde, mescit mihrabi, kuzey ve güney eyvanların tonoz örtü ve duvarlarında, türbe mekânı duvarlarında ve sandukasında, güney cephe (batıdan başlayarak) bir ve üç no.lu odaların girişleri üzerindeki sivri kemerli pencere şebekelerinde görülmektedir.

Minare Çinileri

Minare kaidelerinin çini ve sırlı tuğlalı düzenlemeleri; batı, kuzey-batı ve güney-batı yönlerde kare formulu panolar ile başlar. En alttaki panolar; merkezde turkuaz tek renk çinili ve yuvarlak formulu olarak düzenlenmiş, etrafı koyu patlıcan moru çinilerden oluşan dan-dan kuşak ile sınırlanmıştır. Yuvarlak madalyon turkuaz sırlı tuğla ve sırsız tuğlaların sıralı düzenlemesiyle çevrelenmiştir. Madalyonun köşelikleri ve köşelikleri çevreleyen son kuşağı da mozaik teknikli, kıvrık dal ve rumi motifli düzenlemeye sahip olup turkuaz ile koyu patlıcan moru çinilerden oluşmaktadır. Üstteki ikinci pano, merkezde turkuaz tek renk çini karolar ile etrafında koyu patlıcan moru kalın ve turkuaz ince şeritlerle çevrili olarak düzenlenmiştir. Bu iki pano ve panoların diğer cepheleri sırlı ve sırsız tuğlaların geçişli sıralamasından oluşan düzenlemeyle donatılmıştır. Minare pabuç kısmının dört cephesinin orta alanında, turkuaz-koyu patlıcan moru çinilerle süslü, mozaik teknikli, dikdörtgen formulu, sivri kemerli panolar yer almaktadır. Panoların iç zemin ve sivri kemer kuşağı rumi, kıvrık dal ve tepelik motifleriyle, köşelikler ise geometrik formlarla düzenlenmiştir. Panoların sağ ve solunda yer alan, uçları turkuaz sırlı tuğlalı prizmatik üçgenlerle tüm cepheler birbirine bağlanır. Minare gövdeleri, sekizgen planlıdır. Tüm kuşaklar yarım daire formulu turkuaz sırlı tuğlalı dikey silmelerle sınırlanmıştır. Bu dikey kuşaklar, turkuaz ve koyu patlıcan moru konik çiniler ve sırsız tuğlalarla oluşan geometrik motifli düzenlemeyle donatılmıştır. Şerefe altındaki yazı düzenlemeli geniş kuşak ise çini mozaik tekniğinde, turkuaz ve koyu patlıcan moru çinilerden oluşturulmuştur. Şerefe üstü kısım sırsız tuğla malzemenen yapılmış ve üzerleri konik külahlarla kapatılarak sonlanmıştır.

Mescit ve Dar-ül Kurra Kubbe Kasnaklarının Dış Yüzey Çinileri

Medrese girişinin kuzey (dar-ül kurra) ve güney (mescit) cephelerinde yer alan mekânlar kubbe örtülüdür. Mekân kubbe kasnaklarının dış yüzlerinde kısmi çini uygulamaları mevcut olup turkuaz ve koyu patlıcan moru renkli tek renk çiniler kullanılmıştır. Merkezde altıgen formulu turkuaz tek renk çiniler, etrafında koyu

patlıcan moru üçgen formulu çiniler kullanılarak geometrik bir düzenleme oluşturmuştur. Çinilerin alt sıraları zemin yönünde koyu patlıcan moru ince şerit çinilerle sınırlanmıştır. Kubbe dış yüzey çinilerin tamamı yeniden üretim çinilerdir. Özgün çini izlerine rastlanmamıştır.

Mescit Türk Üçgenleri, Kubbe Kasnağı ve Kubbe Çinileri

Türk üçgenleri ters-düz dizilimle düzenlenmiş olup toplamda otuz altı adettir. Yapının beden duvarlarından kubbeye geçiş elemanı olarak kullanılmıştır. Tüm üçgenler dıştan, mozaik teknikle, koyu patlıcan moru ve turkuaz çinilerin oluşturduğu tepelik motiflerinin sıralamasıyla kuşatılmıştır. Üçgenlerin içlerinde ise etrafında turkuaz ince şerit çinilerin sınırladığı kare formulu koyu patlıcan moru çinilerin sırsız dikdörtgen formulu tuğlalar ile oluşturduğu kaydırmalı düzenleme görülmektedir. Her üçgende ayrı düzenleme uygulanmış olmasına rağmen kaydırmalı düzende yakın geometrik formlar kullanıldığı için görsel bütünlük yakalanmıştır. Güney ve kuzey cephelerdeki üçgenler eş büyüklüktedir ve kesintisiz devam eder ancak doğu ve batı cephelerde tam orta alanda dikdörtgen nişler yer almaktadır. Doğü niş, yuvarlak kemerli ve ışıklık mazgal olarak tasarlanmış, köşelikleri ise turkuaz koyu patlıcan moru çinilerin geometrik düzenlemesi ile dolgulanmıştır. Batı niş ise tamamen kapalı olup merkezi rumi, tepelik ve kıvrık dal motifleriyle düzenlenmiş, sivri kemer formudur. Orta alan eş genişlikte olan, yine rumi, tepelik ve kıvrık dal motifli düzenlemeye sahip iki kuşakla çevrelenmiştir. Bu kör niş düzenlemesi mozaik tekniklidir ve zeminde turkuaz çiniler, motiflerde ise koyu patlıcan moru çiniler kullanılmıştır. Orta zemin ve kuşaklar dıştan koyu patlıcan moru ince şerit çinilerle çevrelenmiştir. Köşeliklerde ise çokgen motifli geometrik düzenlemeler görülür. Düzenlemede turkuaz ve koyu patlıcan moru çiniler kullanılmıştır.

Türk üçgenleri alttan kare formulu zemine otururken, üstten on altıgen formda kasnağa bağlanmaktadır. Türk üçgenlerini kubbeye bağlayan kubbe kasnağı, üstte daire, altta on altıgen formudur. Türk üçgenleri üzerinde on altıgen formulu, mozaik teknikli, turkuaz zemin üzerine koyu patlıcan moru çinilerden oluşan, tepelik ve kıvrık dal motifli düzenlemeli ince bir kuşak yer alır. Devamında atlamalı üç sıra turkuaz ve sırsız tuğladan oluşan kuşak ve onun üzerinde yine mozaik teknikli yazı düzenlemeli kuşak yer alır. Üç ayrı hadisin bulunduğu ana kuşakta (Tuncer, 2008, s. 107), zeminde turkuaz çinilerden oluşan helezoni kıvrık dal ve rumi motif düzenlemelidir. Yazı istifi ise koyu patlıcan moru çinilerden oluşmaktadır. Yazı kuşağı alttan ve üstten kazıma (sahte) mozaik teknikli koyu patlıcan moru çinili, kıvrık dal ile rumi motiflerden oluşan düzenlemeye sahip ve turkuaz ince çini şeritlerle sınırlanmış kuşaklarla çevrelenmiştir.

Turkuaz tek renk çini karolardan oluşan daire formulu madalyon ile başlayan kubbe, birinci sırada altı kollu, ikinci sırada on iki kollu yıldızlı düzenlemesi ile devam etmektedir. Yıldızlar, koyu patlıcan moru kenarlarda turkuaz ince şerit çinilerin oluşturduğu kare formlar ve devamında yatay kullanılmış dikdörtgen formulu sırsız tuğlalardan meydana gelmektedir. Kubbe yüzeyi yine aynı düzene sahip çini ve sırlı tuğlalarla baklava motifleri ve onların uçlarından çıkan uzantılarla oluşturulan geometrik düzenleme dolgulanmıştır. Düzenlemede merkezden kasnağa doğru ilerledikçe motiflerin boyutları büyüyerek kubbeyi donatmaktadır.

Mihrap Çinileri

Mihrap bulunduğu destek duvarından bir miktar dışa taşkın durumdadır. İçte beş sıra mukarnaslı kavsarası bulunmaktadır.

Kavsara ile kavsara köşelikleri üstten kitabelik panosuyla kesilmiş ve tüm orta alan sağ, sol ve üstten dört sıra kuşak ile çevrelenmiştir. Dıştan ilk kuşak, koyu patlıcan moru çinilerden oluşan kıvrık dal ve rumi motiflerinin kesintisiz devamından oluşmaktadır. Düzenlemede kazıma (sahte çini) tekniği kullanılmıştır. Zemin beyaz renkte boş bırakılmıştır. Kuşak iki yönden turkuaz ince çini şeritlerle sınırlandırılmıştır. İkinci kuşak mihrabın ana kuşağıdır. "Ayet el-Kürsi" istifi ile donatılan kuşakta kullanılan harflerin uçlarından çıkan uzantılar dal ve rumi motiflerine dönüşerek devam ettirilmiş ve aynı bölüm içinde iki ayrı kuşak hissi uyandırmıştır. Zeminde turkuaz, motiflerde koyu patlıcan moru çinilerin kullanıldığı mozaik teknikli kuşağı iki yönden koyu patlıcan moru çini şeritler sınırlandırılmıştır. Üç yönde devam eden ana kuşağın sağ ve sol üst birleşim köşelerinde, merkezde altı kollu yıldız ve yıldızın uçlarından çıkan rumilerin oluşturduğu iki yuvarlak madalyon yer alır. Üçüncü kuşağın kıvrık dal, rumi ve tepelik motifleri ile oluşturulan düzenlemesinde yine mozaik teknik uygulanmıştır. Zemin turkuaz, motifler koyu patlıcan moru çinilerden oluşmaktadır. Kuşağı iki yönden turkuaz çini şeritler sınırlandırmaktadır. Son kuşak olan dördüncü kuşak, yine bir önceki kuşakta olduğu gibi dal ve rumi motiflerle düzenlenmiştir. Zemin turkuaz, motifler koyu patlıcan moru çinilerden oluşmaktadır. Mihrabın alınlığında da mozaik tekniği kullanılmıştır. Alınlıkta zemin turkuaz renk çiniler ile yazı harfleri ve rumi-tepelik motifleri ise koyu patlıcan moru çiniler ile oluşturulmuştur. Turkuaz ve koyu patlıcan moru geometrik motiflerin oluşturduğu sıralı bir kuşak ile kitabelik çevrelenmiştir. Bu kuşak iç ve dıştan koyu patlıcan moru ince şeritlerle sınırlandırılmıştır. Alınlık altındaki mukarnaslı kavsaranın ilk nişi ile sol cephe köşeliğinin üst kısmının az bir bölümünde özgün çini bulunmaktadır. Kavsara ve altındaki orta alan ise sıvalı olup niş ve köşeliklerin sadece kaba formları anlaşılmaktadır.

Kuzey-Güney Eyvan Çinileri

Güney ve kuzey eyvan çinileri aynı düzenlemeye sahiptir. Eyvanlarda çiniler tonoz örtüde, eyvan yan ve arka duvarlarında görülmektedir. Tonoz düzenlemeleri yarıdan simetrik şekilde tasarlanmıştır. Tonoz örtü düzenlemesinde merkezde turkuaz çinili zemin üzerinde patlıcan moru renkli çiniler ile uygulanan bir yazı düzenlemesinin olduğu anlaşılmaktadır. Ancak özgün parça çok az olduğundan düzenlemesi hakkında bilgi vermek olanaksızdır. Orta madalyonu çevreleyen ve tonozu eşit iki parçaya bölen kuşaklar da dört sıra halinde tasarlanmıştır. İçten ilk ve üçüncü kuşaklarda, sırsız dikdörtgen formlu tuğlalar sıralı olarak kullanılmıştır. İkinci kuşak kazıma (sahte) mozaik teknikli olup, turkuaz ve patlıcan moru çinilerden oluşan kıvrık dal ve rumi motiflerle düzenlenmiştir. Dördüncü ve son kuşak ise iki yönden patlıcan moru ince şeritlerle sınırlandırılmış, içi turkuaz çini zeminli üzerinde patlıcan moru ters-düz kaz ayağı motiflerle sıralanmıştır. Merkez madalyon düzeninin dışında kalan ve mozaik teknikli olan tonoz örtünün geri kalan geniş alanlarında; merkezde koyu patlıcan moru çiniden sekiz kollu küçük bir yıldız bulunmaktadır. Merkez yıldızın etrafında turkuaz çini ve sırsız tuğla şeritlerle oluşan daha büyük sekiz kollu yıldız motifleri kesintisiz kaydırmalı olarak kullanılmıştır. Sekiz kollu yıldızların iç boşluklarını koyu patlıcan moru çiniden tepelik motifleri doldurmaktadır. Sekiz kollu yıldızların aralarındaki sekizgen boşluklarda koyu patlıcan moru sekiz kollu yıldızlar, beşgen boşluklarda ise dışa taşkın beş kollu yıldız formu prizmatik kabalar yer almaktadır.

Eyvanların arka duvarlarında merkezde sekiz kollu patlıcan moru çiniden oluşturulan yıldız motifi bulunur. Kaydırmalı düzende

yerleştirilen yıldız motifi turkuaz ve patlıcan moru ince çini şeritlerden oluşan geçmeli kufi yazı istifiyle çevrelenmiştir. Düzenleme kesintisiz ve oldukça girift özelliktedir. Eyvan arka duvarının orta noktasında bulunan pencere açıklıklarının etrafını kıvrık dal ve rumi tepelik motifli düzenlemeye sahip kuşak kuşatmaktadır. Sivri kemer formlu arka duvar çinilerinin tamamını dıştan koyu patlıcan moru ve turkuaz renkli çinilerden oluşan iki iplik sistemli, kıvrık dal, yaprak ve rumi motif düzenlemeli kuşakla çevrelenmiştir. Eyvanların beden duvarlarında ise ortada turkuaz tek renkli altıgen karo ve etrafında koyu patlıcan moru üçgen formların kaydırmalı sıralamasıyla oluşan bir düzenleme görülmektedir.

Türbe ve Güney Cephe Bir ve Üç No.lu Oda Pencere Şebeke Çinileri

Türbe odasının girişindeki koridordan üç basamaklı merdiven ile türbe ana mekânına geçilmektedir. Merdivenler seviyesinde yükselen koridor duvarı üzerinde kısmi çiniler yer almaktadır. Turkuaz ve koyu patlıcan moru, kare formlu ve mozaik teknikli çinilerden oluşan geometrik düzenlemenin tamamı net olarak anlaşılmamaktadır. Üst kısmı tamamlanmamış çinili bir sanduka da bu duvar üzerinde yer almaktadır. Sanduka kaide kısmı altıgen tek renk çinilerle donatılmış kenarları ve alt sırası koyu patlıcan moru çini şerit ile sınırlandırılmıştır. Yine turkuaz ve koyu patlıcan moru çinilerden oluşan özgün kompozisyonu tam anlaşılmayan geometrik düzenleme, türbe odasının batı duvarının zemine yakın alt kısımlarında görülmektedir. Türbe çinilerin kompozisyon düzeni hakkında net bilgi bulunmadığından kısmi tamamlama yapıldığı anlaşılmaktadır. Türbe odasında yer alan çinilerin tamamı yeniden üretim çinilerdir. Özgün çini izlerine rastlanmamıştır.

Medresenin güney cephesinde bulunan (batı cepheye bitişik) birinci ve üçüncü oda kapı açıklıkları üstünde sivri kemer formlu çinili şebekeler yer almaktadır. Şebekelerde, merkezde sekiz kollu küçük yıldızdan çıkan daha büyük sekiz kollu yıldızlar üst üste yerleştirilmiştir. Formların aralarında kalan altıgen, sekizgen ve beş kollu yıldız formlu alanlar ajur teknikli olarak boşaltılmıştır. Şebeke çinilerin tamamı yeniden üretim çinilerdir. Özgün çini izlerine rastlanmamıştır.

Gök Medrese Çinilerin Mevcut Korunma Durumu

Minare Çinileri

Pano Bozulmaları. Minarenin şerefe altı ve kaide kısmındaki özgün çinilerin tamamı yok olmuşken, minare gövdesinin özgün turkuaz ve koyu patlıcan moru sırlı tuğlaları ile sırsız tuğlalarının yarıya yakını günümüze ulaşabilmiştir. Pano bozulmaları, birim malzeme kaybı türünden tespit edilmiştir (Tablo 1).

Birim Malzeme Kaybı. Minare kaidelerinin kare formlu çinili panoları ile minare pabuç kısmının sivri kemerli panoları (güney minarenin iç avluya bakan doğu yüzündeki pano hariç) özgün çinilerin tamamı birim malzeme kaybına uğramıştır (Resim 1).

Minare gövdesinin turkuaz sırlı tuğla dikey silmeleri ile turkuaz ve koyu patlıcan moru konik sırlı tuğlalarında kısmi birim malzeme kayıpları görülmüştür. Kayıplar en çok kuzey minarenin batı cephesi şerefe altı kısmında meydana gelmiştir. Minarelerin şerefe altı kuşaklarında yer alan çinilerin tamamı birim malzeme kaybına uğramıştır. Mevcut haliyle minaredeki eksiklikler yeni üretim çini ve sırlı tuğlalarla tamamlanmıştır. Özgün çiniler yüzey doku, sırt rengindeki ton değişimleri gibi farklılıklarla ayırt edilebilmektedir.

Malzeme Bozulmaları. Minarelerde malzeme bozulmaları, -çini hamuru ve sırda görülen- parça kaybı ve çatlak tipinde tespit edilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1.
Sivas Gök Medrese Çinileri Bozulma Tablosu

SIVAS GÖK MEDRESE ÇİNİLERİ BOZULMA ÇİZELGESİ	İncelenen Bölüm	Pano Bozulmaları				Malzeme Bozulmaları						Onarım ve Diğer Müdahalelerle Meydana Gelen Bozulmalar						Müdahalelerde Bozulmalar		
		Tayırcı sorunları	Birim malzeme kaybı	Pano bağlantı-Dez. Malzeme sorunları	Tayırcıdan ayrılma	Tuğla-Çini hamurunda			Sırda			Tamamlama				Neni sorunları	Leke	Yüzey-boya ayrılmaları ve solmaları	Parça kaybı	
						Ayırma-Ufalama	Çatlak-Kırık	Parça kaybı	Çatlak-Kırık	Renk bozunması Korozyon	Yüzey birliğlik Birlikli-İr tabakan	Yüzeysel Tabaka Oluşumu Çökeltme-nazlama	Birim malzemedede	Alçı-Harç ile	Çizgisel desen					Renklendirme bozuma
		Minare																		
	Türbe duvarları	Güney																		
		Batı																		
	Güney cep. <u>nda</u> <u>pen. seb.</u>	1 <u>nolu</u>																		
		3 <u>nolu</u>																		
	Eyvan tonoz ve duvarları	Kuzey																		
		Güney																		
	Mihrap																			
	Mescit Kubbe																			
	Mescit kubbe kasnağı																			
	Mescit kubbe geçiş elemanları (Türk üçgenleri)																			
	Kubbe kasnak dış yüzey																			
	Sanduka																			



Resim 1.
Medrese, Güney Minare Kaide Kısım, Güney Cephe, Birim Malzeme Kaybı (Tuncer, 2008)

Parça Kaybı. Genel olarak minare gövdelerinin tüm cephelerinde görülen parça kayıpları, sır yüzeyinde gelişen ve hamuruna kadar inen tiplerde tespit edilmiştir. Özgün turkuaz silmelerde sır yüzeyi ve hamuru da kapsayan parça kayıpları mevcutken, özgün konik turkuaz ve koyu patlıcan moru sırlı tuğlalarda da sır yüzeyinde parça kayıpları meydana gelmiştir (Resim 2).

Çatlak. Güney minare kaidesinin giriş cephesi panolarında sır yüzeyini ilgilendiren kılcal çatlaklar görülmektedir. Çatlaklar turkuaz renkli yuvarlak formulu panonun orta zemininde ve üzerindeki kare formulu panonun koyu patlıcan moru çinilerinin alt hizadaki karolarında tespit edilmiştir.

Onarım ve Diğer Müdahalelerle Meydana Gelen Bozulmalar. Bozulmalar, birim malzemedede yenileme ile yapılan tamamlama tipindedir (Tablo 1).

Tamamlama. Minare kaide panolarının tek renk çinileri ile minare pabuç kısmındaki sivri kemerli pano özgün çinilerin tamamındaki eksiklikler (güney minarenin iç avluya bakan doğu yüzündeki pano hariç) yeniden üretim çinileri ile tamamlanmıştır (Resim 3).

Minare gövdelerindeki turkuaz ve koyu patlıcan moru konik yıldızlarda ve silmelerdeki eksikliklerde de yeniden üretim sırlı tuğlalar ile tamamlama yapılmıştır. Yenileme en çok kuzey minarenin batı cephesinde tespit edilmiştir. Minarelerin şerefe altı yazılı kuşak çinilerin tamamında da birim malzemedede yenileme ile tamamlama yoluna gidilmiştir.



Resim 2.
Medrese, Güney Minare, Güney-Batı Cephe Silmeler, Parça Kaybı (Konak)



Resim 3.
Medrese, Kuzey Minare Pabuç Kısmı, Batı Cephe, Birim Malzemede Yenileme (Konak)

Mescit ve Dar-ül Kurra Kubbe Kasnaklarının Dış Yüzey Çinileri ile Türbe ve Güney Cephe Bir ve Üç No. lu Oda Pencere Şebeke Çinileri

Pano Bozulmaları. Mevcut haliyle bahsi geçen alanlardaki özgün çinilerin tamamı tahrip olmuş günümüze ulaşmamıştır. Pano bozulmaları taşıyıcı sorunları ve birim malzeme kaybı türünden tespit edilmiştir (Tablo 1).

Taşıyıcı Sorunları. Mescit ve dar-ül kurra kubbelerinde, türbe duvarlarında ve pencere şebekelerinde kısmi yıkılma türünden taşıyıcı sorunları meydana gelmiştir. Mevcut haliyle türbe duvarları, şebekeler ve kubbeler aslına göre yeniden inşa edilmiştir.

Birim Malzeme Kaybı. Pencere şebekeleri, türbe duvarları ile mescit ve dar-ül kurra kubbelerini kapsayan taşıyıcı bozulmaları esnasında şebekelerde, türbenin giriş koridoru solundaki duvar ile türbe batı duvarında ve kubbelerin birbirlerine bakan yüzlerinde bulunan çinilerde çoklu birim malzeme kayıpları meydana gelmiştir. Kaynaklarda yakın tarihe kadar görselleri paylaşılan ve bahsi geçen özgün çiniler tamamen tahrip olmuştur (Tuncer, 2008, s. 183).

Onarım ve Diğer Müdahalelerle Meydana Gelen Bozulmalar. Mescit ve dar-ül kurra kubbe kasnaklarının, türbe duvar ve

sandukasının, pencere şebeke çinilerinin onarım ve diğer müdahalelerle meydana gelen sorunları, tamamlama tipinde karşımıza çıkmaktadır (Tablo 1).

Tamamlama. Bahsi geçen alanlardaki özgün çini eksikliklerinde yeni üretim çiniler ile tamamlama yapılmıştır. Yeni üretim çiniler ile yapılan tamamlamalar pencere şebekeleri hariç, özgünü hakkında net fikir elde edilemediğinden olsa gerek kısmi olarak uygulanmıştır.

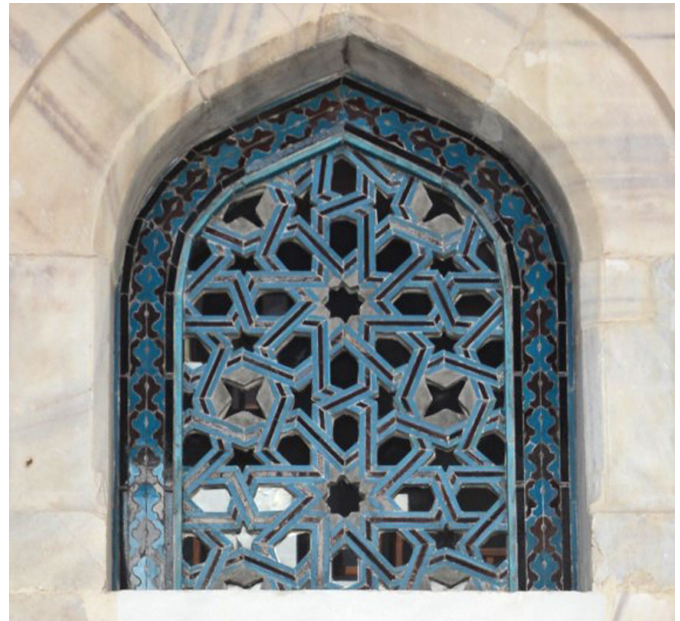
Kubbe çinileri ve türbe duvar çinilerinin özgününe ait bilgi ve görseller kaynaklarda yer almaktadır ancak sanduka ve pencere şebeke çinilerine ait bilgi ve görsellerde rastlanmamaktadır. Mevcut onarımlarda yeniden üretim çinilerle kaplanmış olan tüm bu alanlarda hiç özgün çini bulunmamaktadır. Türbe duvarlarında yenilenen çiniler, kaynaklarda yer alan özgün çinilerle aynı ölçü ve formda üretilmiş olup, özgüne çok yakın tonlarda renklendirilmiştir (Resim 4).

Mescit Türk Üçgenleri, Kubbe Kasnağı ve Kubbe Çinileri

Pano Bozulmaları. Mescit Kubbe çinilerinin kubbe kasnağı sınırından yukarı doğru yaklaşık on beş sıra sırlı ve sırsız tuğlaları özgün olup diğer bölümler sonraki onarımlarda tamamlanmıştır. Türk üçgenleri ve kubbe kasnağında kullanılan turkuaz, koyu patlıcan moru çiniler ve sırsız tuğlaların ise tamamına yakını özgün haliyle günümüze ulaşabilmiştir. Çinilerdeki pano bozulmaları, birim malzeme kaybı tipinde tespit edilmiştir (Tablo 1).

Birim Malzeme Kaybı. Doğu yöndeki Türk üçgenlerinde yer alan dikdörtgen formlu yuvarlak kemerli açık ışıklık nişin köşeliklerinde, bu nişi çevreleyen kuşağın sağ köşesinde ve hemen üstüne denk gelen on altıgen ince kubbe kasnağının aynı hizasındaki çinilerde birim malzeme kayıpları tespit edilmiştir (Resim 5).

Niş köşeliklerindeki eksiklikler düşük zemin seviyesinde sıvanmış ve boyanmadan bırakılmıştır. Sıralanan diğer alanlarda görülen çini eksiklikleri alçı-harç ile hem yüzey seviyede tamamlanmış



Resim 4.
Medrese, Güney Cephe, 3. Oda Pencere Şebeke Çinileri, Birim Malzemede Yenileme (Konak)



Resim 5.
Mescit, Türk Üçgeni (Doğu) Niş Köşelik Çinileri, Birim Malzeme Kaybı (Konak)

ve tamamlanan alanlar özgün formlarda ve renklerle boyanarak görsel bütünlük sağlanmıştır. Ancak tamamlamaların dökülen yüzey boyaları birim malzeme eksikliğini göstermektedir. Kubbe çinilerinin ise kubbe kasağından kubbe göbeğine doğru yaklaşık on beş sırası özgün olup diğer bölümlerde çoklu birim malzeme kaybı yaşanmıştır. Birim malzeme kaybı görülen alanlardaki eksiklikler sonraki onarımlarda yeniden üretim çinileriyle tamamlanmıştır. Ancak tamamlamada kullanılan çini malzemenin özgün çinilerin renk ve formlarıyla birebir aynı olması özgün çinilerin ayrıştırılmasını güçleştirmektedir.

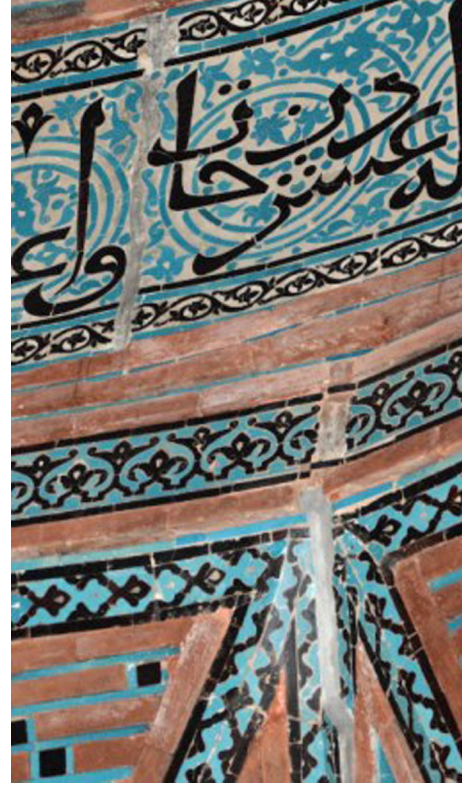
Malzeme Bozulmaları. Mescit Türk üçgenleri, kubbe kasağı ve kubbe çinilerindeki malzeme bozulmaları, çini hamuru ve sırda görülen parça kaybı tipinde karşımıza çıkar (Tablo 1).

Parça Kaybı. Türk üçgenlerinin doğu cephesinde yer alan dikdörtgen formlu yuvarlak kemerli ışıklık nişin köşeliklerindeki turkuaz ve koyu patlıcan moru özgün çinilerin kenarlarında ve batı cepheye yer alan kör niş orta kısmında bulunan turkuaz özgün çinilerin de sırt yüzeylerinde parça kayıpları mevcuttur.

Birleştirilmiş panolardan oluşan kubbe kasağının mihrap sağına denk gelen kısmındaki birleşim yerinde ve hemen altındaki Türk üçgenlerinin kuşaklarının birleşim yerinde bulunan turkuaz ve koyu patlıcan moru çinilerde parça kayıpları mevcuttur. Doğu yönündeki Türk üçgenlerinin güney taraf alt kuşağındaki koyu patlıcan moru ve turkuaz çinilerde de parça kaybı görülmektedir (Resim 6).

Onarım ve Diğer Müdahalelerle Meydana Gelen Bozulmalar. Mescit Türk üçgenleri, kubbe kasağı ve kubbe çinilerinin onarımları ile oluşan bozulmaları tamamlama şeklinde karşımıza çıkar (Tablo 1).

Tamamlama. Uygulamalar, dolgu türü tamamlama ile yeniden üretim tuğla ve çiniler ile tamamlama tipinde tespit edilmiştir. Kubbede, kasağın üstü hizadan başlayarak yukarı doğru ilerleyen yaklaşık on beş sırası sırlı ve sırsız tuğlalı kısımlar özgün olup diğer kısımlardaki eksiklikler yeniden üretim sırlı ve sırsız tuğlalar ile



Resim 6.
Mescit, Güney Yön, Kubbe Kasağı ve Türk Üçgenleri, Parça Kaybı (Konak)

tamamlanmıştır. Onarımdan önce bahsi geçen bu tamamlama alanları sıvalı olup alttaki özgün malzemenin durumu net olarak tespit edilememiştir. Onarımlar esnasında sıvadan temizlenen kubbedeki eksiklikler özgüne uygun form, ölçü ve renkte üretilen yeni malzemelerle tamamlanmış, özgünle görsel bütünlük sağlanmıştır (Resim 7). Alçı-harç ile yapılan ikinci tip tamamlama uygulaması, batıdaki Türk üçgenlerinde yer alan kör niş orta kısmında bulunan turkuaz özgün çinilerin eksikliklerinde, doğudaki Türk üçgenlerinin cephenin güney taraf alt kuşaklarındaki turkuaz ve koyu patlıcan moru çini parça eksikliklerinde tespit edilmiştir. Kubbe kasağı panolarının mihrap sağına (batı) denk gelen kısmındaki birleşim yerinde ve hemen altındaki Türk üçgenlerinin uç kısmındaki çini parça eksikliklerinde de harçlı tamamlama yapılmıştır. Ancak uygulama batıdaki kör nişte yapılan tamamlamanın aksine özensiz bir uygulama olup dolgu niteliklidir.

Müdahalelerde Bozulmalar. Mescit Türk üçgenleri, kubbe kasağı ve kubbe çinilerinin onarımlarından sonra gelişen bozulmalar nem sorunu ve leke olarak iki tipte tespit edilmiştir (Tablo 1).

Nem. Türk üçgenleri sırsız tuğlalarında görülen bir nem sorunu mevcuttur. Özellikle güney cephenin doğu ve batı uçlarındaki sırsız tuğla yüzeylerde kendini gösteren bu sorun çok fazla ilerlemiş değildir. Ancak kısa zaman önce onarılmış olan yapıda nem sorununun aktif olduğunu ve ilerlemenin devam edeceği anlaşılmaktadır (Resim 8).

Leke. Kuzeydeki Türk üçgenlerinin neredeyse tamamını içine alacak şekilde lekeli bir görünüm mevcuttur. Bozulma neme bağlı harekete geçen tuzlanma oluşumlarını işaret etmektedir.



Resim 7.
Mescit, Kubbe Göbeği, Tamamlama (Konak)

Ancak bu bölümlerde, güneydeki Türk üçgenlerinde kendini gösteren aktif nemin aksine bir nemlenme görülmemektedir (Resim 8).

Mihrap Çinileri

Pano Bozulmaları. Mescit mihrap çinilerinin mukarnas kavsara üstü kitabelik kısmı ve aynı hizadaki kenar kuşakları turkuaz, koyu patlıcan moru özgün çinileriyle günümüze ulaşmıştır. Mihrap çinilerinin diğer bölümleri son onarımlarda tamamlanmıştır. Çinilerdeki pano bozulmaları, birim malzeme kaybı tipinde tespit edilmiştir (Tablo 1).

Birim Malzeme Kaybı. Mihrabın kavsara köşeliğinin sol üst kısmı, kavsara ilk nişi, niş üzerine denk gelen kitabelik alanı ve kitabelik

seviyesinde sağ, sol ve üst mihrap kuşaklarının turkuaz ve koyu patlıcan moru özgün çinilerin haricindeki tüm mihrap çinilerinde birim malzeme kaybı tespit edilmiştir. Mevcut haliyle mihrap çini eksiklikleri kenar kuşaklarında yeniden üretim çiniler ile tamamlanmış, mukarnaslı kavsara ve altındaki orta alan ise sıvalı olarak görülmüştür (Resim 9).

Malzeme Bozulmaları. Bozulmalar çatlak ve parça kaybı türünde görülmektedir (Tablo 1).

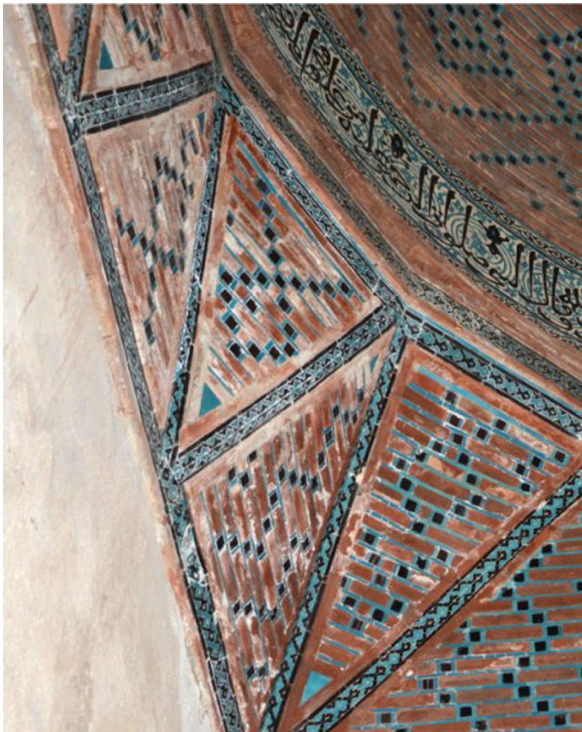
Çatlak. Mihrabın özgün çinilerinde genele yaygın olarak sır yüzeyini kapsayacak nitelikte kılcal sır çatlakları görülmektedir. Koyu patlıcan moru çini yüzeylerde daha belirgin olan çatlaklar turkuaz çinilerde de mevcuttur (Resim 10).

Parça Kaybı. Mihrabın mevcut özgün çinilerinde ve birim malzeme kaybı yaşanan parçalarla olan tüm sınırlarında parça kayıpları tespit edilmiştir. Mihrabın dıştan birinci kuşak sol üst köşesinde, iki ve üçüncü kuşak arasındaki koyu patlıcan moru ince şeridin orta kısmında, üç ve dördüncü kuşak arası turkuaz şerit çininin orta kısmında da parça kayıpları bulunmaktadır (Resim 11).

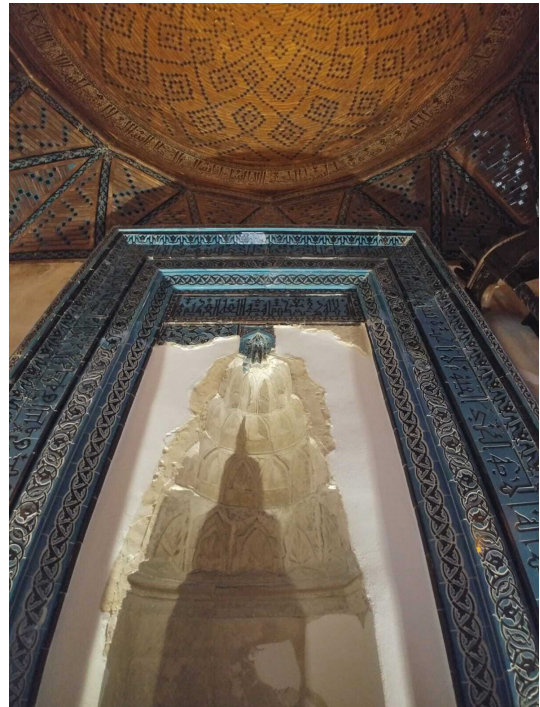
Onarım ve Diğer Müdahalelerle Meydana Gelen Bozulmalar. Mihrapta onarım ve diğer müdahalelerle meydana gelen sorunlar, tamamlama tipinde karşımıza çıkmaktadır (Tablo 1).

Tamamlama. Mihraptaki tamamlama uygulamaları yeniden üretim çinilerle ve alçı-harç ile tamamlama tipinde karşımıza çıkmaktadır.

Mihrapta görülen eksiklikler, önceki onarımlarda özgün çinilerin oluşturduğu dekorasyon seviyesinde içeriği tespit edilemeyen harç kullanılarak tamamlanmıştır. Tamamlama uygulaması yüzeyler özgünüyle ilgisi olmayan açık yeşil tonlarında boyanarak sonuçlandırılmıştır. Son onarımlarda kavsara köşelikleri ve orta alanın sağ üst kısmında kireç bağlayıcılı alçı-harç malzemeyle ile tamamlama yenilenmiş diğer kavsara alanlarına müdahale



Resim 8.
Mescit, Türk Üçgenleri, Kuzey Yön, Leke (Konak)



Resim 9.
Mescit, Mihrap, Birim Malzeme Kaybı (Konak)



Resim 10.
Mescit, Mihrap Kuşak, Çatlak (Konak)



Resim 11.
Mescit, Mihrap Kuşak, Sol Taraf, Parça Kaybı (Onarımlardan Önce) (Konak)

edilmeden bırakılmıştır. Mihrap kuşaklarında ise eksiklikler tümüyle özgüne uygun yeniden üretim turkuaz ve patlıcan moru çinilerle tamamlanmıştır (Resim 12).

Kuzey-Güney Eyvan Çinileri

Pano Bozulmaları. Mescit güney-kuzey eyvan tonoz örtü ve arka duvar özgün çinilerinin ve sırlı tuğlalarının büyük bir bölümü günümüze ulaşmıştır. Eyvan duvar çinilerinin tamamı ise tahrip olmuş ve son onarımlarda tamamlanmıştır. Çinilerdeki pano bozulmaları, birim malzeme kaybı tipinde tespit edilmiştir (Tablo 1).

Birim Malzeme Kaybı. Kuzey eyvanın arka duvarının sivri kemer formulu üst bölümünde, aydınlatma nişinin altına denk gelen alanda ve devamında sağ alt köşesinde fazla çoklu birim malzeme kayıpları görülmektedir. Arka duvarın alt ve üst bölümlerini ayıran kuşakta da özgün çinilerin tamamı kayıptır. Kuzey eyvan tonozunun özellikle sağ yarısının sağ alt köşesinde, orta göbekte ve göbeğin kenar sırasında da birim malzeme kayıpları tespit edilmiştir. Mevcut haliyle çini eksiklikleri alçı-harç ile tamamlanmış durumdadır.

Güney eyvanın arka duvarının sivri kemer formulu üst bölümünde, aydınlatma nişinin altına denk gelen alandan başlayıp sol alt köşesine kadar devam eden kısımda çoklu birim malzeme kayıpları görülmektedir ancak sonradan yapılan onarımlarda çinilerle tamamlandığı için ayırt etmek güçtür. Eyvan arka duvarının alt ve



Resim 12.
Mescit, Mihrap, Tamamlama (Konak)

üst bölümlerini ayıran kuşakta da özgün çinilerin tamamı kayıptır. Güney eyvan tonozunun özellikle sağ yarısının sağ alt köşesinde, orta göbeğin neredeyse tamamında ve göbeğin sol kenar sırasında da birim malzeme kayıpları tespit edilmiştir. Mevcut haliyle çini eksiklikleri alçı-harç ile tamamlanmış durumdadır.

Kuzey ve güney eyvan tonozlarında yer alan prizmatik yıldız formulu özgün parçaların yarından fazlası birim malzeme kaybına uğramıştır. Mevcut haliyle eksiklikler alçı-harç ile tamamlanmış durumdadır. Güney ve kuzey eyvanların arka duvarlarının alt bölümleri ile yan duvarları ve duvar panolarını çevreleyen kuşakların özgün turkuaz ve patlıcan moru çinilerinin tamamı birim malzeme kaybına uğramıştır. Mevcut haliyle çini eksiklikleri aslına uygun yeniden üretim çiniler ile tamamlanmış durumdadır (Resim 13).

Malzeme Bozulmaları. Bozulmalar çatlak, parça kaybı ve yüzeysel kirlilik türünde görülmektedir (Tablo 1).

Çatlak. Güney eyvanda, arka duvarının üst kısmındaki nişin ortasından ve sağ köşesinden başlayıp, yukarı ve sağa kadar ilerleyen çatlaklar ile güney eyvan tonozu sağ bölümünün alt orta noktasından başlayıp orta seviyeye kadar ilerleyen çatlak tespit edilmiştir. Özgün malzemede hamura kadar ulaştığı anlaşılan çatlakların parça kayıplarına sebep olduğu görülmektedir. Mevcut haliyle çatlaklar alçı-harç ile tamamlanmış durumdadır (Resim 14).

Parça Kaybı. Her iki eyvanda yer alan özgün çiniler ile birim malzeme kaybı yaşanan çinilerin kesişim noktalarında parça kayıpları tespit edilmiştir. En yoğun kayıpları kuzey eyvan arka duvarının üst kısmında genele yaygın olarak görülmektedir. Parça kayıpları, nişin sağ alt köşesindeki çinilerde olduğu gibi sır tabakasında gerçekleşirken, hem de tonoz örtünün sağ yarısının sağ köşesindeki kuşaklarda olduğu gibi hamurda meydana gelmiştir. Eyvanların tonoz örtülerinin göbeklerinin özgün çini kenar köşelerinde ve tonoz yüzeylerinde bulunan prizmatik yıldızlarda da parça kayıpları tespit edilmiştir (Resim 15, 16).



Resim 13.
Mescit, Kuzey Eyvan Arka ve Yan Duvarları, Birim Malzeme Kaybı
(Sivas Vakıflar Bölge Müdürlüğü)

Yüzeysel Kirlilik. Medrese kuzey eyvanı tonoz örtüsünün sağ tarafındaki özgün çini ve sırlı-sırsız tuğla malzemelerde yüzeysel kirlilik tespit edilmiştir. Onarımlarda kullanılan tamamlama malzemenin iyi temizlenmemesi sonucunda oluştuğu anlaşılan kirliliğin alçı-harç kalıntısı olduğu görülür.

Onarım ve Diğer Müdahalelerle Meydana Gelen Bozulmalar. Kuzey ve güney eyvanlarda onarım ve diğer müdahalelerle meydana gelen sorunlar, tamamlama tipinde karşımıza çıkmaktadır (Tablo 1).

Tamamlama. Eyvanlardaki tamamlama uygulamaları yeniden üretim çinilerle ve alçı-harç ile tamamlama tipinde tespit edilmiştir.



Resim 14.
Medrese, Güney Eyvan Tonoz Örtü, Çatlak (Konak)

Güney ve kuzey eyvanların tonoz örtüsünde ve arka duvarının üst kısmında görülen eksiklikler, son onarımlarda özgün çini ve sırlı tuğlaların oluşturduğu dekorasyon seviyesinden daha düşük seviyede alçı-harç kullanılarak tamamlanmıştır. Tamamlama uygulamasında yüzeyler boyanmadan bırakılmıştır (Resim 17).

Güney ve kuzey eyvanlarının arka duvar alt bölümleri ve yan duvarları ise son onarımlarda aslına uygun olarak üretilen çiniler kullanılarak tamamlanmıştır. Daha önceki onarımlarda güney eyvan arka



Resim 15.
Medrese, Kuzey Eyvan Arka Duvar Üst Kısım, Parça Kaybı (Konak)



Resim 16.
Medrese, Güney Eyvan Tonoz Örtü Göbek, Parça Kaybı (Konak)

duvarının üst kısmında nişin sol alt seviyesine denk gelen alanda ve her iki eyvan nişinin kenar kuşaklarında da yeniden üretim çini kullanarak tamamlama yapılmıştır (Resim 18).

Sonuç ve Öneriler

Sivas Gök Medrese yapısında görülen sırlı tuğla ve çini bezeme uygulamaları, minarelerde, mescit ve dar-ül kurra kubbe kasnaklarının dış yüzlerinde, mescit Türk üçgenlerinde, kubbe kasağı ve kubbe iç yüzlerinde, mescit mihrabında, kuzey ve güney eyvanların tonoz örtü ve duvarlarında, türbe duvarlarında ve sandukasında, güney cephe bir ve üç no.lu odaların pencere şebekelerinde karşımıza çıkar.

Yapının çinileri ve sırlı tuğlalarının asli durumuna göre meydana gelen bozulmaları incelendiğinde bozulmalar; pano bozulmaları, malzeme bozulmaları, onarım ve diğer müdahalelerden kaynaklı bozulmalar ve müdahalelerdeki bozulmalar şeklinde tespit edilmiştir (Tablo1).

Pano bozulmaları, incelenen tüm çinili ve sırlı tuğlalı yapı elemanlarında "birim malzeme kaybı" türünde tespit edilmişken, sadece mescit ve dar-ül kurra kubbe dış yüz kasnakları ile türbe ve güney cephe oda pencere şebekelerinde "taşıyıcı sorunları" olarak görülmüştür. En yoğun taşıyıcı sorunu çinili olduğu bilinen türbe duvarlarında meydana gelmiştir, en yoğun birim malzeme kaybı ise taşıyıcı sorunu yaşamadığı halde kuzey ve güney eyvan alt duvarlarının tamamında görülmüştür.

Taşıyıcı sorunları ve birim malzeme kayıpları temelinde, yapının zamana karşı direncinin zayıflaması, karşılaştığı yüksek ölçekli ve kalıcı hasar bırakan depremler (Ambradeys & Finkel, 1995, ss. 77-83, 95, 124, 166; aktaran Tanyeli & Kahya, 2015, s. 225, 4 no.lu dipnot), aktif kullanımının azalması ve ihmal edilmesi sonucu meydana gelmiştir. Ayrıca tarihi süreçte yapının geçirdiği müdahalelere bağlı taşıyıcı sorunu ve birim malzeme kaybı yaşadığı da anlaşılmaktadır. Onarılmak üzere yapı çatılarının



Resim 17.
Medrese, Kuzey Eyvan Tonoz Örtü, Tamamlama (Konak)



Resim 18.
Mescit, Güney Eyvan Arka ve Yan Duvarları, Tamamlama (Konak)

kaldırılması ve uzun zaman onarılmayı beklemesi sonucu yapı elemanları doğal bozucu (yağmur, kar, rüzgâr, vb.) etkenlere karşı savunmasız kalmış ve nem kaynaklı yeni bozulmalar ortaya çıkmıştır (Kahya ve ark., 2001, s. 43). Nemin günümüzde de mescit Türk üçgenlerinde açıkça izlenmesi, neme sebep olan bozulmanın halen var olduğuna, bozulma giderilmişse bile yapı elemanlarının henüz nemden tam olarak kurtulmadığına işaret etmektedir. Nitekim son onarımlardan sonra yeni bozulmaların görülmesi de bu fikri desteklemektedir. Çini ve sırlı tuğla malzeme onarımlarının, yapısal bozulma onarımlarına kıyasla geri planda kalması da birim malzeme kayıplarının diğer bir etkili sebebi olmuştur.

Malzeme bozulmaları, özgün mevcut çini ve sırlı tuğlalar ile yeniden üretim malzemelerde, "parça kaybı," "çatlak," "kırık" ve "yüzeysel kirlilik" türünde tespit edilmiştir. Çatlak ve kırıklar, mihrapta, güney-kuzey eyvan tonoz örtüsü ve arka üst duvarında, mescit Türk üçgenleri ve kubbe kasağında özgün malzemenin hamuruna kadar ilerleyen türde meydana gelmişken, minare panolarındaki yeniden üretim çini karolarda sadece sır yüzeyini kapsayan nitelikte kılcal çatlak türünden tespit edilmiştir. Parça kayıpları ise sıralanan tüm çinili ve sırlı tuğlalı yapı elemanlarındaki özgün parçaların kenar köşelerinde ve birleşim yerlerinde görülmektedir. Yüzeysel kirlilik, kuzey eyvan tonozu sağ yarısındaki sırlı-sırsız tuğla ve çini malzemeler üzerinde dolgu harcının temizlenmemiş kalıntıları olarak tespit edilmiştir.

Mevcut özgün çinilerde görülen malzeme bozulmaları temelinde, yukarıda aktarılan taşıyıcı sorunları ve birim malzeme kayıpları sonucu meydana gelmiştir. Bozulmalar onarımlar, zaman, nem, bakımsızlık gibi etkenler ile ilerlemiştir. Dış mekânda yer alan minare kaide panolarının çinilerinde görülen kılcal çatlakların ise kısa zaman önce üretildiği düşünüldüğünde özgüne uygun olmayan üretim hatalarına bağlı geliştiği anlaşılmaktadır.

Onarım ve diğer müdahalelerle meydana gelen bozulmalar, incelenen tüm çinili ve sırlı tuğlalı yapı elemanlarının hepsinde “tamamlama” türünden tespit edilmiştir. Yoğun olarak birim malzemede yenileme ile yapılan tamamlamaların dışında, dolgu nitelikli tamamlamalar, alçı-harçlı uygulamalar ve renklendirmeli tamamlamalar da tespit edilmiştir. Birim malzemede yenileme ile tamamlama uygulaması, minarelerde, mescit kubbe ve mihrabında, mescit ve dar-ül kurra kubbe kasnaklarının dış yüzlerinde, kuzey-güney eyvan duvarlarında, türbe duvarlarında ve sandukasında, pencere şebekelerinde uygulanmıştır. Yeni üretim çinilerin, oldukça özenli, özgün malzeme boyutlarına, kompozisyon düzenine ve harç malzemesinin taşkınlıklarına dikkat edilerek yapıldığı görülmektedir. Minare yeni üretim çinileri renk ve formlardaki detaylar yoluyla ayırt edilmekte ama kubbede yapılan tamamlamalarda kullanılan renkler özgünüyle aynı olup ayrıştırmayı güçleştirmektedir. Ancak kubbe eteklerinde var olan özgün sırsız tuğla yüzeylerindeki renk farkı ve eskimişlik görünüşü üst kısımdaki yeni üretimlerden ayrıştırmayı desteklemektedir. Türbe duvarı ile sanduka çinileri ve kubbe dış yüz çinileri de son onarımlarda yeni üretim çiniler ile ancak kısmi olarak tamamlanmıştır. Tamamlamalarda kaynaklarda az miktarda da olsa yakın tarihe kadar var olduğu anlaşılan özgün çiniler tespit edilememiştir. Pencere şebekeleri de tarihi süreçte yıkılmış ancak çinilerin özgününe ait kayıtlı bilgiye ulaşamamıştır. Şebekelerde yapılan tamamlamaların neye göre yapıldığı tespit edilememiştir.

Alçı-harçlı tamamlama uygulamaları, minare pabuç kısmında, mescit mihrabında, Türk üçgenlerinde, kubbe kasnağı panolarının birleşim yerlerinde, kuzey-güney eyvan tonozlarında ve arka duvar üst kısımlarında görülmektedir. Türk üçgenlerindeki tamamlamalar daha çok dolgu nitelikli özensiz uygulamalar olup, bahsi geçen diğer alanlardaki alçı-harçlı tamamlamalar özgünle hem yüzey seviyede ve özenli uygulamalardır. Minare pabuç kısmında yapılan alçı-harçlı uygulamalarda yüzeyler özgüne birebir uygun olarak tasarlanmış ve renklendirilmiştir. Mimetik uygulama özgün malzemenin ayırt edilmesini güçleştirmiştir.

Son olarak müdahalelerdeki bozulmalar, “nem” ve “leke” olarak tespit edilmiştir. Nem sorunu mescit kubbe Türk üçgenlerinin güney cephesi doğu ve batı köşelerinde görülmektedir. Nem sorunu yapı örtüsünde var olan aktif yalıtım sorununa işaret edebileceği gibi henüz yeni tamamlanmış olan onarımlar dikkate alındığında yalıtım sorununun çözülmüş olacağı ancak var olan nemin henüz taşıyıcı duvarlardan tam olarak tahliye edilemediği akla gelmektedir. Bu durumda da onarımlarda önce yapısal sorunların çözümlenmesi ve devamında estetik amaçlı onarımların yapılması gerekliliğinin göz ardı edildiği ya da eş zamanlı yapılan müdahalelerin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Yapıya ait restorasyon dosyalarında yer alan fotoğraflar da bu fikri destekler niteliktedir. Zira 2007 yılına ait restorasyon dosyasındaki fotoğraflarda eyvan üst örtü çalışmaları henüz devam ederken minare, eyvan çini ve sırlı tuğla onarımlarının da tamamlandığı görülmektedir. Yine 2009 yılına ait fotoğraflarda dar-ül kurra mekanının onarımı tamamlanmış kubbesinde ve Türk üçgenlerindeki sırsız tuğlalarda aktif nem izleri tespit edilmektedir. Ayrıca 2010 yılına ait eyvan tonoz çinilerinin tamamlanan onarım sonrası fotoğraflarında da eyvan alt duvarlarında aktif nem izleri görülmektedir. Nitekim bu onarımlarda eyvan tonozunda alçı-harçla tamamlanan yüzeylerin mimetik olarak renkli boyandığı da anlaşılmaktadır. Ancak son onarımlarda tüm bu boyalı uygulamalar geri alınmış ve eksikliklerdeki alçı-harçlı tamamlamalar renklendirilmeden

yenilenmiştir. Buradan hareketle 2006 ve sonrasında çini ve sırlı tuğla onarımlarında kısa zamanda yeni bozulmaların meydana geldiği ve onarımların tekrarlandığı anlaşılmaktadır.

Mescit Türk üçgenlerinin kuzey cephesinde neme bağlı olarak gelişmiş olan lekelenmeler görülmektedir. Güney cephede aktif olan nem sorununun kuzey cephede ilerleyerek yeni bir bozulmaya yol açtığı görülmektedir.

Sonuç olarak; zaman, doğal faktörler, afetler, bakımsızlık vb. etkenler yanı sıra Gök Medrese çini ve sırlı tuğlalarının günümüze ulaşmasını sağlayan müdahalelerinin de özgün malzemelerin büyük ölçüde değişmesine ve bozulmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda yapılan müdahalelerin, ilk zamanlarda yapısal bozulmalara yönelik gerçekleştirildiği ve süsleme unsurlarının ikinci plana bırakılarak ihmal edildiği anlaşılmaktadır. Sonraki zamanlarda ise iş veren ve yürütücü firma arasındaki sorunlar, bürokratik engeller ile durdurulan onarımlar, mevcudu korumanın yanında yenilenmenin de fazlaca önemsendiği uygulamalar, bozulmaların ana kaynaklarının tamamen çözülmesi beklenmeden ya da eş zamanlı olarak yapılan süsleme onarımları ile bozulmaların desteklendiği söylenebilir. Yapının çini onarımlarına ilişkin Osmanlı ve Cumhuriyet ilk dönem uygulamalarında ayrıca yoğun şekilde belgeleme eksiklikleri görülmektedir. Sonraki dönemlerde yapıda olduğu gibi süsleme onarımlarında da detaylı belgeleme yapılmıştır.

Mevcut haliyle özgününden kayıplar vererek günümüze ulaşan Gök Medrese, 750 yıllık geçmişe sahip, Anadolu Selçuklu Devrinin tarihi, dini ve eğitim mimarisini belgeleyen önemli bir kültür-sanat varlığıdır. Bu bağlamda yukarıda detayları incelenen Gök Medrese özelinde tüm kültür varlıklarının ve çinilerinin sorunlarına yönelik yapılan ve yapılacak olan uygulamaların “koruma” merkezli olarak ele alınması, kültürel değerlerimizin geleceğe aktarılması ve yaşatılmasında büyük öneme sahiptir.

Son Notlar

¹Medrese, günümüzde “Gök Medrese” olarak isimlendirilmekte ancak kaynaklarda ise “Sahip Ata Medresesi”, “Medrese-i Sahibiyye-i Fahriyye” (Bayram ve ark., 1981: s. 53), (Bilget, 1989, s. 4) ve “Kızıl Medrese” olarak ta anılmaktadır (Evlia Çelebi, 1969-71, s. 201-202’den aktaran Bilget, 1989, s. 3).

²Sadi Bayram vd. Gök Medrese vakfiyesini incelediği yayınında “... Sivas beldesi içinde kale kapusu karşısında ilim adamlarının oturmalarına mahsus, yazlık-kışık odaları, bir abdestliği, biri sağ diğeri sol tarafta iki minareyi, girişinde bir mescidi müstemil, Medrese-i Sahibeyye-i Fahriye namıyla meşhur binası muhkem ve avlusu geniş bir medrese bina etti. Suyunu akıttı ve bu medresenin haricinde bir de Dar-ı Ziyafet (Konuklar yurdu) yapıdır...” bilgisini aktarmaktadır (Bayram ve ark., 1981, s. 53).

³Gök Medrese ile ilgili yayınlar için bkz. Bakırer, 1976; Balık, 2006, 2018; Başkan, 1991, Bayburtluoğlu, 1997, Bilget, 1989, 1998; Demirel, 2000; Evliya Celebi, 1969-1971; Gabriel, 1934; Hersek, 2001; Kahya ve ark., 2001; Konak, 2021; Kuran, 1969; Oktay, 1948; Önge, 1997; Özkun, 2006; Şahinoğlu, 1977; Sözen, 1970; Tuncer, 2004, 2008; Turan, 1951; Yavaş, 2015; Yetkin, 1965, 1970.

⁴Yapının kitabesi hakkında detaylı bilgi için bkz. (Hersek, 1993, s. 190-191).

⁵Gök medresenin ikinci kat meselesi hakkında bkz. (Bilget, 1989, s. 35; Evliya Celebi, 1969-71, s. 201-202; Gabriel, 1934, s. 155-161, Kuran, 1969; Oktay, 1948, s. 114; Sözen, 1970; Yavaş, 2015, s. 149).

⁶Taçkapı düzenlemesi için bkz. (Konak, 2021, s. 337).

⁷Yapıya ilişkin 2006–2015 yılları arası onarım bilgilerinin detayı için bkz. (Tanyeli ve ark., 2015, s. 223–248).

⁸V.G.M.'ne yapılan müracaatımızdan sonra V.B.M. den elde edilen 2008 ve sonrasındaki çini onarımlarına ilişkin onarım raporlarına tam olarak ulaşılamamıştır. Sadece o dönemlere ait onarım görselleri ve restorasyon restitüsyon, dosyalarına (DWG dosya türünde) ulaşılmıştır. Aktardığımız bilgiler detaylı yazılı rapor olmadığından çizimler üzerinde yer alan küçük bilgilendirme yazılarından edinilmiştir. Bundan dolayı yapılan onarımlarda kullanılan malzeme ve detay hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Ambraseyss, N. N., & Finkel, C. F. (1995). *The seismicity of Turkey and adjacent areas. A historical review* (pp. 1500–1800). Eren Yayınevi.
- Bakırer, Ö. (1976). *13 ve 14. Yüzyılda Anadolu Mihrapları*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Balık, İ. (2006). Sivas Gök Medresenin Türkiye Selçuklu eğitimindeki yeri ve önemi. *Selçuklular Döneminde Sivas Sempozyum Bildirileri*, 261–268.
- Balık, İ. (2018). Sahip Fahrettin Ali'nin Yaptırdığı Gök Medresenin Selçuklu eğitim sistemi içindeki yeri. *Sahip Ataoğulları ve Turgutoğulları Beyliği*, 38, 199–208.
- Başkan, Ç. (1991). Sivas'ta Beş Selçuklu Çağı yapısı. *Lale Dergisi*, (67).
- Bayburtluoğlu, Z. (1977). Anadolu Selçuklu Devri büyük programlı yapılarında önyüz düzeni. *Vakıflar Dergisi*, XI, 67–106.
- Bayram, S., & Karabacak, A. H. (1981). Sahib Ata Fahrü'd-din Ali'nin Konya İmaret ve Sivas Gök Medrese Vakfiyeleri. *Vakıflar Dergisi*, XVII, 31–61.
- Biçer Özkun, Ü. (2006). Selçuklu Mimarisinde malzeme kullanımı ve Sivas Minarelerinin malzeme değerlendirmesi. *Selçuklular Dönemi Sivas Sempozyumu*, 29, 2005.
- Bilget, N. B. (1989). *Gök Medrese*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bilget, N. B. (1991). *Sivas'ta Buruciye Medresesi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bilget, N. B. (1997). Sivas Gök Medrese 1995–1996 yılı çalışmaları. VII. *Müze Kurtarma Kazıları Semineri*. (7–9 Nisan 1997), 607–616.
- Çelebi, E. (1969–1971). *Seyahatname (II)* Z. Danişman (Çev.). Danişman Yayınları.
- Demirel, Ö. (2000). *Osmanlı vakıf-şehir ilişkisine bir örnek: Sivas şehir hayatında vakıfların rolü*. Türk Tarih Kurumu.
- Erdoğan, M. (1968). Osmanlı Devrinde Anadolu camilerinde restorasyon faaliyetleri. *Vakıflar Dergisi*, VII, 149–205.
- Ertuğrul, Ö. (1996). Gökmedrese. *TDK İslam Ansiklopedisi*, 14, 138–139.
- Evliya Çelebi. (1314). *Evliya Çelebi seyahatnamesi*. III, Neşreden Ahmet Cevdet, İkdam Matbaası.
- Gabriel, A. (1934). *Monuments turcs D'Anatolie II (Amasya-Tokat-Sivas)*. Boccad.
- Hersek, C. M. (1993). *Fetihten Osmanlı Dönemine kadar Sivas Şehri Anıtları* [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü].
- Hersek, C. M. (2006). Sivas, Ankara: Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygurluğu 2. *Mimarlık ve Sanat*, 273–277.
- Hersek, C. M. (2001). Sivas'taki Selçuklu Dönemi medreselerinin restitüsyonu ve restorasyonu sorunları üzerinde genel bir değerlendirme. I. *Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri*. 387–395.
- Kahya, Y. T., & Kuzcular, G. (2001). Sivas Gök Medrese üzerine yeni bir değerlendirme. I. *Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiri Kitabı I*, 441–449.
- Konak, I. *Medrese, güney minare, güney-batı cephe silmeler, parça kaybı* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. (2021). *Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahrettin Ali'nin vakıf eserlerindeki çinilerin geçirdiği onarımlar ve mevcut korunma durumlarının değerlendirilmesi*. [Doktora Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi].
- Konak, I. *Medrese, kuzey minare pabuç kısmı, batı cephe, birim malzemede yenileme* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Medrese, güney cephe, 3. oda pencere şebeke çinileri, birim malzemede yenileme* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Medrese, güney eyvan tonoz örtü göbek, parça kaybı* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Medrese, güney eyvan tonoz örtü, çatlak* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Medrese, kuzey eyvan arka duvar üst kısım, parça kaybı* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Medrese, kuzey eyvan tonoz örtü, tamamlama* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Medrese, kuzey minare pabuç kısmı, batı cephe, birim malzemede yenileme* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, güney eyvan arka ve yan duvarları, tamamlama* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, güney yön, kubbe kasnağı ve Türk üçgenleri, parça kaybı* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, kubbe göbeği, tamamlama* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, kuzey eyvan arka ve yan duvarları, birim malzeme kaybı* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, mihrap kuşak, çatlak* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, mihrap kuşak, sol taraf, parça kaybı* (onarımlardan önce) [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, mihrap, birim malzeme kaybı* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, mihrap, tamamlama* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, Türk üçgeni (doğu)niş köşelik çinileri, birim malzeme kaybı* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Konak, I. *Mescit, Türk üçgenleri, kuzey yön, leke* [Fotoğraf]. Işıl Konak kişisel arşivi.
- Kuran, A. (1969). *Anadolu Medreseleri I*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Nafiz, R., & Uzunçarşılı, İ. H. (1928). *Sivas Şehri*. Devlet Matbaası.
- Oktay, S. (1948). *Sivas'ta Gök medrese*, 17 (pp. 113–115). Arkitekt.
- Önge, Y. (1997). *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde su Yapıları*.
- Özdural, A. (1968). *Sivas-Gök Medrese* [Lisans Tezi, M.E.T.U Faculty of Architecture Department of Restoration].
- Şahinoğlu, M. (1997). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde yazının dekoratif eleman olarak kullanılışı*. Türk Eğitim Vakfı.
- Sivas Vakıflar Bölge Müdürlüğü. *Mescit, kuzey eyvan arka ve yan duvarları, birim malzeme kaybı* [Fotoğraf]. Gök Medrese Restorasyon Kayıtları (Dosya No: 58-01-16).
- Sözen, M. (1970). *Anadolu Medreseleri. Selçuklular ve Beylikler devri*. İstanbul: I-II.
- Tanyeli, G., & Kahya, Y. (2015). Sivas Gök Medrese'nin acıklı hikayesi 1997–2014. *Kargir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri*, VII, 223–248.

- Tuncer, O. C. (2004). Sahip ATA (Gök) Medrese ile ilgili çalışmalar. *Vakıflar Dergisi*, XXVIII, 121–139.
- Tuncer, O.C. (2008). *Medrese, güney minare kaide kısmı, güney cephe, birim malzeme kaybı* [Fotoğraf]. Sivas Gök Medrese (Sahip Ata Fahrettin Ali Medresesi). Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Tuncer, O. C. (2008). *Sivas Gök Medrese (Sahip ATA Fahrettin Ali Medresesi)*. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Turan, O. (1951). Selçuklular zamanında Sivas Şehri. *A.Ü.D.T.C.F. Dergisi*, IX(3–4), 447–457.
- Yavaş, A. (2015). *Anadolu Selçuklu Veziri Sahip ATA Fahrettin Ali'nin mimari eserleri*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1965). *İslam Mimarisi*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1970). *Türk Mimarisi*. Bilgi Yayınevi.

Structured Abstract



Anatolian geography has hosted many civilizations in the historical process and has been home to cultural heritage assets that are the signature of these civilizations. The Sivas Gök Madrasa structure, which was built during the Anatolian Seljuk Period, is one of these valuable cultural heritages. Sivas Gök Madrasa has cultural, historical, architectural, and so on. In addition to its values, it has great importance with its tiles and glazed bricks, which are used to cover the surfaces in the interior and exterior of the building and to complete its aesthetic integrity. Preservation and repair practices that have been made or will be made so that the Gök Madrasa tiles and glazed bricks, which have an important place in the Anatolian Seljuk tile art and have original production technology, can preserve their original state and reach the next generations, are of great importance. However, the building, which has been the subject of many researches in terms of its architecture, builder, history, function in education, and decorations, has been very limitedly examined in terms of the preservation and restoration of its tiles and glazed bricks. This situation makes it difficult to understand the situation of the building tiles and glazed bricks in the historical course and makes the nature of the needed and realized subsequent interventions unknown. The early Ottoman information about the preservation and restoration of the building is almost non-existent. The applications carried out in the last period of the Ottoman Empire and the first periods of the Republic were aimed at structural deterioration, the repair of ornamental elements such as tiles and glazed bricks was left to the second plan, and detailed documentation was not made. In recent practices, a positive change has been observed in our country as the awareness of conservation started to develop. Ornamental elements have also been taken into account in Gök Madrasa repair applications and have been documented in more detail. However, it is understood that the deterioration in tiles and glazed bricks was supported by factors such as the problems encountered during the recent Gök Madrasa interventions, the problems between the employer and the executive company, the repairs stopped by bureaucratic obstacles, the applications that could not be completed, and the concern for renewal in the repairs. The tiles and glazed bricks of Gök Madrasa, the last restoration of which was completed as of the end of 2021 and reopened as a foundation museum, lost their integrity as a result of the different damaging factors they were exposed to in the historical process, but survived without being completely destroyed.

In this study, the repair history and current preservation status of the original tiles and glazed bricks of Sivas Gök Madrasa, which is our research subject, will be examined and their deterioration according to their original condition will be evaluated. With the information to be obtained in this context, it is aimed to document the periodical current conditions of Gök Madrasa tiles and glazed bricks, to determine the factors of deterioration and the repair applications. In addition, this study aimed to contribute to the awareness of the necessity of repairs to be carried out in accordance with modern restoration principles by emphasizing the importance of tile and glazed brick deterioration, repairs and documentation in general. In our study, it is hoped that the deterioration of tiles and glazed bricks will be examined in detail and the deterioration chart created by us will set an example by contributing to similar studies.

In the study, documents and publications related to the Sivas Gök Madrasa structure were scanned, the tiles and glazed bricks of the building were examined on site, documented in detail with visuals, and a descriptive study was carried out using the scanning model regarding its current situation. While the location, history, and architectural features of the building were mentioned in the first part, the repair history of the building and its tiles and glazed bricks were examined chronologically in the second part. In the third chapter, the position and technical features of the tiles and glazed bricks in the building are discussed. In the fourth chapter, the current state of preservation of the building tiles and glazed bricks has been examined in detail under 4 main headings and under 23 sub-headings: panel deterioration, material deterioration, deterioration caused by repairs and other interventions, and deterioration in interventions. In the last section, the deterioration of the original tiles and glazed bricks in the square, the causes of deterioration, and the qualities of the repairs were evaluated on the basis of the "conservation of the original material," in accordance with the data obtained, in comparison with their current conditions.

Adolphe Appia Öncesi ve Sonrası Sahne Sanatlarında Işık, Gölge ve Karanlık Kullanımı

The Use of Light, Shadow, and Darkness in the Performance Arts Before and After Adolphe Appia

Amin SAADATI¹
Aykan AYDIN²

¹İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

²Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye

ÖZ

Tiyatroda ışığın önemi çokça tartışılan ve statüsü yüksek konulardan biridir. Modern anlamda, sahne sanatlarının ilk günlerinden itibaren ışık, tiyatro ile ilişkilendirilmiş ve günümüze kadar sahne sanatlarında çeşitli işlevlerde tanımlanmıştır. Sahnedeki ışığın varlığına her zaman gölgeler eşlik eder ve yokluğu ve karanlığı yaratmıştır. Bu nedenle ışık, gölge ve karanlık ortak bir alanın öğeleri olarak kabul edilebilir, oranları ve işlevleri incelenir. Işık, gölge ve karanlığın tiyatro tarihindeki yeri ve işlevinde önemli bir dönüm noktasına sahiptir ve bu, Adolphe Appia'nın tiyatro alanındaki düşüncesinin ve kuramsal varlığının odak noktasıdır. Appia'dan önce tiyatrodaki hayal edilebilecek tek işlev ışıktı; Sahnenin aydınlatılması, sadece sahnedeki unsurları görmek için olmuştur. Ona göre gelecekte tiyatro ışık tiyatrosu olacaktır. Ancak tiyatrodaki Appia'nın varlığı ile, ışığın yanında gölge ve karanlık sanatın üç kurucu unsuru olarak sergilenmiş, her biri farklı bir konum ve işlev bulmuştur. Bu makalede, Appia'dan önce ve sonra tiyatronun koşulları incelenerek, sahne sanatlarında ışık, gölge ve karanlığın işlevleri ve uygulama oranlarına odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Adolphe Appia, karanlık, ışık, gölge, tiyatro

ABSTRACT

The importance of light in theater is one of the most discussed and high-status topics. In the modern sense, light has been associated with theater since the first days of the performing arts and has been defined in various functions in the performing arts until today. The presence of light in the scene is always accompanied by shadows and created absence and darkness. That is why light, shadow, and darkness can be accepted as elements of a common area, and their proportions and functions can be studied. Light, shadow, and dark have an important turning point and function in the history of the theater, and this is the focal point of Adolphe Appia's thought and theoretical existence in the field of theater. Before Appia, the only imaginable function in the theater was light. The lighting of the scene was just to see the elements in the scene. According to him, theater in the future will be a theater of light. However, with the presence of him in the theater, besides the light, shadow and darkness were exhibited as the 3 founding elements of art, each finding a different position and function. In this article, the status of the theater before and after Appia is examined, and the functions and application rates of light, shadow, and darkness in the performing arts are focused on.

Keywords: Adolphe Appia, darkness, light, shadow, theater

Giriş

Işık, sahne sanatlarına başlangıcından beri eşlik eden ve sahnenin ayrılmaz unsurlarından biridir. Şimdiye kadar bu eleman için çeşitli işlevler ve kullanımlar tanımlanmıştır. Öte yandan, sahnedeki ışığın varlığına gölge eşlik eder ve yokluğu karanlığı yaratır. Bu açıdan ışık, gölge ve karanlık ortak bir alana yerleştirilerek oranları ve işlevleri elde edilebilir. Bu çalışmanın amacı, sahne sanatlarında Adolphe Appia öncesi ve sonrası dönemi, ışık, gölge ve karanlığın kullanımı, bu üç unsuru doğası açısından incelemek ve uygulamaktır. Ayrıca bu çalışma, Appia'nın bu alanda yeni tutumlara yol açan ışık, gölge ve karanlığın sahne sanatlarında uygulama alanındaki görüşlerini incelemeyi ve açıklamayı amaçlamaktadır. Sahne



Geliş Tarihi/Received: 13.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 9.02.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Amin SAADATI
E-mail: saadati.amin.83@gmail.com

Cite this article as: Saadati, A., & Aydın, A. (2022). The use of light, shadow, and darkness in the performance arts before and after Adolphe Appia. *Art and Interpretation*, 40(1), 75-82.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

üzerinde ışık üzerine araştırmalar bir yaklaşım şeklinde tanımlanabilir ve bu yaklaşım, optik cihazların meşaleler, fenerler, mumlar, gaz lambaları ve elektrik lambalarından modern gelişmiş ışık projektörlerine evrimidir. Bu yaklaşımı, Oscar Brockett "Tiyatro Tarihi", Will Durant "Will Durant'a Göre Tiyatro Tarihi", Max Keller "The Imagination of Light" adlı kitabında tartışıyor.

Appia Öncesi Dönemde Işık, Gölge ve Karanlık

Bu dönem, sahne sanatlarının ilk günlerinden, Adolphe Appia'nın ışık, gölge ve karanlık teorilerinin sunulduğu döneme kadardır. Işığın varlığı sonucu oluşan gölge ve karanlık bu dönemde hiçbir uygulamada düşünülmemiş, sadece ışığın kendisi düşünülmüştür ve uygulama alanları; şu şekilde açıklanabilir:

Aydınlatma Olarak Işık

Appia'dan önceki dönemlerde, sahnede ışığın kullanımlarından biri sahneyi aydınlatmak, dekor ve oyuncular gibi unsurları, göstermek olmuştur. Dolayısıyla bu dönemin tiyatro gösterilerinde var olan ışıktan, gölge ve karanlıktan dramatik bir anlam çıkarılamamıştır. Çünkü gölge ve karanlık o dönemin icralarında görsel nitelik olarak mevcut değildi ve bunun neticesinde ışık bir aydınlatma aracı olarak kullanılmıştır.

1584 yılında İtalya'nın Vicenza kentinde "Tiyatro Olimpico" olarak adlandırılan klasik tiyatronun ilk binası "Andrea Palladio" tarafından yapıldı kadar; Antik Yunan ve Roma tiyatrosunda kapalı binalar olmadığı için tiyatrolar güpegündüz ve açık havada oynanırdı (Brockett, 1996, s. 31). Olimpiyat tiyatrosu ile tiyatro gösterileri kapalı bir ortama girmiş oldular. Gösteriyi kapalı mekanlarda gerçekleştirilmenin en önemli eksikliği ışığın olmaması, sahnenin ve oyuncuların görünmezliği idi. Bu noktada uygulayıcılar, tiyatroları aydınlatmanın yollarını düşünmeye başladılar (Keller, 1999, s. 49; Parker, 1968, s. 65).

Tiyatro tarihini inceleyerek, salonların ve sahnelerin aydınlatma periyodunu sırasıyla beş döneme ayırmak mümkündür: 1. Meşaleler ve fenerler dönemi, 2. Mumlar dönemi, 3. Kandillerin dönemi, 4. Gaz ve gaz lambalarının dönemi, 5. Elektrik ve elektrik ışıklarının dönemi.

İngiltere'de Elizabeth'in halk tiyatrosu 16. yüzyılın sonlarında ve 17. yüzyılın başlarında açık havada oynanmasına rağmen, o zamanların en ünlüsü, Kara Rahibeler Tiyatrosu olan az sayıda kapalı tiyatro vardı. Bu tiyatrolarda sahne aydınlatmasının ana kaynağı mumlar olmuştur ve 1675'te İngiltere'de White Hall'da bir oyun için sahneyi ve oditoryumu aydınlatmak için her kolu üç mum içeren doksan altı şamdan kullanıldığı söyleniyor (Brockett, 1996, s. 87; Durant, 2007, s. 105).

1767'de bazı Amerikan tiyatroları sahneyi aydınlatmak için gaz kullanırken, 1778'de Hey Marker da dahil olmak üzere bazı Londra tiyatroları sahneyi aydınlatmak için kandil kullandılar (Brockett, 1996, s. 89). Alman mimar Joseph Von Tanbach, tiyatro sahnelerinin kandillerle aydınlatılması hakkında şunları söylüyor:

"Müziyenlerin bulunduğu bölümün sahneye bakan iç duvarında, daha sonraları sahne ışıkları olarak adlandırılan bir sıra kandil ve sahnenin her iki yanında, sahneye bakan dikey tabanlar üzerine kandiller monte edilmiştir" (Shamhiri, 1987, s. 116).

Tiyatro tarihinde, sahneyi aydınlatmak için gaz kullanan çeşitli tiyatrolardan söz edilmiştir. Örneğin: 1767, "New York, John Street Theatre"; 1803, Londra, Al-Siyum Tiyatrosu; 1816, Philadelphia Eyaleti, Jesse Knut Sokak Tiyatrosu, vb. Ayrıca, 1825'te Chatham, New York, sahneyi aydınlatmak için gaz ışıklarının kullanımını

resmen tanıttı ve bir yıl sonra, bu gaz lambaları "Bavari" ve "El-Fayt" tiyatrolarında da kullanıldı ve bu ışıkların evrimi, akkor gaz lambaları olarak tiyatrolara tanıtıldı (Brockett, 1996, s. 94).

Elektrik, ilk olarak 1846'da Paris Operası'nda, daha sonra 1849'da Meyer'in Almanya'daki The Prophet Operası'nda sahneyi aydınlatmak için kullanılmıştır. Sahne aydınlatmasının tamamen akkor lambalarla yapıldığı, tiyatrodaki ilk kez Amerika'nın elektriği deneyimlediği Gilbert ve Sullivan'ın, Savi Tiyatrosu'ndan da bahsedebiliriz. Yine 1882'de Almanya'nın Münih kentinde elektrikle aydınlatılan ve büyük ilgi gören bir oyun sahnelendi ve daha sonra Londra ve Boston, ABD'de tiyatro sahnelerini aydınlatmak için "elektrik ışıkları" kullanıldı (Brockett, 1996, s. 96).

İşaret Kullanımı Olarak Işık

Yunanlılar, geceyi belirtmek için gün ışığında açık havada fenerler kullandılar ve Romalılar gece sahnelerini açık havada ve doğal ışık altında göstermek için yanan meşaleler kullanıyorlardı. Ayrıca Corpus Christi'nin orta çağ oyunlarında meşale ışığı, özel bir efekt olarak Tanrı, Mesih ve azizlerin yüzlerini kutsal göstermek için kullanılıyordu. Bu, meşalenin ışığını parlak ve bazen cilalı bir yüzeyden yansıtarak yapılıyordu. Buna dayanarak, Yunanlılar ve Romalılar ve hatta onlardan sonra orta çağ sanatçılarının, sahneyi aydınlatma işlevinin yanı sıra ışığı gecenin, kutsallığını ve hatta cehennem gibi yerlerin bir işareti olarak kullandıkları söylenebilir. Işığın yokluğu nedeniyle gölgelerin ve karanlığın kullanımı için ışığın işlevleri hakkında bir düşünceye sahip değildiler (Brockett, 1996, s. 107).

İşığa, Gölgeye ve Karanlığa Dikkat Çekmek İçin Bir Dönem Noktası: Adolphe Appia

Bu bölümde; Adolphe Appia'nın bakış açısıyla ışık, gölge ve karanlık hakkındaki görüş ve kanaatlerini, sahnede ışığın kullanım süresini ve yeteneklerini inceleyeceğiz. Appia ile birlikte, ışık artık sadece sahneyi aydınlatmak ve dekoru görünür kılmak için kullanılmıyor. Bunun yerine, ışığın diğer gizli yönleri, yani gölge ve karanlık ele alınmış ve bu unsurlar, dramatik amaçlar, teatral vurgular ve psikolojik etkiler için kullanılmıştır.

Adolphe Appia

Cenevre'de doğan Adolphe Appia (1862-1928), genç yaşta tiyatro ve müzikle ilgilenmiştir. Bu nedenle ünlü müzisyen "Franz Liszt" gözetiminde müzik eğitimi sürdürdü. Sonra tiyatro dünyasına açılan bir kapı olarak gördüğü için operaya yöneldi (Evans, 1997, s. 34).

Appia, tiyatro hakkında; onun görsel bir sanat olduğunu düşünerek, ışık ve gölgenin, şekillerin ve mekânın çok önemli olduğu hakkında yazmıştır. Bu alandaki çalışmalarından bazıları şunlardır: Wagnerci Sahneleme ve Drama (1895), Müzik ve Sahne (1898), Dinamik sanat (1921). Böylece Appia, tüm hayatını ışığın teknik özelliklerini inceleyerek ve deneyimleyerek geçirdi. Appia'nın bu konulara ilgisinin belki de ana nedeni, büyük Alman besteci Richard Wagner'in onun üzerindeki derin etkisiydi (Jahanparvar, 1995, s. 146).

Appia ve Sanatsal Birliği

Appia'nın aydınlatma ve sahne tasarımı alanındaki fikirleri sembolistlerin fikirlerine çok yakın olduğu görülüyor.

"Fikirleri metafizik fikirlere dayanan ve birçok Nietzsche, Schopenhauer ve Wagner'den etkilenen bir teorisyendi. Appia, oyunun asıl amacının sanatsal birliğe ulaşmak olduğu varsayımıyla başladı" (Brockett, 1996, s. 95).

Bu birliğe ortak başarısızlıkları araştırarak ulaşmaya çalıştı ve sonunda bir sahne performansının üç zıt görsel öğe içerdiği sonucuna vardı:

A: Oyuncu üç boyutlu hareketli eleman

B: Dikey dekor

C: Yatay sahne zemini” (Kermani, 1989, s. 37).

Ona göre mevcut oyunlarda bütünlük eksikliğinin temel nedeni iki boyutlu boyanmış dekorlar olup, oyuncunun hareketini yoğunlaştırmak için bu tür dekorlar yerine, üç boyutlu parçaların (merdiven, yokuş, platform) kullanılmasını önermiştir. Bu faktörler ve yatay çizgiler ile sahne zeminini dikey dekorla birleştirmiş oldu.

“Appia, sahnede her şeyin standardının insan olduğuna inanıyordu. Sahnede tasarımcısı, tiyatroyun var olan tek gerçekliğine, yani insan varlığına güvenmeliydi. Dekor, oyuncunun oyununu ifade etmesinin bir yoluydu. Seyirci bir oyun izlemek için tiyatroya gelir. Her şey aktörün varlığına bağlıdır. O halde sahne, onun varlığıyla çelişen ve dikkatini dağıtan her şeyden arındırılmalıdır. Seyircinin ilgisini, oyunculardan daha çok kendi üzerine çeken dekor, başarısız olmuş olur” (Kermani, 1988, s.71).

Appia, sahnenin ilkelerini oyunculardan başka bir şey olarak görmedi. Oyunculuk ve sahnelemeyi birbirinin tamamlayıcısı ve ayrılmaz bir parçası olarak gördü.

“Ona göre tasarımcı sahneyi oyunculardan ayrı tasarlamazdı. Çünkü sahne, oyuncunun ruhunun bir yansıması ve içsel varlığının tezahürüdür. Dolayısıyla sahne, oyuncunun varlığının devamında yaşayan bir varlıktır. Appia, dekor ve oyuncu arasında birlik ve beraberlik sağlamanın yollarını önerdi. İlk etapta resim unsuruna şiddetle karşı çıktı. Çünkü resim iki boyutludur ve insan üç boyutludur. Sonuç olarak bu ikisiyle birlik ve beraberlik asla sağlanamaz. Vücudun gerçek durumunu izleyicinin gözünde görselleştirmek için üç boyutlu dekorlar önerdi. Ona göre, optimal sahneleme, oyunun doğasının, yerinin ve biçiminin tezahür ettiği bir tür görsel sembolizmdir. Bu amaca ulaşmak için Appia, sahnenin tüm ayrıntılarını kaldırmanın gerekli olduğunu düşündü ve sahnede dokuz belirli öğenin kullanılmasını önerdi, dokuz özel unsur şunlardır: Alan; Hacim, Kütle; Platform, Merdivenler ve basamaklar; Rampa, Duvar; Sütun ve Perde. Appia’ya göre, bu faktörlerin, oyuncunun ruhunu yansıtan ve tezahür ettiren ve onun hareketleriyle uyumlu olan tek ve özel bir ritmik güç yaratacak şekilde birleştirilmesi gerektiğine inandı” (Brockett, 1996, s. 111).

Appia ışığı bir yorum aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Appia’ya göre dramatik bir ifade aracı olan ışık müzikle birleştiğinde sahne üzerinde görünenin ardındaki aktarılabilir gücüne sahiptir. Bu nedenle gerek ışık gerekse müzik sahnede devingen olmalıdır (Çamurdan, 1996, s. 49).

Appia 1941’de Art of Living adlı kitabında dikey, yatay, çapraz ve kesişen çizgiler arasındaki koordinasyonun yanı sıra çizgilerin çeşitli durumları ve insan vücudunun temel özellikleri arasındaki mesafeyi inceledi. Oyuncuyu koordine etmek ve şekillendirmek için iniş ve çıkışların, düz ve eğri çizgilerin farklılıklarının ve çarpışmalarının farkında olduğunu anlaşılmaktadır. Etkili bir atmosfer yaratmak için vücut kıvrımlarına sahip merdivenler ve insan hareketlerinin sinüzoidal hatları gibi kırık yüzeylerin kullanılmasını önerdi (Evans, 1997, s. 37).

Sanatsal birliğin sağlanması hakkında söylenenlere ek olarak, burada Appia’nın ışığa çok fazla vurgu yaptığını, ancak ışığa gölge ve karanlığın eşlik ettiğini belirtmek gerekir. Bu nedenle Appia, sahnenin tüm görsel unsurlarının ışıkla eritilerek birleşik bir bütünü haline getirilebileceğine inanıyordu. Sonuç olarak ışık, oyuncu, dikey dekor ve yatay sahnenin zemini ile birlikte tiyatro

sahnesindeki unsurları var olan en yüksek birliğe, yani “birliğin mükemmelliğine” getirmiş oldu.

Appia’nın Bakış Açısından Işık

Adolphe Appia için ışık ve aydınlatma hayati önem taşır. Işığın sadece kendi başına değil, diğer nesnelere tarafından da görülebilir görsel bir unsur olduğuna inanır. Ona göre, “ışık sahnedeki en yüksek ressamdır”. Ayrıca ışık hakkında da şu yorumu yapıyor: “Şair, müzisyen, imajını ışıkla boyar”. Appia’nın teorisine göre, aktör, olay ve sahnedeki nesnelere hepsi tek bir görsel sanat olarak görünmelidir. Aydınlatma bu amaca ulaşan en önemli unsurdur, çünkü ışığın yardımıyla, evrenin “birliği” yani üç unsur, oyunculuk, sahne, sahne nesnelere sağlanır (Simonson, 1999, s. 15).

Appia, karanlık bir sahneyi aydınlatmanın ikincil önemi dışında ışığın en büyük görsel güce sahip olduğuna inanıyordu (Parker, 1968, s. 64; Pilbrow, 1979, s. 33). Işığın görsel gücünün sahneleme için olduğu kadar oyuncular için de önemli olduğu konusunda ısrar etti. Tiyatroda modern ışıklandırma kuramının yaratıcısı olan Appia, ışığı sahne içerisinde bir oyuncu olarak dahi kullanmıştır. 1926’daki Orpheus prodüksiyonunda Appia, “Amor” karakterini tek bir ışık ışını ile canlandırmıştır. Sahnenin altından oyuncuların yüzlerine vuran ışığa şiddetle karşı çıktı ve makyajdaki abartıyı, aşağıdan parlayan yoğun tekdüzelik ışığının tüm yüz ifadelerini gizlemesinden kaynaklandığını düşündü; Odaklanmış ışık, yüzü şekillendirebilir ve hatlarını bir heykel gibi gösterebilir. Aynı zamanda, ışığın sadece yüzün durumunu güçlendirmek veya zayıflatmak için değil, doğal bir şekilde, belirli bir oyuncunun rolünün tüm sahneyi mi yoksa belirli bir sahne için mi olduğuna dikkat çekerek, yani bütüne bağlı olarak kullanılacağını da ekliyor (Parker, 1968, s. 65; Pilbrow, 1979, s. 34). Appia sahnenin gerçeklik atmosferi veren “sahici” dekor öğeleriyle doldurulmasına karşı çıkıyor, bunun yerine yapıtın “ruhunu” ortaya koyacak yalın bir sahne düzeni, basit bir dekor öneriyordu. Appia’nın amacı, oyuncuya hizmet eden, oyuncunun hareketlerini ön plana çıkaran bir dekor oluşturmaktı. Bunu da iki boyutlu perspektif dekor yerine üç boyutlu dekorlar kullanarak ve oyuncu ile dekor arasındaki ilişkiyi ışık yardımı ile kurarak gerçekleştiriyordu (Fuat, 2010, s. 198).

Ayrıca ışığın bizi duygusal olarak motive edebileceğine inanıyordu, çünkü şekillere güvenerek ve vurgulayarak onlara yeni bir güç ve anlam verebilir. Buna göre ışığın birleştirici gücü, salonun zeminini, sahneyi ve oyuncuyu birleştirebilecek istenen kombinasyonu yaratır. Bu nedenle Appia, ışığı, değişen ruh halleri, duygular ve dramatik hareketlerle anbean değişen müziğin bir karşılığı olarak görür. “Dolayısıyla, ışığın her zaman uyumlu ve ritmik olması için bir müzikteki aynı hassasiyetle ayarlanması gerektiğine inanıyordu, elbette bu yöntem ışığın dağılımının, yoğunluğunun ve renginin dikkatli bir şekilde izlenmesini gerektiriyor” (Brockett, 1996, s. 117).

Appia, “Yalnızca ışık ve müzik, görünüşlerin içsel doğasını ifade edebilir” diyor (Brockett, 1996, s. 118). Müzik performanslarında görece önemleri her zaman aynı olmasa da etkileri çok benzerdir. Dolayısıyla her ikisi de yaratıcısına tamamen yapay bir boyut kazandırmak için bir nesneye ihtiyaç duyar. Appia’nın ışık hakkındaki görüş ve düşünceleri hakkında söylenenlere dayanarak, ışığın birkaç işlevi vardır, bunlardan bazıları şunlardır: 1) Işık “durum ve mekân” sağlar ve yaratır, 2) Işık “işlemeyi” doldurur, 3) Işık, izleyicide bir duygu uyandırır, 4) Duygu ışığı, “zaman” ve “mekân” boyutunu ve değişimini ortaya çıkarır, 5) Işık, sahnedeki farklı ve günlük öğelerin birliğine ve görsel uyumunu oluşturmaktan sorumludur (Brockett, 1996, s. 122).

Appia'nın Bakış Açısından Gölge ve Karanlık

Işık eksikliği, Appia için bir evrilme aracı olan "gölge ve karanlık" olarak kabul edilir. Böylece Appia, dereceleri ve sahnede nasıl parladığı ile sadece ışıktan faydalanmakla kalmıyor, aynı zamanda yokluğundan, yani gölge ve karanlıktan da tam olarak yararlanıyordu. Appia açısından, ışığın gölge ve karanlıkla birleşmesi tiyatro sahnelerinin resimlenmesine ve boyanmasına, ayrıca bu üç unsurun bir arada yerleştirilmesi, sahnenin üç boyutunun oluşmasına neden olacaktır (Simonson, 1964, s. 17).

Parlayan ışığın yalnızca belirli bir duygu olmadan nesnelere gördüğümüz bir görüş alanı yarattığına inanıyor. Ancak belirli bir nesneye özgü olan ve farklı yoğunluklarda gölgeler oluşturan ışık, istekli odağı ve dengeli ışık gölgesi ile nesneyi gözümüzün önünde bükebilen "heykelsi bir niteliğe" taşıyor. Appia bu konuda şunları söylüyor: "iki tür ışığın yoğunlukları arasındaki fark, gölgeleri hissettirecek kadar büyük olmalıdır" (Simonson, 1964, s. 17). Ayrıca başka bir yerde şu yorumu yapıyor: "Tiyatroda önemli olan ışık, gölgeleri oluşturan ışıktır, dolayısıyla bu ışık sadece tanımlar ve gösterir" (Simonson, 1964, s. 18).

Appia, gölge ve karanlık ve bu iki teatral unsurun etkisi hakkında şu yorumda bulunuyor:

"Müzik, sahne açılışında bir olayın görünümü gibi en derin duygusal anlamını ortaya çıkardığı gibi, ışık gölgesi, yoğun ışık, nesnelere (giyim kuşam vb.) de deforme edebilir." (Saburi Kashaninejad, 1971, s. 18).

Appia'nın tasarımlarında açık gölgelerin dağılımının monokrom tasarımlar gibi koyu olduğunu belirtmekte fayda var; Toz kütleleri, sönen ışık kümeleri ve puslu çevreleri onlara romantik bir karakter kazandırıyor. Ancak bu görsel uzam, oyuncuyu gölgede bırakan, doğrudan insan olarak onunla ilişkili olan sahne görüntülerinin ana parçasıdır ve oyuncu, onu çevreleyen gölgeli şekillere rağmen hala ilginin merkezindedir ve teatral vurgunun odak noktasında kalır. Onun gölge ve karanlık konusundaki görüşlerini incelemeye devam ederek, ışık gölgesi kavramına genel ve derinlemesine bir bakış açısına sahip olduğu söylenmelidir, çünkü genel olarak bakıldığında bile üç boyutlu unsurlar ışık gölgesi olmadan görülebilir ve genel ışık iki boyutlu görünebilirler. Buna göre O, "çok boyutlu aydınlatmayı önerir" (Simonson, 1964, s. 19). Çünkü ışık, elementlere ve nesnelere birkaç açıdan yansıtılırsa, daha önce bahsedilen Appia'nın dokuz kavramı daha iyi somutlaştırılacaktır. Appia, çok boyutlu aydınlatma ile ışık gölgesi olan sahnelerin görsel yönlerini vurgulamaya çalışmış gibi görünüyor. O, çok yönlü aydınlatmanın dokuz konseptte kullanılması dışında, farklı renk ve ışık yoğunluklarına sahip bu tür aydınlatma, iki boyutlu nesnelere ve elemanlar için bile hacim, perspektif ve derinlik yaratacaktır (Simonson, 1964, s. 20).

Appia'nın tasarımları ve tiyatro gösterileri üzerine yapılan çalışmalarla, ilk kez eserlerinde sahnelerin dünyanın küçük bir örneği olduğu ve içinde sabah, öğle veya yağmurlu gecenin gerçek bir görünüme sahip olduğu söylenebilir. Oyuncular ayrıca bizim gibi güneşin, ayın veya zeminin değil ayaklarının altındaki zeminin gölgesinde kalmış yaşayan insanlara benziyorlar. Başlarının üzerinde asılı bir perde yok ama gökyüzü gördüğümüz kadarıyla iç içe ve uzak. Yani, tiyatro sahnesi bir noktada çizilen çizgilerden daha uzak, içi boş ve daha derindir. Appia, sahne üzerinde resim kullanılmasına karşı çıkarken son bir birleştirme yaptı. Sahne marangozunun yarattığı sonsuz şekiller, ışığın yönü ve denetimi ile başka bir tür mekân yaratıldı. Appia, bazıları aşğıdaki gibi olan çeşitli gölgelerden ve karanlıktan yararlandı

anlaşılmaktadır: 1) Temel veya önemli şekli göstermek, 2) Boş durumdaki alanı çıkarmak, 3) Şekli karıştırmak, 4) Duyguyu uzayın uyarılmış durumlarına geri döndürmek.

Appia'nın üçüncü boyut hakkındaki görüşleri, Edward Burne-Jones (Richard III), Geddes (Hamlet), Max Reinhardt (Danton Death) ve Jessner (Othello) gibi diğer yönetmenlerin performansları üzerinde derin bir etkiye sahip oldu (Bentley, 1968. s. 22; Parker, 1968, s. 64; Pilbrow, 1979, s. 35).

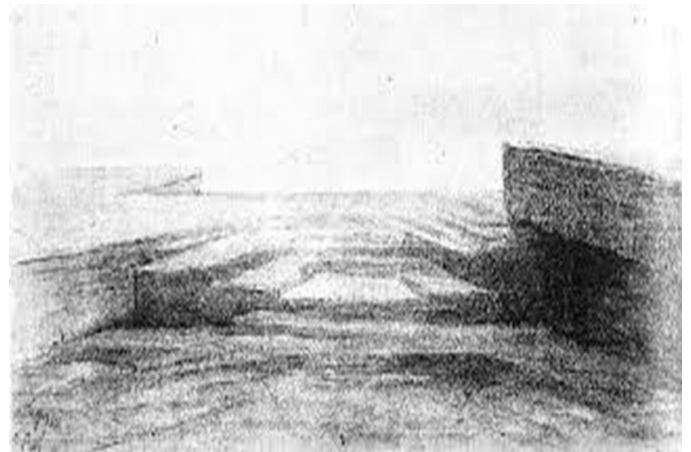
Appia'nın Tiyatro Gösterileri ve Tasarım Örnekleri

Bu bölümde, söz konusu malzemeleri açıklamak ve yorumlamak için, ışık, gölge ve karanlığın nesnelere tezahürlerini ve üç boyutlu görüntünün işlendiği Appia tiyatro tasarımı ve performanslarından bazı örnekler genel olarak bakacağız.

Bu görsel (Görsel 1) Adolphe Appia'nın 1896'da Richard Wagner'in Parsifal operasından "Kutsal Orman" için yaptığı bir eskizdir. Resimde de görebileceğiniz gibi, bu sahne bir ışık projektörü kaynağının yarattığı dramatik gölgeler ile karanlığa gömülür ve bu ışık gölgeleri sonucunda bu görüntüde üç boyutlu ve heykelsi bir boşluk görüyoruz.



Görsel 1.
Parsifal Opera Sahne Tasarımı (Keller, 1999)



Görsel 2.
The Gold Rhine Operası Sahnelerinin Tasarımı (Keller, 1999)



Görsel 3-4.
Ritmik Boşluk Başlıklı Appia Sahnesinin Tasarımının Bir Örneği (Keller, 1999)

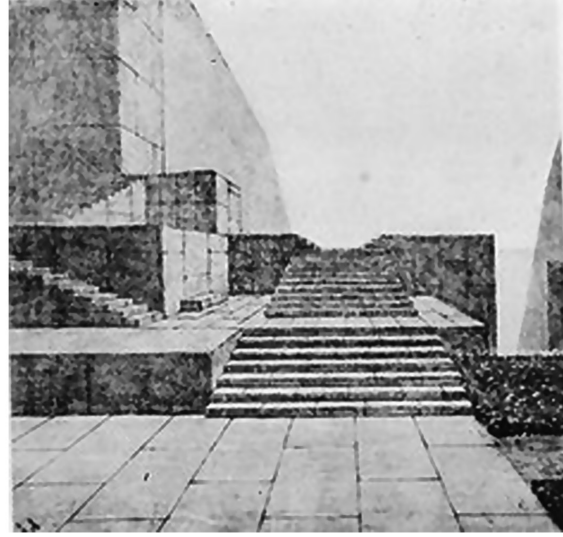


Görsel 5.
Görüntüleri Birleştirme ve Bu Görselleri Işık, Gölge ve Karanlıkla Sahneleme (Bellman, 1974)

Yukarıdaki görsel (Görsel 2) Wagner'in "The Gold Rhine" adlı operasının ön tasarımı. Bu sahne tasarımı, üç boyutlu ve sonsuz bir alan yaratmak için hafif gölgeler kullanır. Max Keller, Appia'nın dilinden bu projeye ilgili "Imagination of Light" kitabında şöyle diyor: "Suyu, sahnenin karanlığını derin bir hisle hissederek ve



Görsel 6.
Renk Gölgeleri ve Farklı Karanlık Düzeyleri (Bellman, 1974)



hiçbir tasarımın belirtilmediği bir tür belirsiz karanlıkla doldurun" (Keller, 1999, s. 58).

Bu iki görselde (Görsel 3, 4) gölge ve karanlık, Appia'nın dokuz konseptini kullanarak ritmik bir atmosfer yaratıyor. Bu tasarımın benzersiz özelliklerinden biri, mekânın, dinamiklerin ve statik olmayan unsurların sonsuzluğudur.

Zamanın geçişi ve Appia'nın ışık, gölge ve karanlık alanındaki fikirlerinin ışık ve sahne tasarımcıları üzerindeki etkileri ile çağdaş tiyatrodaki bu unsurlar için yeni görev ve işlevlerin tanımlanmasına tanık oluyoruz. Bu nedenle, Appia'nın fikirlerine ve bunların aydınlatma ve sahne tasarımı üzerindeki etkisine güvenerek ve çağdaş tiyatro performanslarının görüntülerini tanımlayıp analiz ederek, ışık, gölge ve karanlığın bazı yeni işlevlerini ve görevlerini görmüş olduk, bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir:

- 1) Işık, gölge ve karanlık, tiyatro sahnelerinin estetiği olarak işlev görür (Görsel 5).
- 2) Oyuncuların çelişkilerini ve içsel arzularını ifade etmek için ışıklar, renkli gölgeler ve farklı derecelerde karanlıklar kullanılır (Görsel 6).



Görsel 7.
Işık, Gölge ve Karanlığı Kullanarak Görselleştirmeler ve İllüzyonlar (Bellman, 1974)



Görsel 8.
Verdi Operasının Performansından Bir Sahne (Bellman, 1974)



Görsel 9.
İki Aktör ile İki Sandalyeyi Canlandırmak (Svoboda, 2000)

- 3) Çağdaş tiyatrodaki ışık, gölge ve karanlık, zaman ve mekânın ötesinde bir işleve sahiptir. Bu nedenle ışık, gölge ve karanlık, oyundaki anlam ve kavramları tezahür ettirmenin yanı sıra, zihinsel oldukları için gerçek hayatta izlenmesi veya erişilmesi imkânsız olan ve gerçek dünyada var olmayan

görüntülerin dokusunu aralar. Bu nedenle sanatçılar, hayal güçlerini, yanılsamaları ve dikkat dağıtıcı şeyleri tasvir etmek için ışık, gölge ve karanlığın kullanımına başvurmuşlardır, böylece bu üç unsuru birleştirmek ve yüzyılın insanoğlunun mevcut en son teknolojilerini, yanılsamasını ve hayallerini kullanmak mümkün olabilir (Bellman,1974) (Görsel 7).

- 4) Trajedi gibi bir tür dramı ifade etmek için yumuşak, yüksek kontrastlı ve abartılı gölgeler kullanarak cansız nesnelere canlandırdığı görülür (Görsel 8 and 9).
- 5) Işık, gölge ve karanlığın birçok soyut kavramı farklı derece ve şekillerde tasvir ettiği ve diyalogun abartılmasını engellediği söylenir.
- 6) Çağdaş tiyatrodaki ışık, gölge ve karanlık olmak üzere üç unsurun her biri en az bir karakter büyüklüğünde rol oynar.
- 7) Çağdaş Tiyatrodaki, başkalaşım, dönüşüm ve metamorfoz kavramları, ışığa, gölgeye ve karanlığa bırakıldığı tiyatroların özellikleri haline gelmiştir (Bentley, 1974, s. 271).

Sonuç ve Öneriler

Bu makaledeki araştırma konusunun incelenmesinden ve karşılaştırılmasından şu sonuçlar elde edilmiştir:

Işık, Gölge ve Karanlık	
Appia'dan Önce	Appia'dan Sonra
Sahne aydınlatıcısı olarak ışık	Mekan yaratan ve dramatik öğeler olarak gölge ve karanlık
Işığın iki boyutlu sahne kullanımı	Sahnenin üç boyutlu aracı olarak gölge ve karanlık
Resim aydınlatması olarak ışık	Sahne mimarı açıdan gölge ve karanlık
Işık, gerçekçi / nesnel bir ortamın yaratıcısıdır	Soyut / zihinsel alanın yaratıcısı olarak gölge ve karanlık
Gölgelerin ve karanlığın olmaması nedeniyle sahnenin bütünlüğü ve bütünlüğünün olmaması	Gölgelerin ve karanlığın varlığından dolayı elementlerin birliği ve bütünlüğü
Elementlerin dış doğasının tezahürü olarak ışık	Elementlerin iç doğasının keşfedicisi ve ifşası olarak gölge ve karanlık
Oyun metnindeki kavramların ışığın yarattığı mekanla tutarsızlığı	Oyun metnindeki kavramları gölge ve karanlığın yarattığı mekana uyarlama
Işık ikizlerinin tanınmaması nedeniyle oyunun içgörü ve görünürlüğünün olmaması ve işitilebilirliğine vurgu yapılması	Gölge ve karanlığın tanınması nedeniyle gösterinin içgörsü ve görünürlüğü
Nesnel bir araç ve ışık üretmenin yolu olarak ışık	Dramatik fırsatlar yaratmak için araç olarak gölge ve karanlık
Işığın diğer yönlerinin kullanılmaması nedeniyle diyalogun çokluğu	Işık, gölge ve karanlığın dramatik yönlerinin tanınması nedeniyle diyalog ihtiyacının minimize edilmesi
Işığın yarattığı derin anlamların eksikliği nedeniyle anlatılmak istenenin altında yatan katmanları alamama	Gölgeler ve karanlık kullanılarak çeşitli anlamların yaratılmasından kaynaklanan izleyici derinliği

Appia'dan önce ışık sadece sahneyi aydınlatmak için kullanılıyordu. Onun sahne üzerinde ışığı kullanımı üzerine getirdiği yenilik ile ışığın ve gölgelerin oluşumu sayesinde mekansal ve sahnesel derinlik kullanılmaya başlandı. Gölgeler ve karanlığın farklı açılardan kullanımı ile çeşitli anlamların ortaya çıkması ve seyirci üzerindeki etkiyi arttırması sağlanmış oldu. Dialoglar yolu ile

anlatılmak istenen duygular artık söze gereksinim kullanılmadan sadece ışık efektleri ile sağlanmış oldu. Temsilin bir içgörüsü ve ayrıntıları ortaya çıkmış oldu. Duygu ve alt metinlerin ortaya çıkmasının yanı sıra fiziksel anlamda sahnede derinlik oluşumu yolu ile dekor kullanımında kolaylıklar sağlanmış oldu.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – A.S., A.A.; Tasarım – A.S., A.A.; Kaynaklar – A.S., A.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – A.S., A.A.; Analiz ve/veya Yorum – A.S., A.A.; Literatür Taraması – A.S., A.A.; Yazıyı Yazan – A.S., A.A.; Eleştirel İnceleme – A.S., A.A.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – A.S., A.A.; Design – A.S., A.A.; Supervision – A.S., A.A.; Resources – A.S., A.A.; Materials – A.S., A.A.; Data Collection and/or Processing – A.S., A.A.; Analysis and/or Interpretation – A.S., A.A.; Literature Search – A.S., A.A.; Writing Manuscript – A.S., A.A.; Critical Review – A.S., A.A.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Bellman, W. (1974). *Görüntüleri birleştirme ve bu görselleri ışık, gölge ve karanlıkla sahneleme* [Performans]. *Lighting the stage*. (s. 280) içinde. Chandler.
- Bellman, W. (1974). *Renk gölgeleri ve farklı karanlık düzeyleri* [Performans]. *Lighting the stage*. (s. 280) içinde. Chandler.
- Bellman, W. (1974). *Verdi Operası* [Performans]. *Lighting the stage*. (s. 360) içinde. Chandler.

- Bellman, W. (1974). *Işık, gölge ve karanlığı kullanarak görselleştirmeler ve illüzyonlar* [Performans]. *Lighting the stage*. (s. 295) içinde. Chandler.
- Bellman, W. (1974). *Lighting the stage*. Chandler Publications.
- Bentley, E. (1968). *The theory of the modern stage: An introduction to modern theatre and drama*. Penguin Books.
- Brockett, O. (1996). *History of the theatre* H. Azadivar (Çev.). Morvarid.
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş tiyatro ve dramaturgi*. Mitos Boyut.
- Durant, W. (2007). *The history of theatre according to Will Durant* A. Shadravan (Çev.). Scientific and Cultural.
- Evans, R. (1997). *Experimental theatre from Stanislavsky to Peter Brook* M. Eslamiyeh (Çev.) Sorosh.
- Fuat, M. (2010). *Tiyatro tarihi*. Mitos-Boyut.
- Jahanparvar, Z. (1995). *A study of the works of Adolphe Appia*. University of Arts.
- Keller, M. (1999). *Ritmik boşluk başlıklı Appia Sahnesi'nin tasarımının bir örneği*. [Sahne Tasarımı]. *Light fantastic & the art and desgin of lighting*. (s. 158) içinde. Prestel.
- Keller, M. (1999). *Parsifal opera sahne tasarımı* [Sahne Tasarımı]. *Light fantastic & the art and desgin of lighting*. (s. 160) içinde. Prestel.
- Keller, M. (1999). *The Gold Rhine Operası sahnelerinin tasarımı* [Sahne Tasarımı]. *Light fantastic & the art and desgin of lighting*. (s. 160) içinde. Prestel.
- Keller, M. (1999). *Light fantastic & the art and desgin of lighting* (s. 49). Prestel.
- Kermani, F. N. (1988). *Leading theatre, experimental and absurd*. University Jahad.
- Kermani, F. N. (1989). *Symbolism in the dramatic literature*. Barg.
- Parker, W. (1968). *Scane desing and stage lighting*. Holt, Rinehart and Winston.
- Pilbrow, R. (1979). *Stage lighting*. Cassell Ltd.
- Saburi Kashaninejad, P. (1971). *Max Reinhardt and Adolphe Appia*. University of Arts.
- Shamhiri, A. (1987). *Lighting in the theatre*. University Jahad.
- Simonson, L. (1964). *The stage is set* (s. 15). Theatre Art Books.
- Simonson, L. (1999). *New scene theory* Y. A. Abbsi (Çev.). Show Magazine.
- Svoboda, J. (2000). *Secret of theatrical space cloth: J. M. Burian*. Applause Books.
- Svoboda, J. (2000). *İki aktör ile iki sandalyeyi canlandırmak* [Performans]. *Secret of theatrical space cloth: J. M. Burian*. (s. 180) içinde. Applause Books.

Structured Abstract

Since light is an integral aspect of the theater scene that has followed the theater from its inception, its varied purposes and applications have been established. The presence of light in a scene generates shadow, while the lack of light causes darkness. This study demonstrates the critical role of light in performance, both for the theater group, which consists of performers, directors, and stage agents, and for the audience.

The methods used in this article are descriptive-analytical and comparative. In this respect, the library approach was utilized to consult books and articles on theatrical history, articles and books on Appia's life and beliefs, as well as internet sites devoted to these two subjects and modern theater. During the pre-Appia era, the light was used onstage to illuminate the stage and reveal things such as décor and performers. It was absent from the visual and visual aspects of that era's performances, and the light was exploited as a means of illumination.

After the first indoor theater building was constructed, theatrical performances were permitted inside, and artists of the period started to consider instruments for lighting theaters, and following these attempts, lighting for theaters and theatrical scenes was split into five distinct periods: torches and lanterns, candles, oil lamps, gas and gas lights, and electricity and electric lamps. The Greeks employed light as a symbol; in open spaces and during daylight hours, they used lanterns to denote the time of night; the Romans used a blazing torch outside and in natural light to depict night scenes.

This article examines the period of light's employment in the scene when the light was utilized not only to illuminate the scene and its décor but also to explore other hidden characteristics of light, particularly shadow and darkness, which were employed for dramatic reasons, theatrical accents, and psychological effects.

Adolf Appia, who was born in Geneva in 1862 and died in 1928, is the most significant and notable artist in this subject. Appia's thoughts on light and stage design were extremely similar to those of the symbolists. Appia thought that a theatrical performance required the juxtaposition of three visual elements: (A): the actor as a three-dimensional moving element, (B): vertical décor, and (C): the floor of the horizontal stage. He proposed that three-dimensional items be utilized instead of two-dimensional painted decors as the primary cause for the lack of cohesiveness in the current plays. Appia did not believe that the scene's principles were anything other than the actor. He integrated play and scenery as two interdependent components. Appia offered suggestions for achieving harmony between the decor and the performer. He was vehemently opposed to painting in the first place. Due to the fact that painting is a two-dimensional medium and man is three-dimensional, he recommended three-dimensional decorations. In terms of achieving aesthetic coherence, it is worth noting that Appia put a premium on light but light accompanied by shadow and darkness. Appia felt that light, in conjunction with the actor, the vertical décor, and the floor of the horizontal stage, brings all of the components on the theatrical stage to their utmost possible level of harmony or "perfection of unity." "Light is the highest painter of the scene," he believes. Apart from its secondary function of brightening a dark landscape, Appia felt that light has the greatest visual potency. Additionally, he felt that light may serve as an emotional motivator. Lack of light is referred to as "shadow and darkness," which Appia uses as a staging device. According to Appia, light's vivid shadows may also alter items, concealing all their emotional elements, such as clothing. According to studies of Appia's designs and theatrical performances, for the first time in his works, the stage becomes a miniature of the world, with morning, noon, and wet night having a true look and the players seeming as live individuals. Appia has benefited from a variety of shadows and darkness, including the following: (1) demonstrating the fundamental or significant form, (2) ejecting space from the hollow condition, (3) entwining the shape, and (4) reintroducing emotion into the space's generated moods. To facilitate the expression of Appia's views in this article, illustrations of some of his works have been included.

So, it can be concluded that Prior to Appia, the light was reserved for the purpose of illuminating the stage. Via his invention in the use of light on stage, spatial and stage depth were made accessible through the generation of light and shadows. The use of shadows and darkness from various viewpoints revealed different meanings, amplifying the impression on the audience. Emotions that were formerly transmitted via language are now conveyed through light effects. Then, an understanding and specifics of the portrayal have formed. Along with the creation of emotions and subtexts, the physical depth construction on the stage permitted the employment of décor.

Theodoros Metokhites ve Khora Manastırı Kilisesi (Kariye Camii)

Theodore Metochites and Chora Monastery Church (Kariye Mosque)

Nusret POLAT 

İstanbul Okan Üniversitesi, Sanat Tasarım Mimarlık Fakültesi, Kültür ve Sanat Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye



Öz

Bu makalede birbirile ilişkili iki konu ele alınmaktadır. İlk olarak, günümüzde Kariye Camii olan Khora Manastırı Kilisesi'nin bânisi Theodoros Metokhites'in siyasi, entelektüel ve kültürel kimliği üzerinde durulmaktadır. Adı neredeyse sadece Kariye üzerine konuşulduğu zaman gündeme gelen Theodoros Metokhites'in, dönemin yetenekli büyük bir devlet adamı olmasının dışında, 11. yüzyılın büyük Bizans filozofu Mihail Psellos'un açtığı yolda antik Yunan felsefesi ve bilimi üzerine çalışan ve yazan önemli bir entelektüel olduğu gösterilmektedir. İkinci olarak, Theodoros Metokhites'in maddi gücü ve manevi iradesinin bir ürünü olan Kariye'nin içinde yer alan mozaik ve freskoların önemi, Rönesans resim sanatıyla yapılan bir karşılaştırma ile sunulmaktadır. Bizans sanatı üzerine yaygın olan, onun durağan, değişmeyen ve sürekli belli klişeleri tekrar ettiği şeklindeki, "oryantalist" bakış açısıyla ortaya konan analiz ele alınmakta ve bu analizin ne ölçüde doğru olduğu tartışılmaktadır. Böylece hem Theodoros Metokhites'in sadece bir sanat hamisi olmadığı, aynı zamanda döneminin büyük bir devlet adamı ve entelektüeli olduğu gösterilmekte, hem de onun himayesinde Palaiologos Dönemi'nin en büyük sanatsal başarısı olan Kariye'deki sanatın önemi ve farkı ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bizans Sanatı, Khora/Kariye, Theodoros Metokhites

ABSTRACT

This article focuses on two related issues: first, the political, intellectual, and cultural identity of Theodore Metochites, the founder of the Chora Monastery Church (the Kariye Mosque), and second, the importance of the frescoes and mosaics of the Chora. Theodore Metochites, whose name features almost exclusively in relation to the subject of Chora, worked on and wrote about ancient Greek philosophy and science in the tradition of the great 11th century Byzantine philosopher Michael Psellos. The article compares the frescoes and mosaics of the Chora, which are a product of the power and will of Metochites, to Renaissance art. The common analysis of Byzantine art—that it is static, unchanging, and constantly repeating certain clichés that present an "orientalist" point of view—is considered and the accuracy of this analysis was discussed. The article demonstrates that Theodore Metochites was not only a patron of the arts but also one of the most talented statesmen and intellectuals of his time, under whose auspices the importance and variety of art in the Chora is described as the greatest artistic achievement of the Palaiologan Period.

Keywords: Byzantine art, Chora, Theodore Metochites

Geliş Tarihi/Received: 22.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 27.07.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Nusret POLAT

E-mail: nusret.polat@okan.edu.tr

Cite this article as: Polat, N. (2022).

Theodore metochites and Chora

Monastery Church (Kariye Mosque).

Art and Interpretation, 40(1), 83-93.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Theodoros Metokhites (1270–1332) adı İstanbul Edirnekapi'daki Khora Manastırı Kilisesi'yle yani Kariye Camii'yle özdeşleşmiş olsa da o bundan daha fazlasıdır. Metokhites, Bizans dünyasında dönemin en önemli devlet adamı olmanın yanında büyük bir entelektüel ve kültür adamıdır. Bu makalede Metokhites'in çok yönlü kültürel kişiliği üzerinde durulacaktır. Elbette bu kültürel kişiliğin somut zirve noktası Kariye'dir. Khora Manastırı kompleksi içine bir hastane ile bir halk mutfağı yaptıran, manastıra geniş topraklar bağışlayan ve "yalnızca kendisi için büyük bir zevk kaynağı değil aynı zamanda insanlık için yaptığı en güzel insancıl hareket" (Magdalino, 2016, s. 174). olarak gördüğü ünlü kütüphanesini buraya taşıyan Metokhites (Kuban, 2017, s. 208), 1316 civarında çok kötü durumda olan Kariye'nin restorasyonu işini üstlenmiş ve çalışmasını 1321 yılında tamamlamıştır. Kariye'nin yeniden inşası ve dekorasyonuna kişisel düzeyde büyük önem verdiği anlaşılan Metokhites sayesinde, geç Bizans sanatının en önemli mozaik

ve freskolarını bugün hâlâ görme şansına sahibiz. Aşağıda Kariye üzerinde daha ayrıntılı durulacaktır, fakat Metokhites'i sadece Kariye ile özdeşleştirmek eksik bir tavrıdır. O, döneminin büyük bir devlet adamı olmanın ötesinde ciddi bir entelektüel (hatta filozof) ve kültür adamıdır. O nedenle, önce Metokhites'in çok yönlü kişiliğine bakılacak sonra ise geç-Bizans sanatının en nadide örnekleri olan Kariye'deki bazı resimler üzerinde durulacaktır.

Bir Devlet Adamı

Theodoros Metokhites, 1270 yılında İstanbul'da, daha doğrusu Bizans dönemindeki adıyla Konstantinopolis'te dünyaya geldi. Babası, İmparator VIII. Mihail Palaiologos'un Papalık elçisiydi ve tıpkı imparator gibi Ortodoks ve Katolik kiliselerinin birleşmesi taraftarıydı. VIII. Mihail, 1283'te Katolik kilisesiyle birleşmeye karşı olan II. Andronikos tarafından tahttan indirilince, henüz 13 yaşında olan Theodoros Metokhites ailesiyle birlikte İznik'e sürgüne gönderildi. Kaderin bir tür cilvesi olsa gerek, 1290 yılında İznik'e giden İmparator II. Andronikos burada, kendisine takdim edilen sürgüne gönderdiği genç Theodoros Metokhites'in entelektüel yeteneklerinden ciddi biçimde etkilendi ve onu himayesi altına aldı. Sahip olduğu zekası ve bilgisiyle hızlıca bürokrasi basamaklarını çıkan Metokhites önce Bizans sarayındaki en önemli görevlerden birisi olan bugünkü karşılığıyla bir çeşit bakanlık konumuna denk düşen sarayın "at ve katır sürülerinden sorumlu" *Logothetes* mevkiine getirildi (Akyürek, 1996, s. 37). Sonrasında Senato üyesi seçildi ve İmparatorun özel elçisi olarak görevlendirildi. Elçilik görevi sırasında Kıbrıs, Kilikya ve Sırbistan'da bulundu. 1305 yılında "başbakan" olduğunda bunun anlamı Bizans'ta İmparator'dan sonraki en güçlü kişiydi. Başbakanlığının yanında "hazineden sorumlu Logothetes" unvanını aldı. Bu sırada imparator ailesiyle kan bağı oluşturmak ve konumunu tümüyle güvence altına almak için kızını İmparator'un yeğeniyle evlendirdi. Bir sürgün hayatında başlayan kariyeri İmparatorun 1321 yılında onu "Büyük Logothete" ilan etmesiyle zirveye çıktı (Akyürek, 1996, s. 38). Bizans'ın en güçlü ve zengin adamı olan Metokhites bu gücü ve zenginliği, aşağıda görüleceği üzere, kültürel yatırıma dönüştürdü. Bu kültürel yatırımın doruk noktası 1316-1321 arasında onarımını yaptırdığı ve içini harikulade mozaik ve freskolarla süslettiği Kariye'dir.

Metokhites'in siyasi hayatı, siyasetin belirsiz doğasının bir örneği olarak, 1328 yılından itibaren dramatik bir inişe geçti. Bu tarihte II. Andronikos bir isyan hareketinin sonucu torunu III. Andronikos tarafından tahttan indirilince, imparatorun en gözde adamı olan Metokhites de onunla birlikte Bizans sarayındaki tüm ayrıcalıklarını kaybetti ve Trakya'ya iki yıl sürecek bir sürgüne gönderildi. Artık altmış yaşında olan Metokhites, "kendisine çok zor gelen ve acılar içinde geçirdiği sürgün yıllarını şiirlerinde anlatmıştır. Şiirlerinde aynı zamanda, bütün mal varlığını... nasıl tahrip edildiğini ve bunlara el konulduğunu anlatmaktadır" (Akyürek, 1996, s. 38). 1330 yılında Konstantinopolis'e geri dönmesine izin verilen Metokhites Khora Manastırı'na kapandı ve burada iki yıl bir rahip hayatı yaşadı. 1332'de öldüğünde naaşı inşa ettirdiği Kariye parekklesionuna yerleştirildi.

Bir Entelektüel

İlk bakışta devlet adamı kimliğiyle Kariye'nin bânisi olarak dikkat çeken Metokhites aslında dönemin en önemli entelektüel figürlerinden biridir. Hayatı boyunca politikanın ondan çaldığı zamanı bir kayıp olarak değerlendirmiş, gerçek ilgi alanı olan bilim ve felsefeye yeterince vakit ayıramadığı için hayıflanmıştır (Angelov, 2010, s. 67). Dimiter Angelov'un (2010, s. 63) yazdığı gibi, "engin bilgisi ve pek çok bilimsel alana duyduğu ilgiyle [Metokhites], 11. yüzyılın tarihçisi Mihail Psellos ya da 9. yüzyılın Patrik Photios'u gibi

Bizans'ın ünlü bilge kişileriyle eş tutulur." O, Bizans edebiyatının en büyük yazarlarından (Tatakis, 2003, s. 206). Onun karmaşık edebi yazma tekniğiyle Kariye'deki maniyerist resimlerin karmaşık üslubu arasında paralellik kurulmuştur (Ousterhout, 2010, s. 19). Metokhites tüm bilimsel ve edebi yazılarını, "son derece zor anlaşılan yoğun ve belirsiz Attika üslubunda yazmış ve çağının eleştirmenlerinin tepkisini çekmiştir" (Angelov, 2010, s. 67). M.S. 2. yüzyılda yaşadığı düşünülen İkinci Sofistler hareketinin önemli ismi Aelius Aristides'i taklit ettiği sanılmaktadır (Angelov, 2010, s. 63). Bir başka görüşe göreyse, *Şiirler*'inde kullandığı Antik Yunan tarzı nazım türü ve heksametron vezni, Yunan edebiyatı mirası ile Hıristiyanlığı birbiriyle uzlaştıran Erken Hıristiyan Kilise babalarından Nazianzuslu Gregorios'a bir öykünmedir. (Featherstone, 2011, s. 190). Metokhites'in karmaşık üslubu, onun, Psellos örneğinde olduğu gibi, sahip olduğu seküler fikirler ve pagan Yunan kültürüne verdiği değer yüzünden Ortodoks otoriteler ve "kalabalıklar"la başının derde girmemesi için alınmış bir önlem olabilir. Zaten babasının, teolojik kapsam içinde gerçekleşen, Ortodoks Kilisesi'yle ters düşüp ömrünü hapiste geçirmesi Metokhites'in yazarken ihtiyatlı davranması için yeterliydi (Cormack, 2018, s. 191). Bu tavır aynı zamanda onun, din söz konusu olduğunda daima fanatikleşme potansiyeli olan "kalabalıklar"dan korkusunun bir sonucuydu. Şöyle diyordu: "Akli başında insanlar Tanrı'ya tapınır, dinin emrettiklerini yerine getirirler. Onları fazla sorgulamazlar; bunu [dini sorgulamayı] yapanlar akılsızdırlar ve kendi sonlarını hazırlarlar... Çünkü, aylak kalabalıklar için hiçbir şey 'sapıklığın maskesini çıkartmak' bahanesiyle seçkin ve eğitilmiş insanlara saldırıya geçmelerinden daha kolay değildir" (Akyürek, 1996, s. 42). Her ne kadar Metokhites bu anlayışına bağlı kaldıysa da, dinden çok dünyevi şeyleri yazılarında yücelttiği için karmaşık bir üsluba başvurarak yanlış anlaşılma riskini tümüyle bertaraf etmek istemiş olabilir. Ayrıca, onun "aylak kalabalıklar"ın yönetim şekli olarak gördüğü demokrasi nefretini de bu bağlamda hatırlatmak yerinde olur. Ona göre, "aptallara ve bilge adamlara, ayrıca dürüst olmayanlara ve dürüst adamlara eşit güç veren demokrasi bir hastalıktır" (Förstel, 2011, s. 248).

Gözde öğrencisi Nikephoros Gregoras'ın aktardığı bir pasajda Metokhites'te, Makyavelli'den aşına olduğumuz bir 'Rönesans adamı'nın veya bir 'hümanist'in tavrını görürüz. Şöyle yazar Gregoras: "Kendisini tüm enerjisiyle devlet meselelerine adanmıştı, sanki bilim onun ilgi alanına hiç girmiyordu. Fakat sarayı terk ettikten sonra, gece vakti tümüyle bilimsel çalışmalara gömüldü, sanki başka hiçbir uğraşı olamayan bir âlimdi" (Tatakis, 2003, s. 207). Antik Yunan kültürünün büyük bir hayranı olan Metokhites, Yunan felsefesi ve bilimini Bizans'ta canlandıran –ki birkaç yüzyıl sonra Avrupa Rönesans'ı bundan epey faydalanacaktır– Mihail Psellos'un bir takipçisidir. Platon ve Aristoteles'e yaklaşımında Psellos'u örnek alır. Özellikle Aristoteles yorumu Psellos'un Yeni-Platoncu yaklaşımını kullanır (Tatakis, 2003, s. 207). Aristoteles'in *Fizik* ve *Mantık* kitaplarında doğanın hakikatini bizlerin gözleri önüne serdiğini söyler; buna karşılık *Metafizik* hiç yazılmasaydı daha iyi olurdu der (Tatakis, 2003, s. 208). Ona göre, *Metafizik*'in muğlak bir dille yazılmış karmaşık kavramsal yapısı ve içeriği, metafizik meselelerde açıklayıcı olmaktan çok kafa karıştırıcıdır. Metokhites'in kendi üslubuna gösterilen tepkiyi Aristoteles'e yönelmesi ilginçtir. Şöyle der: "Aristoteles'in başka kitaplarını okuması, bilgeliğin doruğunu *Metafizik*'te bulacağını uman, bu kitabın kapacağını açacak her okuyucu büyük bir hayal kırıklığına uğrayacaktır. Aristoteles metafizik problemlere açık ve kesin cevaplar vermez" (Tatakis, 2003, s. 208). Platon'u Aristoteles'e tercih eden Metokhites, Platon'un matematiksel kesinliğe verdiği önemi dikkate

alır. Ona göre matematik fizikten daha önemlidir, çünkü fizikte matematikte olduğu oranda kesinlik bulunamaz. Matematik, zihnin materyal şeylerden en yüksek düzeydeki soyutlama işleminin bir ürünüdür; sayı, maddede biçim almış var olan her şeyin ilkel doğası ve temelidir. Oysa ki kendileriyle özdeş olmayan, yani sürekli değişime tabi olan fizik nesnelere doğrudan doğruya şüphelidir. Matematiğin pratik faydalarını da atlamamak gerekir. Tüm mühendislik işleri matematik ve geometri bilgisi sayesinde mümkündür (Tatakis, 2003, s. 209).

Her ne kadar Platoncu bir çizgide olsa da Metokhites'in farklı düşünce ekollerine önyargılı olmadığı görülmektedir. Latince'de *Miscellanea philosophica et historica* (Felsefe ve Tarih Ansiklopedisi) başlığıyla bilinen *Hypomnematismoi kai semeioseis gnomika'sının* (Kişisel Yorumlar ve Açıklamalar) yirmi dokuzuncu bölümünde antik septisizm üzerinden şüpheli fikirlerin bir taslağını çıkarması ve bu fikirleri savunması (Bydén, 2004, s. 184) bunun en net kanıtıdır. Tarih, felsefe ve edebiyat alanında seksenden fazla Antik Yunan yazarının ele alındığı bu kitapta Metokhites, "klasik Helen bilgisini içine sindirmiş birinci sınıf bir hümanist olduğunu açığa vurur" (Angelov, 2010, s. 68). Aristoteles'in geç Bizans dönemindeki en kapsamlı yorumu bu kitapta yapılmış ve *Platon'un Diyalogları* üzerine yazdıkları 15. yüzyılda Rönesans "Yeni-Platoncuları" üzerinde etki etmiştir (Haramundanis, 2007, s. 776).

Metokhites 40'lı yaşlarında, kendisinin dediğine göre, imparator II. Andronikos'un bizzat teşvikiyle astronomiye yönelir (Angelov, 2010, s. 68). Basil Tatakis'in (2003, s. 210) yazdığına göre, astronomi zevkini Nikephoros Gregoras'a aşılıyarak Bizans'ta Yunan astronomi çalışmalarında bilimsel bir geleneği başlatmıştır. Eğitimi İran'da almış dönemin en önemli Bizanslı astronomu Manuel Bryennios'un öğrencisi olur (Angelov, 2010, s. 68). Metokhites, astronomi konusunda oldukça yetkinleşerek bu konuda iki kitap kaleme almıştır. Bunlardan bir tanesi Batlamyus'un *Almagest*'ini temel alarak yazılmış *Stoikheiosis astronomike* (Astronomi'ye Giriş) adlı incelemedir, diğeri ise *Batlamyus'un Sentaks'ına Giriş*'tir. Bu çalışmalarda Metokhites'in amacı astronomiyi Doğulu bilgilerin astrolojik eğilimlerinden kurtararak matematiksel safliğe ulaştırmaktır (Tatakis, 2003, s. 210). Yani astronomiyi tıpkı matematik gibi kesin bir bilim olarak ele almak istemektedir. Ona göre astronomi sayesinde Tanrı'nın evreni nasıl mükemmel bir matematiksel düzen ve harmoni içinde oluşturduğunu anlarız. Bu düzen ve harmanoyu anlamak, bize gelecekte neler olacağını görmek için faydalı bilgiler sağlayacaktır. Nitekim Güneş ve Ay tutulmalarının önceden kestirilebilir olması hem faydalıdır hem de evrende kendini sürekli tekrar eden düzen ve harmoniye işaretir. İhtiyatı asla elden bırakmayan Metokhites, astronominin inanç ile çelişmediğini, aksine astronominin Tanrı'nın mükemmelliği hakkında net bir görüş ortaya koyduğunu gösterir. Herhangi bir şeyin doğasını ve nasıl işlediğini felsefi akıl yürütmeye anlamak, inanç için asla tehlikeli değildir (Tatakis, 2003, s. 209-210). Böylece o, bilim ile inancın birbiriyle çatışmadığını söylemiş olur.

Metokhites'in entelektüel tavrında bir tür "pragmatizm" saklıdır. Eğitim üzerine yazdığı 1305 tarihli *Ethikos e peri tes paideias*'ta (Etik ve Eğitim Üzerine) antik etiğin ve onun Bizanslı hümanist takipçilerinin iddia ettiği gibi başarının kişinin adını sadece ölümsüzleştireceğine inanmaz; ona göre başarının meyvelerini yaşarken dünya gözüyle de elde etmek gerekir (Angelov, 2010, s. 67). Onun bu tavrı kelimenin tam anlamıyla modernidir: Yaşanılan hayata ve şimdiki zamana değer verir. Nitekim antik felsefi ve bilimsel metinleri, kendi yaşadığı zamana uygun ise dikkate alır. Metokhites, büyük otoriteler olduğu için Platon'a ya da

Aristoteles'e körü körüne inanan biri değildir. Özellikle filozofları *vita activa*'nın (pratik hayat) içinde yer almadıkları için eleştirir. Metokhites'e göre filozoflar fikirlerinin eylem alanında yanlış çıkarılmasından daima korkmuşlardır. Özellikle siyaset felsefesi açısından, Platon ve Aristoteles başta olmak üzere, tüm antik yazarlar "ütopyacı ve gerçekleştirilemez" fikirlere sahiptir (Angelov, 2010, s. 68). Bu anlamda o Makyavelli'nin büyük öncüsüdür. Onun antik siyaset felsefesine sırtını dönmesinin nedeni devlet içindeki deneyiminden kaynaklanır. Metokhites, Bizans'ın içinde bulunduğu reel-politiğe bakarak Bizans (Roma) İmparatorluğu'nun dünya ile birlikte ebediyen yaşayacağını iddia eden kadim Bizans anlayışını terk eder; her devlet gibi Bizans İmparatorluğu'nun da doğuş ve çöküş evrensel yasasına tabi olduğunu söyler (Necipoğlu, 2011, s. 269). Ona göre Anadolu'nun 14. yüzyıl başında Türklerin eline geçmesi Bizans İmparatorluğu'nun zayıflığının ve kaçınılmaz çöküşünün açık bir işaretidir (Angelov, 2010, s. 69).

Bu bağlamda son olarak Metokhites'in kütüphanesinin önemine kısaca değinmek yerinde olur. Metokhites'in kütüphanesi Konst antinopolis'teki tüm manastır kütüphanelerinin toplamından daha çok kitaba sahipti. "Koleksiyonun ne kadarı Metokhites'ten önce de vardı bilinmiyor ama Metokhites bu kütüphaneyi kendisini en büyük başarısı ve sonraki nesillere aktarılacak en büyük hazine olarak görüyordu (Featherstone, 2011, s. 196). Tam bir bibliyoman ve "ayaklı kütüphane" olan Metokhites, Nikephoros Gregoras'a hitaben yazdığı bir şiirde, kitapları için "kendi çocuklarımmış gibi bu kitaplara büyük özen gösterdim" der. Hıristiyanlık metinlerinin dışında, sayısı en az onlar kadar olan bir Antik Yunan külliyyatına sahip olan bu kütüphanenin 15. yüzyıl sonuna kadar ayakta kaldığı kesin gibidir (Förstel, 2011, s. 241-242). Bu durumda, Antik Yunan'ın edebi, bilimsel ve felsefi bilgilerini, başta Manuel Khrysoloras olmak üzere Batı'ya taşıyarak Rönesans hümanizminin ortaya çıkmasında büyük etkisi olan Yunan alimlerin bu kütüphaneden faydalandıkları tahmin edilebilir. Ayrıca Metokhites'in *Derlemeler*'inin Latin dünyasında iyi bilindiği, özellikle siyasi meseleler hakkındaki görüşlerine başvurulduğu unutulmamalıdır (Förstel, 2011, s. 248-249).

Khora/Kariye'deki Resim Sanatı

Günümüzde Metokhites'in devlet adamı ve entelektüel kimliği daha az bilinirken onun bir sanat hamisi olarak Kariye'de ortaya koyduğu program dünya sanat mirası olarak büyük bir kültürel başarı elde etmiştir. Metokhites ile Kariye adı özdeşleşmiştir.

Khora Manastırı'nın tarihi 4. yüzyıla kadar gitmektedir. Şehrin o dönemdeki Konstantin surlarının dışında kaldığı için Khora (Kentin Dışı-Kır) adıyla anılan manastırın bir parçası olarak bugüne kadar gelen kilise yapısı Metokhites tarafından 1316-21 tarihleri arasında hem onarım görmüş hem de kilisenin güneyindeki parekklesion olarak bilinen ek şapel inşa ettirilmiştir (Akyürek, 1996, s. 22-45). Aynı zamanda Metokhites'in kabrinin de olduğu bir panteon olarak tasarlanan parekklesion, geç Bizans sanatının en değerli sanatsal çalışmaları olarak günümüze kadar gelen nadide freskolara ev sahipliği yapmaktadır. Nartekslerde ise nadide mozaikler vardır. Parekklesiondaki orijinal fresko dekorasyonu tüm Bizans yapıları içinde neredeyse tümüyle bugüne kalan ender örneklerin başında gelir (Akyürek, 2002, s. 2). Buradaki mozaik ve freskolar Hz. İsa ve Hz. Meryem başta olmak üzere Hıristiyan hakikatini temsil eden kutsal kişilerin "korundukları" 'khora'ya (yere) yapılmışlardır. Khora kelimesinin Platon'un Timaios diyalogunda "salt mekân" anlamına işaret eden felsefi anlamı Khora Kilisesi'nin kutsal olanın muhafaza edildiği "salt mekân" olarak görülmesine vesile olmuştur (Yıldırım, 2018, s. 145). Khora Platon'da "anne,

sütanne, taşıyıcı, her şeyin taşıyıcısı, toplanma yeri” olarak “tüm tekileri içinde barındıran ama kendisi bir tekil olarak kabul edilmeyen yerin adıdır” (Karaman, 2019, s. 36). Bu felsefi tanımdan yola çıkarak Khora Kilisesi'nin içindeki mozaik ve freskolarla Hıristiyan hakikatinin ‘anne’si –Kariye’deki resimlerin merkezine Hz. Meryem’in yerleştirilmesini bu açıdan da düşünmek gerekir– ya da tüm bu hakikatin “toplandığı” ve “taşındığı” yer olduğu düşünülebilir. Aziz Ogan ve V. Mirmiroğlu'na (1955, s. 2) göre, Khora'nın “mecazi anlamı karın olabilir.” Nitekim dış narteksin giriş kapısında yer alan *Dua Eden Hz. Meryem* figürüne “İçerilemeyen Khora'sı” yazısının eşlik ettiği görülür. Bu ifade Hz. Meryem'in “Tanrı'yı içinde taşıması” nedeniyle oraya yazılmıştır. Metokhites'in Hz. Meryem'e seslendiği bir şiiri de bu bağlamla örtüşür: “Bu manastırı sana vakfettim ve bundan dolayı Khora adını verdim. Ey Khora, sen feleklerle sığmayan ebedi Tanrı'nın muhterem aziz mihrabısın” (Ogan & Mirmiroğlu, 1955, s. 3). Bu resmin karşısında, iç nartekse açılan kapının üstünde yer alan *Pantokrator İsa'nın* bulunduğu betimde ise “canlıların Khora'sı,” yani “dünyası, yeri” yazısı vardır. “Bu ifade manastırın adıyla kelime oyunu yaparak burada mistik bir anlam kazanmakta ve “yaşayanların dünyasında” ebedi istirahat için aman ve umut dilenen Mezamir 116,9'a gönderme yapmaktadır” (Jolivet-Lévy, 2011, s. 138-140). Bu yerde, “Hz. Meryem'in yaşamına ayrılmış yirmi bölümden oluşan bir dizi, on dört bölüm halinde Hz. İsa'nın çocukluğu dizisi ile, en azından otuz iki sahnedan oluşan Hz. İsa'nın peygamberlik dönemini anlatan bir dizi görürüz” (Mango, 2018, s. 299).

Khora Manastırı Kilisesi Theodoros Metokhites'in büyük kültür projesidir. Sanat tarihçilerin ağız birliği ederek söyledikleri gibi geç Bizans sanatının değerlendirilmesi neredeyse bütünüyle Kariye'ye bağlıdır. Robin Cormack'ın (2018, s. 189) ifadesiyle Kariye; “mimari, heykel, mozaikler, freskolar ve ağızına kadar dolu kitaplığıyla tabiri caizse bir multimedya işidir.”

Metokhites'in Kariye'deki bâniliği, içini Giotto'nun aynı dönemde resimlediği (1303-1305) Padua'daki Arena Şapeli adıyla da bilinen

Scrovegni Şapeli'nin bânisi Enrico Scrovegni ile karşılaştırılmıştır (Cormack, 2018, s. 193). Scrovegni gibi Metokhites de ruhunun öteki dünyadaki kurtuluşunu garanti altına almak istiyordu, o nedenle Kariye'deki tasarımı gerçekleştirmişti. Scrovegni zenginliğini tefecilik ve faizle kazanırken, Metokhites fakirlerin kan ve göz yaşları üzerine servetini elde etmekle suçlanıyordu. Bu karşılaştırma ışığında Paul Magdalino (2016, s. 170), “Kariye'nin kuruluşu bir şekilde açgözlülüğün kefaretidir” der. Elbette Metokhites meseleye böyle bakmıyordu. Onun açısından yaptığı şey temiz bir Hıristiyan hayırseverlik çalışmasıydı. Fakat Metokhites'in Kariye'deki amacı sadece Hıristiyan etiğin yerine getirilmesi değildir. Metokhites, Antik Yunan kültürüne hayranlık duyan biriydi ve Yunanların dünyevi şeref ve şöhrete verdiği önemi onlarla paylaşıyordu. O, aynı zamanda ününün sonraki kuşaklara kalmasını istediği için Kariye'yi planlamıştı. Metokhites, adının ölümsüzleşmesini istiyordu. Nitekim Khora üzerine yazdığı şiirlerinde Hıristiyan hayırseverlik etiğine uygun olmayan tarzda sürekli olarak “ben” vurgusu yaptığı dikkatlerden kaçmaz: “Zaman geçirmeden manastırın harap kalıntılarını *yerle bir ettim*. ...yapıyı hemen yeniden *ayağa diktim*. ...bütünüyle uyumlu, en güzel renklerde, enfes mermerlerle *süsledim*. ...çok sayıda ve çeşit çeşit eşyayı hazırlayan ve bağışlayan *ben oldum*...” (Featherstone, 2011, s. 199-200). Metokhites'in “yazılarında açıkça görülen benmerkezliliğini kilisenin ikonografik programında da görmek mümkündür” (Magdalino, 2016, s. 170). Kilisenin ana alanına (naos) girmeden önce iç nartekste bulunan kapıda yer alan *Tahtta İsa ve Theodoros Metokhites* (Görsel 1) adlı mozaikte Metokhites'i kilisenin maketini tıpkı bir imparator gibi Hz. İsa'ya sunarken görürüz. Metokhites her ne kadar Hz. İsa'nın altında dizleri üstüne çömelerek maketi sunsa da onun Hz. İsa figürüyle aynı boyutlarda olduğu görülür. Bu sahne onun kendisine biçtiği değerın açık bir kanıtıdır. Öyle ki mozaikte gözlerden kaçmayan en bariz şey, Metokhites'in *logothetes* şapkasının haşmetinin Hz. İsa'nın kutsal halesini gölgede bırakmasıdır.

Scrovegni Şapeli ile Kariye Camisi'ndeki resimler de karşılaştırılabilir. Scrovegni Şapeli'ndeki freskolar, figürlerin natüralizmi ve

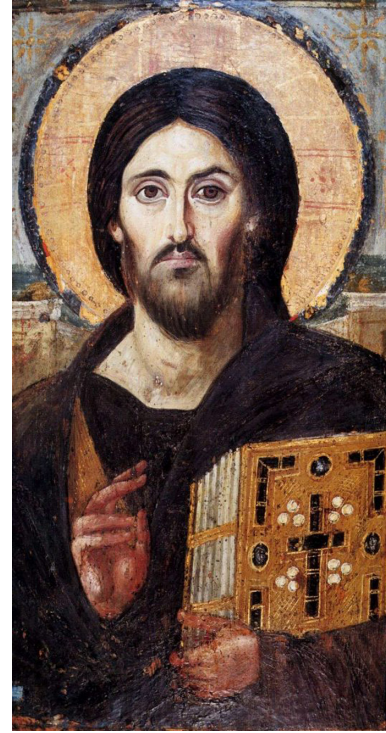


Görsel 1.
Tahtta İsa ve Theodoros Metokhites, 1316–1321, Mozaik, İç Narteks, Kariye Camii

mekânsal derinlik yaratımıyla Rönesans sanatının öncü örnekleri kabul edilirken, geç Bizans sanatının en önemli resimleri olan Kariye'deki mozaik ve freskoların bazı noktalardan Giotto'nun freskolarıyla benzerlik gösterdiği rahatlıkla söylenebilir. Fakat bu benzerliğin Batı sanatına öykünme olmadığı Bizans sanatının kendi içinden gelen bir değişimin sonucunda olduğu unutulmamalıdır. Giotto'nun figürleri, adını ne yazık ki bilmediğimiz Kariye'deki sanatçı/sanatçıların figürlerinden daha gerçekçi olsa da Kariye'deki figürlerin Ortaçağ Bizans sanatını bire bir tekrarlamadığı, kendi içinde belli oranda yenilik getirdiği görülmektedir. Giotto'nun resimlerinde Hz. İsa ya da Hz. Meryem gibi kutsal figürlerin kutsal olmayan figürlerden daha büyük çizilmesine son verildiği, figürlerin (duygusal özellikleriyle birlikte) doğal gerçekliğe uygun olarak insani ölçekte çizildikleri bilinmektedir (Cömert, 2006, s. 30). Kariye'de kutsal figürler hâlâ kutsal olmayanlardan bir nebze daha büyük çizilmiş olmakla birlikte (kendisini "imparator" gibi gören Metokhites'in Kariye'nin maketini sunduğu mozaikte Hz. İsa figüründen küçük olmaması ve resmin doğal gerçekliğe yakınlığı dikkat çekicidir) bu resimlerde hem mekânsal derinlik yaratıldığı hem de figürlerin yüzlerinin natüralist bir tarzda resimlendiği görülür. Bizans sanatındaki "natüralizm," Batı'da natüralizmin kurucusu kabul edilen Giotto'dan (1267–1337) daha sonra ortaya çıkmış değildir. Henüz 1261 tarihinde, Latin istilasının hemen akabinde, Ayasofya'da yapılan, bugün figürlerin bedenleri olmasa da yüzlerinin hâlâ mevcut olduğu *Deisis* (Görsel 2) mozağında Hz. Meryem figürünün yüzü geleneğin etkisinde çizilmiş olsa da özellikle Hz. İsa'nın yüzünün natüralist tarzda yapıldığı görülmektedir. Fakat Hz. İsa figürünün de Sina'daki Azize Katerina manastırında bulunan, geç Antikçağın natüralizmi etkisinde 6. yüzyılda yapılmış bir *Hz. İsa* portresine (Görsel 3) çok benzediği görülür (Cormack, 2018, s. 185). Demek ki geç dönem Bizans sanatçısı, Giotto'nun aksine, natüralizmi 'icat etmek'ten çok 'yeniden keşfetmiş'tir. Nitekim, Bizans sanatı bu natüralist figürleri geleneğin etkisinde kalarak başka kiliselerde tekrarlamıştır. Örneğin *Deisis* (Yakarış) mozağindeki Hz. İsa'nın yüzünün Sırbistan'daki Sopocani Manastırı Kilisesi'ndeki



Görsel 2.
Deisis, 1262, Mozaik, Güney Galerisi, Ayasofya Camii



Görsel 3.
Pantokrator İsa, 6. yy., Ahşap Üzerine Balmumu ve Boya (Ankostik Resim), Azize Katerina Manastırı, Sina Dağı

1260'lara tarihlendirilen *Koimesis*'teki (Hz. Meryem'in Uykuya Dalması) (Görsel 4) –ki sanatçıları Bizanslıdır– Hz. İsa figürünün yüzüne benzemektedir (Cormack, 2018, s. 185). Yine de bu benzerliğin bire bir aynı olmadığını da belirtmek gerekir. Buna karşılık Kariye'deki *Pantokrator İsa* (Kâinatın Efendisi İsa) (Görsel 5) resimlerinin ise Ayasofya'daki *Deisis*'ten kopya edildiği görülmektedir. Anlaşılan o ki Bizans sanatı Batı sanatıyla eş zamanlı olarak bir tür "natüralizmi" uygulaması ama bunu hem mantalite hem de üslup anlamında gelenekle ilişkisi içinde gerçekleştirmiştir. Giotto duvarda izleyici için dışarıdan bakılabilen "pencereler" (Alberti) açarken, Bizanslı sanatçı fiziki mekân ile resimsel mekânı birlikte tasarlıyordu; böylece Kariye'deki kişi duvarlardaki sahnelerin dışında değil içinde yer almış oluyor, duygusal anlamda çok daha büyük bir etkinin altına giriyordu (Ousterhout, 2011, s. 77). Kariye'deki tasarıma günümüz enstalasyon sanatının mantığı'nın hâkim olduğu rahatlıkla söylenebilir. Eğer bugün Ayasofya'nın veya Kariye'nin sanatsal formlarda oynama becerisi gösteren sanatçısının ya da sanatçıların adını bilmiyorsak, bunun sebebi, Bizanslı sanatçının Ortaçağ mantalitesine, 16. yüzyılda yazan Giorgio Vasari'nin iddia ettiği gibi, kölece bağlı olması ve bu mantaliteyi gözü kapalı tekrarlaması değil (kaldı ki Vasari eğer Kariye'yi görseydi kendi yaşadığı dönemde İtalyan sanatına hakim olan maniyeist tarzın yaklaşık iki yüz elli yıl önce Bizanslı sanatçıları tarafından çoktan icat edildiğini görüp hayrete düşecekti), kendisini geleneğin içinde çalışan bir sanatçı olarak görmesinin sonucudur. Geleneğin içinde çalışmak değişime tümünden kapalı olmak demek değildir, onunla bağlantıyı koparmadan çalışmaktır. Elbette burada sınırlar bellidir. Bizanslı sanatçının 'natüralizm'inin doğrudan doğa gözlemine dayandığı pek söylenemez. Yine de istisnalar vardır. Örneğin, Kariye'deki dış nartekste yer alan *Kana Düğünü* (Görsel 6) adlı mozaikte yer alan küpler, sürahi ve bardak 14. yüzyılda yaşayan Bizanslıların evlerinde kullandıkları gerçek nesnelere kopyalanmıştır (Maguire, 2011, s. 45). Yine aynı



Görsel 4.

Koimesis (Hz. Meryem'in Uykuyu Dalması), 1260lar, Batı Duvarı, Teslis Katedrali, Sopocani Manastırı, Sırbistan

mozaikte, Hz. İsa, Hz. Meryem ve iki havariyle kıyaslandığında resimde yer alan hizmetçilerin gerçeğe yeterince uygun betimlendiği görülür. Kariye'deki resimlerin gerçekçiliğine ilişkin genel kanı onların gelenekten kaynaklanan görsel ve edebi modellere dayandığıdır (Maguire, 2011, s. 44). Fakat modellerin yer yer takip edilmediği, farklı tarzların bir arada denendiği ve birbirine karıştığı Kariye'de karmaşık bir özgünlük yakalandığı görülmektedir. Robert G. Ousterhout (2011, s. 75), Kariye'de "postmodernist" bir yaklaşımın hâkim olduğunu, "bütünlük eksikliği, tezat ve eski ile yeninin yanyanalığının baştan öngörüldüğünü" iddia eder. Bizanslı sanatçı, maddi dünyaya manevi-aşkın dünyandan çok daha fazla

değer verdiği ve böylece kutsallığın değerini yok ettiğini düşündüğü için Batı tarzı natüralist gerçekçiliğe başvuruyordu. Fakat bu demek değil ki Bizanslı sanatçı dinsel olana dünyevi olan hiçbir şey katmıyordu. O, gerektiği ölçüde maddi dünyaya başvuruyordu. "Manevi doğrularla yoğun ilişkisine karşın, Kariye Camii sanatı ve genelde Bizans sanatı... Bizanslı izleyicinin her günkü deneyimine atıfta bulunarak gerçek dünya dediğimiz, bizim maddi varlığımızın dünyasıyla da ilgiliydi" (Maguire, 2011, s. 39).

Natüralizm dışında Rönesans sanatının temel bir başka unsuru olan mekânsal derinlik yaratma Kariye'deki bazı mozaik ve



Görsel 5.

Pantokrator İsa, 1316–1321, Mozaik, Dış Narteks, Kariye Camii



Görsel 6.

Kana Dügünü, 1316–1321, Mozaik, Dış Narteks, Kariye Camii

freskolarda çok net bir şekilde karşımıza çıkar. 14. yüzyılın başında doğrusal perspektif tekniği henüz bulunmadığı için resimlerdeki mekân ve üç boyut yaratımı yeterince gerçeklik hissi vermemekle birlikte Kariye'nin sanatçısının, Giotto'dan az olsa da, belli oranda bir realizm eğilimine sahip olduğu görülmektedir. Bu eğilimin en net görüldüğü fresco parekklesionun bema kemeri güney kısmında yer alan *Hz. İsa'nın Jairus'un Kızını Diriltmesi*'dir (Görsel 7). Bu resimde kutsal figürler insani boyutta değil maniyerist tarzda uzatılmış anıtsal figürler olarak karşımızdadır, ama ayakları gerçek anlamda mekân hissini yaratacak biçimde yere basar. Arkada karşılıklı resmedilmiş iki antik tarz yapı üç boyut yaratacak biçimde mekâna yerleştirilmiştir. Figürler de arkalı önlü yerleştirilerek bir mekânda bulunulduğu hissini artırmaktadır. Bir başka örnek ise dış narteksteki *Vergi İçin Kaydedilme* (Görsel 8) adlı mozaiktir. Burada da figürler natüralist değil maniyeristtir. Fakat üç boyutlu bir mekânın içindedirler. Roma valisi Cyrenius gövdesi arkada ayakları önde olacak biçimde gerçekçi bir şekilde bir tahtın üzerinde oturmaktadır. Arka plandaki bir ağacın varlığı dünyevi bir mekânın içinde olduğumuzu hatırlatmak için oraya yerleştirilmiş gibidir.

Giotto ile kurduğumuz ilişki bizi ister istemez Bizans'ın Batı ile kültürel ilişkisinin daha geniş çerçevesini düşünmeye itmektir. Bizans'ın özellikle 14. yüzyılın sonundan itibaren Osmanlılara karşı askeri destek almak için düzenli olarak başvurduğu Katolik Batı ile yoğun temaslarının karşılıklı bazı kültürel sonuçları olduğu bilinmektedir. Bu etkileşimin niteliği ve boyutları bu makalenin sınırlarını epey aşmakla birlikte birkaç noktaya burada işaret edebiliriz: 14. yüzyılın ikinci yarında Ovidius, Augustinus, Boethius ve Thomas Aquinas gibi Latin yazarlar Yunanca'ya çevrildi (Cameron, 2008, s. 174). Özellikle Katolik ilahiyatının büyük ismi Thomas Aquinas'ın *Summa*'sının çevirisi Bizans Ortodoks ilahiyat tartışmalarında Aristoteles etkisini arttırmıştır. Bizanslı filozoflar ise Avrupa Rönesans'ının en önemli felsefi hareketi olan Floransa



Görsel 7.

Hz. İsa'nın Jairus'un Kızını Diriltmesi, 1316–1321, Fresko, Parekklesion, Kariye Camii



Görsel 8.
Vergi için Kaydedilme, 1316–1321, Mozaik, Dış Narteks, Kariye Camii

merkezli Yeni-Platonculuk üzerinde belirleyici olmuşlardır. Sanat söz konusu olduğunda; Bizans sanatının Geç Ortaçağ Venedik'i üzerindeki etkisi gayet iyi bilinmektedir. San Marco Bazilikası'nın tasarımı ve süslemeleri Bizans usulüdür (Polat, 2021, s. 149-151). Ayrıca Giovanni Bellini gibi Venedik Rönesansı'nın büyük bir isminin başlangıçta yaptığı ikona resimlerinin Bizans tarzında olduğu görülmektedir. Bizanslı sanatçıların kullandıkları parlak renklerin Rönesans Venedik sanatındaki "renkçiliğin" temeli olduğunu da eklemek gerekir (Mango, 2018, s. 301). Batı sanatının Bizans sanatı üzerindeki etkisinin ise Bizans'ın sonuna doğru kısıtlı bir etki olduğu anlaşılmaktadır. Bizanslı ikona sanatçılarının tempera tekniğini kullanmaya devam edip Rönesans Avrupa resminin en önemli teknik açılımlarından biri olan yağlıboya kullanmamaları (Cormack, 2018, s. 179) bu etkinin kısıtlılığına dair iyi bir göstergedir. Öte yandan Rönesans resminin alameti farikası olan perspektif tekniğinin Kariye'deki bir freskoda doğrudan Batı etkisinde uygulandığı görülmektedir. Fakat *Tahtta Oturan Hz. Meryem ve Çocuk* (Görsel 9) adlı bu fresko Metokhites dönemine ait değildir; 1453'ten biraz önce, dış narteks duvarının ikinci bölmesinin kemerine yerleştirilen son mezar anıtı (Mezar G) için yapılmıştır. Hz. Meryem ve çocuğun üzerine oturduğu taht ile karşısında yer alan kadın figürü gayet iyi çizilmiş bir üç-boyutlu mekâna yerleştirilmiştir. Her ne kadar perspektif mükemmel olmasa da bu sahnede başarılı şekilde rakursi tekniğinin uyguladığı açık bir biçimde görülmektedir. Bu fresko Bizanslı sanatçının 15. yüzyıl İtalyan sanatını bildiği ve uyguladığını gösterir (Cormack, 2018, s. 180).

Kariye'deki *Anastasis*, *Göklerin Dürülmesi* ve *Günahkarların Azabı* gibi freskoların çarpıcılığı üzerinde çok şey söylenmiştir. Ayrıca *Yakup'un Merdiveni*'nin (Görsel 10) içine yerleştirildiği lünetin biçimini takip etmesi ve yarattığı üç boyut yanılsaması gerçek bir baş yapıttır. Üç boyut yanılsaması ve derinlik yaratımı Bizanslı sanatçının istediğinde gayet yapabildiği gerçekçilik elemanlarıdır, ama o resmin kutsallığını bozmamak ve sahip olduğu gerçeküstü ilahi atmosferi yoğunlaştırmak için gerçeklik yanılsamasını işine yaradığı ölçüde oldukça kısmi olarak kullanır. O nedenle Rönesans resmindeki doğrusal perspektif Bizans resim sanatında karşımıza çıkmaz. Rönesans anlayışında resim

sanatı dünyevi gerçekliği mutlak bir değer olarak sunmak için doğrusal perspektifi katı bir şekilde uygulamış, izleyen kişinin bulunduğu sabit noktayı referans olarak homojen bir mekân yaratmıştır. Doğrusal perspektifin olduğu resimsel mekânda "tek bir merkez noktası, tek bir ufuk çizgisi, tek bir ölçü" hakimdir ve "resmin bütününde her şey birbiriyle doğru oranlarda bulunuyor olmalıdır" (Florenski, 2001, s. 89). Böylelikle gerçek hayatta olmayan bir mekânsal homojenlik yaratılır, her figür ve nesne teknik olarak birbiriyle eşitlenir. Doğrusal perspektifin "görme hatası," henüz 17. yüzyılda Kepler başta olmak üzere optik üzerine yazan düşünürler tarafından açıkça gösterilmiştir. Basitçe ifade edilirse, perspektif, hareket halinde olan iki gözle gördüğümüz ve gözümüzün eliptik yapısı gereği "görme hatları"ni düz değil kavisli algıladığımız gerçeğini göz ardı eder



Görsel 9.
Tahtta Oturan Hz. Meryem ve Çocuk, 1453'ten Biraz Önce, Fresko, Dış Narteks (Mezar G), Kariye Camii



Görsel 10.

Yakup'un Merdiveni, 1316–1321, Fresko, Pareklesion, Kariye Camii

(Panofsky, 2013, s. 15-16). Elbette bizi bu makalede ilgilendiren doğrusal perspektifin gerçekliğin yapısına uygun olup olmadığı değil, yarattığı sabit-homojen mekân tasarımının sonuçlarının Bizanslı sanatçının hedefleriyle örtüşmediği olgusudur. Perspektifle yapılan bir resimde “şeylerin düzeni”ndeki kutsal hiyerarşi ortadan kaldırılır, böylece inancın öznesi olan kişi kendi ile resimdeki ilahî olan arasındaki “aşılamaz” mesafeyi kaybeder. Benim boyutlarımda, bana benzeyen bir kişiyi nasıl benden daha “yüce” görebilirim? Öte yandan Bizanslı sanatçının elbette bir mekân duygusu vardı, ama yaratmak istediği ruhani atmosferi bozmadığı sürece mekâna izin verebilirdi. Onun için önemli olan, bir resme bakan kişinin gerçeğe *benzer* olanı değil, gerçeküstü-ilahî bir şeye, yani dünyevi olana *benzer olmayana* baktığını hissetmesiydi. Unutmamak gerekir ki, ikona ressamının son tahlilde amacı “ikona önünde duran kişinin tanrısal ışığı görünür kılmalarını gerçekleştirmektir” (Sayın, 2001, s. 16). Bu nedenle o, gerçeklik etkisini minimuma indirmek zorundadır. Dolayısıyla, 20. yüzyıl başında “tersten perspektif” olarak adlandırılan bir görüş rejimine az ya da çok daima sadık kalmış, Rönesans ideolojisinin bir sonucu olarak resimsel mekânda dünyevi doğal yaşamı “kutsayan” Giotto’dan Leonardo’ya Batı geleneğini takip etmemiştir. Bizanslı sanatçının figürleri sembolik önemlerine göre büyük ya da küçük yapılmış, “aynı resimde bir bina üstten bir başkasında alttan, birinde sağdan, diğerinde soldan” çizilmiş (Mango, 2018, s. 299) ya da uzakta olan büyük yakında olan küçük yapılmıştır (Florenski, 2001, s. 97). Böylelikle kutsal resme bakan müminin gerçeklik algısı sarsılır ve karmaşıklaşır; ilahî hakikate, onun gerçek üstü gizemine ruhsal yaklaşması mümkün olur.

Sonuç ve Öneriler

Bu makalede Theodoros Metokhites’in bir entelektüel ve kültür adamı olarak portresi çizilmiştir. Amacımız bir taraftan onun Bizans dünyasındaki entelektüel konumunu belirlemek, diğer taraftan bir kültür adamı olarak en somut başarısı olan Kariye’nin önemini göstermekti. Kariye’deki mozaik ve freskolar sadece geç

Bizans sanatının en önemli eserleri değil, özenle korunması gereken dünya kültür mirasının da en değerli hazinelerindedir. Batı sanatıyla bir kıyaslama yapılarak incelenmesi mümkündür ama bu sadece Kariye’deki resimleri daha iyi anlamak için başvurulaabilecek bir yöntemdir. Kariye’deki resimler Bizans sanatının kendi içindeki değişimini ve başarısını gösterir. Doğan Kuban (2017, s. 208) haklı olarak Kariye’deki mozaik ve freskoların “Bizans sanatının bir uzantısı olmanın yanı sıra, olası gelecek gelişmelere de yeni açılımlar içerdiklerini” yazmıştır. Bu eserler, kendinde değer olarak ele alınmalı, bakılmalı ve incelenmelidir. Kariye’nin arkasındaki şahsiyet Theodoros Metokhites, Robert G. Ousterhout’un (2011, s. 74) ifade ettiği gibi, sahip olduğu yüksek kültürel sermaye ve maddi zenginlik sayesinde, Kariye’de çalışan sanatçıya/sanatçılara “yeni ifade biçimleri geliştirmelerine olanak tanıyan bir ortam sağlamıştı.” Kariye’deki resim programının bânisi Theodoros Metokhites, sadece Bizans kültürüne yaptığı katkı bağlamında değerlendirilmemeli, belki de daha önemlisi, evrensel bir değer olarak kültürün donup katılaşmasına izin vermeden kültürel sürekliliği sağlayan bir anlayışı ve onu mümkün kılan iradeyi temsil ettiği hatırdta tutulmalıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Akyürek, E. (1996). *Bizans'ta sanat ve ritüel*. Kabcacı Yayınevi.
- Akyürek, E. (2002). The marian iconography of the west bay in the Parecclesion of Kariye. *Sanat Yıllığı*, 15, 1–26.
- Angelov, D. (2010). Theodoros Metokhites: Devlet adamı, aydın, şair ve sanat hamisi. *Bir anıt iki anıtsal kişilik Theodoros Metokhites'ten Thomas Whittemore'a Kariye*. Ali Özdamar (Çev.) içinde. Pera Müzesi Yayınları.
- Bydén, B. (2004). To every argument there is a counter-argument: Theodore Metochites defence of scepticism. *Byzantine philosophy and its ancient sources içinde*. Oxford University Press.
- Cameron A. (2008). *Bizanslılar*. Özkan Akpınar (Çev.). YKY.
- Cormack R. (2018). *Byzantine art*. Oxford University Press.
- Cömert B. (2006). *Giotto'nun sanatı*. De Ki Basım Yayın
- Florenski, P. (2001). *Tersten perspektif*. Yeşim Tükel (Çev.). Metis Yayınları.
- Förstel, C. (2011). Khora ile Rönesans arası dönemde Metokhites ve kitapları. Holger A. Klein, Robert G. Ousterhout & Brigitte Pitarakis (Eds.) *Kariye Camii Yeniden/The Kariye Camii reconcidered İnci Türkoğlu (Çev.) içinde*. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Haramundanis, K. (2007). Theodore Metochites. *The Biographical Encyclopedia of Astronomers, Springer Reference*. Springer.
- Jolivet-Lévy, C. (2011). Konstantinopolis'te Bizans sanatının son pırlıtları: Hora Manastırı'nın (Kariye Müzesi) bezemeleri. *Bizans: Yapılar, meydanlar, yaşamlar* Buket Kitapçı-Bayrı (Çev.) içinde. Kitap Yayınevi.
- Karaman, Y. (2019). *Ontolojinin sınırları: Platon'un Khora kavramı*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü] <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/71384/592325.pdf>
- Kuban, D. (2017). *İstanbul bir kent tarihi-Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Magdalino, P. (2016). Paleologoslar döneminde yaşanan Bizans Rönesansı; Theodoros Metohites ve Kariye Manastırı. *Bizans: yapılar, meydanlar, yaşamlar* Buket Kitapçı-Bayrı (Çev.) içinde. Kitap Yayınevi.
- Maguire, H. (2011). Kariye Camii sanatında retorik ve gerçeklik. Holger A. Klein, Robert G. Ousterhout & Brigitte Pitarakis (Eds.) *Kariye Camii yeniden/The Kariye Camii reconcidered İnci Türkoğlu (Çev.) içinde*. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Mango, C. (2018). *Bizans-Yeni Roma İmparatorluğu*. Gül Çağalı Güven (Çev.) YKY.
- Necipoğlu, N. (2011). Geç Bizans döneminde imparatorluk ve imparatorluk ideolojisi: Gelenek, dönüşüm ve yenilik. Holger A. Klein, Robert G. Ousterhout & Brigitte Pitarakis (Eds.) *Kariye Camii yeniden/The Kariye Camii reconcidered İnci Türkoğlu (Çev.) içinde*. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Ogan, A & Mirmiroğlu V. (1955). *Kariye Camii Eski Hora Manastırı*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ousterhout, R.G. (2010). Kariye: Yapının kısa bir tarihi. *Bir anıt iki anıtsal kişilik Theodoros Metokhites'ten Thomas Whittemore'a Kariye Ali Özdamar (Çev.) içinde*. Pera Müzesi Yayınları.
- Ousterhout, R. G. (2011). Zor yapıları okumak: Kariye Camii'nden dersler. Holger, A. Klein, Robert G. Ousterhout & Brigitte (Eds.) *Kariye Camii yeniden/The Kariye Camii reconcidered İnci Türkoğlu (Çev.) içinde*. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif-simgesel bir biçim* Yeşim Tükel (Çev.). Metis Yayınları
- Pitarakis. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Polat, N. (2021). *Fatih ve Bellini*. Beyoğlu Kitabevi
- Sanatçısı Bilinmiyor. (1261). *Deisis* [Mozaik]. Güney galerisi, Ayasofya Camii, İstanbul, Türkiye. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/206131?mode=full>
- Sanatçısı Bilinmiyor (1316–1321). *Hz. İsa'nın Jairus'un Kızını Diriltmesi* [Fresko]. Parekklesion, Kariye Camii, İstanbul, Türkiye. <https://mobile.twitter.com/oart7218/status/1298719588763328518>
- Sanatçısı Bilinmiyor (1453'ten biraz önce). *Hz. Meryem ve Çocuk* [Mozaik]. Dış narteks, Kariye Camii, İstanbul, Türkiye.
- Sanatçısı Bilinmiyor (1316–1321). *Kana Düğünü* [Mozaik]. Dış narteks, Kariye Camii, İstanbul, Türkiye.
- Sanatçısı Bilinmiyor (1260lar). *Koimesis (Hz. Meryem'in Uykuya Dalması)* [Fresko]. Batı duvarı, Teslis Katedrali, Sopocani Manastırı, Sırbistan. https://www.google.com/search?q=koimisis+sopacani+&tbm=isch&ved=2ahUKEwjA7_LH3qj1AhWjTeUKHUsIBIkQ2-cCegQIABAA&sq
- Sanatçısı Bilinmiyor (6. yy.). *Pantokrator İsa* [Ankostik resim], Ahşap üzerine balmumu ve boya, Azize Katerina Manastırı, Sina Dağı, Mısır. <https://www.bobmurphyshow.com/episodes/ep-163-bob-murphy-talks-faith-and-economics-on-the-more-christ-podcast/>
- Sanatçısı Bilinmiyor (1316–1321). *Pantokrator İsa* [Mozaik]. Dış narteks, Kariye Camii, İstanbul, Türkiye. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Pantokrator_%C4%B0sa_\(Kariye_M%C3%BCzesi\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pantokrator_%C4%B0sa_(Kariye_M%C3%BCzesi))
- Sanatçısı Bilinmiyor (1316–1321). *Tahtta İsa ve Theodoros Metokhites* [Mozaik]. İç narteks, Kariye Camii, İstanbul, Türkiye. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Chora_Church_interior_March_2008.JPG
- Sanatçısı Bilinmiyor (1316–1321), *Vergi için Kaydedilme* [Mozaik]. Dış narteks, Kariye Camii, İstanbul, Türkiye. <https://listelist.com/bizans-doneminden-kalma-tarihi-yapi-kariye-muzesi/>
- Sanatçısı Bilinmiyor (1316–1321). *Yakup'un Merdiveni* [Fresko]. Parekklesion, Kariye Camii, İstanbul, Türkiye. <https://okuryazarim.com/bunlar-i-biliyormuydunuz/yakupun-merdiveni/>
- Sayın, Z. (2001). Sunuş. *Tersten perspektif içinde*. Metis Yayınları
- Tatakis, B. (2003). *Byzantine Philosophy* Nicholas J. Moutafakis (Trans.) Hackett Publishing Company, Inc.
- Yıldırım F. B. (2018). Harfler ve figürler: Bir Ortaçağ kilisesinde sözcüklerle imgelerin melezlenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 12. Ulusal Sanat Sempozyumu, Sanatın Değişkenleri Bağlamında Kentsel Adalet*.

Structured Abstract

Background and Purpose

Theodore Metochites is well known as the creator of the Chora Monastery Church (the Kariye Mosque) which features the most important artworks of the late-Byzantine era. Historically, Metochites has been most generally identified with the Chora, but he is more than that—he was a great statesman and, more importantly, a man of culture of 14th-century Byzantium. He not only instigated and oversaw the Chora's painting program but also affected the intellectual culture of his time, both the Byzantine and to some degree that of the European Renaissance. This article demonstrates Metochites's importance as an intellectual of his time. Of note, Metochites created a great library in the Chora in which, along with the Christian books, the ancient Greek literary, philosophical and scientific literature was available, which helped the 14th century's Greek scholars to strongly bond with the humanistic culture of the Greek Antiquity. Thanks to Byzantine scholars like Manuel Chrysoloras, who in the first instance made it possible for the Italian humanists creating the European Renaissance to learn Greek and reach ancient Greek literature from the original sources, the humanistic knowledge spread across Europe, strongly supported by the policy of the Metochites library. This article further demonstrates the importance of the artworks in the Chora by comparing them with European Renaissance painting, especially that of Giotto, who is accepted as the first naturalistic painter of Western art.

Method

A literature review about the subject supports discussion; first, about the intellectual life of Theodore Metochites, and second, about the importance of the artworks of the Chora.

Results

As a follower of Michael Psellos, who animated the ancient Greek philosophy and science of the 11th century, Theodore Metochites commented on Plato and Aristotle from the perspective of Neo-Platonism. He preferred Plato to Aristotle as he believed that Plato's prioritization of mathematics over physics was a more accurate approach to knowing the structure of the universe than Aristotle's application of physics over mathematics.

However, Metochites was not dogmatic about knowledge; he valued Aristotle's books on Physics and Logic as tools to discover the universe and human understanding but viewed his Metaphysics as full of uncertainty. At the 29th chapter of his book *Hypomnematismoi kai semeioseis gnomikai* (Personal Comments and Explanations) known as *Miscellanea philosophica et historica* (Encyclopedia of Philosophy and History) in Latin, he sketched out ideas of ancient Skepticism and defended them. He was a "liberal" thinker *avant la lettre*, who was open to different types of interpretation and assessment as signs of humanism in the Renaissance. He influenced the Italian Neo-Platonists in the 15th century through his writings about Platon's Dialogues.

On the other hand, as a man of culture, Metochites was the pioneer of the creation of the most important artworks of the late-Byzantine period. Thanks to his financial and cultural capital, he provided a milieu for the Byzantine artists to create new artistic expressions. Therefore, it can be easily said that Western art history's conventional understanding of Byzantine art as allegedly static and unchanging, and constantly repeating certain clichés is definitely wrong. The mosaics and frescoes in the Chora demonstrate the change and great success of Byzantine art itself. It is possible to analyze them by making a comparison with contemporary Western art of the time, but only as a method to better understand the value of the art in the Chora.

Conclusion

Theodore Metochites is an important intellectual of 14th-century Byzantium. His intellectual efforts contributed not only to Byzantine high culture but also in some ways to Italian Renaissance intellectual culture. His success in the Chora strongly contributes to the cultural heritage of today's world. As the founder of the painting program in the Chora, Metochites should be evaluated not just in the context that he greatly contributed to late Byzantine culture but as a figure who made cultural change possible by respecting cultural continuity.

Münir Nurettin Selçuk Eserlerinin Makam, Form, Usûl ve Güftekâr Tasnifi

Maqam, Form, Usûl, and Lyricist Classification of Munir Nurettin Selcuk Compositions

Duygu ULUSOY YILMAZ^{ID}

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi,
Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Ana
Bilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi
Bölümü, Sivas, Türkiye



Öz

Münir Nurettin Selçuk, eserlerindeki müzik anlayışı, form, makam ve usûl kullanımındaki yaklaşımlara getirdiği özgürlük ve icra tarzı ile geleneğin, yenilikçi tarza dönüşmesine vesile olan bestekârlardan biridir. Münir Nurettin Selçuk'un bestelemiş olduğu eserlerin incelenerek tasnif edilmesinin amaçlandığı bu çalışma kapsamında, Selçuk'un hayatına ilişkin bilgilere de yer verilmiştir. Çalışma kapsamında, TRT nota arşivi (2019) taranarak Münir Nurettin Selçuk'a ait 84 eser tespit edilmiştir. TRT nota arşivinde yer alan, Münir Nurettin Selçuk'un bestelemiş olduğu bu eserlerin makam, form, usûl ve güftekâr tasnifi yapılmış, elde edilen bulgular, yüzde değerleri verilerek grafikler şeklinde sunulmuştur. Bu yönüyle çalışmanın; gerek icracılar, gerek konuya ilgi duyan araştırmacılar için önem taşıyacağı düşünülmektedir. Çalışma sonucunda; Münir Nurettin Selçuk'un %19 oranla en çok Nihavent makamında, onu takiben Rast makamında besteler yaptığı, eserlerinde %79 oranla en çok şarkı formunu, %16 oranla en çok Aksak usûlü tercih ettiği tespit edilmiştir. Ele alınan 84 eserin saz semâîsi dışında kalan 83 sözlü eserin güftekârları incelendiğinde Münir Nurettin Selçuk'un en çok Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirlerinden istifade ettiği görülür.

Anahtar Kelimeler: Tasnif, Münir Nurettin Selçuk, sözlü eser

ABSTRACT

Münir Nurettin Selçuk is one of the composers who contributed to the transformation of tradition into an innovative style with his musical understanding in his works, and the freedom that he brought to the approaches in the use of form, maqam and usûl, and his style of performance. Within the scope of this study, which aims to examine and classify the works composed by Selçuk, information about Selçuk's life is also included. In the content of this study, 84 compositions of Selçuk were identified by searching the TRT music archive. These compositions, which are in the TRT notation archive and composed by Selçuk, are classified according to maqam, form, usûl, and lyrics, and the findings are presented in the form of graphs by giving their percentage values. This aspect of the study; It is thought that it will be important for both performers and researchers interested in the subject. In the results of the study, it has been determined that Selçuk composed mostly in Nihavent maqam with 19%, followed by Rast maqam, in his works he preferred the song form the most with 79%, and Aksak usûl, the most with 16%. When the lyricists of the 83 vocal music pieces of the 84 compositions discussed are examined, it is seen that Selçuk mostly benefited from the poems of Beyatlı.

Keywords: Classification, Munir Nurettin Selcuk, vocal music pieces

Giriş

Klasik Türk müziği, oluşumu, kökeni Orta Asya ve Pers uygarlıklarına kadar uzanan, Arap ve Fars kültürlerinden etkilenmiş, Osmanlı İmparatorluğu döneminde oluşmuş, Cumhuriyet döneminde modernize edilmiş bir müzik türüdür (Berker, 1985). Klasik Türk müziği Batı müziğinden farklı olarak armonik değil, melodiktir. Türk müziği sadece tek bir melodi üzerine icra edilir. Armoni yerine melodiye yapılan bu vurgu, Batı müziğinin tonal yapısından farklılaşan Türk müziğinin modal olarak adlandırılmasının nedenlerinden biridir. En önemli ikinci farklılık ise, Batı müziğinde temel olarak var olan iki moda (majör ve minör) karşılık olarak Türk müziğinde tanımlanmış yaklaşık 600 makam bulunmasıdır (Tanrıkorur, 2003, s. 139–165, aktaran Taşkın, 2005, s. 10).

Geliş Tarihi/Received: 3.12.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 28.07.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Duygu ULUSOY YILMAZ

E-mail: dulusoy78@gmail.com

Cite this article as: Ulusoy-Yılmaz, D. (2022). Maqam, form, usûl, and lyricist classification of Munir Nurettin Selcuk compositions. *Art and Interpretation*, 40(1), 94–101.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

VIII. ve XIII. yüzyıllarda gelişerek Endülüsten Çin'e ve Orta Afrika'dan Kafkaslar'a kadar geniş bir alanda yaygınlaşan Orta Doğu müzik kültürü, XIV. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. XV. yüzyılda ise artık yavaş yavaş eski önemini kaybetmeye başlamış ve başta Türkler, Araplar ve Farslar olmak üzere çeşitli Müslüman toplumlar, daha kişisel karakterde kendi yapılarını kurmaya başlamışlardır (Can, 2001). XVII. yüzyıldan Lale Devri'nin sona erdiği zaman aralığında Avrupa'da Barok ve Rokoko etkileri Osmanlı sarayına işleyerek zamanın şark kültürüyle çok farklı birleşim oluşturmuştur. 1730 yılından İsmail Dede Efendi'nin ölümüne kadar süren dönem ise klasik Türk müziğinin en aydınlık dönemidir. Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği yıllardan 1945'e kadar klasik Türk müziğinde şarkı formunun en üst seviyeye ulaştığı dönem olmuştur. XX. yüzyıldan günümüze kadar devam eden bu dönem bin seneyi aşkın zamandır klasik Türk müziğini tüm canlılığıyla sunmuştur (Yarman, 2002).

Türk müziği iki temel öge üzerine kurulmuştur, bunlar makam ve usûllerdir. Bunların yanı sıra mûsikî eserlerinin gelişmesini sağlayan başka unsurlar da vardır. Üslup, tavır ve nota bilgisi gibi kişinin varlığı ile ortaya çıkan bu yardımcı öğeler, bestekâr ve icracıların kendi sanat ve yetenekleri düzeyinde mûsikîmize katılarak Türk müziğinin ilerlemesine büyük katkı sağlar. Mûsikîmizin varoluş sebeplerini ortaya çıkaran esaslar, bu ana ve yardımcı öğeler içinde yerlerini almışlar, Türk müziğinin tarihi ve bütünlüğü ile uyum içinde günümüze gelmişlerdir.

Makam deyimi, mûsikî tarihinin içinde kurulmuş ve bugüne kadar gelmiş kurumsal sistemlerin olgunlaşması ve ilerlemesi göz önünde tutularak incelendiği zaman netliğe kavuşmuş olacaktır. Çünkü bu kurumsal sistemlerin birbirlerine olan etkileri ve faydaları sonrakilerin daha gerçekçi olmalarında, eski müzikologların yazılı eserlerden istifade ederek, hatta çoğu bölümlerde metinlere odaklı kalarak nazariyat alanına sunulmuşlardır. Türk müziği icrasının temelini oluşturan makam, form ve usûl bilgisinin yanında güftekâr ve bestekârının da son derece mühim olduğu, icra performansının sağlam temeller üzerine kurulu bir üslup ve tavır içerisinde dinleyiciye sunulması gerektiği söylenebilir. Türk müziğinde üslup, meşk geleneği içinde belirli bir düzeye gelindikten sonra o yolda öğrenilenleri ve yaşanan tecrübeleri de yanına katarak, marjinalleşme kaygısından uzak bir biçimde gelişmektedir. Bir nevi üslup ani bir oluşum değil; bireyin birikim ve tecrübelerini, kişiliğiyle beraber geliştirmesiyle kendine özgü bir tarz oluşturması şeklinde ifade edilebilir. Bu bağlamda Türk müziği tarihi sahnesine çıktığı dönemden günümüze kadar geçen süre zarfında "Münir Nurettin'den önce-Münir Nurettin'den sonra" ölçüsünün geçerli olduğu ve halkın gözünde "İstanbul Bestekârı" (Güntekin, 2010) gibi kimliklere sahip olduğu göz önünde bulundurularak, Münir Nurettin'in kendine has icra tarzı, müzik anlayışı, form, makam ve usûl kullanımındaki yaklaşımlara getirdiği yenilikler bağlamında oldukça kıymetli bir bestekâr olduğu söylenebilir.

1900 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Münir Nurettin, 1915'te Dârü'l-Feyz-i müzik okuluna girdiğinde, Üdfî Sâmi Bey, Lavtacı Hacı Tahsin, Kemânî Naîm Bey ve Ethem Nûri Bey bu öğrenim merkezinde çalışmaktaydılar. Münir Nurettin, ilk bestesini sözleri Neyzen Tefik'e ait olan "Bu bir terânedir" i 1920'lerde tango şeklinde bestelemiş, müzik eğitimine Dârü'l-Feyz-i müzik okulunda devam etmiştir. O yıllarda Yeniköylü Hasan Efendi'nin çırağı Ethem Nuri Bey'den kırk fasıl öğrenmiş, evinde yapılan toplantılarda Hoca Ziya Bey ile vakit geçirmiş, Dârü'l-elhân'a katılmış ve "Türk Mûsikîsinin o devrinde hakikaten naşiri olan Şark Mûsikîsi

Cemiyeti'nin biricik okuyucusu olarak, bir şeref madalyası gibi, solist unvanını ihraz etmiştir" (Rona, 1970). İncesaz gruplarında hanende olarak görev yaptığı Muzika-yi Hümayûn'da üçüncü sınıf Mülâzım-ı sâni' rütbesiyle müezzin olarak atanmış, cumhuriyetin ilanından sonra Mızıkâ-i Hümayûn'un Ankara'ya nakledilmesi üzerine mülâzım-ı evvel² rütbesiyle Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyetine katılmıştır. Özcan (2009), Selçuk'un, "çoğunlukla Refik Fersan ve Hâfız Yaşar ile özel müzik toplantılarına" katıldığına "1926 yılında Atatürk'ün izniyle kurulduktan ayrıldıktan sonra İstanbul'a" dönerek "ilerideki müzik hayatına özgürce devam ettiğine" değinir. Münir Nurettin Selçuk, solfej, vokal eğitimi ve piyano dersleri aldığı Paris Konservatuvarında iki yıl kaldıktan sonra 1928 yılında Türkiye'ye döner ve oluşturmak istediği yenilikçi müzikal yaklaşımı da şu şekilde dile getirir:

Avrupalı, müziğin klasiğini iki saat süreyle konser salonlarında çıt çıkarmadan, tam bir sessizlik içinde, zevk alarak dinleyebiliyorsa, Türk halkı da kendi klasik müziğini aynı saygı ve ilgiyle dinleyebilmelidir. Öz mûsikîmizin batı müziğinden eksikliği yoktur. Batı müziği çokseslidir. Bir sekizli içinde on iki eşit aralık vardır. Bizim mûsikîmiz de, bir sekizli içinde eşit olmayan yirmi dört aralıkla, müthiş bir ses ve melodi zenginliğine sahiptir. İşte çeşitli makamları, usûlleriyle, dini temalarıyla bu eşsiz müzik, meyhanelerden ve eğlence toplantılarından kurtarılmalı; müzik dinlemeye gelen müziksever insanların katına, konser salonlarına yükseltilmelidir. (Kulin, 2015, s. 51-52).

Münir Nurettin Selçuk, dile getirdiği bu yenilikçi yaklaşımı, Paris'teki müzik eğitiminin ardından konserlerinde geleneksel olmayan bir repertuar oluşturarak göstermiştir. Bu bağlamda Münir Nurettin Selçuk'un, Paris'ten döndükten sonra batı vokal icra tekniğini ülkesine getirmiş olduğunu da söylemek mümkündür. İcraları için konser salonlarını tercih ederek, konserlerinde frak giyerek, müziğin ciddi ve özel bir sanat olduğunu vurgulayarak önemli adımlar atmıştır. "Alaturka uygulamalarına çağdaş bir eleştiri ile alafanga ilkelerini inceleyen ilk sanatçılardan biri olan Münir Nurettin, "Batılı" vokal tekniklerini "Doğu" pratiklerine uyarlayarak yeni bir okul oluşumuna katkıda bulundu" (Çak, 2017). "Özgün ses eğitimi görmüş, sesini herhangi bir müzik âleti gibi kullanmayı denemiş ilk hanendemiz sanırız ki Münir Nurettin Selçuk olmuştur" (Behar, 2019). Münir Nurettin'in icrâ üsluplarındaki önemli değişiklikleri yurt dışında görmüş ses eğitiminden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Türk müziğinin en sancılı (Özdemir & Beşiroğlu, 2009) olarak ifade edilen dönemlerinde yaşamış bir müzisyen olarak Münir Nurettin, "alafanga ekolünden yararlanan ve batı tekniklerini kullanarak oryantal bir sanatçı olduğu için hem 'Tanzimat Dönemi aydını' hem de 'İstanbullu bir beyefendi' olarak tanımlanır" (Çak, 2017).

Bu çalışma, Münir Nurettin Selçuk'un bestelemiş olduğu eserlerde en çok hangi makamı, usûlü, formu kullandığını tespit etmek, hangi güftekârların eserlerini tercih ettiğini saptamak amacıyla yapılmıştır. Araştırmada TRT nota arşivinde (2019) yer alan notalar kullanılmıştır. Çalışma kapsamında yer alan grafiklerin icracılar ve araştırmacılar açısından önemli olabileceği düşünülmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, doküman analizi ile gerçekleştirilmiş tarama modelinde bir çalışmadır. Konuya yönelik yazılı kaynaklar incelemek üzere elde edilmeye çalışılmıştır. Bir çeşit nitel araştırma şekli olan doküman analizi, yazılı kaynakların içeriğini sistematik ve titiz bir biçimde analiz etmek amacıyla kullanılmaktadır

(Wach, 2013). Tarama modelleri ise, geçmişte ya da günümüzde var olan bir durumu var olduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan nesne, birey ya da herhangi bir olay, kendi şartları dâhilinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Hiçbir şekilde onları değiştirme veya etkileme çabası gösterilmez (Karasar, 2005). Tarama modelleri daha çok “ne, nerede, ne zaman, hangi düzeyde, ne kadar sıklıkta, nasıl” vb. soruların yanıtlandırılması ile ilgilidir (Büyüköztürk ve ark., 2018).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmanın verilerini, Münir Nurettin Selçuk’un TRT arşivinde yer alan besteleri oluşturmaktadır. Çalışma, TRT repertuarında besteciye ait 84 eser üzerine odaklanmıştır. Çalışma kapsamında; Münir Nurettin’in hayatı ile ilgili kaynaklar taranmış, konuyla ilgili veriler değerlendirilmiştir. Münir Nurettin’in bestelemiş olduğu eserler TRT nota arşivinden (2019) tespit edilmiştir. Tespit edilen bu eserlerin listesi, TRT repertuar numarasıyla birlikte Tablo 1’de verilmiştir.

Münir Nurettin Selçuk’un bestelemiş olduğu eserler tek tek ele alınarak, makam, usûl, form ve güftekar yönüyle ayrı ayrı incelenmiştir. Elde edilen veriler, çalışma aşamasında önce bir tablo üzerinde eserin ilk dizesi ve repertuar numarası şeklinde verilmiş, sonrasında farklı grafiklerle tasnif edilmiştir. Bu doğrultuda; makam, usûl, form, güftekar grafikleri hem yüzde, hem eser sayısı olarak açıklamalarıyla çalışma içinde paylaşılmıştır.

Bulgular

Münir Nurettin Selçuk’a ait 84 eserin makamsal, usûl, form ve güftekar dağılımları açısından incelenmesi neticesinde elde edilen veriler, ilgili başlıklar altında grafiklerle sunulmuştur.

Münir Nurettin Selçuk’un Eserlerinde Kullandığı Makamlar

Münir Nurettin Selçuk’un bestelemiş olduğu 84 eserin makamsal açıdan incelenmesi neticesinde Selçuk’un kullandığı makamlar Grafik 1’de verilmiştir.

Grafik 1’de görüldüğü üzere Münir Nurettin Selçuk kullandığı makamlar şu şekildedir; en çok kullandığı makam 16 eser ile nihâvent makamıdır. Selçuk’un nihavent makamından sonra en sık kullandığı makamların 13 eser ile rast makamı, 8 eser ile mâhur makamı olduğu görülür. Münir Nurettin Selçuk, 6’şar eser ile hicaz makamını, kürdilhicazkâr makamını, hüzzam makamını, sultan-yegâh makamını ve uşşak makamını kullanmıştır. Eserlerinde kullandığı diğer makamlar, 3 eser ile segâh makamı, 2 eser ile sabâ makamı, 2 eser ile muhayyer makamı, 2 eser ile sûzidil makamı, 2 eser ile hüseyinî makamı, 1’er eser ile bestenigâr makamı, bûselik makamı, isfahan makamı, nişâburek makamı, müstear makamı, zirgüleli sûzinak makamı ve zirgüleli hicaz makamıdır.

Münir Nurettin Selçuk’un Eserlerinde Kullandığı Formlar

Münir Nurettin Selçuk’un bestelemiş olduğu 84 eserin incelenmesi neticesinde kullanmış olduğu formlar Grafik 2’de verilmiştir.

Elde edilen veriler ışığında Grafik 2’de görüldüğü üzere, Münir Nurettin Selçuk, 67 eserini şarkı formunda bestelemiştir. Eserlerinde kullanmış olduğu diğer formlar; 2 eserde gazel, 2 eserde yürük semâi, 2 eserde ilâhi, 2 eserde fantezi, 2 eserde marştır. 1’er eserde kullandığı formların; saz eseri, kâr, kârçe, beste, ağır semâi, mersiye ve ağıt formu olduğu tespit edilmiştir. Münir Nurettin Selçuk eserlerinde, 2’şer eser ile gazel, yürük semâi, ilahi, fantezi ve marş formlarının; 1’er eser ile de saz eseri, kâr, kârçe, beste,

ağır semâi, mersiye ve ağıt formlarının kullanım oranlarının aynı olduğu görülür. Buna göre Münir Nurettin Selçuk’un bestelemiş olduğu eserlerde en çok şarkı formundan faydalanmıştır.

Münir Nurettin Selçuk’un Eserlerinde Kullandığı Usûller

Münir Nurettin Selçuk’un bestelemiş olduğu eserlerde usûl dağılımı Grafik 3’te verilmiştir.

Grafik 3’te görüldüğü üzere Münir Nurettin Selçuk’un en çok: 14 eser ile aksak usulü kullanmıştır. Aksak usulü takiben 13 eserde düyek usulünü, 12 eserde yürük semâi usulünü, 10 eserde sofyan usulünü, 8 eserde ise semâi usulünü eserlerinde kullandığı tespit edilmiştir. 3 eser ile sengin semâi usulü, 3 eser ile devr-i hindi usulü, 3 eser ile nîm sofyan usulü, 2 eser ile curcuna usulü, 2 eser ile müsemmen usulü, 2 eser ile serbest usulü, 2 eser ile aksak semâi usulü, 2 eser ile nîm hafif usulü, 1 eser ile ağır aksak usulü, 1 eser ile aksak-yürük semâi usulleri, 1 eser ile Türk aksağı usulü, 1 eser ile lenk fahte usulü, 1 eser ile sofyan- curcuna- serbest usulleri, 1 eser ile aksak (çifte sofyan) usulü, 1 eser ile nîm sofyan- düyek usulleri ve 1 eser ile de sofyan-semâi usulü Münir Nurettin Selçuk’un eserlerinde kullandığı diğer eserlerdir.

Elde edilen veriler ışığında Münir Nurettin Selçuk eserlerinde, 3’er eser ile sengin semâi, devr-î hindi ve nîm sofyan usullerinin; 2’şer eser ile curcuna, müsemmen, serbest usulü, aksak semâi ve nîm hafif usullerinin; 1’er eser ile de ağır aksak, aksak-yürük semâi, Türk aksağı, lenk fahte, sofyan-curcuna-serbest, aksak (çifte sofyan), nîm sofyan-düyek ve sofyan-semâi usullerinin aynı oranda kullanılmış oldukları söylenebilmektedir. Buna göre Münir Nurettin Selçuk’un eserlerinde en çok sırası ile aksak, düyek, yürük semâi, sofyan, semâi vb. usullerden faydalanmış olduğu görülmektedir.

Münir Nurettin Selçuk’un Eserlerinde İstifade Ettiği Güftekarlar

Toplamda 84 eser bestelediği tespit edilen Münir Nurettin Selçuk’un 5 eserinin güftekarının belirtilmediği ve 1 eseri de saz semâisi formunda sözsüz olarak bestelediği görülmüştür. Bu bağlamda Münir Nurettin’in bestelemiş olduğu eserlerde güftekar dağılımı Grafik 4’te verilmiştir.

Grafik 4’te görüldüğü üzere, bestekârın en çok; 17 eser güftesi ile Yahya Kemal Beyatlı’dan, 8 eser ile Vecdi Bingöl’den, 7 eser ile Mustafa Nafiz İrmak’tan, 5 eser ile Faruk Nafiz Çamlıbel’den, 5 eser ile Ümit Yaşar Oğuzcan’dan, 4 eser ile Behçet Kemal Çağlar’dan, 4 eser ile Nedim’den, 3 eser ile Munis Faik Ozansoy’dan, 2 eser ile Şahap Gürsel’den, 2 eser ile Bekir Sıtkı Erdoğan’dan, 2 eser ile Niyazi Damla’dan, 2 eser ile Mevlânâ’dan, 1 eser ile Tevfik Fikret’ten, 1 eser ile Remzi Tevfik Tüzünkan’dan, 1 eser ile Ahmet Paşa’dan, 1 eser ile Refik Ahmet Sevensil’den, 1 eser ile Fâzıl Ahmet Aykaç’tan, 1 eser ile İsmet Bozdağ’dan, 1 eser ile Necmi Nurettin Güngörmüş’ten, 1 eser ile Nezahat Kuntar’dan, 1 eser ile Münif Paşa’dan, 1 eser ile Devlet Çelebi Hanım’dan, 1 eser ile Sultan I. Mahmut’tan, 1 eser ile Sultan II. Mahmut’tan, 1 eser ile Cahit Sıtkı Tarancı’dan, 1 eser ile Ahmet Haşim Bey’den, 1 eser ile Necdet Atılğan’dan, 1 eser ile Hayri Mumcu’dan ve 1 eser ile de Fuzûlî’den istifade etmiş olduğu tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler ışığında; Münir Nurettin Selçuk eserlerinde, 5’er eser ile Faruk Nafiz Çamlıbel ve Ümit Yaşar Oğuzcan; 4’er eser ile Behçet Kemal Çağlar ve Nedim; 2’şer eser ile Şahap Gürsel, Bekir Sıtkı Erdoğan, Niyazi Damla ve Mevlânâ; 1’er eser ile Tevfik Fikret, Remzi Tevfik Tüzünkan, Ahmet Paşa, Refik Ahmet Sevensil, Fazıl Ahmet Aykaç, İsmet Bozdağ, Necmi Nurettin Güngörmüş, Nezahat Kuntar, Münif Paşa, Devlet Çelebi Hanım, Sultan I. Mahmut,

Tablo 1.
Münir Nurettin Selçuk'un Bestelemiş Olduğu Eserlerin Listesi

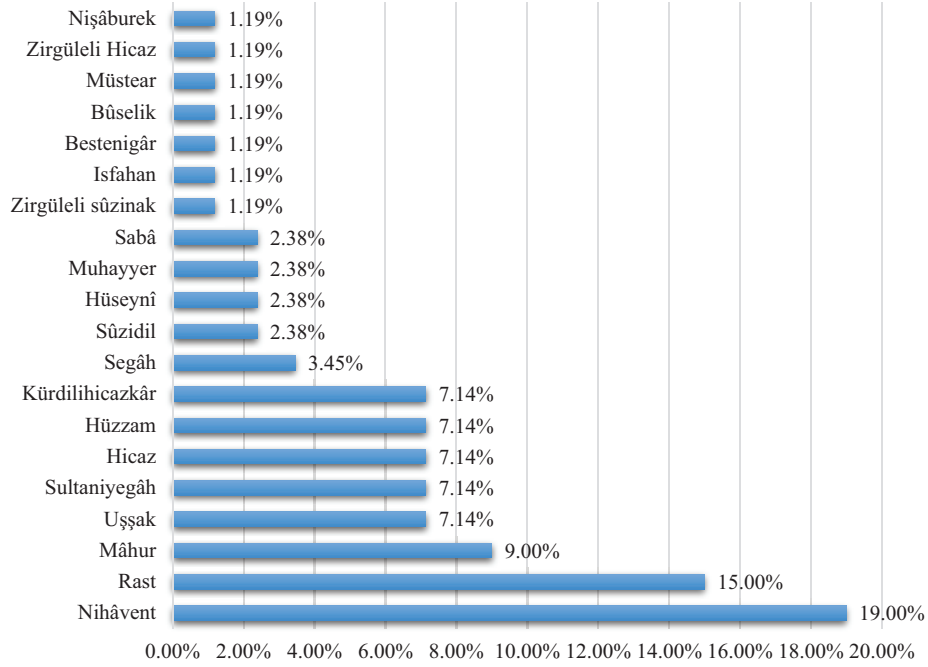
Eserin İlk Dizesi	Rep. No.
Âheste çek kürekleri	183
Artık demir almak günü gelmişse zamandan	522
Âşık bağıdat sorulmaz	568
Ay gökte hayale hisse kaynak	869
Azîz İstanbul	9149
Bahçemde açılmaz seni	1056
Benden ayrı düştün artık	1340
Beni kör kuyularda	1426
Bilmem bu gönülle ben nasıl	1676
Bilmem kaç yıl aradım seni bulana kadar	1683
Bir beklediğim var bitmez gecenin	1811
Bir gülşene vardık ki uzak	1975
Bir merhaleden güneşle dünya	2166
Bir nigâhın kalbimi etti esir-i zülfün ah	15995
Bir safâ bahşedelim gel	15998
Bu hülyâlar diyarında gizli	2544
Bir söz dedi cânan ki kerâmet	2261
Biraz kül biraz duman	1783
Biz şî'ri böyle söyledik	2434
Bu yıl da böyle geçti şîrin	2629
Bülbül âhengini gül rengini	15990
Çepçevre bahar içinde	2950
Dil uyur mest olarak yarı dil-ara söyler	3457
Dönülmez akşamın ufkundayız (rindlerin akşamı)	3554
Dumanlı başları göklere ermiş	3570
Durmadan aylar geçer yıllar	3587
Endülüs'te raks	11706
Erdi bahar sardı yine	3900
Evvel Allah adını yad	14188
Ey naz ü işve velvele-i şan	4203
Ey yarenler bu dünyada bir gün atlı da yaya da	4326
Gezerken yağmurda rüzgârda	4892
Git ey akan gözyaşım git o	14209
Gittin de bıraktın beni aylarca kederde	4969
Gördüm ol meh düşuna bir şal	15993
Gurbet ademden kara (yolcu ile arabacı)	18451
Gümüş saçlarına eğip başımı (Anneye ninni)	5754
Gül yüzünde görelî zülf-i	5734
Gün doğarken yıldızlar söner	5774
Hatırla mâzî-i mes'ûdu sende	6095
Havalandı gönül kuşu	6106

Eserin İlk Dizesi	Rep. No.
Hayat gençlik boyunca	6145
Hayat mısın ölüm müsün nesin	15996
Hülyâma doğan son güneşim	6511
İstinye körfezinde bu akşam	6756
Kalamış (yok başka yerin)	11509
Kandilli yüzerken uykularda	6977
Kuşadasında anılar vardır	7316
Lâl olursun söylersem bir fıkrâ	7368
Mehpâreler elinde kalmış	7561
Milletim aç bağırını	18453
Mor dağların üstünde yok bir	-
Ne doğan güne hükümüm	7973
Ne olmuş ansızın cem	8045
Ney'le konuştum dedim bana	15997
Nice bir eşk-i firakınla	15989
Otomobil uçar gider	8548
Pencereyi kapatıverdim yağmur dışarda kaldı	15992
Rakkas bu hâlet senin oynunda mıdır	8819
Rindlerin ölümü (hâfız'ın kabri olan)	5914
Ruhsarına aybetme nigâh ettiğimi	8879
Sahilden uzaklaştık elin şimdi elimde	9058
Sabâ eser gusun-i ter ki	8979
Saçının telleri göğsünde perişan	9026
Sâki getir getir yine	9090
Sâki parıldasın şefak-ı meyle	9097
Sen karşıma her özlediğim anda çıkarsın	15991
Sen şarkı söylediğin zaman	9436
Sensiz ey şuh gözlerim âvâre	9654
Sevda ile diillendi bu son	9735
Sevdiğim dünyalar kadar gel dese	9812
Sevgi dillerde yara	9894
Solgun durma isteklen	10087
Söyle sevgili sevgili söyle	10200
Uçsuz bucaksız engine	10746
Varalım küy-i dil-ârâya gönül "Hu" diyerek	10936
Vur pençe-i Ali	10989
Yalandır doğuştan sarhoş olduğum	11085
Yâr senden kalınca ayrı (hasret)	11174
Yine bezm-i çemene lâle-fürûzan	17237
Yok gayri bizlere uyku dünek	13366
Zannetme ki ne güldür	11652

Sonuç ve Öneriler

Sultan II: Mahmut, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Haşim Bey, Necdet Atılğan, Hayri Mumcu ve Fuzûlî gibi güftekarların aynı oranda kullanılmış oldukları söylenebilmektedir. Buna göre Grafik 4'te de görüldüğü üzere, Münir Nurettin Selçuk'un eserlerinde en çok sırası ile Yahya Kemal Beyatlı, Vecdi Bingöl, Mustafa Nafiz İrmak, Faruk Nafiz Çamlıbel vb. gibi güftekarlardan istifade etmiş olduğu görülmektedir. 5 eserin güftekarı bilinmemektedir.

Türkiye'nin kritik siyasi dönemlerini yaşamış müzisyenlerden biri olan Münir Nurettin Selçuk; müzik eğitimi, icrası, bilgisi ve bes-telerıyla, eserlerindeki müzik anlayışı, form analizi, makam ve usûl kullanımındaki yaklaşımlara getirdiği özgürlük ve icra tarzı ile geleneğin, yenilikçi tarza dönüşmesinde oldukça etkili kıymetli



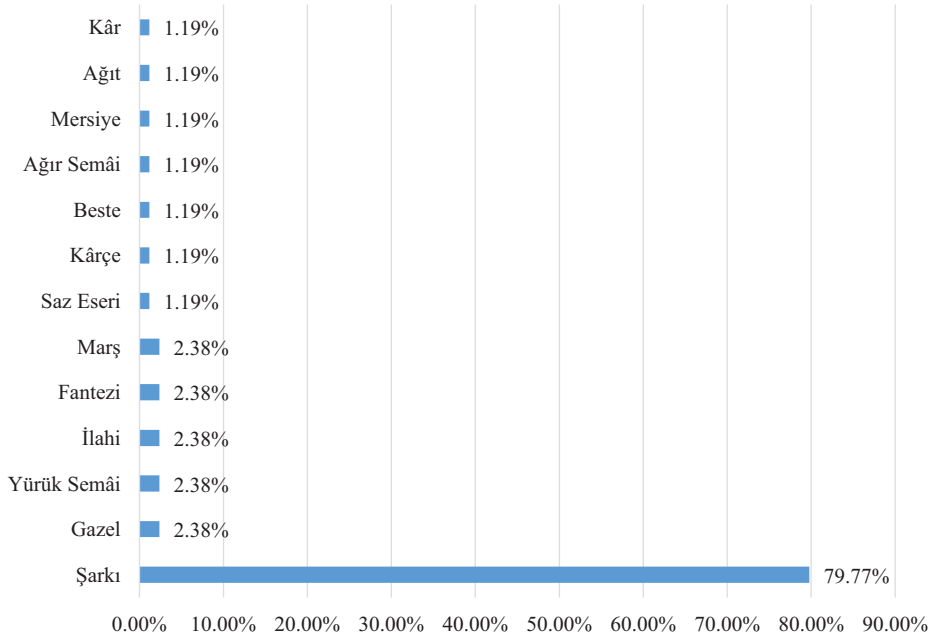
Grafik 1.

Mûnir Nurettin Selçuk Eserlerindeki Makamsal Dağılım

bestekârlardan biridir. Mûnir Nurettin'in bestelemiş olduğu eserlerin incelenmesi sonucunda; makam olarak eserlerinde en çok nihâvent makamını işlemiş olduğu görülür. Nihâvent makamını, 6'şar eser ile hicaz, kürdilihicazkâr, hüzzam, sultaniyegâh ve uşşak makamları; 2'şer eser ile saba, muhayyer ve hüseyinî makamları; 1'er eser ile de bestenigâr, bûselik, isfahan, nişâburek, sûzidil, zirgüleli sûzinak, müstear ve zirgüleli hicaz makamları takip eder. Mûnir Nurettin Selçuk'un eserleri form açısından incelendiğinde en çok şarkı formuna başvurduğu tespit edilmiştir. Usûl kullanımında en

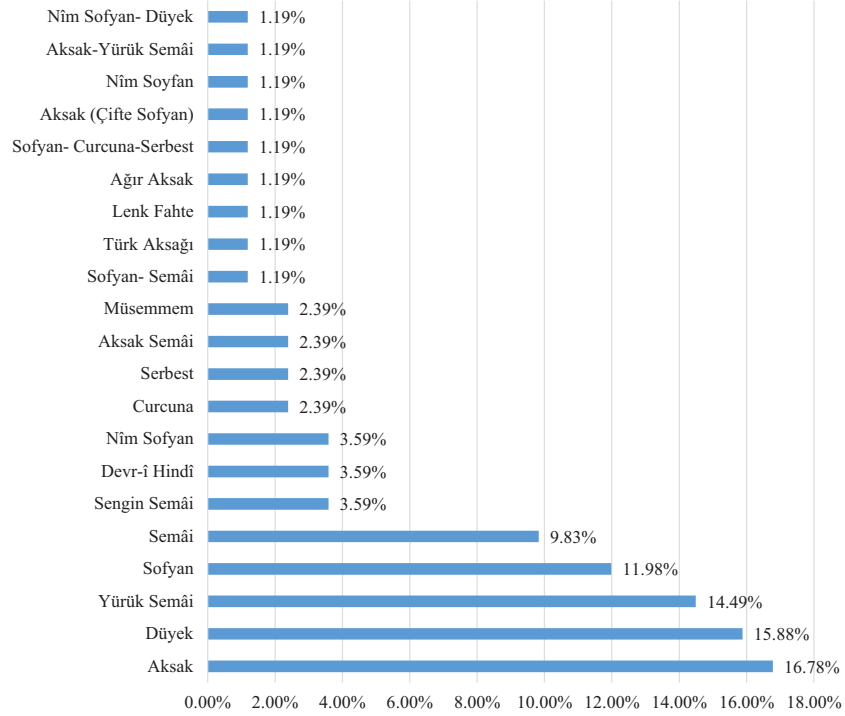
çok aksak usûlüne rastlanıldığı ve güftekar olarak da en fazla Yahya Kemal Beyatlı'dan istifade ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Mûnir Nurettin'in, eserlerinde şarkı formuna çok yer vermesi, "yaşamış olduğu dönemin gerektirdikleri" şeklinde açıklanabilir. Zira Mûnir Nurettin Selçuk, modernleşme ve popülerleşme dönemi içerisinde Türk müziği alanındaki müzikal dönüşüm evrelerine tanıklık etmiş ve Türk müziği adına son derece mühim adımlara öncülük etmiş bir mûsikîşinas kimliği taşımaktadır. Güftekar

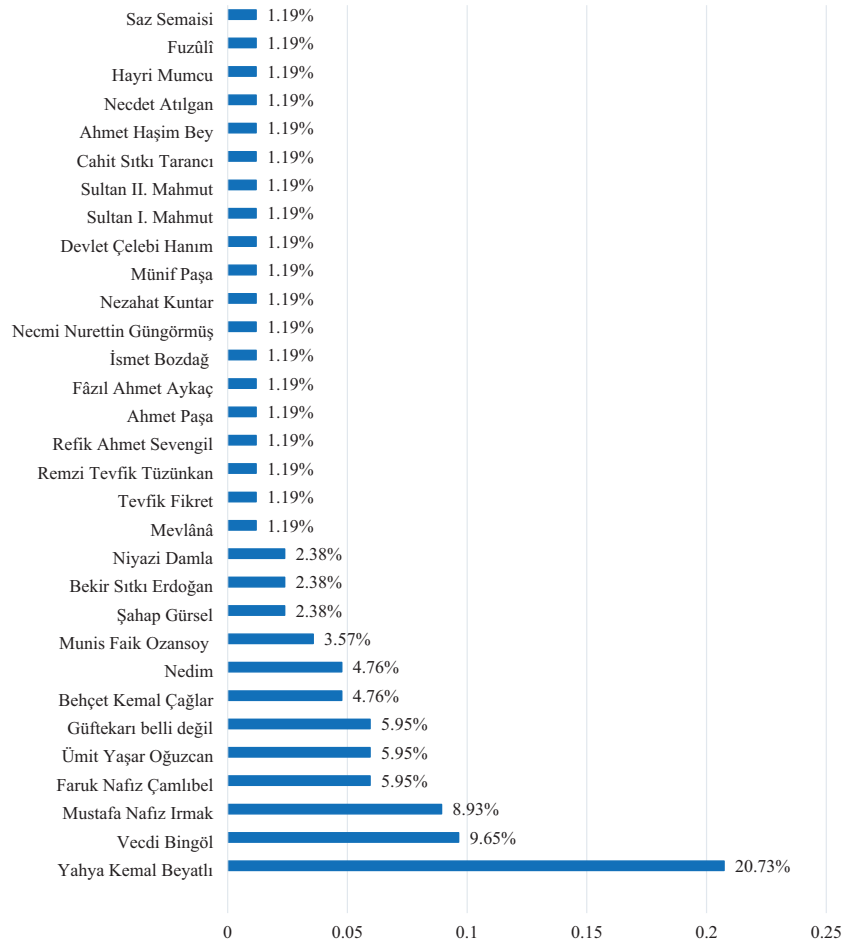


Grafik 2.

Mûnir Nurettin Selçuk Eserlerinin Form Dağılımı



Grafik 3.
Münir Nurettin Selçuk Eserlerinin Usûl Dağılımı



Grafik 4.
Münir Nurettin Selçuk Eserlerinin Güftekâr Dağılımı

olarak farklı dönemlerde yaşamış kişilerden istifade etmiş olması, bestelerini Fuzûlî, Mevlânâ ve daha modern dönemde yaşamış üstadların eserleri üzerine yapmış olması, gerek yaşam algısı, gerek müziğindeki geniş yelpazeyi göstermesi açısından fikir vermekte, gelenekle yenilikçi tarzın Türk müziğinde ne denli başarıyla kullanılabileceğinin göstergesi niteliğini taşımaktadır.

Türk müziğini seslendirildiği ortamlar nedeniyle oluşan eğlence, meyhane müziği algısından kurtararak sigara içmenin bile yasak olduğu tiyatro sahnelerinde seslendirilmesine vesile olan, bu müziğe karşı oluşan olumsuz toplum algısını olumluya dönüştürerek Türk müziğinde devrim yaratan Münir Nurettin Selçuk, gerek müzikolojik, gerek sosyolojik bağlamda çalışılması gereken önemli bir şahsiyettir. Bu çalışma, eserlerinin makam, form, usûl ve güftekâr açısından tasnifi ile sınırlandırılmıştır. Sayısal olarak tüm veriler grafiklerle açıklanmıştır. Bu yönüyle; gerek icracılar, gerek konuya ilgi duyan araştırmacılar için önemli olabileceği düşünülmektedir. Çalışmanın, Münir Nurettin Selçuk üzerine yapılacak araştırmaların çoğalmasına vesile olması, çalışma kapsamında yer alan verilerin farklı çalışmalarda yapılacak analizler ve karşılaştırmalı çalışmalar için yol gösterici olması beklenmektedir.

Son Notlar

- (1) Osmanlı Devleti'nin son dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında kullanılan ve günümüz rütbelerinden teğmene denk bir askerî rütbedir (Kubbealtı Lûgatı sözlüğü, <http://www.lugatim.com/s/m%C3%BClaz%C4%B1m-%C4%B1sani>, Erişim Tarihi: 14.05.2021).
- (2) Osmanlı Devleti'nin son dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında kullanılan ve günümüz rütbelerinden üsteğmene denk bir askerî rütbedir (Kubbealtı Lûgatı sözlüğü, <http://www.lugatim.com/s/m%C3%BClaz%C4%B1m>, Erişim Tarihi: 14.05.2021).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Teşekkür: Bu çalışmanın hazırlanmasında desteğinden ötürü Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Acknowledgments: For her support in the preparation of this study, I would like to express my endless thanks to Instructor Funda KEKLİK KAL.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Behar, C. (2019). *Aşk olmayınca meşk olmaz geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi Yayınları.
- Berker, E. (1985). Türk musikisinde dönemler. [CrossRef] Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Yayıncılık.
- Çak, Ş. E. (2017). Modernleşme sürecinde Türk makam müziği solist icracıları ve Münir Nurettin Selçuk. *IBAD Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 224–231.
- Can, M. C. (2001). *XV. yüzyıl Türk musikisi nazariyatı (ses sistemi)* [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Güntekin, M. (2010). *İstanbul'un 100 musikîşinası*. Kültür Yayınları.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar-ilkeler-teknikler*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Kulin, A. (2015). *Bir tatlı huzur*. Everest Yayınları.
- Nota Arşivi, T. R. T. (2019). <https://trnotaarsivi.blogspot.com/>.
- Özcan, N. (2009). Münir Nurettin Selçuk. *TDV İslam Ansiklopedisi (DİA)*.
- Özdemir, S., & Beşiroğlu, Ş. (2009). Türk müziğinin popülerleşme sürecinde film müzikleri ve Sadettin Kaynak. http://itudergisi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/view/1088.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Müzik kimliğimiz üzerine düşünceler*. Dergah Yayınları.
- Rona, M. (1970). *20. yüzyıl Türk musikisi*. Türkiye Yayınevi.
- Taşkın, K. (2005). *A Study on identifying makams with a modified Boltzmann Machine* [Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi].
- Wach, E. (2013). Learning about qualitative document analysis. <https://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/bitstream/handle/20.500.12413/2989/PP%20InBrief%20%093%20QDA%20FINAL2.pdf?sequence=4>.
- Yarman, O. (2002). Türk Müsikisinin bir tarihçesi. <http://www.ozanyarman.com/files/musikitarihce.pdf>.

Structured Abstract

Classical Turkish music is melodic, not harmonic, unlike Western music. Turkish music is performed on only one melody. This emphasis on melody instead of harmony is one of the reasons why Turkish music, which differs from the tonal structure of Western music, is called modal. Turkish music is built on two basic elements, and these are maqams (melodic modes) and usûls (rhythmic modes). It can be said that besides the knowledge of maqam, musical form and usûl, which form the basis of Turkish music performance, poet/lyricist and composer are also extremely important, and the performance should be presented to the audience in a musical style.

Münir Nurettin Selçuk is a very valuable composer in terms of his unique performance style, musical understanding, innovations he brought to the approaches in the use of form, maqam and usûl. After his music education in Paris, he is notable for creating an unconventional repertoire in his concerts. He took important steps by choosing concert halls for his performances, wearing a frock coat at his concerts, emphasizing that music is a serious and special art. This study was carried out in order to determine which maqam, usûl and musical form was mostly used in Münir Nurettin Selçuk's compositions and to determine which lyricists' compositions were preferred by him. In the research, the notes in the TRT notation archive (2019) were used. It is thought that the graphics within the scope of the study may be important for performers and researchers.

This research is a study in the screening model carried out with document analysis. The data were tried to be obtained by examination of the written sources on the subject. The data of the research consist of the compositions of Münir Nurettin Selçuk in the TRT archive. The study focused on 84 compositions of the composer in the TRT repertoire. The compositions were handled one by one and examined separately in terms of maqam, usûl, musical form, and lyricists. The data obtained were maqam, usûl, musical form, lyricists are presented in the study with explanations both as percentage and number of compositions.




The data obtained as a result of the examination of 84 compositions by Münir Nurettin Selçuk in terms of maqam, usûl, musical form and lyricists are presented in graphics under the relevant headings. As a result of the examination of 84 works composed by Münir Nurettin Selçuk in terms of maqam, the maqams used by Selçuk are as follows; the most used maqam is Nihavent with 16 compositions. The other maqams are rast, mahur, hicaz, kurdilihicazkar, huzzam, sultaniyegâh and usşak. As a result of the examination of 84 compositions composed by Münir Nurettin Selçuk; he composed 67 compositions in song form. Other musical forms he used in his compositions are gazel, yürük semai, hymn, fantasy, and march. When the works composed by Münir Nurettin Selçuk are examined; he used the aksak usul to be the most with 14 compositions. Following the Aksak usul, it has been determined that he used duyek, yürük semai, sofyân, and semai. It has been determined that Münir Nurettin Selçuk composed 84 compositions in total and it was found that lyricists of his 5 compositions were not specified and he composed 1 composition in the form of saz semâisi without words. Münir Nurettin Selçuk used 17 poems of Yahya Kemal Beyatlı as lyrics.

Including the song form to be the most in the compositions of Münir Nurettin can be explained as "the requirements of the period in which he lived." Because Münir Nurettin Selçuk is a musician who has witnessed the stages of musical transformation in the field of Turkish music during the period of modernization and popularization and has pioneered extremely important steps in the name of Turkish music. The fact that he benefited from people who lived in different periods as a lyricist, that he made his compositions on the works of Fuzûlî, Mevlânâ and masters who lived in more modern times, gives an idea in terms of both his perception of life and the wide spectrum in his music, and is an indicator of how successfully the traditional and innovative style can be used in Turkish music. Münir Nurettin Selçuk created a revolution in Turkish music, is an important figure that needs to be studied both musicological and sociological. In this study, all data are explained with graphics.

In this aspect, it is thought that this will be important for both performers and researchers interested in the subject. It is expected that the study will inspire the increasing of the researches on Münir Nurettin Selçuk, and the data included in the study will be a guide for analyzes and comparative studies to be made in different studies.

Erzurum'daki Tarihî Yapılarda Astronominin İzleri

Traces of Astronomy in Historical Buildings of Erzurum

Ahmet POLATOĞLU¹ 
Selahattin POLATOĞLU² 
Ömer Faruk AKBAŞ³ 

¹Atatürk Üniversitesi, Fen Fakültesi,
Astronomi ve Uzay Bilimleri
Bölümü, Erzurum, Türkiye
²Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi,
İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve
Sanatları Bölümü, Van, Türkiye
³Erzurum Teknik Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü,
Erzurum, Türkiye



ÖZ

Modern öncesi dönemde astronomi (ilm-i nücûm, ilm-i hey'e), matematik (riyâziyyât) ve geometri (hendese) gibi alanlar birbiri ile neredeyse ayrılmayacak derecede iç içe olan disiplinlerdir. İnsanlar hayatın birçok alanında astronominin verilerine ihtiyaç duymuştur. Zamanın daha iyi kullanılabilmesi adına ölçülmesi, mevsimlere bağlı hava değişikliklerinin tahmin edilmesi, ibadetlerin vaktinin bilinmesi ve gök cisimlerinin konumlarından yararlanarak yön bulma gibi birçok konuda astronomiye müracaat edilmiştir. Bununla birlikte gök cisimlerinin hareketlerinin insan üzerindeki etkileri de sürekli merak konusu olmuştur. Astronomi, teknik bilgiler sunmasının yanı sıra sanatsal özelliklere de sahiptir. Mimari yapıların geometrisi, pratik kullanımları, estetik boyutlarıyla astronominin izleri cami, minare, medrese, han, hamam, kümbet, köprü, kule ve kale gibi tarihî eserlerde kendini göstermektedir. Bu çalışmada, Erzurum şehir merkezinde yer alan Saltuklu, Selçuklu, İlhanlı ve Osmanlı dönemlerine ait tarihî kale, medrese, cami ve minareler incelenip fotoğraflanarak takvim ve güneş saati gibi astronomi ile ilgili öğelerin ve çalışmaların izleri araştırılmıştır. Ayrıca eskiden var olup da günümüze kadar ulaşamayan muvakkithâne gibi yapılara değinilmiştir. Astronomi eskiden mimari yapılarda dahi etkisini göstermiştir. Günümüzde astronomi ile insanlık arasında bulunması gereken konumu tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Astronomi, Erzurum, İslam medeniyeti, İslam mimarisi

ABSTRACT

In the pre-modern period, fields such as astronomy, mathematics, and geometry were disciplines that were almost inseparably intertwined. People needed the data of astronomy in many areas of life. Astronomy has been applied in many subjects such as measuring time for better use, seasonal weather changes forecast, knowing the time of worship, and finding directions by using positions of celestial bodies. However, the effects of the movements of astronomical objects on humans have always been a matter of curiosity. Astronomy has artistic features as well as provide technical information. The traces of astronomy with its geometry, practical use, and aesthetic dimensions of architectural structures are evident in historical works such as mosques, minarets, madrasahs, inn, baths, cupolas (gonbad), bridges, towers, and castles. In this study, the traces of astronomical elements such as calendar and sundial were investigated by examining and photographing the historical castles, cupolas, madrasahs, mosques, and minarets from the Saltukids, Seljuks, Ilkhanids, and Ottoman periods in the center of Erzurum. In addition, structures such as the timekeepers house, which existed in the past but did not survive until today, were examined. Astronomy has shown its effect even in architectural structures in the past. Today, the position that should be between astronomy and humanity is discussed.

Keywords: Astronomy, Erzurum, Islamic architecture, Islamic civilization

Geliş Tarihi/Received: 13.12.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 21.07.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Selahattin POLATOĞLU
E-mail: selahattinpolatoglu@gmail.com

Cite this article as: Polatoğlu, A.,
Polatoğlu, S., & Akbaş, Ö.F. (2022).
Traces of astronomy in historical
buildings of Erzurum. *Art and
Interpretation*, 40(1), 102-114.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Giriş

Yaklaşık bin yıla yakın bir süredir Türk-İslam şehir yerleşkelerinden biri olan Erzurum, bulunduğu havzanın ilim, sanat ve kültür mirası bakımından merkezi konumunda değerlendirilmiştir (Küçük, 1995, s. 322-329; Zaman ve ark., 2018, s. 582-589). Şehir merkezinde yer alan camiler, hamamlar, medreseler, hanlar, kümbetler, kale ve diğer yapılar birçok açıdan incelenmeye değerdir. Bu yapıların astronomiyle alakalı öğeler açısından incelenmesi; mimarlık, tarih, sanat ve bilim tarihi disiplinleri açısından ufuk açıcı olacaktır.

Görülebilin tüm gök cisimlerinin hareketlerinin incelenmesi esasına dayanan astronomi, çok eskiden beri tüm toplumlarda rağbet gören bir bilim olagelmıştır. Böylece, zamanın tayin edilmesi suretiyle gündelik bir bilgi olarak ortaya çıkmış ve daha detaylı araştırmalar sonucunda teknik bir bilim haline gelmiştir (Polatoğlu, 2019, s. 10-12). İnsanların pratik ihtiyaçlarına çözüm olması açısından astronomi; bireylerin ve devletlerin her zaman ilgisini çekmiştir. Zira astronomi bilmeden günleri, ayları, yılları, mevsimleri ve coğrafi haritaları oluşturmak ve anlamak mümkün değildir.

Erzurum şehir merkezindeki Üç Kümbetler, Tepsi Minare/Saat Kulesi, Ulu Camii, Çifte Minareli Medrese, Yakutiye Medresesi, Şeyhler Camii Minaresi ve Lalapaşa Camii yakınında günümüze ulaşmamış olan Muvakkithâne araştırmamız sonucunda astronomiyle doğrudan veya dolaylı yoldan ilişkili olmaları hasebiyle incelenmiştir. Bu yapılar kronoloji esasına göre sıralanarak ele alınmış ve anlatılmıştır.

Araştırmamızın amacı, bu yapılarda gizli kalmış detayları ortaya çıkarmak ve tarihî geçmişe sahip şehirlerde varlığını sürdüren yapılardaki astronomiyle ilgili öğelerin incelenmeye değer olduğunu göstermek ve bu yapıları ziyaret edenlerde bir farkındalık oluşturmaktır. Çalışma kapsamında şehir merkezindeki tüm tarihi yapılar ziyaret edilerek incelenmiş, kaynaklar taranmış ve astronomi ile ilgili öğelerin olduğu yapılar fotoğraflanarak birtakım sonuçlara ulaşılmıştır.

Astronomi ile İlgili Öğeler ve Yapılar

Güneş Saati

Güneş saati, Güneş'in hareketi esnasında gelen ışığın oluşturduğu gölgeler ile gündüz gündeğümü ve günbatımı arasında saati hesaplamaya yarayan bir alettir. En temel güneş saati, düz bir plaka ve plakaya dik duran ve gölgeyi oluşturan bir güneş milinden oluşur. Plaka genellikle tek parça halindeki bir mermer, taş, metal veya tahtadan imal edilir. Mil ise çubuk şeklinde genellikle metalden yapılmaktadır. Mile değen ışıklar plakada belirlenmiş çizgilere denk gelir. Plaka üzerindeki sayılara denk gelen gölge ile saat belirlenmiş olur. Gelişmiş güneş saatlerinde mevsimler ve takımyıldızları da belirlenmektedir. Güneş saatleri silindirik, yatay plaka veya dikey plaka şeklinde imal edilmiştir (Çam, 1990, s. 5-25). Güneş saatlerini daha çok kilise duvarları ve kulelerinde, camilerin duvarları, minareleri ve avlularında görmek mümkündür.

Usturlap

Usturlap, küresel astronomi problemlerine çözüm bulmak, gece gündüz saatlerini hesaplamak, enlem ve boylam bilgileri ile kibleyi tayin etmek ve yıldızların yerden yükseklik açılarını tespit etmeye yarayan küresel veya daire şeklindeki düz plakadan oluşan bir gökbilim aletidir (Bir & Kaçar, 2012, s. 195-198). Usturlap aleti kullanılırken gece yıldızlar ve özellikle Kutup Yıldızı, gündüz ise Güneş'in konumu esas alınır. Usturlap bu alandaki en gelişmiş taşınabilir astronomi aleti sayılabilir. Usturlaba benzer diğer aletlere örnek olarak kadrans, sektant, oktant ve rub'u tahtası verilebilir (Hill, 2010, s. 42-45).

Takvim

Günlerin belirlenmesi için oluşturulmuş hesaplama sistemine takvim denir. Takvimler Ay, Güneş ve yıldızların hareketi ile oluşturulmuştur. Ay'ın aylık hareketi ilk çağlardan beri en çok kullanılan takvim sistemidir. Ay'ın on iki defa hilal haline gelmesi ile bir Ay yılı meydana gelir ki bu yaklaşık 354 gündür ve astronomi aleti kullanmadan çıplak gözle gözlenmesi açısından en kolay takvimdir. Güneş ise öncelikle günlük hareketin gözlenmesini kolaylaştırır. Güneş'in gece çıkan yıldız ve takımyıldızlarına olan konumunun

gözlenmesi ise Güneş takvimini ortaya çıkarmıştır. Zira Güneş bir takımyıldızı ile her gün aynı saatte aynı hizada olmaz. Güneş'in gökyüzündeki bir yıldız ile tam olarak aynı hizaya gelmesi için bir güneş yılı geçmesi gerekmektedir ki bu da 365,25 güne tekabül etmektedir (Polatoğlu, 2019, s. 165-172). Tarih boyunca bu şekilde birçok takvim meydana getirilmiştir. Bunların en bilinenleri Hicrî Takvim, Rûmî Takvim (İskender Takvimi), Fars Takvimi, Miladî Takvim (Gregoryen Takvim), 12 Hayvanlı Türk Takvimi, Melikşah (Celâfî) Takvimi ve Hitay Takvimi'dir (Cevdet Paşa, 1996, s. 25-77).

Rasathane

Rasathane, gökyüzü gözlemi yapılan ev anlamına gelmektedir. Modern gözlemlerinin eski dönemdeki karşılığıdır. Genellikle yüksek bir bölgede konumlandırılmışlardır. Rasathanelerde Ay, Güneş, gezegenler, yıldızlar ve kuyruklu yıldızların gözlemleri yapılmıştır. Bazen yüksek kuleler, saat kuleleri ve minareler de küçük birer rasathane olarak işlev görmüştür (Aydüz, 2007, s. 456-458).

Muvakkithâne

Muvakkithâne zamanın hesaplanması, saatlerin ayarlanması ve tamiri, Ramazan ayının başladığını haber veren hilalin görülmesi ve dinî günler ile gecelerin belirlenmesi için kurulmuş merkezdir. Muvakkithânede çalışan kişiye *muvaakit* denirdi. Rasathanelerde doğrudan gözlemler yapılırken muvakkithânelerde eldeki veriler hesaplanarak sonuçlara ulaşırdı (Dayıoğlu, 2010, s. 27-29). İslam dünyasında bilinen ilk muvakkithâne Emevîler döneminde, Şam'daki Emeviyye Camii'nde kurulmuştur. Bu kurum 20. yüzyılın başına kadar çeşitli faaliyetler göstermiştir. Ülkemizde Osmanlı'dan süregelen *müneccimbaşılık* kurumu 1924'te kaldırılmış, yerine *başmuvaakitlik* kurumu tahsis edilmiştir. Bu kurum da ileri düzey saatlerin ve tekniğin gelişmesine bağlı olarak 1952 yılında lağvedilmiştir (Aydüz, 2006, s. 413-414).

Tarihi Yapılardaki Astronomi ile İlgili Temel Motifler

Aristoteles ile genel şeklini almış, Batlamyus ile sağlamlaştırılmış olan geosentrik yani Dünya Merkezli Evren Anlayışı'na göre evrenin merkezinde Dünya vardır. Dünya'ya yakınlık sırasına göre bilinen diğer gök cisimleri şöyle sıralanır: Ay (Kamer), Merkür (Utarid), Venüs (Zühre), Güneş (Şems), Mars (Merih), Jüpiter (Müşteri), Satürn (Zuhal), Sabit Yıldızlar (Kevâkibü's-Sâbite), Takımyıldızları ve 12 Burç Kuşağı (Koç, Boğa, İkizler, Yengeç, Aslan, Başak, Terazi, Akrep, Yay, Oğlak, Kova, Balık) (Burckhardt, 2018, s. 7-16). Bu gök cisimleri gözle görülebilin en belirgin ve en bilinenleridir. Astronomi ile bağlantılı öğeler Antik Mısır, Antik Yunan, Roma ve İslam devletlerinde çini, taş yapılar ve metal kaplarda kendini göstermektedir.

İncelenen Yapılar

Üç Kümbetler

Üç kümbetler, Emîr Saltuk Kümbeti ve çevresinde yer alan anıt mezarların tümüne verilen isimdir. Aslında bu bölgede küçük kare planlı kümbet ile birliktedir dört kümbet bulunmaktadır fakat büyük olan üç kümbetten dolayı bu isimle anılmıştır (Görsel 1). İlk dönem Anadolu beyliklerinden olan Saltuklular (2) tarafından yaptırılan bu kümbetler, klasik Selçuklu mimarisi özelliği taşımaktadır. Kümbetlerden sadece birinin Emîr Saltuk'a ait olduğu bilinmekte, diğerlerinin kim için yapıldığı bilinmediğinden Anonim Kümbet'ler olarak isimlendirilmişlerdir (Denknbant, 2012, s. 276-277).

Anonim kümbetlerden daha önce yapılan ve araştırmacılar tarafından 12. yüzyıl sonları veya 13. yüzyıl başları olarak tarihlenen Emîr Saltuk Kümbeti, kesme taştan inşa edilmiş sekizgen prizma bir gövde üzerinde yükselen, geniş tutulmuş silindirik kasnağın düz gün olmayan konik bir külahla örtülmesinden oluşan bir yapıdır.



Görsel 1.
Üç Kümbetler (Akbaş, 2021)

Emîr Saltuk Kümbeti'nin külah ile kasnak bitişi aralarındaki sekiz cephesinde üçgen kesitli, dikdörtgen açıklıklı ve yuvarlak kemerli nişlerde işlenmiş hayvan ve bitki figürleri yer almaktadır. Her cephede çiftli pencereler bulunmaktadır. Diğer kümbetlerden farklı

olarak burada sekiz motif dikkat çekmektedir. Kümbetin kuzey yönünde bulunan kapısından başlayarak sağa doğru motifler sırasıyla şu şekildedir: Birbirine dolanmış çift ejderha, fare, kartal, tavşan, boynuzunda insan başı olan boğa, Lir Takımyıldızı, bitki motifi, aslan vücutlu kartal başlı griffon (Görsel 3-4).

Bu motifler 12 burç/takımyıldız veya 12 Hayvanlı Türk Takvimi'ni tam olarak yansıtmasa da bunlarla büyük oranda bağlantılıdır. 12 Hayvanlı Türk Takvimi'nde bulunan yıllar sırayla şöyledir: Sıçan/Fare, Öküz, Pars/Tilki, Tavşan, Ejderha, Yılan, At, Koyun, Maymun, Tavuk, Köpek, Domuz.

İlgili motifler çeşitli kaynaklarda farklı şekilde yorumlanmıştır. Bizim Lir Takımyıldızı şeklinde belirlediğimiz sembol hayat ağacına benzetilmiştir (Beygu, 1936, s. 86-91). Abdurrahman es-Sûfi'nin (ö. 376/986) *Kitâbu's-Suver*'indeki Lir Takımyıldızı (Silyak) kümbetteki motif ile büyük benzerlik göstermektedir (Görsel 2). Yine fare diye belirlediğimiz motif yarasaya benzetilmiştir (Tuncer, 1986, s. 125). Oysa yarasanın dönemin kültürü ile ilgili bir bağlantısına ulaşılamamıştır. Fare, Boğa/Öküz, Tavşan, Ejderha ve Kartal doğrudan takımyıldızları olup astronomi açısından önemlidir.

Günümüzde bir Güneş yılı 365,25 gündür. Bir gün 24 saattir. 1 saat 60 dk. 1 dk 60 sn olarak standart hale getirilmiştir. Yılı on ikiye bölünce aylar, dörde bölünce mevsimler ortaya çıkar. Kadim dönemlerde de bir yılın on iki bölüme ayrıldığı bilinmektedir. Ayrıca günler de on iki eşit parçaya bölünmüştür ve bunlara saat-/muavvice (değişken süreli saatler) denilmiştir. Hıtav ve Uygur gökbilimcileri bir günü on iki bölüme ayırmışlar ve her bir bölüme çağ adını vermişlerdir. Günümüz zaman ölçümlerine göre bir çağ yaklaşık iki saate tekabül etmektedir. Çağların isimleri birden on



Görsel 2.
Kitâbu's-Suver'de Geçen Lir Takımyıldızı (Silyak) (Al-Sufi,1300)



Görsel 3.
Emîr Saltuk Kümbeti'nde Ejder, Fare, Kartal ve Tavşan Motifleri (Akbaş, 2021)



Görsel 4.
Emir Saltuk Kumbeti'ndeki Boğa, Lir Takımyıldızı, Bitki Motifi ve Kartal Başlı Aslan Griffonu (Akbaş, 2021)



Görsel 5.
Erzurum Kalesindeki Tepsi Minare/Saat Kulesi (Akbaş, 2021)

ikiye kadar sırayla şöyledir: Sıçan, Öküz, Pars, Tavşan, Ejderha, Yılan, At, Koyun, Maymun, Tavuk, Köpek ve Domuz. Gün içinde 2 saatten daha kısa zamanları ölçmek için her çağ sekiz eşit bölüme ayrılmıştır ki bunların her birine *keh* denir. 1 keh takriben 15 dakikadır ki bu da Güneş'in gökyüzünde yaklaşık 4 derecelik hareket süresine tekabül etmektedir (Uluğ Bey, 2012, s. 26). Emir Saltuk Kumbeti'nin sekizgen oluşu bir çağın sekiz eşit parçaya bölünmesi ile *kehlere* ayrılmasının birbiriyle bağlantılı olduğunu akla getirmektedir.

Emir Saltuk Kumbeti'nin güneydoğu cephesinde bulunan ikinci kümbet ise; kesme taştan, kare planlı ve 12 cephelidir. Üçüncü kümbet de yine yöresel kesme taştan yapılmış olup 12 cepheye sahiptir. Kümbetlerin cephe sayısı, on iki burç/takımyıldızı ile ilişkilendirilebilir. Bu aynı zamanda yılın on iki aya bölünmesi ile bağlantılıdır. Bu kümbetlerde bahsi geçenler dışında herhangi bir motif ve sembol bulunmamıştır. Emir Saltuk Kumbeti'nin batısında yer alan kare planlı 13. yüzyıla tarihlenen küçük bir anonim kümbet daha bulunmaktadır. Bu kümbet diğerlerine göre daha küçük, gösterişsiz ve sadedir.

Tepsi Minare/Saat Kulesi

Tepsi Minare, halk arasında Saat Kulesi olarak bilinmektedir. Erzurum merkezdeki iç kalenin güney batı köşesinde konumlanmıştır (Görsel 5). Tepsi minare, kaledeki caminin minaresi olarak 12. yüzyılın ilk dönemlerinde inşa edilmiştir. Minare üzerindeki



Görsel 6.
Ulu Camii Mihrabı ve Fil Gözleri (Akbaş, 2021)



Görsel 7.

Ulu Camii Fil Gözlerinin Dıştan Görünümü (Vikipedi, 2021)

kitabede kûfî hatla yazıldığı şekliyle Saltuklu beyi “Şemsü'l-mülûk ve's-Selâtin emîr (ve'l-ümerâ) İnanç yabgu (biygu) alp tuğrul beğ Ebu'l-Muzaffer Gazi bin Ebu'l-Kâsım” tarafından yaptırılmıştır. Burada belirtilen isim, 1124–1132 yılları arasında hüküm süren Ebu'l-Muzaffer olmalıdır. İsmiinin önünde kullanılan bu önemli unvanlar onun sıradan bir emîr olmadığını göstermektedir. Yapının kaidesi kesme taştan, üzeri tuğladan silindirik şekildedir (Beygu, 1936, s. 93; Sümer, 2015, s. 32-38; Turan, 2013, s. 24-25).

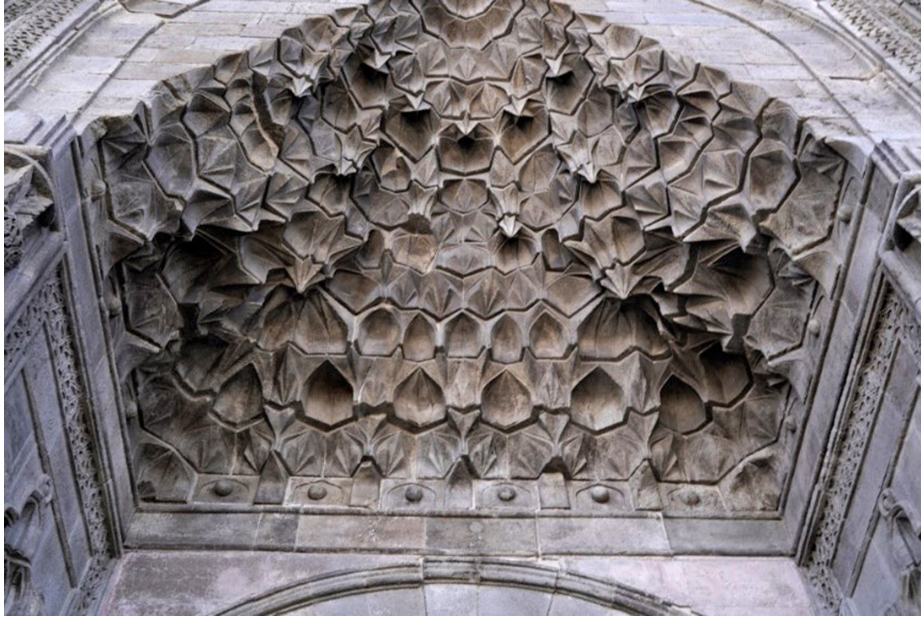
Minareye 19. yüzyılın ilk yarısında bir saat ilave edilmiştir (Acun, 2018, s. 34).

Minare olarak inşa edilen yapı, daha sonraları gözetleme ve saat kulesi olarak faaliyet göstermiştir. Kulenin yüksek olması sebebiyle gökyüzü rahat görülmeye elverişlidir. Tarih boyunca astronomlar, gözlem yapmak için her zaman rasathane kurma imkânına sahip olamamışlardır. Bu ihtiyacı camilerin büyük ve



Görsel 8.

Çifte Minareli Medrese (Akbaş, 2021)



Görsel 9.

Çifte Minareli Medrese'nin Ana Kapısındaki Motifler ve 12 Küre (Akbaş, 2021)

yüksek minarelerini ve kuleleri kullanmak suretiyle gidermişlerdir (Aydüz, 2007, s. 456-458). Tepsi Minare de astronomi ile ilgili gözlemler yapmaya müsait bir yapıdır.

Ulu Camii

Erzurum'un en büyük ve en eski camilerinden olan Ulu Cami, Anadolu'da kurulan ilk Türk beyliği olan Saltuklular tarafından 1179 yılında yapılmıştır. İlk inşa edildiği dönemde kagir ve ahşap taşıyıcıları olan cami, çok sayıda işgal ve savaş dışında bilinmeyen nedenlerle yıkılmış ve günümüzde orijinalliğini büyük ölçüde kaybetmiştir. 17. Yüzyıl öncesi onarımlarla ahşap direkli ve mihrap önu kırlangıç tavan şeklinde yeniden inşa edilmiştir. Bu onarım caminin ilk halini farklılaştırmıştır. Aynı yüzyılda çıkan bir yangın nedeniyle ahşap direkler yanmış ve sonrasında şimdiki kagir ayaklı yapı inşa edilmiştir (Yurttaş, 2001, s. 191-207). 17. yüzyılın ortalarında 200 ağaç direkli ve dam örtülü olan cami, sonraki yıllarda yerini kubbeli, tonoz örtülü ve fil ayaklı bir camiye bırakmıştır. Cami 52,5x41 metre ebatlarında dikdörtgen planlıdır. Kubbe çatısını 28 ayak taşımaktadır. Orta nefte kubbenin önünde mukarnaslı iki ayna tonoz bulunmaktadır. Diğer bölümler beşik tonozla örtülüdür (Karamağaralı, 1981, s. 137-154; Konyalı, 1960, s. 262).

Mihrabın üst kısmının sağ ve solunda yuvarlak pencere şeklinde bulunan "fil gözleri" camiyi astronomi açısından özel kılmaktadır (Görsel 6-7). Fil gözleri eski dönemlerde saatin tayini ve namaz vakitlerini hesaplamak için kullanılmıştır. Sabah saatlerinde doğan Güneş'in ışıkları soldaki pencereden içeri sızarken, akşama doğru ışık sağ pencereye doğru kaymaktadır. Böylece ışık yarım dairelik bir kemerde hareket ederek saatleri göstermektedir. Öğle namazı vaktinde Güneş iki pencerenin ortasında olduğu için ortada parlak bir ışık toplanmaktadır. Bu öğle namazının vaktinin geldiğine işarettir. Genellikle eski hamamlarda bulunan fil gözleri, camilerde pek rastlanılan bir unsur değildir.

Mihrabın berisinde yükselen kubbenin kırlangıç tavan da ışığın gelme açısı bağlamında bir astronomi yapısı olarak değerlendirilebilir. Kırlangıç tavan sadece camilerde değil, geleneksel Erzurum evlerinin tandir evlerinde de mevcuttur (Sağlam & Yurttaş, 2020,

s. 434, 440, 445). Kırlangıç örtü tepe noktasından açılan "tepe penceresi" ve kapak olarak kullanılan "çakçavi" düzeneğinin açığa bağlı ışık alma durumu, vakit tayininde önemli bir yerel unsurdur.

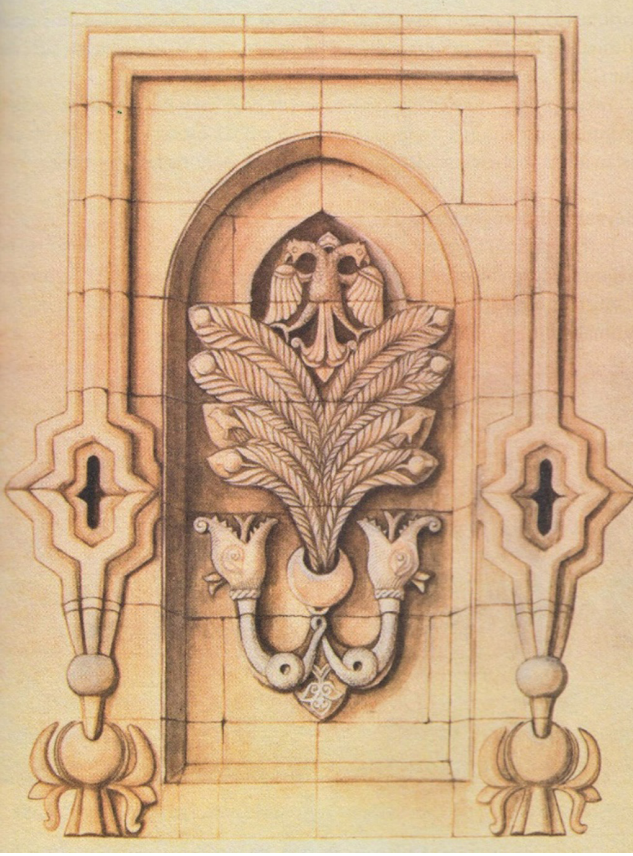
Çifte Minareli Medrese

Erzurum'un en çok bilinen medreselerinden biri olan Çifte Minareli Medrese'nin (Görsel 8) kim tarafından ve ne zaman yaptırıldığına dair farklı bilgiler bulunmaktadır. Anadolu Selçuklu ailesine mensup ya da İlhanlı döneminin soylu kadınlarından, Hatun olarak anılan biri tarafından yaptırılmıştır. Nitekim erken dönem



Görsel 10.

Çifte Minareli Medrese'nin Ön Cephesindeki İşlemeler (Akbaş, 2021)



Görsel 11.
Filiz Bengi'nin Yorumuyla Çifte Minareli Medrese'deki Ejderli Hayat Ağacı
(Üçer, 2019)

kaynaklarında Hatuniye Medresesi olarak isimlendirilmiştir (Küçükkuşurlu, 2020, s. 168). Öte yandan 13. yüzyılın son çeyreğinde İlhanlılar tarafından yapıldığı düşünülmektedir (Blessing, 2020, s. 168, 171-185). İçerisinde giriş katında yirmi, üst katında ise yirmi iki oda, 12 cepheli dıştan külah ve içten de kubbe ile örtülü bir mescit ve mescidin altında da bir türbe bulunmaktadır (Yavaş, 1993, s. 311-312).

Çifte Minareli Medrese'nin giriş kısmındaki hayat ağacı, on iki küre, hilal ve güneş motifi astronomi açısından önemli figürlerdir. Medresenin taç kapısı ile çevresindeki birçok tasvir, süsleme ve motif büyük boyutta ve insanı hayran bırakan bir ustalıkla işlenmiştir. Giriş kemerinin üzerinde mukarnaslı kavsaranın altında on iki adet küre dikkat çekmektedir (Görsel 9). Küresel yapı gezegen ve yıldızları temsil etmektedir. On iki sayısı ise on iki burca ve on iki aya işaret etmektedir.

Ana kapının sağ ve solundaki süslemelerde ise ağzı açık iki ejderhadan çıkan hayat ağacı ve çift başlı kartal öne çıkmaktadır (Görsel 10-11). Hayat ağacının sağ ve sol tarafında bir Hilal'den çıkan sütunlar görülmektedir. Soldaki Hilal'in hemen yanında bir güneş motifi dikkat çekmektedir. Güneş motifinin üzerinde ise yapraklar ve onun da üzerinde iki balık rölyefi vardır. Hayat ağacı figürü farklı din ve mitolojik unsurlarda kendisine sıkça yer bulmuş önem arz eden bir semboldür. Her medeniyetin bazı farklılıklarla yorumladığı bu ağaç figürü ekseriyetle Tanrı, dünya ve evren tasavvurundan bahseder. İskandinav mitolojisinde Yggdrasil (Hayat Ağacı) isimli ağaç kuzeylilerin dokuz dünyasını dalları ile birlikte tutar (Güleç, 2018, s. 162-179). Altay mitolojisinde ise arzın merkezinde yedi dallı olan bir hayat ağacı miti bulunmaktadır (Elidade, 2018, s. 283). Yine yedi katlı gök görüşü de önemsenmiştir. Dokuz ve yedi rakamları Türkler tarafından kutsal kabul edilmiştir (Taş, 1999, s. 163). Türk kültür sanatındaki yeri İslam öncesi

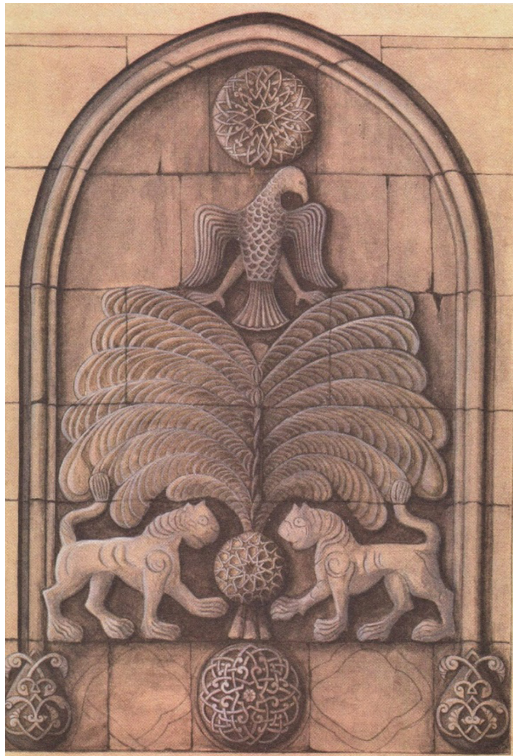


Görsel 12.
Yakutiye Medresesi Girişi (Okuryazarım, 2022)



Görsel 13.
Yakutiye Medresesi Kapısındaki Aslan, Kartal ve Hayat Ağacı (Akbaş, 2021)

döneme kadar gerilere uzanan hayat ağacının çağdaş döneme ait sanatsal örneklerine de rastlamak mümkündür (Üçer, 2019, s. 12-115). Hayat ağacının mitleri arasında olan Güneş tutulması,



Görsel 14.
Filiz Bengi'nin Yorumuyla Yakutiye Medresesi Hayat Ağacı (Üçer, 2019)

Ay tutulması ve astrolojide yeri olan bazı rakamları içermesi, bu sembolü astronomi açısından da önemli kılmaktadır. Bu bağlamda hayat ağacı, mitsel bir sembol olması dışında astronomi ve coğrafya gibi bilimler açısından da anlamı olan tasvirlerdendir.

Yakutiye Medresesi

Erzurum'da hüküm sürmüş İlhanlılar'ın Erzurum ve Bayburt emîri Hoca Yakut Gazan tarafından aklî ve naklî ilimlerin öğretilmesi amacıyla 1310 yılında inşa edilmiştir (Özdemir, 2021, s. 512-517). İçerisinde bulunan kümbet ve girişindeki hayat ağacı ve hayvan figürleriyle Çifte Minareli Medrese ile benzerlik göstermektedir. Medresede naklî ilimlerin yanı sıra astronomi ve matematik gibi aklî bilimleri de öğretilmiştir (Ünal, 1992, s. 75).

Yakutiye Medresesi'nin kapısındaki ince taş işçiliğinin üzerinde aslan, hayat ağacı, kartal ve küresel motifler dikkat çekmektedir (Görsel 12-14). Küresel şekiller başta Güneş olmak üzere bütün felekleri temsil etmektedir. Küre iki aslan arasında bulunmaktadır. Yine Aslan, Türk mitolojisinde güç, kuvvet ve Güneş ile özdeşleşmiştir. Boğa ise Ay'ı temsil etmektedir. Anadolu'daki birçok taş yapıda aslan ile boğanın mücadelesi Güneş ile Ay'ın mücadelesi şeklinde yorumlanmıştır. Bu da gece ile gündüz arasındaki döngünün figürel anlatısı biçiminde yapı sanatında yaygın olarak işlenmesi demektir. Yine kartal figürü Artuklu ve Selçuklu sultanları için devleti temsil etmişse de özellikle İran ve Türk coğrafyasında çoğunlukla Güneş betimlemesi ile karşımıza çıkmaktadır (Çaycı, 2019, s. 55-57). Yakut Türkleri'nde ise kartal Gök Tanrı ve Güneş'i temsil eder. Burkan ikonografisinde ok ve kargı Güneş'i, yay ise Ay'ı karşılamaktadır (Esin, 1972, s. 314).

Günümüzde müze olarak faaliyet gösteren medresede önemli astronomi aletlerinden olan rub'u tahtası, kadran ve eski saatler bulunmaktadır (Görsel 15). Bu eşyaların Lalapaşa Camii yanında kurulmuş olan muvakkithaneden kalmış olma ihtimali yüksektir. Yakutiye Medresesi veya Çifte Minareli Medrese'de hangi yıllarda hangi derslerin okutulduğuna tam olarak ulaşılamamışsa da bu medreselerde astronomi ve diğer aklî bilimleri ile ilgili derslerin okutulmuş olması kuvvetle muhtemeldir. Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın astronomiyle ilgili çalışmaları bulunmakta ve en önemli eseri olarak kabul edilen *Mârifetnâme*'de bu konulara genişçe yer vermektedir (Erzurumlu İbrahim Hakkı, 2015, s. 37-42, 84-173, 202-229). O, çalışmalarını ilk olarak Erzurum'daki medreselerde ve ilmî çevrelerde tamamlamış ve daha sonra İstanbul dâhil farklı şehirlerde bulunmuştur (Çağrı, 2000, s. 305-311). Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın 1752 yılında kaleme aldığı *Tertîb-i Ulûm* adlı manzum eserinde medrese talebelerine fennî ilimler için önerdiği eserler şöyledir: Hey'et (Astronomi) ilminde *Şerh-i Çağmînî*, *Haşiyey-i Bircendî*, usturlap konusunda *Bist Bab, Rub'u Müceyyeb, Rub'u Mukantar*, zîc ilmine dair *Sî Fasl-ı Tûsî*, takvime dair *Rûznâme*, Hendese (Geometri) ilminde *Şerh-i Eşkâl-i Te'sîs*, Hisâb (Matematik) ilminde *Hulâsât/Risâle-i Bahâyye* ve *İbn Çullî*, Coğrafya alanında *Takvîmü'l-Büldân* (Fazlıoğlu, 2005, s. 128, 155-159; İzgi, 2019, s. 83).

Şeyhler Camii Minaresi

Erzurum merkez, Şeyhler (günümüzde Muratpaşa) Mahallesi'nde bulunan ilk hali 1719'da yaptırılan camiyi, Müftü Habib Mehmet Efendi'nin 1767 yılında yeniden yaptırdığı belirtilmektedir. Medrese, kütüphane, hamam ve çeşmenin de içinde bulunduğu bir külliye parçası olan Şeyhler Camii kesme taştan inşa edilmiş olup kare planlıdır. Caminin sekizgen kasnağa oturtulmuş kubbesi ve son cemaat yeri üzerinde bulunan diğer üç küçük kubbe ile klasik Osmanlı mimari özellikleri taşımaktadır. Tek şerefeli minaresinde bulunan 71x85 cm ebadındaki güneş saati (Görsel 16-17)



Görsel 15.
Yakutiye Medresesi'nde Sergilenen Rub'u Tahtası ve Sinüs Kadranı (Akbaş, 2021)

bu camii astronomi açısından önemli kılmaktadır (Küçükkuşurlu, 2020, s. 87; Özkan, 2010, s. 70-71). Güneş saati Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın (ö. 1780) oğlu olan İsmail Fehîm Efendi (1) tarafından

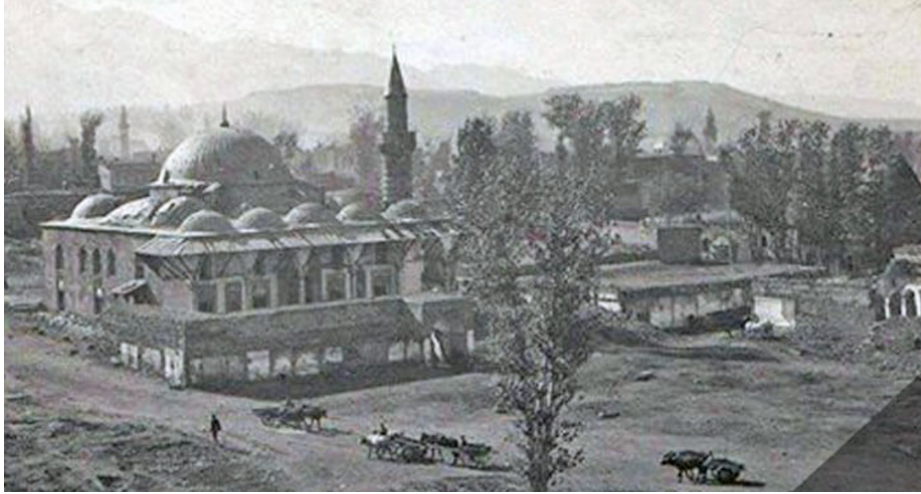
yapılmıştır. Saatin sağ alt köşesinde *eser-i Fehîm*, sol alt köşesinde ise *Sene 1185 B* yazısı okunmaktadır. Arap alfabesiyle B harfi, Receb ayının kısaltmasıdır (Eminoğlu, 1991, s. 63). Bu durumda



Görsel 16.
Şeyhler Camii (Akbaş, 2021)



Görsel 17.
Şeyhler Camii Minaresindeki Güneş Saati (Akbaş, 2021)



Görsel 18.
Lalapaşa Camii ve Çevresi (1920'ler) (Erzurum Portalı, 2021)

saatin yapılış tarihi Receb 1185 olup miladi olarak karşılığı 1771 yılı 10 Ekim-10 Kasım arasına denk gelmektedir. Taştan yapılan saat, güney batı yönüne yerleştirilmiştir. Üzerinde sabah altıdan akşam altıya kadar saati gösteren rakamlar bulunmaktadır. Her rakam arası dört çizgi ile ayrılmıştır. Her çizgi arası 15 dakikalık zaman dilimlerini göstermektedir.

Lalapaşa Camii ve Yıkılan Muvakkithânesi

Erzurum'un merkez camilerinden olan Lalapaşa Camii 1562-63 yıllarında Osmanlı'nın Erzurum Beylerbeyi Lala Mustafa Paşa tarafından yaptırılmış olup şehirdeki ilk dönem Osmanlı camilerindendir (Görsel 18). Kare tabanlı, büyük orta kubbe ve diğer dört küçük kubbesi ile tipik klasik dönem Osmanlı mimarisini taşımaktadır. 1836-1839 yılları arasında Osmanlı valisi Nuri Osman Paşa tarafından caminin yanına bir muvakkithâne yaptırılmıştır (Gündoğdu, 1992, s. 62). Lalapaşa Camii Kandil Vakfı'nın 1843 muhasebe kayıtlarına göre muvakkithâne için 5000 kuruş para vakfedilmiş ve işletme sonucu buradan yıllık 750 kuruş gelir elde edilmiştir (Küçükkuşurlu, 2020, s. 46-51).

Bu muvakkithane o dönemlerde namaz saatlerinin tayini, mekanik saatlerin bakımı ve tamiri, temel kozmografya bilgilerinin verilmesi amacıyla kullanılmıştır. Muvakkithane maaş karşılığında burada çalışmışlardır. Muvakkithane, Lalapaşa Camii'nin doğu yönünde Sarayönü/İç Meydan tarafında kurulmuş olması muhtemeldir (Sağlam, 2021, s. 1187). Bu muvakkithanenin günümüze herhangi bir kalıntısı ulaşmamıştır.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada Erzurum şehir merkezinde bulunan, Saltuklu, Selçuklu, İlhanlı ve Osmanlı dönemlerine ait tarihî yapılar incelenmiştir. Bu yapılarda mekanik saatler, güneş saati; Ay, Güneş, gezegen ve burç tasvirlerine rastlanmıştır. Bu şehirde, Erzurumlu İbrahim Hakkı ve oğlu İsmail Fehim Efendi gibi âlimlerin astronomi ile ilgilendiği bilinmektedir. Erzurum valisi Hasan Samih Paşa (ö. 1890) gibi yöneticilerin de astronomi ile ilgilenmeleri ve burada eserler kaleme almaları şehrin ilmî canlılığı açısından ayrıca önem arz etmektedir. Aynı zamanda birçok medresenin bulunduğu Erzurum, kozmografya biliminin de öğretildiği merkezlerden biri olmuştur. Her şehirde örneğine rastlanmayan muvakkithanelerden birinin Erzurum'da kurulmuş olması da bu hususu desteklemektedir. Çifte Minareli Medrese ve Yakutiye Medresesi'nde

astronomi alanında hangi derslerinin verildiği ve eserlerin takip edildiğine dair doğrudan ve ayrıntılı bilgilere ulaşamamıştır.

İncelenen yapıtlardan Üç Kümbetler'den Emîr Saltuk'a nispet edileni birbirinden eşsiz motiflerle benzerleri arasında büyük bir öneme sahiptir. Şeyhler Camii minaresi ise şehirde güneş saati bulunan tek minaredir. Gözlem yapmak için ideal bir yer olan Tepesi Minare'yle ilgili olarak, tarihî kaynaklarda kimlerin burada gözlem yaptığına dair henüz bir bilgiye ulaşamamıştır.

Erzurum, son yıllarda astronomi açısından ülkenin en önemli merkezlerinden biri haline gelmiştir. Sayıca az olan Astronomi ve Uzay Bilimleri Bölümü Atatürk Üniversitesi'nde kurulmuş, aynı kampüste 50 cm çaplı bir bilimsel araştırma teleskobunun kurulumu tamamlanmıştır. Aynı zamanda Türkiye'nin en büyük gözlemevi olan Doğu Anadolu Gözlemevi (DAG) Erzurum Konaklı Tepele-ri'nde inşa edilmektedir. Öte yandan Bilim Erzurum adıyla kurulan merkezde, Türkiye'nin sayılı büyüklükteki planeteryumlarından biri 2021 yılında hizmete açılmıştır. Bütün bunlar, Erzurum'un kadim dönemde olduğu kadar modern dönemde de astronomi ile büyük bir bağının olduğunu göstermektedir.

Kanaatimizce eski ve yeni birbiriyle harmanlanmalıdır. Bu bağlamda bir teklif ve tavsiye olarak şunu belirtmek isteriz: Lalapaşa Camii yanında kurulan fakat günümüzde mevcut olmayan muvakkithane yeniden inşa edilip şehrin bilim-astronomi alanındaki etkinliği artırılmalı, Çifte Minareli Medrese veya Yakutiye Medresesi'nde yeniden gökyüzünün tanıtılmasını sağlayacak dersler verilmelidir.

Son olarak Erzurum özelinde tarihî eserlerde astronominin izlerini sürdürdüğümüz bu çalışma Sivas-Divriği, Konya, Amasya, Tokat, Kayseri, Malatya, Harput/Elazığ, Diyarbakır ve Mardin gibi pek çok Anadolu kenti üzerinde yapılacak yeni araştırma ve incelemelerle genişletilebilir. Astronomiye dair elde edilen bulgular, mukayese edilmek suretiyle interdisipliner yaklaşımla Anadolu'nun bilim, kültür ve sanat tarihi daha fazla aydınlatılabilir. Astronominin sözlü kültüre ve edebî metinlere yansımaları ise ayrı bir başlık altında incelenmeye değerdir.

Son Notlar

1. İsmail Fehîm Efendi, İbrahim Hakkı'nın en büyük oğludur. O da babası gibi astronomi ve fen bilimleri ile meşgul olmuş ve aynı zamanda musikînas bir âlimdir. İbrahim Hakkı, Habib

Efendi mescidinde imamlık yapmış daha sonra buradaki görevini oğluna devrederek Hasankale'de ilmi çalışmalarını sürdürmüştür (Çağrıncı, 2000, s. 305-311). Nitekim saatin bu yıllarda yapıldığı anlaşılmaktadır.

2. Saltuklular 1071-1202 yılları arasında Erzurum merkezli bir Türk-İslam hanedanıdır. Beyleri görev tarihleriyle beraber sırasıyla şöyledir: Ebu'l-Kâsım Saltuk I (1072-1102), Emîr Ali (1102-1124), Ebu'l-Muzaffer Gazi (1124-1132), İzzeddin Saltuk II (1132-1168), Mama Hatun (1168-1191) ve Nasireddin Muhammed (1191-1202). Emîr Saltuk Kümbeti'nin, Ebu'l-Kâsım için mi yoksa İzzeddin için mi yapıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, hanedanın kurucusu olan Ebu'l-Kâsım için yapıldığı tahmin edilmektedir (Özaydın, 2009; Turan, 2013, s. 19-37, 286).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – A.P.; Tasarım – A.P., S.P., Ö.F.A.; Denetleme – A.P., S.P., Ö.F.A.; Kaynaklar – A.P., S.P., Ö.F.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – A.P., S.P., Ö.F.A.; Analiz ve/veya Yorum – A.P., S.P.; Literatür Taraması – A.P., S.P., Ö.F.A.; Yazıyı Yazan – A.P., S.P.; Eleştirel İnceleme – S.P.

Teşekkür: Makaleyi okuyup tashih ve önerilerde bulunan Doç. Dr. Hakan Hemşinli'ye teşekkür ederiz.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Bu makale, Atatürk Üniversitesi Toplumsal Duyarlılık Projeleri kapsamında 605B1D9D05148 numaralı proje ile desteklenmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – A.P.; Design – A.P., S.P., Ö.F.A.; Supervision – A.P., S.P., Ö.F.A.; Resources – A.P., S.P., Ö.F.A.; Data Collection and/or Processing – A.P., S.P., Ö.F.A.; Analysis and/or Interpretation – A.P., S.P.; Literature Review – A.P., S.P., Ö.F.A.; Writing – A.P., S.P.; Critical Review – S.P.

Acknowledgments: We thank Assos. Dr. Hakan Hemşinli for reading the article and making corrections and suggestions.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: This article was supported by project number 605B1D9D05148 within the scope of Atatürk University Civic Involvement Projects.

Kaynakça

- Acun, H. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu saat kuleleri*. Atatürk Kültür Merkezi.
- Al-Sufi, A. (1300). *Suvar al-Kawakib al-Thabitah*. Library of Congress.
- Al-Sufi, A. (1300). *Kitâbu's-Suver'de geçen Lir Takımyıldızı (Silyak)* [Çizim]. Suvar al-Kawakib al-Thabitah. Library of Congress.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Çifte Minareli Medrese*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Çifte Minareli Medrese'nin ana kapısındaki motifler ve 12 küre*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Çifte Minareli Medrese'nin ön cephesindeki işlemler*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Emîr Saltuk Kümbeti'nde ejder, fare, kartal ve tavşan motifleri*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Emîr Saltuk Kümbeti'ndeki boğa, lir takımyıldızı, bitki motifleri ve kartal başlı aslan griffonu*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.

- Akbaş, Ö. F. (2021). *Erzurum Kalesindeki Tepsi Minare/Saat Kulesi*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Şeyhler Camii Minaresindeki güneş saati*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Şeyhler Camii*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Ulu Camii Mihrabı ve fil gözleri*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Üç kümbetler*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Yakutiye Medresesi kapısındaki aslan, kartal ve hayat ağacı*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Akbaş, Ö. F. (2021). *Yakutiye Medresesi'nde sergilenen Rub'u Tahtası ve Sinüs Kadranı*. [Fotoğraf]. Ömer Faruk Akbaş Kişisel Arşivi.
- Aydüz, D. (2006). Muvakkithâne. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi C. 31* (ss. 413-415) içinde. TDV Yayınları.
- Aydüz, D. (2007). Rasathane. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi C. 34* (ss. 456-458) içinde. TDV Yayınları.
- Beygu, A. Ş. (1936). *Erzurum: Tarihi, anıtları, kitabeleri*. Bozkurt Basımevi.
- Bir, A., & Kaçar, M. (2012). Usturlap. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi C. 42* (ss. 195-198) içinde. TDV Yayınları.
- Blessing, P. (2020). *Moğol Fethinden sonra Anadolu'nun yeniden inşası: Rum diyarında İslâmî mimari, 1240-1330*. Merve Özkılıç (Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Burckhardt, T. (2018). *Muhyiddin İbn Arabî'nin mistik astrolojisi* Mehmed Temelli (Çev.). Verka Yayınları.
- Cevdet Paşa, A. (1996). *Takvimü'l-Edvâr (Takvimler)*. Remzi Demir & Yavuz Unat (Haz.). Gündoğan Yayınları.
- Çağrıncı, M. (2000). İbrâhim Hakkı Erzurûmî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi C. 21* (ss. 305-311) içinde. TDV Yayınları.
- Çam, N. (1990). *Osmanlı güneş saatleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çaycı, A. (2019). *Anadolu Selçuklu sanatında gezegen ve burç tasvirleri*. Palet Yayınları.
- Dayioğlu, S. (2010). *İstanbul muvakkithaneleri*. İBB Kültür A.Ş. Yayınları.
- Denkhalbant, A. (2012). Üç kümbetler. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi C. 42* (ss. 276-277) içinde. TDV Yayınları.
- Eliade, M. (2018). *Şamanizm* İsmet Birkan (Çev.) İmge Kitabevi Yayınları.
- Eminoğlu, M. (1991). *Osmanlı vesikalarını okumaya giriş*. TDV Yayınları.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı (2015). *Mârifetnâme*. Durali Yılmaz (Haz.). Ataç Yayınları.
- Erzurum Portalı. (2021, 2 Aralık). *Lalapaşa Camii ve çevresi (1920'ler)*. <https://erzurumportalı.com/shf/1910/Erzurum-Lalapasa-Cami-Ozellikleri>
- Esin, E. (1972). Kün-Ay. VII. *Türk Tarih Kongresi Bildirisi C. 1* (ss. 313-359) içinde.
- Fazlıoğlu, Ş. (2005). Ta'lim ile irşâd arasında Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın medrese ders müfredatı. *Dîvân İlmi Araştırmalar*, 18, 115-173.
- Güleç, Ç. (2018). Coğrafya eğitiminde mitolojinin kullanılması. *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 15, 162-179.
- Gündoğdu, H. (1992). *Erzurum Lala Paşa Külliyesi*. Kültür Bakanlığı.
- Hill, D. R. (2010). *Gökyüzü ve bilim tarihi*. Atilla Bir & Mustafa Kaçar (Çev.). Boyut Yayın Grubu.
- İzgi, C. (2019). *Osmanlı Medreselerinde ilim*. Küre Yayınları.
- Karamağaralı, H. (1981). Erzurum Ulu Camii. *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 3, 137-178.
- Küçük, C. (1995). Erzurum. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi C. 11* (ss. 321-329) içinde. TDV Yayınları.
- Küçükuşurlu, M. (2020). *Erzurum camileri, medreseleri ve kütüphaneleri*. Çizgi Kitabevi.
- Okuryazarım. (2022, 19 Mart). *Yakutiye Medresesi*. [Fotoğraf]. <https://okuryazarım.com/wp-content/uploads/2016/12/Erzurum-Yakutiye-Medresesi.jpg>
- Özaydın, A. (2009). Saltuklular. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi C. 36* (ss. 54-56) içinde. TDV Yayınları.
- Özdemir, G. (2021). Yakutiye Medreseleri ile ilgili bazı tespitler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(2), 507-529.
- Özkan, H. (2010). Erzurum Şeyhler Külliyesi. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6, 69-88.

- Polatoğlu, A. (2019). *Astronomi ve astrofiziğe giriş*. Cinius Yayınları.
- Sağlam, T. & Yurttaş, H. (2020). Geleneksel Erzurum evlerinin istatistiki veri analizi. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 67, 421–458.
- Sağlam, T. (2021). Bir caddenin oluşum evreleri: Erzurum Cumhuriyet Caddesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(3), 1171–1199.
- Sümer, F. (2015). *Selçuklular devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri*. Türk Tarih Kurumu.
- Taş, İ. (1999). İslam felsefesinin teşekkülüne katkıları açısından İslam Öncesi Türk düşüncesinde kozmolojik ve kozmogonik meseleler [Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi].
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2021, 2 Aralık). *Saat kulesi değil, Tepsi Minare*. <https://erzurum.ktb.gov.tr/TR-290808/saat-kulesi-degil-tepsi-minare.html>
- Tuncer, O. C. (1986). *Anadolu kümbetleri: Selçuklu dönemi*. Güven Matbaası.
- Turan, O. (2013). *Doğu Anadolu Türk Devletleri tarihi*. Ötüken Neşriyat.
- Türk Tarih Kurumu. (2021, 5 Aralık). Tarih Çevirme Kılavuzu. <https://www.ttk.gov.tr/tarih-cevirme-kilavuzu/>
- Uluğ Bey. (2012). *Zîc-i Uluğ Bey*. Mustafa Kaçar & Atilla Bir (Çev.). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Üçer, M. (2019). *Filiz Bengi'nin yorumuyla Yakutiye Medresesi hayat ağacı*. [Resim]. A. Süheyl Ünver sanat atölyesi yorumuyla Türk Kültürü ve sanatında hayat ağacı. Atatürk Kültür Merkezi.
- Üçer, M. (2019). *Filiz Bengi'nin yorumuyla Çifte Minareli Medrese'deki ejderli hayat ağacı*. [Resim]. A. Süheyl Ünver sanat atölyesi yorumuyla Türk Kültürü ve sanatında hayat ağacı. Atatürk Kültür Merkezi.
- Üçer, M. (2019). A. Süheyl Ünver sanat atölyesi yorumuyla Türk Kültürü ve sanatında hayat ağacı. Atatürk Kültür Merkezi.
- Ünal, H. R. (1992). *Erzurum Yakutiye Medresesi*. Kültür Bakanlığı.
- Vikipedi. (2021, 7 Aralık). *Ulu Camii fil gözleri dıştan görünümü* [Fotoğraf]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Erzurum_Ulu_Camii_Kirlangic_Kubbe_ve_Fil_gozu_pencerelerin_dis_gorunumu.jpg
- Yavaş, D. (1993). Çifte Minareli Medrese. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* C. 8 (ss. 311-312) içinde. TDV Yayınları.
- Yurttaş, H. (2001). Erzurum Ulu Camii'ne ait yeni bir kitabe ve yapı hakkında bazı düşünceler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 17, 191–207.
- Zaman, M., Sevindi, C. & Birinci, S. (2018). Tarihi yolların bulunduğu Erzurum şehrindeki beşerî turistik eserler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22, 581–601.

Structured Abstract

Erzurum, one of the ancient cities of Anatolia, contains many historical buildings. Since the Turks dominated Anatolia, Erzurum has become one of the central cities of the region and its feature continues until today. Many structures such as mosques, madrasahs, inn, baths, cupolas, bridges, towers, and castles were built in Erzurum, which had a strategic position during the Saltukids, Seljuks, Ilkhanids, and Ottoman periods. There are many studies on these structures. However, there is no study examining the traces of astronomy yet. In this study, historical buildings in Erzurum are examined on the basis of chronology in the light of the data of the discipline of astronomy in order to fill the said gap. The main purpose of the research is to reveal the details hidden in these structures and to show that the astronomical elements in the structures that exist in cities with a historical past are worth examining. On the other hand, it is to create awareness in those who visit these structures.

Within the scope of the study, all the historical buildings in the city center were visited and examined, the sources were searched, the buildings with astronomy-related items were photographed, and the results were obtained. Before examining the architectural structures, astronomical elements and structures such as sundial, astrolabe, calendar, observatory, and timekeepers house (muvakkithāne) are briefly described. As a result of our research, timekeepers house, which has not survived to the present day, near the Three Gonbads, Tepsi Minaret/Clock Tower, Ulu Mosque, Çifte Minareli Madrasa (Twin Minaret Madrasa), Yakutiye Madrasa, Minaret of Şeyhler Mosque and Lalapaşa Mosque in Erzurum city center, has been examined because of its direct or indirect relationship with astronomy.

The dome of the gonbad, which is thought to belong to Emīr Saltuk from the Three Gonbads, represents the sky. There are eight motifs in the cupola: a double dragon, mouse, eagle, rabbit, bull with human head on its horn, Lyre Constellation (Silyak), plant motif, and eagle-headed griffon with lion body. Although these motifs do not fully reflect the 12 zodiac signs/constellations or the Earthly Branches (Twelve Animal Turkish Calendar), they are largely related to them. As a matter of fact, the years according to this calendar are as follows: Rat/Mouse, Ox, Leopard/Fox, Rabbit, Dragon, Snake, Horse, Sheep, Monkey, Chicken, Dog, Pig. The fact that the other two gonbads have twelve facades can be associated with twelve zodiac signs/constellations.

Tepsi Minaret (The tray minaret), which was built in the inner castle in the 12th century, seems to be a suitable place for observation. The minaret began to be called a clock tower after a clock was added in the first half of the 19th century.

There are "elephant eyes" in the form of round windows on the right and left of the upper part of the Ulu Mosque's mihrab, which was built by the Saltuks in 1179. This makes the mosque special in terms of astronomy. Elephant eyes were used to determine the hour and calculate prayer times in the old days. The swallow dome (lantern ceiling) rising behind the mihrab can also be evaluated as an astronomical structure in terms of the angle of incidence of the light.

The tree of life emerging from two open-mouthed dragons, twelve spheres, crescent, and sun motifs at the entrance of the Çifte Minareli Madrasa which is estimated to have been built by the Ilkhanate in the last quarter of the 13th century are important figures in terms of astronomy.

Yakutiye Madrasa that was built in 1310 resembles the Çifte Minareli Madrasa with its tree of life and animal figures. Spherical shapes, especially the sun, represent all sky layers. The sphere is between two lions. In Turkish mythology, the lion is identified with power, strength, and the Sun. Taurus represents the Moon. In many stone structures in Anatolia, the struggle of the lion and the bull has been interpreted as the struggle of the Sun and the Moon. There are sine quadrant, dial and old clocks, which are the main astronomy instruments in the madrasa which is used as a museum today. It is highly probable that these artifacts remained from timekeepers house the next to the Lalapaşa Mosque.

There is a sundial built in 1771 by Ismail Fehīm, son of Ibrahim Hakki Erzurumī, on the minaret of Şeyhler Mosque, which is recorded to have been rebuilt in 1767.

Between 1836 and 1839, a timekeepers house was built next to the Lalapaşa Mosque. This place was used to determine prayer times, to maintain and repair mechanical clocks, and to give basic cosmographic information. No trace of this structure has survived, and its exact location cannot be determined.

Konservatuvar Öğrencilerinin Empatik Öfke Düzeylerinin Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi

The Examination of the Empathic Anger Levels of Conservatory Students According to Various Variables

Hüseyin YILMAZ¹
Perçin DEMİRKOL YALÇIN²
Onur ZAHAL³

¹Kafkas Üniversitesi, Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Kars, Türkiye

²Dicle Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Diyarbakır, Türkiye

³İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Malatya, Türkiye

ÖZ

Empatik öfke, olumsuz olan herhangi bir durum karşısında sözlü ve farklı bir şekilde mağdur olan kişi için empati duyulması olarak tanımlanabilir. Bu çalışmanın amacı konservatuvarda öğrenim gören ve müzik eğitimi alan öğrencilerin empatik öfke düzeylerini tespit edebilmektir. Araştırma deseni, genel tarama ve nedensel karşılaştırma yaklaşımları temel alınarak tasarlanmıştır. Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarında 2020-2021 eğitim yılında öğrenim gören öğrenciler çalışma grubunu oluşturmuştur. Veri toplama aracı olarak kişisel bilgi formu ve "Empatik Öfke Ölçeği" kullanılmıştır. Verilerin analizinde betimsel istatistik, t testi, tek yönlü varyans (ANOVA) analizi yapılmıştır. Araştırmanın etki büyüklüğü değerinde bakılmıştır. Araştırma sonucunda, müzik bölümünde öğrenim gören öğrencilerin, empatik öfke düzeylerinin ortalamasının üzerinde olduğu görülmüştür. Araştırmada sadece anne meslek durumunun empatik öfke düzeyinde anlamlı farklılık tespit edilmiştir. Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin; cinsiyet, yaş, sınıf, bölüm, mezun olunan lise türü, anne ve babanın eğitim durumu, baba mesleği, ailenin aylık gelir durumu, aile yapısı ve ailenin yaşadığı bölge gibi demografik bilgilerinde anlamlı farklılık olmadığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Öfke, konservatuvar, empatik öfke, empati, müzik

ABSTRACT

Empathic anger can be defined as the feeling of empathy for the victim verbally and in a different way in the face of any negative situation. The aim of this study is to determine the empathic anger levels of students studying at the conservatory and receiving music education. The research was designed on the basis of general screening and causal comparison approaches. Students studying at the Kafkas University State Conservatory in the 2020-2021 academic year constitute the study group. As data collection tools, the personal information form and the "Empathetic Anger Scale" were used. In the analysis of the data, descriptive statistics, t-test, and one-way analysis of variance analysis were performed. The effect size values of the study were also examined. As a result of the research, it was seen that the empathic anger levels of the students studying in the music department were above the average. In the study, only the mother's occupation status was found to be significantly different in the level of empathic anger. On the empathic anger levels of the students studying at the conservatory, it has been determined that there is no significant difference in demographic information such as gender, age, class, department, type of high school graduated, educational status of parents, father's profession, monthly income of the family, family structure, and the region where the family lives.

Keywords: Anger, conservatory, empathetic anger, empathy, music

Geliş Tarihi/Received: 14.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 01.08.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Hüseyin YILMAZ
E-mail: huseyinyilmaz@kafkas.edu.tr,
arya36zh@gmail.com

Cite this article as: Yılmaz, H., Demirkol Yalçın, P., & Zahal, O. (2022). The examination of the empathic anger levels of conservatory students according to various variables. *Art and Interpretation*, 40(1), 115-123.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Empati kavramı günlük hayatta ve psikolojide sıklıkla kullanılan ve duyulan bir terimdir. Empati kavramına ilişkin farklı araştırmacıların yaptıkları tanımların birbirine benzer oldukları görülmektedir. Empati,

1887'de ilk kez Alman Psikolog Lipps tarafından "bir kişinin kendi farkındalığını kaybederek, başka bir şeyle kaynaşması" (aktaran Wilt ve ark., 1995, s. 5) olarak ifade edilmiştir. Daha sonra kullanılan tanımlar ise şu şekilde sıralanmıştır; karşısındaki insanın yerine kendini koyma, onu anlama ve onun kişisel özellikleri ile ilgili bilgi sahibi olma (İkiz, 2006; aktaran Köksal, 2009, s. 14), başka bir kişinin duygusal ve bilişsel durumuna karşılık olarak meydana gelen ve bu hallerle aynı olan bir tepki (Eisenberg & Strayer, 1987: 5), kişiyi bir başkasının yerine koyma, hisleri anlama, olayı başkasının gözünden görebilme ve iletişimde o kişiyi yansıtmak, (Conway & Swift, 2000, s. 1395; Rogers, 1975, s. 3), kişinin karşısındakinin duygu ve düşüncelerini olduğu gibi anlaması, hissetmesi ve özellikle eğitim alanında bilişsel ve duygusal yönden önemli bir değişken olması (Aykora ve ark., 2010, s. 640-642) şeklinde ifade edilmiştir. Yapılan tanımlardan da anlaşılacağı üzere empati bireyin kendini bir başka bireyin yerine koyup, onun davranış ve düşüncelerini anlaması olarak tanımlanabilir.

Empati düzeyinin önemi bireylerin tutumlarında değişikliğe neden olmasıdır (Topçu ve ark., 2010, s. 4). Sağlıklı bir yaşam için empati, kişiler arası ilişkilerde gereklidir (Preston & De Waal, 2002, s. 2-5). Bu sebeple empatide bireyler arası iletişim çok önemlidir. Empatisi az ya da çok olan bireylerin sosyal çevre içerisinde nasıl davrandığı ve öfkelerine karşı nasıl bir tutum sergiledikleri merak edilen bir konu olmuştur. Bu nedenle empati kavramı farklı boyutlarda da ele alınmıştır. Hogan (1969) bilişsel, Mehrabian ve Epstein (1972) ise duygusal bir boyut olarak empatiyi tanımlamıştır. Staub (1987), bilişsel boyutu "karşısındaki bir olay ya da durum karşısında nasıl hissedebileceğini anlaması ve bu hislerin farkında olması," duygusal boyutu da, "deneyimi yaşayan kişi ile aynı şekilde hissetmek ve bunu karşı tarafa duyurma" şeklinde ifade etmiştir. Dökmen de (1988) empatik davranışın bilişsel ve duygusal olarak iki bileşeni olduğunu belirtmiştir. Bilişsel yönü için Empati, "onu anlamak," duygusal yönü için de "onun gibi hissetmek"tir şeklinde vurgulanmıştır. Tanımlardan da anlaşılacağı üzere, empati kavramının çok boyutlu yönleri olduğu görülmüştür (Davis, 1980; Hoffman, 1984).

Empati ile birlikte öfke de önemli bir kavram halini almıştır. Empatik öfke (teпки) kişinin karşısındakinin her haliyle hissedebilmesi ve mağduriyet yaşayan kişiye yardımda bulunma isteğinin olması şeklinde tanımlanabilir. Okutan (2019, s. 37) empatik öfkeyi kişiye yapılan haksızlık karşısında bir başkasının onun için ne hissettiği ve o kişiyi mağdur eden için nasıl bir tutum sergilediği şeklinde ifade etmiştir. Empatik öfke, başkalarının eylemleri karşısındaki bireyin yaşadığı sorundur. Toplum suçluysa empatik öfke orayı eleştirerek, oraya karşı ahlaki duruşlar geliştirilebilir (Arslan, 2020, s. 64). Empati yapabilmek iletişim açısından oldukça önemli bir faktördür (Büyüksahin-Çevik, 2017, s. 287). Dökmen (2006, s. 136) empatik öfke ile ilgili çalışmasında empatik tepkiyi 3 temel basamakta ele almıştır. "Basamaklar, en kalitesiz empatik tepkiden en kaliteli empatik tepkiye doğru sıralanmıştır. İlk basamak "onlar" basamağıdır. Bu basamakta empatik tepki veren birey, sorunu anlatan bireyin duygu ve düşüncelerini önemsemez ve kendi duygu ve düşüncelerini de açığa çıkarmaz. Yalnızca birtakım genelleme yapılarak, toplumun ilgili sorun hakkındaki görüşlerini yansıtır. Bu empatik tepki basamağındaki anahtar cümle, "Senin sorunların karşısında toplum ne düşünüyor ve hissediyor" şeklindedir. İkinci basamağı "ben" basamağıdır. Bu basamakta empatik tepki veren birey, sorunu anlatan bireyin duygu ve düşüncelerine odaklanmak yerine benmerkezci bir yapı ile onu eleştirmekte ve ona akıl vermektedir. Bu empatik tepki basamağında anahtar cümle "Senin sorunların karşısında ben ne düşünüyor ve hissediyorum"

şeklindedir. Üçüncü ve en kaliteli empatik tepki basamağı "sen" basamağıdır. Bu basamakta empatik tepki veren birey, sorun sahibinin rolüne girerek olaylara onun bakış açısından yaklaşır. Toplumun ve kendisinin tepkileri yerine, sorun sahibinin duygu ve düşüncelerine odaklanarak onun ne düşündüğünü ve hissettiğini anlamaya çalışır.

Batson (2009) ise empatinin sekiz farklı kullanım şekli olduğunu öne sürmektedir: a) Başkalarının içsel durumları, düşünceleri ve duyguları hakkında bilgi sahibi olmak, b) Başkaları hakkında sahip olunan bilgiyi kabul etmek, c) Başka bir kişi hissettiğinde onunla birlikte hissetmek, d) Kendini başka birinin durumuna yansıtmak, e) Başkalarının nasıl düşündüğünü ya da hissettiğini düşünmek, f) Başkalarıyla aynı durumda olduğunda nasıl düşünceğini ve hissedeceğini düşünmek, g) Başkalarının acı çekmesine şahit olmaktan üzüntü duymak, h) Başkaları acı çektiğinde bu acıyı hissetmek. (aktaran Arslan, 2020, s. 59-61)

Empati her alanda kendine yer edinmiştir ve bu alanlardan biri de müzik eğitimidir. Empati, müzik eğitiminde çok önemli bir kavramdır. Müziğin bireylerde ne derecede empatik etki oluşturduğu ve müzik ile ilgilenen kişilerin empatik öfkelerinin nasıl olduğu merak konusu olmuştur.

Müzik, sanat eğitiminin önemli bir dalıdır. Duygularımızı dışa aktarmada önemli roller üstlenir (Koca, 2010, s. 52). Ayrıca, müzik insanlar arasındaki iletişimi güçlendirir. Müzik ve müzik eğitimi insanların kişilik gelişimine, sosyalleşmesine katkıda bulunur ve kişi çevresiyle müzik aracılığı ile ilişki kurar (Özen, 2004, s. 57). Müzik eğitimi, kişinin çevresi ile etkileşimini artırır ve daha sağlıklı olmasını sağlar. Aynı zamanda kültürel ve sosyal boyutları ile birlikte hedeflenen davranış değişikliklerini ortaya çıkarır (Çevik, 1989, s. 83).

Literatür incelendiğinde müzik bölümünde öğrenim gören öğrencilerin empatik beceri (Köksal, 2000) ve empatik eğilim düzeyleri (Kortan, 2010; Piji-Küçük, 2011) çeşitli değişkenler ile karşılaştırılarak araştırılmıştır. Fakat doğrudan müzik bölümünde öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerini belirlemeye yönelik yapılmış araştırmaya rastlanmamıştır.

Piji-Küçük (2011, s. 3) müzik öğretmeni adaylarının empatik eğilim ile iletişim becerisi başlıklı araştırmasında; müziği ilişkilendirilmede, müzikal duyguyu açıklamada, eserlerin ve bestecilerin yansıttığı duyguları aktarmada, müzik dersinin yönetiminde, düzenlenmesinde ve faaliyetlerin planlanmasında, müzik yeteneğinin ortaya çıkarılması, geliştirilmesi ve yönlendirilmesinde empatinin gerekli olduğunu vurgulamıştır.

Yapılan çalışmalarda piyano ve keman icra edenlerin empatik becerileri ve saygı düzeyleri müzik ile uğraşmayan kişilere kıyasla yüksek bulunmuştur (Hietolahti-Ansten & Kalliopuska, 1990, s. 1365). Müzik ile uğraşmak kişilerin empatik anlayışlarını arttırabilir. Diğer insanlarla duygu ve düşüncelerini paylaşabilen, uyumlu ve toplumsal duyarlılığı yüksek olan bireyler aynı zamanda iyi empati kurabilirler (Dökmen, 2009, s. 171). Müzik ile uğraşma faaliyeti kişiye toplum içinde iletişim kurma, birlikte hareket etme ve girişkenlik gibi işlevler sağlar. Bu bağlamda müzik beyinde öğrenme/öğretme yetisini, duygu ve düşüncelerini, algı durumunu ve bellek gibi tüm zihinsel fonksiyonları harekete geçirir (Yazıcı, 2017, s. 90). Müziğin insan psikolojisi üzerinde etkisinin olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Horowitz (2004) çalışmasında müziğin, bireyin sağlığı üzerinde pozitif bir etki bıraktığını, kişinin

davranışlarına yön verdiğini ve bilişsel açıdan olumlu sonuçlar doğurduğunu ifade etmiştir (aktaran Sezer, 2009, s. 23).

Bu çalışmada empatik öfkeye etki eden demografik değişkenlerin belirlenmesi istenmiştir. Dolayısıyla demografik değişkenler empatik öfke ile ilgili ortaya çıkacak sonuçları belirleyici bir role sahip olabilir. Bu hedefle konuya ilişkin yapılan literatürde bireylerin cinsiyet, yaş, anne-baba meslek durumu, anne-baba eğitim durumu, aile yapısı, aile gelir durumu, medeni durumu, okul başarı durumu gibi demografik özelliklerin, empatik öfke düzeylerinde nasıl psikolojik bir etkisi olduğu savından hareket edilmiştir. Araştırma verileri ile tüm gelişim dönemlerinde sahip olunan demografik özellikler empatik öfke üzerinde etkisi merak uyandırmıştır. Özellikle müzik eğitiminde demografik değişkenler ve empatik öfke düzeyleri araştırılmak istenmiştir. Müzik eğitiminin konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyleri üzerindeki etkisi bu araştırmanın ana fikrini oluşturmuştur.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, konservatuvarda öğrenim gören bireylerin empatik öfke düzeyleri incelenerek, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada, "Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfkeleri ne düzeydedir?" sorusuna cevap aranmıştır.

Araştırmanın ana problemi çerçevesinde konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeyleri belirli değişkenlere göre farklılık gösterip göstermediği incelenmiştir. Araştırma kapsamında belirlenen değişkenler cinsiyet, sınıf düzeyi, yaş, bölüm, anne-baba meslek durumu, anne-baba eğitimi durumu, aile gelir düzeyi, mezun olunan lise, okul başarı durumu ve aile yapısı olarak belirlenmiştir. Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerini belirlemek için katılımcıların ölçekten alınan toplam puanlarına ve ölçme aracındaki maddelerden aldıkları puanlara ayrı ayrı bakılmıştır. Bu bağlamda aşağıda yer alan sorulara cevap aranmıştır;

- Öğrencilerin empatik öfke düzeyleri nasıl dağılım göstermektedir?
- Öğrencilerin empatik öfke düzeyleri demografik değişkenlere göre anlamlı farklılık göstermekte midir? soruları oluşturmuştur.

Yöntem

Araştırmanın Modeli/Deseni

Araştırma, genel tarama modelinin kullanıldığı betimsel bir çalışma olup aynı zamanda öğrencilerin demografik özelliklerine göre empatik öfke düzeylerini analiz etmeyi amaçladığı için nedensel karşılaştırma modeli şeklinde yapılandırılmıştır. Tarama deseni, mevcut bir halde var olan bir durumu hiçbir değişiklik yapmadan olduğu gibi betimlemektir (Karasar, 2012, s. 79). Nedensel karşılaştırma ise kendiliğinden oluşan bir pozisyon ya da vakanın sebeplerini ve bu sebeplere tesir eden parametrelerin sonuçlarını belirleyen ve inceleyen durumdur (Büyüköztürk ve ark., 2008, s. 185).

Çalışma Grubu

Araştırmada kolayda örneklem yöntemi seçilmiştir. Kolayda örneklem hali hazırda mevcut unsurlar içerisindeki var olan yeterli ögedir (Singleton ve ark., 2005, s. 155-160). Kolayda örneklem temel küme içinde seçilmesi istenen örneğin araştırmacın düşünceleri ile ortaya çıktığı, ekonomik, rahat ve hızlı bir şekilde toplanabilen bir örneklem yöntemidir (Aaker ve ark., 2007, s. 394; Malhotra, 2004, s. 321; Zikmund, 1997, s. 428; aktaran Haşiloğlu

Tablo 1.
Konservatuvar Öğrencilerinin Demografik Bilgileri

Cinsiyet	f	%	Bölüm	f	%
Kadın	62	53,9	Müzik Bölümü	38	33,0
Erkek	53	46,1	Türk Halk Müziği	36	31,3
Toplam	115	100	Türk Sanat Müziği	14	12,2
			Türk Halk Oyunları	27	23,5
			Toplam	115	100
Sınıf	f	%	Anne Meslek	f	%
1.sınıf	46	40,0	İşçi	7	6,1
2. sınıf	31	27,0	Serbest meslek	15	13,1
3. sınıf	8	7,0	Emekli	2	1,7
4. sınıf	30	26,0	İşsiz	48	41,7
Toplam	115	100	Diğer	43	37,4
			Toplam	115	100
Yaş	f	%	Baba Meslek	f	%
18-20 yaş arası	34	29,6	Memur	18	15,7
21-23 yaş arası	38	33,0	İşçi	19	16,5
24-26 yaş arası	25	21,7	Serbest meslek	27	23,5
27 ve yukarısı	18	15,7	Emekli	28	24,3
Toplam	115	100	İşsiz	3	2,6
			Diğer	20	17,4
			Toplam	115	100
Baba Eğitim	f	%	Anne Eğitim	f	%
Okuma yazma bilmiyor	3	2,6	Okuma yazma bilmiyor	20	17,4
İlkokul	37	32,2	İlkokul	55	47,8
Ortaokul	21	18,3	Ortaokul	19	16,5
Lise	39	33,9	Lise	21	18,3
Üniversite	10	8,7	Toplam	115	100
Yüksek lisans	5	4,3			
Toplam	115	100			
Aile Yapısı	f	%	Mezun Olunan Lise	f	%
Otoriter	25	21,7	Güzel Sanatlar Lisesi	14	12,2
Demokratik	23	20,0	Anadolu Lisesi	73	63,5
Tutarsız	4	3,5	Sağlık lisesi	2	1,7
İzin verici	14	12,2	İmam Hatip Lisesi	14	12,2
Koruyucu	49	42,6	Açık Öğretim Lisesi	12	10,4
Toplam	115	100	Toplam	115	100
Aile Gelir Düzeyi	f	%	Okul Başarı Durumu	f	%
Asgari ücretin altı	28	24,3	Çok Kötü	1	0,9
Asgari ücret (2,825)	36	31,4	Kötü	5	4,3
3001- 4000arası	23	20,0	Orta	35	30,4
4001 - 5000 arası	12	10,4	İyi	63	54,8
5001 ve yukarısı	16	13,9	Çok İyi	11	9,6
Toplam	115	100	Toplam	115	100

ve ark., 2015, s. 20). Kolayda örnekleme araştırmacının kolaylıkla ulaşabileceği ve gruptaki kişiler ile araştırmacı arasındaki kişisel ilişkisi olabileceği tesadüfi olmayan bir yöntemdir (Baştürk & Taştepe 2013, s. 145).

Çalışma grubunu 2020–2021 eğitim-öğretim yılında Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğrenim gören 115 öğrenci oluşturmuştur. Konservatuvar öğrencilerinin demografik bilgilerine göre araştırmaya katılan öğrencilerin %53,9'u kadın, %46,1'i erkektir. Katılımcıların %29,6'sı 18–20 yaş, %33'ü 21–23 yaş, %21,7'si 24–26 yaş aralığındayken %15,7'si 27 yaş ve üzerindedir. Araştırmaya katılanların %40'ı 1. sınıf, %27'si 2. sınıf, %7'si 3. sınıf ve %26'sı 4. sınıf öğrencisidir. Öğrencilerin %33'ü müzik bölümü, %31,3'ü Türk halk müziği, %12,2'si Türk sanat müziği ve 23,5'i ise Türk halk oyunları bölümünde öğrenim görmektedir. Katılımcıların babalarının, %2,6'sı okuma yazma bilmiyor, %32,2'si ilkököl, %18,3'ü ortaokul, %33,9'u lise, %8,7'si üniversite ve %4,3'ü yüksek lisans mezunudur. Katılımcıların annelerinin, %17,4'ü okuma yazma bilmiyor, %47,8'i ilkököl, %16,5'i ortaokul ve %18,3'ü lise mezunudur. Katılımcıların baba mesleği, %15,7'si memur, %16,5'i işçi, %23,5'i serbest meslek, %24,3'ü emekli, %2,6'si işsiz ve %17,4'si diğer mesleklerdir. Katılımcıların anne mesleği, %6,1'i işçi, %13'ü serbest meslek, %1,7'si emekli, %41,7'si işsiz ve %37,4'si diğer mesleklerdir. Katılımcıların aile yapısı, %21,7'si otoriter, %20'si demokratik, %3,5'i tutarsız, %12,2'si izin verici ve %42,6'sı koruyucudur. Katılımcıların, %12,2'si güzel sanatlar lisesi, %63,5'i anadolu lisesi, %1,7'si sağlık lisesi, %12,2'si imam hatip lisesi ve %10,4'ü ise açık öğretim lisesi mezunudur. Katılımcıların %24,3'ü asgari ücret altı, %31,3'ü asgari ücret, %20'si 3001 ile 4000 arası, %10,4'ü 4001–5000 arası, %13,9'u 5001 ve yukarı aile gelir düzeyine sahiptir. Katılımcıların okul başarı durumları (AGNO'ya göre) %1,9'u çok kötü, %4,3'ü kötü, %30,4'ü orta, %54,8'i iyi ve %9,6'sı çok iyi düzeydedir.

Verilerin Toplanması

Veri toplama aracı olarak cinsiyet, sınıf, yaş, bölüm, anne-baba eğitim düzeyi, anne-baba meslek durumu, aile gelir düzeyi, lise türü, aile yapısı ve okul başarı durumunun yer aldığı kişisel bilgi formu, Vitaglione ve Barlett'in (2003) geliştirdiği ve Okutan (2019, s. 240) tarafından Türkçe geçerlik güvenilirliğinin yapıldığı "Empatik Öfke Ölçeği" kullanılmıştır. Ölçek 7 maddeden oluşmaktadır. Bu maddeler 1 (Beni iyi bir şekilde tanımlamıyorum) ile 5 (Beni çok iyi tanımlıyorum) arasında değerlendirilmektedir. Ölçekte bir madde (7) ters olarak puanlanmaktadır. Puanların yüksek olması empatik öfke düzeyinin arttığı anlamına gelir (Okutan, 2019, s. 240). Ölçeğin geliştiricisi tarafından yapılan Cronbach Alpha iç tutarlılık katsayısı 0,86, Okutan (2019) tarafından Türkçeye uyarlanan ölçeğin Cronbach Alpha iç tutarlılık katsayısı 0,71, bu çalışmanın Cronbach Alpha iç tutarlılık katsayısı ise 0,75'dir.

Veri toplama aracında kullanılan 1 (Beni iyi bir şekilde tanımlamıyorum) ile 5 (Beni çok iyi tanımlıyorum) ölçeğine uygun olarak, elde edilen ortalama puanları 1–3 arasında kalanlar düşük empatik öfke düzeyini, 3 orta empatik öfke düzeyini, 3–5 arasında kalanlar ise yüksek empatik öfke düzeyini gösterebileceği şeklinde yorumlanabilir.

İstatistiksel Analiz

Verilerin analizi için SPSS 20.0 (IBM SPSS Corp., Armonk, NY, USA) paket programı kullanılmıştır. Araştırmanın normal dağılım

gösterip göstermediğine bakılmıştır. Bu bakımdan Shapiro-Wilks testi, çarpıklık-basıklık değerleri ve normal dağılım eğrileri incelenmiştir. Araştırmanın çarpıklık ve basıklık katsayısının –2 ve +2 değerlerinde olduğu saptanmıştır. Standart olarak çarpıklık ve basıklık puanlarının sırasıyla; Tabachnick ve Fidell (2007) normal dağılım için –3,29 ve +3,29 aralığında, Kalaycı (2010) –3 ve +3 aralığında, George ve Mallery (2010) –2 ve +2 aralığında, Can (2014) –1,96 ve +1,96 aralığında, Büyüköztürk (2015) –1 ve +1 aralığında olduğunu ifade etmişlerdir. Normal dağılım verilerde parametrik olan analizler yapılır (Büyüköztürk, 2015, s. 42; Can, 2014, s. 85). Empatik öfke ölçeğinin çarpıklık ve basıklık değerlerinin kabul edilebilir bir sınırdan olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin empatik öfke düzeylerindeki farklılıklarını, ortalamalarını ve standart sapmalarını tespit edebilmek için t testi ve varyans analizi yapılmıştır. Betimsel istatistik için konservatuvar bölümünde öğrenim gören öğrencilerin demografik değişkenlerin değerlendirilmesinde frekans ve yüzde dağılımlarına bakılmıştır. Verilerin analizinde varyans analizi etki büyüklüğüne bakılmıştır. Yapılan testlere göre etki büyüklüğü değişebilmektedir. Tek yönlü varyans (ANOVA) analizi yapıldığında etki büyüklüğü (eta kare (η^2) hesaplanması) η^2 = kareler toplamı (gruplar arası) olarak hesaplanır (Büyüköztürk, 2015, s. 44). Etki büyüklüğü sınır değerleri küçük ,01, orta ,06, büyük ise ,14 değerleri arasında yorumlanır (Cohen, 1988, s. 20). Konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeylerinde ortaya çıkan istatistiksel farklılığın hangi grupların arasında olduğunu saptamak için bonferroni testine bakılmıştır. Grup varyanslarının eşit olduğu durumlarda, ortalama puanlarının çoklu karşılaştırmasında sıklıkla bonferroni LSD testi uygulanır (Büyüköztürk, 2015).

Bulgular

Bu bölümde araştırmanın problem cümlesi doğrultusunda konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeylerinin bulgularına yer verilmiştir. Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin puan ortalaması tablo 2'de gösterilmiştir.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeyleri, "Birinin kendisine kötü davranıldığı için öfkeli hissettiğini görürsem ben de öfkelenirim" durumuna yönelik empatik

Tablo 2.

Konservatuvarda Öğrenim Gören Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Genel Ortalaması

Empatik Öfke Ölçeği	\bar{x}
E1	3,16
E2	4,11
E3	4,25
E4	3,96
E5	4,02
E6	2,52
E7	3,47
Genel Ortalama	3,65

E1 vd.: Empatik öfke ölçeğinde yer alan maddeleri kapsar.

Beni iyi bir şekilde tanımlamıyorum	① ② ③ ④ ⑤	Beni çok iyi tanımlıyorum
-------------------------------------	-----------	---------------------------

Şekil 1.

Empatik Öfke Ölçeği Puanlama

öfke düzeyi $\bar{x}=3,16$, "Birini başkası tarafından incitildiği için üzgün gördüğümde ben de öfkelenirim" durumuna yönelik empatik öfke düzeyi $\bar{x}=4,11$, "Başkaları tarafından mağdur edilen insanlar gördüğümde, onlar adına öfkelenirim" durumuna yönelik empatik öfke düzeyi $\bar{x}=4,25$, "Duyguları incitilen birini gördüğümde onun adına öfkelenirim" durumuna yönelik empatik öfke düzeyi $\bar{x}=3,96$, "Biri tarafından arkadaşımın kalbi kırıldığında onun adına öfkelenirim" durumuna yönelik empatik öfke düzeyi $\bar{x}=4,02$, "Tanıdığım biri başka birine öfkelenildiğinde bu kişiye ben de öfkelenirim" durumuna yönelik empatik öfke düzeyi $\bar{x}=2,52$, "Suiistimal edilen insanlar gördüğümde onlar için öfke duymam" durumuna yönelik empatik öfke düzeyi $\bar{x}=3,47$, Empatik öfke düzeyinin genel puan ortalaması ise $\bar{x}=3,65$ olarak tespit edilmiştir.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeyinin genel ortalamasının $\bar{x}=3,65$ olduğu görülmüştür. Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfkelerinin yüksek düzeyde olduğu söylenebilir.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeyinin cinsiyete göre t testi sonuçları tablo 3'te gösterilmiştir.

Konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyinde cinsiyete göre manidar farklılık saptanmamıştır. $t(113)=1,05$; $p=,29 > ,05$. Kadın öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin ($\bar{x}=25,98$), erkek öğrenciler ($\bar{x}=24,83$) ile benzer olduğu görülmüştür.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin sınıf durumuna göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 4'te ifade edilmiştir.

Tablo 4 incelendiğinde konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyi sınıf durumuna göre anlamlı bir şekilde farklılaşmadığı ($F_{3-111}=,47$; $p=,70 > ,05$) tespit edilmiştir.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin yaş durumu göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 5'te gösterilmiştir.

Tablo 3.
Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeyinin Cinsiyete Göre t-Testi Sonucu

Cinsiyet	N	\bar{x}	Ss	sd	t	p
Kadın	62	25,98	6,22	113	1,05	,29
Erkek	53	24,83	5,41			

Tablo 4.
Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Sınıf Durumuna Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	49,250	3	16,41	,47	,70
Gruplar İçi	3879,23	111	34,94		
Toplam	3928,48	114			

Tablo 5.
Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Yaş Durumuna Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	63,32	3	21,10	,60	,61
Gruplar İçi	3865,16	111	34,82		
Toplam	3928,48	114			

Tablo 6.
Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Öğrenim Gördükleri Bölüme Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	209,31	3	69,77	2,08	,10
Gruplar İçi	3719,17	111	33,50		
Toplam	3928,48	114			

Tablo 5 incelendiğinde konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyi yaş durumuna göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ($F_{3-111}=,60$; $p=,61 > ,05$) belirlenmiştir.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin öğrenim gördükleri bölüme göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 6'da gösterilmiştir.

Tablo 6 incelendiğinde konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyi öğrenim gördükleri bölüme göre anlamlı bir şekilde farklılaşmadığı ($F_{3-111}=2,08$; $p=,10 > ,05$) saptanmıştır.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeyleri anne meslek durumuna göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 7'de gösterilmiştir.

Tablo 7 incelendiğinde anne meslek durumuna göre empatik öfke düzeyinin ortalama sonuçları diğer meslek durumuna göre ($\bar{x}=27,27$) en yüksek iken serbest meslek durumuna göre ($\bar{x}=22,33$) en düşüktür. Konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyleri arasında anne meslek durumunun anlamlı düzeyde farklılaştığı ($F_{4-110}=2,62$; $p < ,05$) görülmektedir. Anne meslek durumuna göre öğrencilerin empatik öfke düzeyleri diğer meslek grubunda yüksek çıkmıştır. Bu bulgu konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeylerinde anne meslek durumuna göre anlamlı farklılık olduğunu ve anne meslek durumunun empatik öfke düzeyine etki ettiğini göstermektedir.

Tablo 7'de Bonferroni post hoc testi sonuçlarına göre öğrencilerin empatik öfke düzeylerinde farkın kaynağının serbest meslek ve diğer meslek grupları arasında olduğu görülmektedir. Buna göre anne meslek durumunun empatik öfke düzey puanlarının eta değeri (η^2),08 oranında açıklanmaktadır. Eta kare sınır değerleri göz önüne alındığında orta derecede etki büyüklüğünden bahsedilebilir.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin baba meslek düzeyine göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 8'de gösterilmiştir.

Tablo 8 incelendiğinde konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyi baba meslek durumuna göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ($F_{5-109}=2,06$; $p=,07 > ,05$) görülmüştür.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin anne eğitim düzeyine göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 9'da gösterilmiştir.

Tablo 9 incelendiğinde konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyi anne eğitim durumuna göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ($F_{3-111}=,48$; $p=,69 > ,05$) belirlenmiştir.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin baba eğitim düzeyine göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 10'da gösterilmiştir.

Tablo 10 incelendiğinde konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyi baba eğitim durumuna göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ($F_{5-109}=,60$; $p=,69 > ,05$) tespit edilmiştir.

Tablo 7.*Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Anne Meslek Durumuna Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu*

Anne meslek Düzeyi	N	\bar{X}	Ss	Varyansın Kaynağı	K.T.	s.d	K.O.	F	p	Farkın Kaynağı	η^2
Memur (1)	0	0	0	Gruplar Arası	342,83	4	85,70	2,62	,038*	Serbest meslek-Diğer meslek	0,087
İşçi (2)	7	23,00	4,96	Gruplar İçi	3585,65	110	32,59				
S.Meslek (3)	15	22,33	6,62	Toplam	3928,48	114					
Emekli (4)	2	27,00	,00								
İşsiz (5)	48	25,08	5,26								
Diğer(6)	43	27,27	6,01								
Toplam	115	25,45	5,87								

*p < ,05

Tablo 8.*Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Baba Meslek Durumuna Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu*

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	340,01	5	68,00	2,06	,07
Gruplar İçi	3588,46	109	32,92		
Toplam	3928,48	114			

Tablo 9.*Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Anne Eğitim Düzeyine Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu*

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	51,03	3	17,01	,48	,69
Gruplar İçi	3877,45	111	34,93		
Toplam	3928,48	114			

Tablo 10.*Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Baba Eğitim Düzeyine Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu*

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	106,22	5	21,24	,60	,69
Gruplar İçi	3822,26	109	35,06		
Toplam	3928,48	114			

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin aile gelir durumuna göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 11'de gösterilmiştir.

Tablo 11 incelendiğinde konservatuvarda öğrencilerinin empatik öfke düzeyi aile gelir durumuna göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ($F_{4-110} = ,43$; $p = ,78 > ,05$) görülmüştür.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin mezun oldukları lise türüne göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 12'de gösterilmiştir.

Tablo 11.*Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Aile Gelir Durumuna Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu*

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	60,88	4	15,22	,43	,78
Gruplar İçi	3867,59	110	35,16		
Toplam	3928,48	114			

Tablo 12 incelendiğinde konservatuvarda öğrencilerinin empatik öfke düzeyi mezun oldukları liseye göre manidar bir şekilde farklılaşmadığı ($F_{4-110} = 2,12$; $p = ,08 > ,05$) saptanmıştır.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin okul başarı durumuna göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 13'te gösterilmiştir.

Tablo 13 incelendiğinde konservatuvarda öğrencilerinin empatik öfke düzeyi okul başarı durumuna göre anlamlı olarak farklılaşmadığı ($F_{4-110} = ,15$; $p = ,95 > ,05$) görülmektedir.

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin aile yapısına göre tek yönlü varyans analizi sonucu tablo 14'te gösterilmiştir.

Tablo 14 incelendiğinde konservatuvarda öğrencilerinin empatik öfke düzeylerinde aile yapısına göre anlamlı farklılık olmadığı ($F_{4-110} = 2,01$; $p = ,09 > ,05$) tespit edilmiştir.

Tablo 12.*Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeyleri Mezun Oldukları Lise Türüne Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu*

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	281,46	4	70,36	2,12	,08
Gruplar İçi	3647,02	110	33,15		
Toplam	3928,48	114			

Tablo 13.*Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeyleri Okul Başarı Durumuna Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu*

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	22,61	4	5,65	,15	,95
Gruplar İçi	3905,87	110	35,50		
Toplam	3928,48	114			

Tablo 14.*Öğrencilerin Empatik Öfke Düzeylerinin Aile Yapısına Göre Tek Yönlü Varyans (ANOVA) Analizi Sonucu*

Varyansın Kaynağı	K.T.	sd	K.O.	F	p
Gruplar Arası	268,09	4	67,02	2,01	,09
Gruplar İçi	3660,39	110	33,27		
Toplam	3928,48	114			

Sonuç ve Öneriler

Araştırmada konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyleri yüksek düzeyde çıkmıştır. Puanların yüksek olması empatik öfke düzeyinin yüksek olduğu şeklinde ifade edilebilir (Okutan, 2019, s. 240; Vitaglione & Barlett, 2003, s. 320). Müzik bölümlerinde öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeyinin yüksek düzeyde olması meslek hayatlarında empatik öfke düzeylerinin pozitif yönde olacağı şeklinde ifade edilebilir. Akbulut ve Sağlam (2010, s. 178) ve Piji-Küçük (2011, s. 5) yaptıkları araştırmada öğretmen adaylarının empatik düzeylerinin ortalamasının üzerinde olduğunu saptamışlardır. Bu bulguların yanı sıra bazı araştırmalarda ise öğretmen adaylarının empatik düzeylerinin ortalamasının altında olduğu tespit edilmiştir (Elikesik & Alım, 2013, s. 175; Karaman, 2018, s. 55; Maden & Durukan, 2011, s. 6; Pala, 2008, s. 19; Yaşar & Erol, 2015, s. 57). Araştırmada konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyleri çeşitli değişkenlere göre incelenmiştir. Konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyleri; cinsiyet, sınıf, yaş, öğrenim gördükleri bölüm, baba mesleği, ebeveyn eğitim durumu, gelir durumu, mezun olunan lise, okul başarı durumları ve aile yapısına göre incelendiğinde, anlamlı düzeyde farklılaşmadığı görülmüştür. Bu sonuca göre yukarıdaki değişkenlerin öğrencilerin empatik öfke düzeyleri üzerinde bir etki yaratmadığı söylenebilir. Genç ve Kalafat (2010, s. 135) ve Köksal (1997, s. 104) araştırmalarında müzik eğitimi alıp almama durumunun empatik becerilerinde bir farklılığa yol açmadığını, cinsiyet, sınıf, anne baba eğitim düzeyi vb. diğer değişkenlerin istatistiksel açıdan önemli olmadığını açıklamışlardır. Kortan (2010, s. 116) çalışmasında cinsiyet vb. diğer değişkenler arasında manidar bir fark bulmamıştır. Köksal (2000, s. 99) yaptığı araştırmada empatik beceri düzeylerinin cinsiyet ve sınıf düzeyi değişkenlerinde herhangi bir farklılığa neden olmadığı sonucuna ulaşmıştır. Barut (2004) yaptığı çalışmasında öğretmenlerin empatik eğilim ve çatışma eğilimi düzeylerinin cinsiyet ve mezun oldukları okula göre bir değişim gösterdiğini, fakat yaş, branş vb. diğer durumlara göre istatistiksel açıdan anlamlı olmadığı sonucuna ulaşmıştır. Hietolahti-Ansten ve Kalliopuska (1990, s. 1365) yaptıkları araştırmada ise keman ve piyano icra eden çocukların empati düzeylerini müzikle ilgilenmeyenlere göre yüksek bulmuşlardır. Ancak empatik öfke düzeylerinde cinsiyet vb. diğer değişkenlere göre anlamlı bir farklılık bulunamamıştır.

Araştırma sonucunda konservatuvar öğrencilerinin empatik öfke düzeyleri çeşitli değişkenlere göre incelendiğinde manidar bir farkın olmadığı görülmüştür. Sadece anne meslek durumuna göre empatik öfke düzeyinde manidar bir fark olduğu saptanmıştır. Farkın kaynağının elde edildiği Post hoc testinin sonuçlarına göre empatik öfke düzeylerin 3 (serbest meslek) ve 6 (diğer meslek) grupları arasındadır. Bu sonuca göre anne meslek durumuna göre öğrencilerin empatik öfke düzeyleri diğer meslek grubunda yüksek çıkmıştır. Etki büyüklüğü değerinin ise orta büyüklükte olduğu tespit edilmiştir. Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin empatik öfke düzeyleri annelerinin meslek durumuna göre, annesi diğer meslek grubunda olan öğrencilerin empatik öfke düzeyleri ile annesinin mesleği serbest meslek olan öğrencilerin empatik öfke düzeylerini etkileyen bir faktör olduğu sonucuna varılmıştır. Ebeveynlerin meslekleri bireylerin empatik öfke düzeylerini etkileyebilmektedir. Stresli ortamlarda çalışan anneler çocuklarına bu durumu yansıtabilirler. Anne meslek durumunda empatik öfke düzeyinin anlamlı çıkması, annenin meslek durumu çocukların empatik öfke düzeyine etki ettiği şeklinde açıklanabilir.

Çalışmanın sonuçları doğrultusunda, konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin, empatik öfke düzeylerinde; yaş, mezun olunan okul, cinsiyet, sınıf, meslek seçimi vb. diğer değişkenlere göre farklılık görülmemiştir. Bu sonuç doğrultusunda empatik öfke düzeylerinin farklı bir değişken (iletişim, kaygı, psikolojik iyi oluş, ahlaki yargı, uyum düzeyi vb.) ile özdeşleştirilerek incelenmesi araştırılabilir. Çalışmanın örneklem büyüklüğü yüksek tutularak benzer bir araştırmanın yapılması gerçekleştirilebilir. Öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin yordanabilmesi için psikolojik danışmanlar ile işbirliği kurulabilir. Müzik eğitimi olan ve olmayan öğrencilerin empatik öfke düzeylerinin, farklı değişkenlere etkisi olup olmadığı ile ilgili deneysel çalışmalar yapılabilir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için Kafkas Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'ndan etik kurul onayı alınmıştır (Tarih: 28 Nisan 2021, No: E.11971).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – H.Y., O.Z., P.D.Y.; Tasarım – H.Y., P.D.Y.; Denetleme – O.Z., P.D.Y.; Kaynaklar – H.Y., O.Z.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – H.Y., O.Z.; Analiz ve/veya Yorum – Ö.Y., S.K.; Literatür Taraması – H.Y., P.D.Y.; Yazıyı Yazan – H.Y., P.D.Y.; Eleştirel İnceleme – O.Z.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Ethics Committee Approval: Ethical committee approval was received from the Ethics Committee of Kafkas University (Date: April 28, 2021, Decision no: E.11971).

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – H.Y., O.Z., P.D.Y.; Design – H.Y., P.D.Y.; Supervision – O.Z., P. D.Y.; Resources – H.Y., O.Z.; Materials – O.Z., H.Y.; Data Collection and/or Processing – H.Y., O.Z.; Analysis and/or Interpretation – O.Z., H.Y., P.D.Y.; Literature Search – H.Y., P.D.Y.; Writing Manuscript – H.Y., P.D.Y.; Critical Review – O.Z.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aaker, D. A., Kumar, V., & Day, G. S. (2007). *Marketing research* (9. Edition). John Wiley & Sons.
- Akbulut, E., & Sağlam, H. İ. (2010). Sınıf öğretmenlerinin empatik eğilim düzeylerinin incelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(2), 1068–1083.
- Arslan, A. (2020). *Beliren yetişkinlik dönemindeki bireylerin ahlaki gelişim düzeylerinin eleştirel düşünme becerisi, empatik eğilim ve demografik değişkenlere göre incelenmesi* (Tez No.606924) [Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Aykora, E., Tekin, A., Özdağ, S., Dereceli, Ç., & Uzunkaya, D. (2010). Communication skills and emphatic tendency: Physical education and fine arts students. *Science, Movement and Health*, 2, 639–643.
- Barut, Y. (2004). Orta öğretim kurumlarında çalışan öğretmenlerin empatik eğilim düzeyleri ile çatışma eğilim düzeylerinin bazı değişkenler açısından incelenmesi. 13. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı. Malatya Üniversitesi.

- Baştürk, S., & Taştepe, M. (2013). Evren ve örneklem. In S. Baştürk (Ed.), *Bilimsel araştırma yöntemleri* (ss. 129–159). Vize Yayıncılık.
- Batson, C. D. (2009). These things called empathy: Eight related but distinct phenomena. In J. Decety & W. Ickes (Eds.), *The social neuroscience of empathy* (pp. 3–15). MIT Press.
- Büyükoztürk, Ş. (2015). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. Pegem Akademi.
- Büyükoztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (1 Baskı). Pegem Akademi.
- Büyükaşahin-Çevik, G. (2017). Okul yöneticilerin empatik eğilimlerini yordamada öfke, yaşam doyumu ve stresle başa çıkma rolü. *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 42(191), 283–305.
- Can, A. (2014). *SPSS ile bilimsel araştırma sürecinde nicel veri analizi*. Pegem Akademi.
- Çevik, S. (1989). *Ortaöğretim kurumlarında müzik öğretimi ve sorunları müzik eğitiminde başlıca sorunlar paneli*. Türk Eğitim Derneği Yayınları.
- Cohen, J. (1988). The T test for means. *Statistical power analysis for the behavioural sciences*.
- Conway, T., & Swift, J. S. (2000). International relationship marketing. The importance of psychic distance. *European Journal of Marketing*, 34(11/12), 1391–1414. [CrossRef]
- Davis, M. H. (1980). A multidimensional approach to individual differences in empathy. *JSAS Catalog of Selected Documents in Psychology*, 10, 85.
- Dökmen, Ü. (1988). Empatinin yeni bir modele dayanılarak ölçülmesi ve psikodrama ile ölçülmesi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 21(1–2), 155–190.
- Dökmen, Ü. (2006). *İletişim çatışmaları ve empati*. Sistem Yayıncılık.
- Dökmen, Ü. (2009). *Sanatta ve günlük yaşamda iletişim çatışmaları ve empati* (40 Basım). Remzi Kitapevi.
- Eisenberg, N., & Strayer, J. (1987). *Critical issues in the study of empathy. Empathy and its development*. Cambridge University Press.
- Elikesik, M., & Alım, M. (2013). Sosyal bilgiler öğretmenlerinin empatik becerilerinin bazı değişkenlere göre incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17/3, 167–180.
- Genç, S. Z., & Kalafat, T. (2010). Öğretmen adaylarının empatik becerileri ile problem çözme becerileri. *Eğitim Bilim*, 3(2), 135–147.
- George, D., & Mallery, M. (2010). *SPSS for Windows step by step: A simple guide and reference, 17.0 update* (10a ed.). Pearson.
- Haşiloğlu, S., Baran, T., & Aydın, O. (2015). Pazarlama araştırmalarındaki potansiyel problemlere yönelik bir araştırma: Kolayda örnekleme ve sıklık ifadeli ölçek maddeleri. *Pamukkale İşletme ve Bilişim Yönetimi Dergisi*, 1, 19–28.
- Hietolahti-Ansten, M., & Kalliopuska, M. (1990). Self-Esteem and empathy among children actively involved in music. *Perceptual and Motor Skills*, 72, 1364–1366.
- Hoffman, M. L. (1984). *Interaction of affect and cognition in empathy*. C. E. Izard & J. (Eds.) Cambridge University Press.
- Hogan, R. (1969). Development of an empathy scale. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 33(3), 307–316. [CrossRef]
- İkiz, E. F. (2006). *Danışma becerileri eğitiminin danışmanların empatik eğilim, empatik beceri ve tükenmişlik düzeyleri üzerindeki etkisi* (Tez No.189854) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kalaycı, Ş. (2010). *SPSS uygulamalı çok değişkenli istatistik teknikleri* (5 Baskı). Asil.
- Karaman, F. (2018). Almanca öğretmen adaylarının empatik eğilim düzeyi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 8(1/1), 52–57.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi* (24 baskı). Nobel Yayıncılık.
- Koca, Ş. (2010). Müzik eğitimi alan ve almayan lise öğrencilerinin sosyal uyum düzeylerinin incelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29, 49–63.
- Köksal, A. (1997). *Müzik eğitimi alan ve almayan ergenlerin empatik becerileri ve uyum düzeylerinin incelenmesi* (Tez No. 58407) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Köksal, A. (2000). Müzik eğitimi alma cinsiyet ve sınıf değişkenlerine göre ergenlerin empatik becerilerin ve uyum düzeylerinin incelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18, 99–107.
- Köksal, H. (2009). *Hemşirelerin empatik eğilim ve tükenmişlik düzeyleri arasındaki ilişkinin belirlenmesi* (Tez No. 266923) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kortan, S. (2010). *Müzikli dramatisasyon ilköğretim ikinci kademe öğrencilerinin empatik eğilimleri üzerine etkisi* (Tez No. 270096) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Maden, S., & Durukan, E. (2011). Türkçe öğretmeni adaylarının empatik eğilim düzeyleri üzerine bir araştırma. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(40), 19–25.
- Malhotra, N. K. (2004). *Marketing research an applied orientation* (4 Edition). Pearson Prentice Hall.
- Mehrabian, A., & Epstein, N. (1972). A measure of emotional empathy. *Journal of Personality*, 40(4), 525–543. [CrossRef]
- Okutan, N. (2019). (Özellik) Empatik Öfke Ölçeği'nin Türkçe geçerlik ve güvenilirlik çalışması. *Yaşam Becerileri Psikoloji Dergisi*, 3(6), 237–250. [CrossRef]
- Özen, N. (2004). Çalgı eğitiminde yararlanılan müzik eğitimi yöntemleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 57–63.
- Pala, A. (2008). Öğretmen adaylarının empati kurma düzeyleri üzerine. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(1), 13–23.
- Piji-Küçük, D. (2011). Müzik öğretmeni adaylarının empatik eğilimleri ile iletişim becerileri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *2nd international conference on new trends in education and their implications*. Siyasal Kitabevi.
- Preston, S. D., & De Waal, F. B. M. (2002). Empathy: Its ultimate and proximate bases. *Behavioral and Brain Sciences*, 25(1), 1–20. [CrossRef]
- Rogers, C. R. (1975). Empatik olmak değeri anlaşılmamış bir varoluş şeklidir F. Akkoyun (Çev.). *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 16, 001–022. [CrossRef]
- Sezer, F. (2009). *Müzikle terapinin sınav kaygısı, öfke ve psikolojik belirtiler üzerindeki etkisi* (Tez No. 235795) [Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Singleton, R. A., & Straits, B. C. (2005). *Approaches to social research* (4th ed.). Oxford University Press.
- Staub, E. (1987). Commentary on part I. In N. Eisenberg & J. Strayer (Eds.), *Empathy and its development. Cambridge studies in social and emotional development* (pp. 195–217). Cambridge University Press.
- Tabachnick, B. G., & Fidell, L. S. (2007). *Using multivariate statistics* (5th ed.). Allyn and Bacon.
- Topçu, Ç., Erdur-Baker, Ö., & Çapa-Aydın, Y. (2010). Temel Empati Ölçeği Türkçe uyarlaması: Geçerlik ve güvenilirlik çalışması. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 4(34), 174–182.
- Vitaglione, G. D., & Barnett, M. A. (2003). Assessing a new dimension of empathy: Empathic anger as a predictor of helping and punishing desires. *Motivation and Emotion*, 27(4), 301–325. [CrossRef]
- Wilt, D. L., Evans, G. W., Muenchen, R., & Guegold, G. (1995). Teaching with entertainment films: An empathetic focus. *Journal of Psychosocial Nursing*, 33(6), 5–14.
- Yaşar, M., & Erol, A. (2015). Okul öncesi eğitimi öğretmen adaylarının empatik eğilim düzeyleri ile düşünme stilleri arasındaki ilişkinin belirlenmesi. *International Journal of Assessment Tools in Education*, 2(2), 38–65.
- Yazıcı, D. (2017). Müziğin insan beyni üzerine etkisi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(1), 88–103.
- Zikmund, W. G. (1997). *Business research methods* (5 Edition). The Dryden Press.

Structured Abstract

The concept of empathy is a term that is often used and heard in daily life and psychology. Empathy can be defined as putting oneself in another person's shoes and understanding his/her behavior and thoughts. Interpersonal communication is very important in empathy. It has been a matter of curiosity how individuals with more or less empathy behave in the social environment and how they behave toward their anger. Along with empathy, anger has also become an important concept. Empathic anger (reaction) can be defined as the person's feeling the other person in every way and the desire to help the grievance person.

Empathy has a place in every field and one of these fields is music education. Empathy is a very important concept in music education. It has been a matter of curiosity to what extent music has an empathetic effect on individuals and how empathetic anger of people who are interested in music. When the literature is examined, no research has been found to determine the empathic anger levels of students studying directly in the music department.

In this study, it was requested to determine the demographic variables that affect empathic anger. Therefore, demographic variables may have a determining role in the results of empathic anger. With this aim, in the literature on the subject, it has been argued that demographic characteristics such as gender, age, parental occupation status, parental education status, family structure, family income status, marital status, and school success have a psychological effect on empathic anger levels. The effects of research data and demographic characteristics in all developmental stages on empathic anger aroused curiosity. Especially in music education, demographic variables and empathic anger levels were investigated. The effect of music education on the empathic anger levels of conservatory students formed the main idea of this research.

In this study, it is aimed to determine the empathic anger levels of the students who receive professional music education by examining the empathic anger levels of the individuals studying at the conservatory. In the research, "What is the level of empathic anger of the students studying at the conservatory?" The answer to the question has been sought.

Within the framework of the main problem of the research, it was examined whether the empathic anger levels of the students studying at the conservatory differ according to certain variables. The variables determined within the scope of the research were gender, class level, age, department, parental occupation status, parent education status, family income level, graduated high school, school success status, and family structure. In order to determine the empathic anger levels of the students studying at the conservatory, the total scores of the participants from the scale and the scores they got from the items in the measurement tool were examined separately. In this context, answers to the following questions were sought:

- How are the students' empathic anger levels distributed?
- Do students' empathic anger levels differ significantly according to demographic variables?

The research is a descriptive study in which the general survey model was used, and it was also structured as a causal comparison model because it aimed to analyze the empathic anger levels of the students according to their demographic characteristics.

In the research, convenience sampling method was chosen. The study group consisted of 115 students studying at the Kafkas University State Conservatory in the 2020–2021 academic year.

As data collection tools, "Personal Information Form" and "Empathetic Anger Scale," were used, which included gender, class, age, department, parental education level, parental occupation status, family income level, high school type, family structure, and school success.

It was checked whether the research showed a normal distribution or not. In this respect, Shapiro-Wilks test, skewness-kurtosis values, and normal distribution curves were examined. The skewness and kurtosis coefficients of the study were found to be -2 and $+2$. Because the data showed normal distribution, parametric analyses were performed. In order to determine the differences, averages and standard deviations of students' empathic anger levels, t-test, analysis of variance, frequency, and percentage distributions were performed. In the analysis of the data, the effect size of the analysis of variance was examined. The Bonferroni test was used to determine between which groups the statistical difference emerged in the empathic anger levels of conservatory students.

In the research, the empathic anger levels of the conservatory students were found to be high. As a result of the research, when the empathic anger levels of conservatory students were examined according to various variables, it was seen that there was no significant difference. It was determined that there was a significant difference in the level of empathic anger only according to the mother's occupation.

Issue 40 Reviewer List

40. Sayı Hakem Listesi

Bu Sayıda Emeği Geçenler / Those Who Contributed in This Issue

Bülent Nuri KILAVUZ (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*)

Emine Yıldız DOYRAN (*Düzce Üniversitesi*)

Hacer Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR (*Adnan Menderes Üniversitesi*)

Mehmet Serkan UMUZDAŞ (*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*)

Nesrin ÖNLÜ (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)

Selda KULLUK YERDELEN (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)

Süreyya TEMEL (*Kocaeli Üniversitesi*)

Alper ALTIN (*Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi*)

Bülent İŞLER (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)

Elif GÜR SOY (*Uşak Üniversitesi*)

Erkan ATAK (*Sakarya Üniversitesi*)

Fazlıhan YILMAZ (*Atatürk Üniversitesi*)

Gökhan EKEN (*Sivas Cumhuriyet Üniversitesi*)

Özgür Sadık KARATAŞ (*Atatürk Üniversitesi*)

Selma TAŞKESEN (*Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi*)

Begüm Aylin ÖNDER (*İstanbul Arel Üniversitesi*)

Demet AYDINLI GÜRLER (*Çankırı Karatekin Üniversitesi*)

Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU (*Atatürk Üniversitesi*)

Neslihan KORKMAZ (*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*)

Sema KARA (*Kastamonu Üniversitesi*)

Şevki Özer AKÇAY (*Atatürk Üniversitesi*)

Temel SAĞLAM (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)

Meryem ACARA ESER (*Sivas Cumhuriyet Üniversitesi*)

