



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

YIL: 2018

SAYI: 41

ISSN: 1300-9206

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
DERGİSİ

ERZURUM - 2018

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**

**ATATURK UNIVERSITY
DIRECTORATE OF FINE ARTS INSTITUTE**

YIL/YEAR: 2018

SAYI/ISSUE: 41

ISSN: 1300-9206

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ
JOURNAL OF THE FINE ARTS INSTITUTE**

GSED-41

“Bilimsel Hakemli Bir Dergidir”
- Yılda İki Sayı Yayınlanır -

Erzurum – 2018

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

Sayı/Issue
41-2018

Yayımlayan / Published

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü
Ataturk University Directorate Of Fine Arts Institute
ISSN: 1300-9206

Sahibi / Owner

Enstitü Müdürü (Yönetim Kurulu Adına)
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Yayın Yönetmeni / Editor

Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK

Mizanpaj ve Alan Editörü

Doç. Dr. H. Tahsin SÜMBÜLLÜ

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Mustafa Bulat
Prof. Dr. Yasemin Yarol
Prof. Dr. Ayşe Pınar Aras
Doç. Dr. Yunus Berkli
Doç. Dr. Aşye Aslıhan Eroğlu
Doç. Dr. Önder Yağmur
Dr. Öğr. Ü. Zafer Lehimler

Dizgi / Typesetting

Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK
Doç. Dr. H. Tahsin SÜMBÜLLÜ

İngilizce Editörü / Foreign Language Editor

Dr. Öğr. Ü. Deniz Aras

Teknik Redaksiyon / Technical Reducation

Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK

Yazı İşleri / Editorial Secretary

Nejla Yiğit

Yazışma Adresi / Correspondence

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü 25240 Erzurum
Tel: 0 442 231 14 70 e-mail: gsem@atatuni.edu.tr



Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Sistemi (ULAKBİM), Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

Dergi Hakem Kurulu

Prof. Dr. Abdülkadir Yılmaz	Bayburt Üniversitesi
Prof. Dr. Adnan Tepecik	Başkent Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Şinasi İşler	Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Alev Kuru	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Aydın Uğurlu	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Aytekin Albuz	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. B. Hatice Gürcüm	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Bilal Sezer	Uşak Üniversitesi
Prof. Dr. Cengiz Şengül	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Fatma Koç	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Gülhan Atnur	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Gülveli Kaya	Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Hagigat Muharremova	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin Yurttaş	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Cihat Can	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Bulat	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Müjde Ayan	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Naci İspir	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Adamır	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Dilmaç	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Pınar Aras	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Salih Akkaş	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Seval Yavuz	Mustafa Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Yakup Gökdaş	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Yasemin Yarol	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Zahide İmer	Gazi Üniversitesi
Prof. Düriye Kozlu İsmailoğlu	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. F. Gonca İlbeyi Demir	Anadolu Üniversitesi
Prof. Mehmet Kavukcu	Atatürk Üniversitesi
Prof. Mehmet Reşat Başar	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Mümtaz Demirkalp	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Mümtaz Sağlam	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Namık Kemal Sarıkavak	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Ömer Faruk Taşkale	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Sadık Özçelik	Gazi Üniversitesi
Prof. Saime Dönmezer	Anadolu Üniversitesi
Prof. Şeyda Çilden	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. A. Aslıhan Eroğlu	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet Feyzi	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Attila Döl	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Aydın Zor	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Barış Demirci	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Barış Karaelma	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Burçin Uçaner Çiftaldöz	Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Bünyamin Aydemir	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Erhan Özden	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Fikret Haşimov	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Gonca Erim	Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Gültekin Akengin	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Günseli Pişkin	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Tahsin Sümbüllü	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Hülya Kasaplı	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. K. Özlem Sarıç	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Lütfü Kaplanoğlu	Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Can Pelikoğlu	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Nevin Ayduşlu	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ö. Sadık Karataş	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Önder Yağmur	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem Akın Şişman	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Pelin Avşar Karabaş	Hitit Üniversitesi
Doç. Dr. Raif Kalyoncu	Trabzon Üniversitesi

Doç. Dr. Serhat Yener
Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar
Doç. Dr. Ülkü Sevim Şen
Doç. Dr. Yakup Gökdaş
Doç. Dr. Yunus Berkli
Doç. Ardan Ergüven
Doç. Ayça Alper Akçay
Doç. Birsen Çeken
Doç. Ceren Bulut Yumrukaya
Doç. Evren Kavukcu
Doç. Nurbiye Uz
Doç. Yüksel Şahin
Dr. Öğr. Ü. Duygu Toksoy Çeber
Dr. Öğr. Ü. Ece Akay Şumnu
Dr. Öğr. Ü. Emrah Lehimler
Dr. Öğr. Ü. G. Göksel Erdal
Dr. Öğr. Ü. Gökalp Parasız
Dr. Öğr. Ü. Gül Karpuz
Dr. Öğr. Ü. H Onur Bingöl
Dr. Öğr. Ü. Hüseyin Elitok
Dr. Öğr. Ü. Koray Çelenk
Dr. Öğr. Ü. M. Lütü Kındığılı
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Ferruh Haşiloğlu
Dr. Öğr. Ü. Menekşe Teker
Dr. Öğr. Ü. Mine Artu Mutlugün
Dr. Öğr. Ü. Nurcan Kutlu Yapıcı
Dr. Öğr. Ü. Osman Odabaş
Dr. Öğr. Ü. Safiye Sari
Dr. Öğr. Ü. Tamer Temel
Dr. Öğr. Ü. Tülay Kayabekir
Dr. Öğr. Ü. Yavuz Şen
Dr. Öğr. Ü. Yusuf Bilen
Dr. Öğr. Ü. Zafer Lehimler
Dr. Öğr. Ü. Zehra Bayer

19 Mayıs Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Marmara Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Gazi Üniversitesi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Anadolu Üniversitesi
Anadolu Üniversitesi
Ankara Üniversitesi
Ankara Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Kocaeli Üniversitesi
Balıkesir Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Dumlupınar Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Akdeniz Üniversitesi
Yalova Üniversitesi
Pamukkale Üniversitesi
Kocaeli Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Süleyman Demirel Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Kocaeli Üniversitesi

GSED – 41. Sayı Hakemleri

Prof. Dr. Adnan Tepecik	Başkent Üniversitesi
Prof. Dr. Cengiz Şengül	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Bulat	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Dilmaç	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Yasemin Yarol	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet Feyzi	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Aşye Aslıhan Eroğlu	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Aydın Zor	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Barış Demirci	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Burçin Uçaner Çiftdalöz	Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Erhan Özden	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Tahsin Sümbüllü	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Lütfü Kaplanoğlu	Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Nevin Ayduşlu	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ö. Sadık Karataş	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Önder Yağmur	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ülkü Sevim Şen	Atatürk Üniversitesi
Doç. Ayça Alper Akçay	Atatürk Üniversitesi
Doç. Evren Kavukcu	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Duygu Toksoy Çeber	Ankara Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Gökalp Parasız	Balıkesir Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Gül Karpuz	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Hüseyin Elitok	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Koray Çelenk	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. M. Ferruh Haşiloğlu	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. M. Lütfü Kındıçlı	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Nurcan Kutlu Yapıcı	Pamukkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Safiye Sari	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Yavuz Şen	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Zafer Lehimler	Atatürk Üniversitesi

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın İlkeleri

Journal of the Fine Arts Institute the Principal of the Publication

1995'den beri ISSN 1300-9206 Süreli yayınlar numarası ile yılda iki kez yayınlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce olup, sosyal bilimlerin farklı alanlarında yapılmış bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayınlanır.

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

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.

2. Editörler Kurulu Yazım Kurallarına uymayan yazıları yayınlamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.

3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir ve yayınlanması uygun görülürse dergide basılır.

4. Yayın için gönderilmiş çalışmaların gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekmektedir.

5. Dergiye gönderilen yazılara telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dili Kurumu "Yeni Yazım Kılavuzu" ile Türkçe yazım kurallarına uygun olması gerekmektedir.

Makale Yazım Düzeni

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

Metin boyutu 16*24, Times New Roman 11 pnt ve 1,15 satır aralıklı verilmelidir. Paragraf başları 1 tab (1,25) içeriden başlatılmalıdır. Satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6 nk boşluk bırakılmalıdır. Tablo ve resim adı 11 pnt verilmeli, Tablo ifadesi düz karakterle; tablo açıklaması ise italik karakterle sola dayalı olarak verilmelidir. Görsel ifadeleri (resim, şekil, fotoğraf, grafik v.b.) ise italik karakterle ortalı olarak gösterilmelidir. Tablo ifadeleri tablonun üstünde, görsel ifadeleri ise görsel altında belirtilmelidir. Tablo ve görsel açıklamalarında ilk kelime baş harfi büyük diğer kelimelerin tamamı (Özel isimler hariç) küçük harfle başlatılmalıdır. Tablo içeriği 8 pnt olarak belirlenmelidir. Tablolarda sütun çizgileri kaldırılmalı sadece satır çizgileri gösterilmelidir. Ayrıca tablolarda satır aralığı 1pnt'ya düşürülmeli ve satır öncesi ve sonrası boşluklar 0 nk olmalıdır.

İlk sayfada Türkçe makale isminin tamamı büyük harflerle, İngilizce makale isminin ilk harfi büyük diğerleri küçük karakterle verilmelidir. İngilizce başlık öncesi 1 satır boşluk bırakılmalıdır. makale ismi (eğer başka bir çalışmadan (tez, bildiri v.b.) üretilmişse) ve yazar adı soyadı dipnot olarak (Ünvan, Kurum ve mail adresi) 9 pnt karakterle verilmelidir. Öz ve Abstract 11 pnt, italik ve tek satır aralığı ile oluşturulmalıdır. Öz bölümünde araştırmanın amacı, uygulanan yöntem ve elde edile sonuçlarla ilgili öz bilgilere yer verilmelidir.

Makaleler 1. Bölüm Giriş bölümü, 2. Bölüm Yöntem bölümü, 3. Bölüm Bulgular ve yorum bölümü ve 4. Bölüm Sonuç ve öneriler bölümü olarak düşünülmeli; Ana bölüm başlıkları (1, 2, 3 gibi) ortalı olarak ve ilk harf büyük, 1. derece alt başlıklar (1.1, 1.2 gibi) sola dayalı ve ilk harf büyük ve 2. derece ve üstü alt başlıklar (1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1 gibi) soldan 0,5 cm boşluk bırakılarak verilmelidir.

Metin içerisindeki alıntılarda dipnot kullanılmamalı, alıntıların tamamında (dolaylı ya da dolaysız) Yazar soyadı, Yayın yılı: Sayfa no kuralına uyulmalıdır. Örneğin (Sönmez, 1998:76). Doğrudan ya da dolaysız alıntılarda, yapılan alıntı 40 kelimeyi geçmiyorsa tırnak içerisinde gösterilmeli; 40 kelimeyi geçiyorsa sıkıştırılmış paragraf olarak (paragraf 1 satır aralıklı ve paragrafin tamamı soldan 1 tab (1,25) içeriden verilerek) ve tırnak işareti koyulmadan gösterilmelidir.

Kaynakça ve varsa görsellerin kaynakçası (görsel kaynakçası başlığı ile) açık şekilde belirtilmeli; metin içerisinde yapılan alıntılar ile kaynakça birebir örtüşmelidir. Kaynakçada, gösterilen kaynak bir satırı geçiyorsa, iki ve daha sonraki satırlar 1cm içeriden verilmelidir. Kaynak gösteriminde ve diğer tüm kurallarda APA 6 formatına uygun olarak yayınlar hazırlanmalıdır. APA 6 yazım kuralları ile ilgili olarak, (https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf) adresindeki belge referans olarak alınabilir.

Gönderilen makaleler editörlerimizce incelendikten sonra, Yazım kurallarına uygun bulunmadığı takdirde hakemlere yönlendirilmeden reddedilecektir.

İÇİNDEKİLER

Abdullah Ayaydın - Mehmet Kayhan Kurtuldu - Bihter Akyol Dayı

ÖĞRETİM ELEMANLARININ SANATA KARŞI TUTUMLARININ ÖLÇÜLMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ (KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ)

An Assessment and Evaluation on The Teaching Staff Attitudes Towards Art
(Karadeniz Technical University Sample)

(1-10)

Adem Kılıç - Hasan Tahsin Sümbüllü

TÜRK MÜZİĞİ VİYOLONSEL EĞİTİMİNE YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME

An Evaluation on Cello Techniques in Turkish Music

(11-34)

Caner Şengüenalp

KLASİK ANIT HEYKEL MANTIĞININ DANI KARAVAN EKSENİNDE
PLASTİK MEKÂNA DÖNÜŞÜMÜ

The Transformation of Classic Monument Sculpture Idea's
to Plastic Space in Axis of Dani Karavan

(35-47)

Türker Eroğlu - Erkan Demirtaş

SES KAYIT VE DÜZENLEME PROGRAMLARININ ÖĞRETİM MATERYALİ
GELİŞTİRME ARACI OLARAK KULLANILMASI:
BİR ÖLÇEK GELİŞTİRME ÇALIŞMASI

The Use of Digital Audio Workstation Software as a Tool for Developing Teaching Material: A Scale
Development Study

(48-59)

Tülay Kayabekir

HAMLET'İN GÖRSEL ÇEVİRİSİ: YERKO'NUN "HAMLET" İLLÜSTRASYONLARI

Hamlet's Visual Translation: Yerko's "Hamlet" Illustrations

(60-73)

İsmet Arıcı

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN İLLEGAL KOPYALAMA VE
TELİF HAKLARINA YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

The Students' Point of views in Fine Arts Education Department on Illegal Copying and Copyrights

(74-85)

Aytekin Albuz - Barış Demirci

2006 İLKÖĞRETİM MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMI İLE 2018 İLKOKUL VE ORTAOKUL MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMININ KARŞILAŞTIRILMALI KURAMSAL ÇERÇEVE ANALİZİ

A Comparative Theoretical Framework Analysis on the Music Course 2006 Teaching Program in Primary Education and 2018 Teaching Program in Primary and Secondary Education

(86-95)

Funda Susamoğlu

GÜNCEL SANATTA EKOLOJİK YAKLAŞIMLAR
VE EKOZOFİ KAVRAMI

The Ecological Approaches in Contemporary Art and The Concepts of Ecosophy

(96-103)

Önder Yağmur - Nazmiye Aydın - Nermin Saral - Serap Bulat

TASARIM EĞİTİMİNDE DÜŞÜNCEYİ (3 BOYUTLU) NESNELEŞTİRMEDE
TEMEL TASARIM İLKELERİNİN
METAL AYAKKABI HEYKELLERDE UYGULANMASI

The Application of Basic Design Principles of Objectification (3 Dimensional) in Metal Shoes Sculptures in Design Education

(104-112)

Gözde Uzgidim

NAOWARAT KAKHAY TEKSTİL MÜZESİ
DOKUMALARINDAN ÖRNEKLER

The Examples of Naowarat Kakhay Textile Museum's Weavings

(113-122)

Nedret Yaşar

YAĞLI BOYA RESİMLEME YÖNTEMİNİN İKİ TEMEL DALI: FLAMAN VE İTALYAN
RESİMLEME YÖNTEMLERİ

Two Basic Branches of the Oil Painting Method: Flemish and Italian Painting Methods

(123-134)

Taner Uluçay

LİSE ÖĞRENCİLERİNİN DİNLEDİKLERİ MÜZİK TÜRLERİNİN ŞİDDET
EĞİLİMLERİNE ETKİSİ

The Effects of Music Genres Listened by High School Students on Their Tendency of Violence

(135-153)

Safiye Başar

ÇAĞDAŞ SANATTA ELEŞTİREL BİR DİL OLARAK İRONİ VE
SERAMİK SANATINDAKİ YANSIMALARI

The Irony as a Critical Language in Contemporary Art and Its Reflections in Ceramic Art
(154-165)

Selma Taşkesen

SOYUT DIŞAVURUMCULUK AKIMININ PERFORMANS SANATINA ETKİSİ VE ROL
DEĞİŞTİREN BEDEN OLGUSU

The Influence of The Abstract Expressionism on Performance Art and The Concept of Role Changing
Body
(166-182)

Safiye Sari

J. E. MILLAIS, A. HUGHES, J.W. WATERHOUSE TABLOLARINDA GEÇEN OPHELIA
KOSTÜMLERİ ÜZERİNDEN DÖNEMİN MODA STİLİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

The Interaction of Theater and Fashion on "Ophelia" Paintings by
John Everett Millais, Arthur Hughes, J.W. Waterhouse
(183-193)

Demet Okuyucu Yılmaz

ORTA VE DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ
19. YÜZYIL RUM KİLİSELERİNDE ÇAN KULELERİ

The Belfries of the 19th Century Greek Churches in the Middle and the Eastern Black Sea Region
(194-208)

ÖĞRETİM ELEMANLARININ SANATA KARŞI TUTUMLARININ ÖLÇÜLMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ (KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ)

Abdullah Ayaydın¹ - M. Kayhan Kurtuldu² - Bihter Akyol Dayı³

Öz

Bu çalışmada Karadeniz Teknik Üniversitesinde görev yapmakta olan öğretim elemanlarının sanata karşı olan tutumları belirlenmeye çalışılmıştır. Fakültelere, yüksekokullara bölümlere göre gruplanan öğretim elemanlarının görüşleri tespit edilmeye ve bu görüşlerden hareketle sonuçlar yorumlanmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında araştırmacılar tarafından daha önce geliştirilen "Sanata İlişkin Görüşleri Belirlemeye Yönelik Ölçek" kullanılmıştır. Ölçekte sanatın önemine, gerekliliğine ve sanattan hoşlanmaya yönelik ifadelerin yer aldığı önermeler bulunmaktadır. Öğretim elemanlarının ölçeğe verdikleri cevaplar çeşitli istatistik işlemlerden geçirilerek yorumlanmıştır. Yapılan analizler sonucunda öğretim elemanlarının sanata karşı genel tutumunun olumlu yönde olduğu anlaşılmıştır. Fakülte, cinsiyet, kıdem, yaş, unvan gibi değişkenler için yapılan karşılaştırmalı ölçümlerde herhangi bir anlamlı farka rastlanmamıştır. Elde edilen genel olumlu görüşler tüm katılımcılarda değişkenlere bağlı olmaksızın genel bir dağılım olarak görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: KTÜ, Sanat, Tutum, Öğretim Elemanı

An Assessment and Evaluation on The Teaching Staff Attitudes Towards Art (Karadeniz Technical University Sample)

Abstract

In this study, it was tried to determine the attitudes of the academic staff working at Karadeniz Technical University towards art. The opinions of faculty members grouped according to the departments of the faculties were tried to be determined and the results were tried to be interpreted IN the direction of these opinions. In the study, "The Scale to Determine the Opinions about Art" developed by the researchers was used. In the scale there are proposals for the importance of art, its necessity, and expressions about the pleasure of art. The answers given by the instructors to the scale were interpreted through various statistical procedures. As a result of the analysis, it is understood that the general attitude of the instructors towards art is positive. No significant differences were found in comparative measures for variables such as faculty, gender, seniority, age, and title. The overall positive attitudes obtained from the analysis were evaluated as a general distribution regardless of variables in all participants.

Keywords: KTU, Art, Attitude, Instructor

¹ Prof. Dr., Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ayaydin2011@hotmail.com

² Prof. Dr., Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, kayhankurtuldu@gmail.com

³ Öğr. Gör., Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, akyoldayi@ktu.edu.tr

1. Giriş

İnsanoğlu geçmişten günümüze kadar kendisini ifade etmek amacıyla sanatın çeşitli türleri olan müziği, resmi, heykeli, tiyatroyu, edebiyatı çok zaman bir araç olarak tercih etmiş ve hayatının bir parçası yapmıştır (Şenlitürk, Ketten ve Arslan, 2017:2). Bu kapsamda sanat, yaşayan tüm bireylerin kimi zaman yaşam kaynağı, kimi zaman kendini ifade etme biçimi, kimi zaman ihtiyaçları doğrultusunda kullandığı bir unsur, kimi zaman ise kazanç kapısı olmuştur. Bu kapsamda öncelikle sanatı tanımlama önemlidir. Dede'ye göre (2017:1561) sanat tek bir tanım ile ifade edilemez ve farklı bakış açılarından faydalanılarak ortaya koyulabilecek, bu kapsamda ancak geniş yelpazede değerlendirilebilecek bir alandır. Kısa bir tanım yapmak gerekirse sanat için duygu ve düşüncelerin farklı malzeme ve yöntemlerle ifade edilmesi biçiminde bir açıklama yapılabilir.

Sanat nasıl tanımlanabilir ve hangi tanım üzerinde uzlaşılabilir sorusu kapsamında sıralanabilecek tanımların bazıları şöyledir: *Sanat eseri kavramına vurgu yaparak*: “Sanat anlamlı bir biçimdir” denilebilir. *Sanatçı unsurunu temel alan yaklaşım*: “Sanat, sanatçının duygu, düşünce ve izlenimlerinin estetik düzeyde dışa vurulmuş halidir” *Sanat tüketicisi açısından yaklaşım*: “Sanat, onu izleyen ve dinleyen kişilere estetik bir haz veren olgudur” *Doğa ve toplum (çevre) unsurunu temel alan tanım*: “Sanat dış gerekliliğin yansımasıdır” (Boydaş ve Balcı, 1997:167). Sanatın ne olduğu, nasıl olduğu, ne olması gerektiği ana sorusu paralelinde sorulacak her soru ister istemez sanat yapıtlarının ne olduğu sorularını da kapsamına almaktadır. Bu kapsamda ortaya çıkan önemli bir husus ise sanat yapıtlarının mı yoksa sanatın mı önemli olduğu ikilemidir.

Heidegger bu ikilemi şöyle dile getirmektedir: “Sanat, sanat yapıtının içinde saklı haldedir o halde sanat yapıtı nedir ve nasıl sanat yapıtı olur? Sanatın ne olduğu aynı şekilde yapıtın kendisinden çıkarılmalıdır. Yapıtın ne olduğunu ise ancak sanatın ne olduğundan hareketle öğrenilebilir” (Akt. Yetişken, 1998:72). Sanat, insanın ruhsal ihtiyacını karşılayan bir biçim yaratma eylemidir (Tansuğ, 1988:22). Sanat, yalnızca resim veya müzik eserleri anlamında değildir. Sanat insan zekâsının, hayatı en ilgi çekici, en güzel biçimlere sokması demektir (Erinç, 2004b:89). Sanat kavramının anlaşılmasında ve tanımlanmasında önemli etkenlerden biri de sanatçıdır. Sanatçı olmadan sanatın da anlamsız olacağı düşünülmelidir. Bigalı'ya (1984:33) göre sanatçı kendini anlatabilme sürecinde dış dünyada yeni hayat şansları arar, yeni tecrübelerle teşebbüs eder. İnsanlık, kendi iç dünyasının farkına varmak ve bu yolla hayatını temsil etmek için sanatı vasıta yapmıştır. Bir tabloyu ya da bir besteyi, o eseri yapan sanatçının iç gerçekliliği olarak görmek gerekir. Seyirci/sanatsever ise çeşitli heyecanlar; çeşitli değerlendirme farkları yaşayarak bu süreçte yerini alır. Çakır İlhan'a (1994:174) göre sanat, insana özgü duyguların ve düşüncelerin eser, tablo, heykel gibi araç ve gereçlerle anlatımıdır. İnsan hayatını daha anlamlı kılmak ve daha iyi noktalara taşımak sanatla mümkündür. Sanat insana yaşamının her kesiminde güç ve zevk verebilir. Gombrich'e (2007:15) göre ise sanat diye bir şey yoktur, yalnızca sanatçılar vardır. Sanatın hitap ettiği en geniş kitle göz önüne alındığında ise sanatın tanımlanmasında sanat tüketicisi daha etkili duruma gelmektedir. Bu durumda sanatın ne olduğu sanat tüketicisi nezdinde ne anlama geldiğini e bağlıdır denebilir. Erinç'e (2004a:23) göre sanat, güzel olan değil, hoş gidendir; yani böylece alıcının duyguları sanatın tanımlanmasında ön plana çıkartılmış olmaktadır. Geiger'e (1985:75) göre tüketici tarafından sanat, kendisinden doğan dolaysız etkiler için aranmaktadır. Ama bu etkiler iki türdür ve ruhsal anlamları bakımından yeteri kadar birbirinden başkadır. Bunlardan birincisi şarkı ve senfoni gibi müzik eserlerinde olduğu gibi, ben kavramının derinlerine inen etki, yani sanatın derin etkisidir. İkinci tür etki ise yüzeysel etkidir. Sanat eserinin salt olarak hoş gitmesi, zevk ve heyecan yaratması etkisidir. Salt sanat etkisi, derin etkidir. Eğer en derin sanat yapıtlarında bile yüzeysel etkiden kaçınılmıyorsa, bu etkinin derin etkiye doluluk ve canlılık kazandırmasındandır; ama yine de yüzeysel etki, derin etkiye göre ikinci derecededir.

Bazılarına göre sanat kavramını anlamada sanat ile insan arasında bazı benzer noktalardan yola çıkılabilir. Edman'a (1998:14) göre sanatın alanı ile insanın hâkim olmaya çalıştığı alan aynıdır. İnsanın içinde yaşamak zorunda olduğu madde ve hareket dünyası ile otomatik davranışlar ve rasgele isteklerle dolu iç dünya bu alanı temsil eder. Edman için (1998:14) bir değneği kırmak, bir kulübe, bir gökdelen veya bir katedral yapmak, anlaşmak için dili kullanmak, ekin ekip kaldırmak, çocukları besleyip eğitmek, bir kanun veya ahlak yasası hazırlamak, elbise dokumak, bir madeni topraktan çıkarmak gibi tüm uğraşlar bir rölyefe şekil vermek veya bir senfoni bestelemek gibi sanat örnekleridir. Ersoy'a (2002:37) göre sanatın oyundan çıktığını savunanlar da vardır. İlkel insanın en önemi gereksinimi olan beslenme sorununu hallettikten sonra, geriye kalan boş vakitlerinde hiçbir amacı ve çıkarı olmaksızın yapılan çabalar oyun şeklinde ortaya çıkar. Oyun fazla enerji tüketilmesine yardım eder. Vücuda hareket sağlar, ayrıca sevinç de verir. Bu sebeplerden sık sık tekrarlanır. Diğer yandan boş, kalan insan bir süre eşyayı ve doğayı seyrederek vakit geçirip kendini oylar, bir süre sonra, izlemek yerine doğanın nesnelere süsleme yoluna başvurarak yine doğayı kendine hoş göstermeye çalışır.

Yukarıdaki tanımlardan farklı olarak sanat hakkında sıra dışı görüşler de vardır. Ashton'a (2001:27) göre sanat doğruyu fark etmemize yardımcı olan bir yalandır. Benzer şekilde Kuspit (2006:51) ise su dolu bir bardağın içine konan çubuk bükülmüş gibi görünür, "ama biz aslında çubuğun bükülmediğini biliriz" biçiminde bir benzetme yaparak sanatında bir yanılma olabileceğini ileri sürmüştür. Sanat, deyim yerindeyse, akıl yoluyla doğrusu görülebilen doğal bir yalandır. Genç'e (2004:10) göre sanat, bazen korkuyu, dehşeti, coşkuyu, hüznü veya sevinci görsel araçlarla dışa vurmak, bazen sıradan bir olayın görsel anlamını ortaya çıkartmak, bazen de basmakalıp yapıların nesnel gerçekliğini yıkmaktır. Klee'e (2006:34) göre ise sanat, görünen şeyleri kopya etmez, tersine onları görünür duruma getirir. Sanat nasıl tanımlanırsa tanımlansın, insanın hayatında yer aldığı bir gerçektir. İnsan hayatı sanatsız düşünülemez. Öyleyse eğitim de sanatsız düşünülemez. Chapman'a (1994:12) göre sanat, çocuklar ve gençler için birçok yönden önemlidir. Sanat onlar için görme, öğrenme hissetme ve hayal etmesi anlamına gelir. Sanat ayrıca onlar için geçmişin mirasını kapsayan imgelerle dolu bir çalışma konusudur.

Bu kapsamda öne çıkan husus ise sanat eğitimi hususudur ve günümüz insan profili göz önünde tutulduğunda, salt olarak kültürlenme ve terbiye edilme için eğitim öğretim ortamlarının vazgeçilmez bir yapısı olmak zorundadır. Sanat eğitimi eğitim öğretim ortamlarında diğer pek çok dersin içeriğinden farklıdır ve etkileyici gücü itibarıyla katacağı olumlu duygular da fazladır.

Sanat eğitimi bireylerdeki sanatsal düşünceyi ve yeteneği harekete geçirir ve bunu sanat tüm sanat ortamlarında kimi zaman oyun oynamaya, kimi zaman deneyip yanılmaya dayalı süreçler içinde gerçekleştirir (Aslantaş, 2014:187). Sanat eğitimi sürecinde istenilen amaca ulaşabilmek ve sanat eğitiminden olumlu sonuçlar alabilmenin başında bahse konu sanat eğitiminin nitelikli biçimde yapılması gelir (Buyurgan ve Buyurgan, 2012'den Akt. Gökdaş ve Öztürk, 2017:684). Sanat eğitiminin yapısı, özellikleri ve ulaşmak istediği amacı belirleyen, kimi zaman amaca yönelik yenilikler yapmayı zaruri kılan veya süreci tekrar gözden geçirmeye sebep olan önemli bir değişken de kişilerin bu süreçteki tutumlarıdır. Kişilerin sanata, sanatçıya, sanat ürününe, sanat eğitimi sürecinin önemi ve gerekliliğine ilişkin görüşleri ile şekillenen tutumlar, sanatçı ve sanatsever arasındaki duyuşsal bir belirleyicidir.

Genel anlamda tutum, bireyin belli bir objeye karşı gösterdiği önyargılı bir tepkidir ve üç bileşeni vardır. Bu bileşenler bilişsel, duyuşsal ve davranışsal süreçler olarak isimlendirilebilir. Birey bir obje ile ilgili algılarını, duygularına, inançlarına ve değer yargılarına dayanarak değerlendirir. Söz konusu objeye karşı belli bir düzeyde tepki oluşturur. Tepki aynı zamanda geleceğe yönelik bir karar niteliği de taşır (Ülgen, 1995:97). Öner'e (2006:199) göre tutum bir tür zihniyettir ve bu zihniyet, zihnin akıl yürütürken içinde bulunduğu ortamdır. Bu ortam akıl yürütme esnasında bireyin kullandığı kavramlara anlam kazandırır. Demirel (2001:125) tutumu, bireyi belli insanlar, nesnelere ve durumlar

karşısında belli davranışlar göstermeye iten öğrenilmiş eğilim olarak tanımlamaktadır. Tavşancıl'a (2002:67) göre bir bireyin tutumları gözle görülemez, fakat onun davranışlarına bakarak bir objeye ilişkin tutumu hakkında fikir sahibi olunabilir. Tutumların bireyler ve olaylar üzerindeki etkisi, sanatın da en önemli ve dikkat çekici taraflarından biridir. Bireylerin duyguları ve algıları ile doğrudan ilişkili olan tutumun sanatın içindeki bir unsur gibi düşünülmesi de yanlış olmayacaktır.

Sanat, insanoğlunun öteden beri ilgilendiği bir olgudur. Geçmişten günümüze kadar, insanlar sanata ilgili olsalar da olmasalar da sanatı sevseler de sevmeseler de sanatın varlığını kabul etmişlerdir. Bireyin düşüncesinde oluşturulan sanat kavramına göre kişisel tutumu da oluşmaktadır. Bireyin bu olumlu veya olumsuz tutumu çevresindekileri de etkilemektedir. Eğer bu birey bir öğretim elemanı ise söz konusu tutum çevredeki bireyleri daha çok etkilemektedir. Çünkü öğretim elemanı aydın kişi olarak kabul edilir. Onun düşünceleri ülke, bölge, mahalle, okul gibi yakın ve uzak çevre için önemlidir. En azından sürekli iletişim içinde olduğu ve sürekli bir sirkülasyon içinde olan öğrenciler onun görüşlerinden etkilenirler. Bu açıdan, öncelikle öğretim elemanlarının sanata karşı olan tutumlarının bilinmesi, sonrasında bu tutuma yönelik çeşitli çalışmaların veya projelerin üretilmesi açısından önemli görülmektedir.

2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Karadeniz Teknik Üniversitesinde sanat eğitimi veren bölümler haricinde görev yapan öğretim elemanlarının sanata ilişkin görüşlerini belirlemektir.

3. Yöntem

Araştırmada tarama modelinden faydalanılmış olup, bu kapsamda araştırmacılar tarafından geliştirilmiş olan ölçek kullanılmıştır. Karasar (2002:135) tarama modellerini geçmişte tamamlanmış ya da halen var olan bazı durumların olduğu biçimiyle betimlenmesi, incelenmesi için yapılan araştırma modelleri olarak tanımlamıştır. Karakaya ise (2014:59) tarama modelini farklı gruplarda yer alan kişilerin herhangi bir olgu, durum ya da olaya ilişkin görüşlerinin alındığı çalışmalar olarak tanımlamıştır.

3.1. Çalışma Grubu/Katılımcılar

Yapılan çalışmada katılımcılar Karadeniz Teknik Üniversitesi kurumlarında görev yapan, akademisyen kadrosunda bulunan ve sanat eğitimi veren bölümlerin elemanları haricindeki kişilerden oluşmuştur. Veri toplama amacıyla kullanılan ölçeğin ilgili linki tüm akademisyenlere e-posta ile gönderilmiş, ölçeği doldurarak dönüş yapan 162 akademisyen de katılımcıları oluşturmuştur.

3.2. Katılımcılara Ait Tanımlayıcı Bilgiler

Katılımcı akademisyenlerin tanımlayıcı bilgilerinin yer aldığı tablolar incelendiğinde cinsiyet haricinde genellikle belli başlıklarda yüzdelerik dağılımın yoğunlaştığı görülmektedir. KTÜ'de görev yapılan süre değişkeninde 0-5 yıl arası kıdemi olanlar, unvan düzeyinde ise daha çok araştırma görevlisi kadrosunda olanlar katılım yoğunluğu göstermiştir. Yaş düzeyinde ise 35 yaş ve altı düzeyinde katılım yoğunluğu bulunmaktadır. Cinsiyet değişkeninde ise kısmen dengeli bir biçimde dağılım gerçekleşmiştir.

Tablo 1

Katılımcılara Ait Tanımlayıcı Bilgiler

Kıdem	f	%
0-5 yıl	89	54,9
6-10 yıl	26	16,0
11-15 yıl	21	13,0
16 yıl ve üzeri	26	16,0
Cinsiyet	f	%
Kadın	83	51,2
Erkek	79	48,8
Toplam	162	100,0
Unvan	f	%
Uzman	6	3,7
Okutman	3	1,9
Arş. Gör.	74	45,7
Ögr. Gör.	22	13,6
Yrd. Doç.	32	19,8
Doç.	13	8,0
Prof.	12	7,4
Toplam	162	100,0
Yaş	f	%
35 yaş ve altı	95	58,6
36-55 yaş arası	60	37,0
56 yaş ve üzeri	7	4,3
Toplam	162	100,0

3.3. Verilerin Toplanması

Veri toplama sürecinde Ayaydın, Kurtuldu, Akyol Dayı, (2017) tarafından geliştirilmiş olan “Sanata İlişkin Görüşleri Belirleme Ölçeği” kullanılmıştır. Ölçek tek boyutlu ama iki alt başlık altında toplanan toplam 25 maddeden oluşmuştur. Ölçeğin geliştirilmesi sürecinde Alpha katsayısı 0,93 olarak bulunmuştur. Ölçeğin toplam varyansı açıklama oranı maddelerin elenmesi öncesi %55,28, sonrasında ise %58,93 olarak gerçekleşmiş, faktörler arası korelasyon ölçümlerinde ve oluşan faktör yüklerinde de güçlü bir yapıyı desteklemiştir. Doğrulayıcı faktör analizi uygulamasında da uyum iyiliği sınırları korunmuştur. Bu çalışma için yapılan ön hazırlık sürecinde ilk olarak kullanılacak olan ölçeğin değişkenleri ve maddeleri ile çevrimiçi hale getirilmesi üzerinde çalışılmıştır. Daha sonra uygulama yapılması düşünülen ve sanat eğitimi bölümleri haricinde bölümleri olan fakültelerdeki tüm akademisyenlerin kurumsal e-postaları kayıt altına alınmış ve ölçeğin gönderilmesi sağlanmıştır. Öğretim elemanlarının ölçeğe çevrimiçi olarak cevap vermeleri ile toplanan veriler çeşitli istatistiksel işlemlerden geçirilmek üzere hazırlanmıştır.

3.4. Verilerin Çözümlemesi

İstatistik işlemler için bir istatistik paket programı kullanılmış ve elde edilen verilere yönelik frekans yüzde ölçümleri ile çeşitli karşılaştırmalı ölçümler yapılmıştır. Öğretim elemanlarının tanımlayıcı bilgileri ile maddelere verilen cevapların belirlenmesi için frekans yüzde ölçümleri, öğretim elemanlarının yaş, kıdem, cinsiyet, fakülte gibi değişkenlerine yönelik değerlendirmeler için karşılaştırmalı ölçümler tercih edilmiştir. Karşılaştırmalı ölçümler öncesinde verilerin normal dağılım varsayımını karşılayıp karşılamadığının tespiti açısından, toplanan verilere ilişkin basıklık çarpıklık katsayıları incelenmiştir. İnceleme sonucunda verilerin varyans homojenliğini taşıdığı görülünce parametrik testler kapsamında t testi ve Anova testi tercih edilmiştir. Bu testlerde anlamlılık düzeyi $p < 0,05$ hata payı düzeyine göre kabul edilmiştir. Ölçeğin güvenilirliğine yönelik yapılan ölçümde ise güvenilirlik katsayısı 0,90 olarak gerçekleşmiştir.

Tablo 2

Ölçek Sonuçlarına Yönelik Basıklık Çarpıklık Değerleri

Ölçek Toplam	Basıklık		Çarpıklık	
	Ölçüm	SS	Ölçüm	SS
	-,401	,191	-,258	,379

Basıklık ve çarpıklık katsayıları için referans sınırlarının çeşitli çalışmalarda (Vural, 2013; Arslan, 2015; Yıldız ve Çevik, 2016) +1 ile -1 arasında, bazı çalışmalarda (Serinkan, ve Bardakçı, 2007; Sağer, Sağal ve Gürpınar, 2013; Vural, 2013; Ünal ve Gürsoy, 2014) +2 ile -2 arasında olması gerektiği vurgulanmış, Albayrak (2009:209) ise basıklık değerinin +3 ile -3 aralığında olabileceğini belirtmiştir. Tablo incelendiğinde basıklık ve çarpıklık katsayılarının genel hatlarıyla referans olarak kabul edilen aralıklar çerçevesinde dağıldığı görülmektedir. Bu durum toplanan verilerin normal dağılım varsayımını karşıladığına işaret etmektedir.

4. Bulgular

Bu bölümde katılımcıların 25 maddeye verdikleri cevaplar frekans ve yüzde tablosu olarak açıklanmıştır. Ölçeğin alt başlıklarına yönelik oluşturulmuş tablolar sonrasında ise karşılaştırmalı ölçümlere yer verilmiştir. Frekans tablolarında yüzdelik değerler açıklanırken olumsuz seçenekten olumluya doğru rakamlar ile kodlanarak (Örn: 1 = hiç katılmıyorum, 5 = tamamen katılıyorum) verilmiştir. Karşılaştırmalı ölçümler verilerin normallik varsayımını karşılaması sebebiyle parametrik testler (t testi ve ANOVA testi) içerisinde seçilmiştir.

Tablo 3

Ölçek Sonuçlarına Yönelik Yüzde (%) Tablosu

Maddeler	1	2	3	4	5
Sanat benim için heyecan vericidir.	%6	%1,9	%18,5	%36,4	%42,6
Sanat benim için ilgi çekicidir.	%6	%6	%15,4	%34,0	%49,4
Sanat eğlenceli bir uğraştır.	%1,2	%1,2	%11,1	%42,6	%43,8
Sanat ile eğitim-öğretiminin etkiliği artırılabilir.	---	%2,5	%10,5	%35,8	%51,2
Sanat ile ilgili kitapları okumaktan hoşlanırım.	%6,2	%15,4	%36,4	%21,6	%20,4
Sanat ile uğraşmaktan hoşlanırım.	%6	%7,4	%32,1	%25,9	%34,0
Sanat öğrencilere, öğretimde karşılaşılabilecek sorunları çözebilme konusunda yardımcı olur.	%1,2	%3,7	%27,8	%33,3	%34,0
Sanat, bir probleme farklı çözüm yolları üretebilme kolaylaştırır.	%6	%3,1	%21,0	%37,0	%38,3
Sanat, çağdaş öğretimin gerekliliğini anlayabilme açısından önemlidir.	%1,2	%3,7	%21,6	%35,8	%37,7
Sanat, çok yönlü bir öğretim ortamı oluşturabilmesi bakımından önemlidir.	---	%3,7	%14,8	%35,8	%45,7
Sanat, eğitim-öğretimin kalitesi bakımından önemlidir.	%1,9	%1,9	%16,0	%35,8	%44,4
Sanat, hayal gücünü ve dolayısıyla geniş düşünebilme geliştirir.	---	%6	%6,2	%18,5	%74,7
Sanat, hayatı daha düzenli yaşamaya yardımcı olur.	%2,5	%4,3	%24,7	%31,5	%37,0
Sanat, öğrencileri çağdaş bir geleceğe hazırlama bakımından önemlidir.	%1,2	%2,5	%9,3	%38,9	%48,1
Sanat, öğrencilerin daha objektif bireyler olmalarını sağlar.	%1,9	%6,2	%20,4	%33,3	%38,3
Sanat, öğrencilerin özleştiri yaparak kendi düzeylerini değerlendirmelerini sağlar.	%6	%3,7	%23,5	34,6	%37,7
Sanat, öğretim etkinliklerinin düzenlenmesinde önemli bir yere sahiptir.	%6	%5,6	%19,8	%40,7	%33,3
Sanat, yükseköğretimde zamanı daha eğlenceli geçirme bakımından önemlidir.	%6	%4,3	%11,1	%41,4	%42,6
Sanatla uğraşmak ileriye dönük kararlar alabilme kolaylaştırır.	%6	%6,8	%24,7	%40,1	%27,8
Sanatsal bakış açısı tüm meslekler için gereklidir.	%6	%6,2	%6,8	%37,0	%49,4
Sanatsal etkinlikler geleceğe yönelik hedefler belirlemede etkili olabilir.	%6	%6,2	%21,0	%39,5	%32,7
Sanatsal etkinlikler öğrencilerin başarısını olumlu yönde etkiler.	---	%1,9	%11,7	%46,9	%39,5
Sanatsal uğraşlar, öğrencileri rahatlatarak derslere motive edebilir.	---	%6	%9,9	%41,4	%48,1
Sanatsal uygulamalar her ortamda dikkatimi çeker.	%6	%3,7	%17,9	%39,5	%38,3
Tüm üniversite öğrencileri sanatla ilgili bir ders almalıdır.	%6	%2,5	%18,5	%25,3	%53,1

Tüm tablo genel olarak yorumlandığında tamamen olumsuz bir yaklaşımın yok denecek düzeyde az olduğu, hatta kimi sorularda en zayıf seçeneğin tercih bile edilmediği görülmüştür. Katılımcıların genel eğilimi kimi zaman orta düzeyde görünse de pek çok maddede yüksek düzeyli ve olumlu bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Katılımcıların sanata ilişkin bakış açıları ve algılarının önemli ölçüde olumlu olduğunu söylemek mümkündür.

Tablo 4
Cinsiyet Değişkenine Yönelik t Testi Analiz Sonuçları

Cinsiyet	Ortalama	SS	sd	t	p
Kadın	105,32	14,63	160	1,89	,061
Erkek	100,91	15,08			

Cinsiyet değişkenine yönelik karşılaştırma sonucuna göre gruplar arasında anlamlı farka rastlanmamıştır [$t = 1,89$; $p < ,05$]. Ölçeği cevaplayan katılımcıların cinsiyetleri ortaya çıkan olumlu eğilime etki etmemiştir.

Tablo 5
Kıdem, Unvan ve Yaş Değişkenine Yönelik Anova Testi Analiz Sonuçları

Faktör	Varyans Kaynağı	Kareler Toplamı	sd	Kareler Ortalaması	F	p
KTÜ Kıdem	Gruplar arası	306,877	3	102,292	,452	,717
	Gruplar içi	35792,283	158	226,533		
	Toplam	36099,160	161			
Unvan	Gruplar arası	2009,387	6	334,898	1,523	,174
	Gruplar içi	34089,773	155	219,934		
	Toplam	36099,160	161			
Yaş	Gruplar arası	234,174	2	117,087	,519	,596
	Gruplar içi	35864,986	159	225,566		
	Toplam	36099,160	161			

Tablo incelendiğinde katılımcıların Karadeniz Teknik Üniversitesi'ndeki görev sürelerine, unvanlarına ve yaşlarına yönelik anlamlı bir farklılık bulunamamıştır [$F_{(3-158)} = 0,45$, $p < 0,05$] - [$F_{(6-155)} = 1,52$, $p < 0,05$] - [$F_{(2-159)} = 0,51$, $p < 0,05$]. Katılımcıların ölçek maddelerindeki eğilimine Karadeniz Teknik Üniversitesi'ndeki görev süresinin, unvanlarının ve yaşlarının etkisinin olmadığı söylenilebilir.

5. Tartışma ve Sonuç

Sanat her bireyin hayatında belirli bir dereceye kadar yer alır. Mağara insanlarından en ilkel topluluklara, çocuklardan en uygar uluslara varıncaya kadar insanın bulunduğu her yerde sanatın bulunması, sanatın bütün insanların ortak yaşantısı olduğunu gösterir (Bingöl, 1975:22). Bu ortak yaşantının sonucu olarak ortaya çıkan yapıtlar sanat eserlerini, sanat eserlerinin yarattığı etki de insanların duygu durumlarını etkilemekte, bu etkileşim sanata ilişkin yargıları ortaya çıkartmaktadır.

Karadeniz Teknik Üniversitesinde görev yapan öğretim elemanlarının bu konudaki görüşlerine göre de sanat; heyecan vericidir, ilgi çekicidir ve eğlenceli bir uğraştır. Ancak öğretim elemanları bu görüşte olmalarına rağmen, sanat ile uğraşmaktan hoşlandıklarını belirtmelerine rağmen ve sanatsal uygulamalar her ortamda dikkatlerini çekmelerine rağmen sanat ile ilgili kitapları okumaktan hoşlanmadıklarını belirtmişlerdir. Bu durum günümüz şartları da göz önüne alınarak sanatla ilgili kitaplardan daha çok genel anlamda kitap okumaya karşı olan bir tutum olarak görülebilir. Ya da sanatla ilgili kitaplar çoğunlukla teknik kitaplar olarak düşünülmüş olabilir.

Sanat sayesinde eğitim ortamlarının da kalitesi artacaktır. Eğitimin yalnızca doğal becerilerimizi geliştiren ve başarılarımızı ödüllendiren bir sistem olduğunu düşünmek yanlış olur (Robinson, 2003:9). Çünkü sanat, bilim gibi araştırmacının nesnel çabalarının adım adım ilerlediği bir alan değildir. Sanat eğitimi süreci bilinenin aksine farklılıkları ortaya çıkararak eğitime renk katar ve sanat eğitimi süreci, bireylere bu anlamda bir sanat eğitimi verebilmek anlamına gelmelidir (Erinç, 2004:95). Sanat eğitiminin bilişsel öğrenmeye dayalı olduğu gerçeği bu alanı bilimle daha çok kucaklaştırmıştır. Eğitimde yer alan sanatsal çalışmalar dünyayı anlamak için temeldir (Hurwitz ve Day, 1995:36). Öğretim elemanlarının bu konudaki görüşlerine göre de sanat eğitim etkinliği artırılabilir. Sanat eğitimi öğrencilere öğretimde karşılaşılabilecek sorunları çözebilme konusunda yardımcı olur ve bir probleme farklı çözüm yolları üretebilmeyi kolaylaştırır. Yine aynı doğrultuda sanat, çağdaş öğretimin

gerekliliğini anlayabilme açısından, çok yönlü bir öğretim ortamı oluşturabilmesi açısından ve öğretim etkinliklerinin düzenlenmesi açısından önemli bir yere sahiptir.

Sanat eğitimi süreci bireyin yaşam kalitesini artırabilir. Sonuçta sanat eğitimi araştırmaları da sanat derslerinin içeriği, öğrenciler, öğretim, öğretim ortamı ve düzeyi gibi konularda ufuk açmak, görüş kazandırmak için yapılır. Dahası, araştırmalar sanatın insan yaşamını yaşanılır kılmak, kültürel kimliğini oluşturmak, toplumu ve uygarlığı zenginleştirme yollarını göstermek bakımından da önemlidir (Kırıçoğlu, 2009:157). Sanat, hayal gücünü ve dolayısıyla geniş düşünebilmeyi geliştirir.

Sanat geleceğe daha güvenle bakmayı sağlar. Gelecek söz konusu olduğunda ise akla gelen en önemli husus çocuklardır. Çocuklar resimleriyle veya yaptıkları müzikleriyle gelecekteki yaratıcı fonksiyonlarını, maddi ve ruhsal birliğin uyumunu dinamik biçimde sağlayacaklarını anlatırlar. Bu durum onlar için ilerde büyük bir ressam olacaklarını belirtmek değil, sadece eğitimcileri kendi kişisel yapıları ve toplum içinde oynayacakları önemli rol konusunda uyarmaktır (Tansuğ, 1988:69). Öğretim elemanlarının bu konudaki görüşlerine göre de sanat, öğrencileri çağdaş bir geleceğe hazırlama bakımından önemlidir ve sanatsal etkinlikler geleceğe yönelik hedefler belirlemede etkili olabilir. Ayrıca sanat, hayatı daha düzenli yaşamaya yardımcı olur.

Sanat öğrencilerin daha iyi yetişmesine katkı sağlar. Çocuğun özellikle okul öncesi dönemde algılama, düşünme ve biçim verme süreçleriyle çevresini tanımayı, anlamayı bir anlamda da fethetmeyi öğrenmeye başlamasıyla eleştiri yetisi de belirmeye başlar. Bu eleştiri yeteneğini mümkün olduğunca erken uyandırmak ve temellendirmek, anne-baba, öğretmen için bir görev sayılmalıdır (Yavuzer, 1992:83). Öğretim elemanlarının bu konudaki görüşlerine göre de sanat, öğrencilerin daha objektif bireyler olmalarını sağlar ve öz eleştiri yaparak kendi düzeylerini değerlendirmelerini sağlar. Sanatsal etkinlikler öğrencilerin başarısını olumlu yönde etkiler ve öğrencileri rahatlatarak derslere motive edebilir.

Sanat eğitimi, eğitim öğretim ortamlarını daha eğlenceli hale getirebilir. Gününüzde ise sanat eğitimi ortamları, farklı beceriler kazandırma süreci, eğlence ve zihinsel rahatlama süreci gibi de değerlendirilmektedir (Arnheim, 2007:17). Öğretim elemanlarının bu konudaki görüşlerine göre de sanat, yükseköğretimde zamanı daha eğlenceli geçirme bakımından önemlidir. Ayrıca sanatla uğraşmak ileriye dönük kararlar alabilmeyi kolaylaştırır.

Sanat tüm öğretim alanlarında yer almalıdır. Yabancı ülkelerde yükseköğretim kurumlarında, bütün disiplinlerin ilk sınıflarında ortak olarak sanat eğitimi verilmektedir. İlgili bazı ülkelerde yapılan çalışmalarda, sanat eğitimi sürecinin eksikliğinin üniversite öğrencilerinde düşünme ve görme yeteneği açısından uyumsuzluk, diğer derslerde başarılı olmalarına rağmen görsel yönden zayıflık olarak sonuçlanacağı ifade edilmiştir (Gürer, 1988:123). Öğretim elemanlarının bu konudaki görüşlerine göre de sanatsal bakış açısı tüm meslekler için gereklidir. Tüm üniversite öğrencileri sanatla ilgili bir ders almalıdır.

Sonuç olarak bakıldığında çalışma grubu olarak seçilen öğretim elemanlarının sanata bakış açılarının yukarıda da desteklenen felsefi ve sosyolojik kavramlar veya görüşler ile önemli ölçüde örtüştüğü ve olumlu yönde bir eğilim olduğu açıktır. Bu çalışmada elde edilen ve genellikle olumlu olarak nitelendirilen sanatsal bakış açılarının genellemesi ve daha geniş kitleleri kapsayacak biçimde yorumlanması için örneklemin genişletilmesi önerilebilir. Ortaya çıkan olumlu bakış açısının sanata verilen değer açısından önemli görüldüğü bu çalışmada kendini gösteren sonucun daha geniş kitlelerle yürütülmesi, muhtemel olumlu ya da olumsuz bakış açılarının tespiti ve yorumlanması için de önemlidir.

Kaynakça

- Albayrak, A. S. (2009). *Çok değişkenli istatistik tekniklerin varsayımları*. Ş. Kalaycı (Ed.). Spss uygulamalı çok değişkenli istatistik teknikleri (s. 207-237) içinde. Ankara: Asil Yayın Dağıtım.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme*. (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, G. (2015). Ergenlerde psikolojik sağlamlık: bireysel koruyucu faktörlerin rolü. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 5(44), 73–82.
- Ashton, D. (2001). *Picasso konuşuyor*. (M. Yılmaz ve N. Yılmaz, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Aslantaş, S. (2014). Görsel sanatlar dersine yönelik tutum ölçeği geliştirilmesi. *Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2(2), 185–196.
- Ayaydin A., Kurtuldu M. K. ve Akyol Dayı B., (2017). Sanata ilişkin görüşleri belirleme ölçeğinin geliştirilmesi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18, 204–209.
- Bigalı, Ş. (1984). *Resim sanatı*. Ankara: Şafak Matbaası.
- Bingöl, C. (1975). *Resim nedir nasıl yapılır nasıl öğretilir*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Boydaş, N., Balcı, Y. B. (1997). *Eğitim bilimine giriş*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Chapman, L. H. (1994). *Adventures in art*. Worcester-Massachusetts: Davis Publications Inc.
- Çakır İlhan, A. (1994). Üniversitelerde sanat eğitiminin gerekliliği. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 27(1), 128–138.
- Dede, H. (2016). Öğrencilerin sanata karşı bakış açılarını ortaya koymaya yönelik bir tutum ölçeği. *İdil Dergisi*, 5(25), 1559–1576. doi: 10.7816/idil-05-25-13
- Demirel, Ö. (2001). *Eğitim sözlüğü*. Ankara: Pegema Yayıncılık.
- Edman, I. (1998). *Sanat ve İnsan*. (T. Oğuzkan, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Erinç, S. M. (2004a). *Sanat psikolojisine giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, S. M. (2004b). *Kültür sanat sanat kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ersoy, A. (2002). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Geiger, M. (1985). *Estetik anlayış*. (T. Mengüşoğlu, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Genç, A. (2004, Nisan). *Resim-İş öğretmenliği programına yeni bir bakış*. II. Sanat Eğitimi Sempozyumu. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökdaş, Y. Ve Öztürk, D. (2017). Görsel sanatlar öğretimine yönelik tutum ölçeği geliştirilmesi: geçerlik ve güvenilirlik çalışması. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(24), 683–692.
- Gürer, L. K. (1988). *Çağdaş teknoloji ve sanat*. II. Ulusal Sanat Sempozyumu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara.
- Hurwitz, A., Day, M. (1995). *Children and their art (methods for the elementary school)*. Florida: Harcourt Brace College Publishers.
- Karakaya, İ. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. A. Tanrıoğen (Ed.). Bilimsel araştırma yöntemleri (s. 57-87) içinde. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

- Kırıçoğlu, O. T. (2009). *Sanat, kültür, yaratıcılık*. Ankara: Pegema Yayıncılık.
- Klee, P. (2006). *Çağdaş sanat kuramı*. (M. Dünder, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. (Y. Tezgidenü, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Öner, N. (2006). *Felsefi tutum felsefe eğitim sanat*. S. Büyükdüvenci ve V. Taşdelen (Haz.). Ankara: Hece Yayınları.
- Robinson, K. (2003). *Yaratıcılık aklın sınırlarını aşmak*. (N. Geyran Koldaş, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Sağır, T., Sağal, O. ve Gürpınar, E. (2013). Müzik öğretmenliği programı özel yetenek sınavlarında ygs puanları ile müzik alanı puanları arasındaki ilişkilerin incelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 10(1), 541–554.
- Serinkan, C. ve Bardakçı, A. (2007). Pamukkale Üniversitesi'nde çalışan öğretim elemanlarının iş tatminlerine ilişkin bir araştırma. *Selçuk Üniversitesi Karaman İ.İ.B.F. Dergisi*, 12(9), 152–163.
- Şenlitürk, A., Ketten, H. ve Arslan, A. (2017). Öğretmen adaylarının plastik sanatlara yönelik tutumlarının incelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 25(2), 1–13.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tavşancıl, E. (2002). *Tutumların ölçülmesi ve spss ile veri analizi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Ülgen, G. (1995). *Eğitim psikolojisi*. Ankara: Lazer Ofset Matbaa Tesisleri.
- Ünal, O., Gürsoy, Y. E. (2014). Banka reklâmlarının müşteri tercihlerine etkisi. *Niğde Üniversitesi İİBF Dergisi*, 7(1), 304–314.
- Vural, L. (2013). Grasha-Riechmann öğrenme stili ölçeğinin yapı geçerliği çalışmaları. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 9(4), 481–496.
- Yavuzer, H. (1992). *Resimleriyle çocuk*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetişken, H. (1998). *Estetiğin abc'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yıldız, M. A., Çevik, G. B. (2016). Evli bireylerin evlilik doyumlarının ve yaşam doyumlarının incelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 13(1), 227–242.

TÜRK MÜZİĞİ VIYOLONSEL EĞİTİMİNE YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME*

Adem Kılıç¹ - Hasan Tahsin Sümbüllü²

Öz

Araştırmanın amacı, viyolonsel sanatçı ve eğitimcilerinden görüşler alınarak Türk müziği (TM) viyolonsel eğitimine yönelik değerlendirmelerde bulunmaktadır.

Araştırma, betimsel bir çalışma olup anket tekniği kullanılmıştır.

Araştırma kapsamında 20 ileri düzey TM viyolonsel icracı tespit edilmiştir. Viyolonsel sanatçı ve eğitimcilerinden oluşan örneklemden veriler elde edilmek üzere bir anket oluşturulmuştur.

Araştırma sonucunda ileri düzey TM viyolonsel icracılarından demografik bilgiler ile viyolonsel eğitimleri ile viyolonsel öğretimine yönelik çeşitli değişkenler açısından sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Viyolonsel, Çalgı Eğitimi, İcra Teknikleri, Türk Müziği*

An Evaluation on Cello Techniques in Turkish Music

Abstract

The aim of the study is to make an evaluation on Turkish Music Cello education.

This research is a descriptive study. The scanning model was used.

In this study, 20 advanced TM cello performers have been identified and a survey is formed in order to obtain data from cello performers and teachers.

As a result of the study, demographic information and the results related to cello education and various variables in cello teaching were obtained from the advanced TM cello performers.

Keywords: *Cello, Instrument Education, Performing Techniques, Turkish Music.*

* Bu çalışma; Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yapılan “Türk Müziği Viyolonsel İcraçıları ve İcra Tekniklerine Yönelik Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

¹ Öğr. Gör. Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü, adem_kilicgsf@hotmail.com

² Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, htsumbullu@atauni.edu.tr

1. Giriş

XVIII. yüzyılda bilim, sanat, kültür ve askerî alanlara yönelik batı medeniyetindeki gelişmelerin ülkeye taşınması hedeflenmiş ve III. Selim ile başlayan reformlar doğrultusunda Batı Müziği (BM) Osmanlı Saraylarında yer edinmeye başlamıştır. II. Mahmud döneminde ise Yeniçeri Ocağı kaldırılmış, Mehteran topluluğu yerini Muzika-ı Hümayûn'a bırakmıştır. Kısa zamanda ordu bünyesinde, askeri bandolar oluşturulmuş ve bu bando topluluklarının daha modern tarzda bir eğitim almalarını sağlamak amacıyla, Muzika-ı Hümayûn kurumunun başına İtalya'dan bando şefi Guiseppe Donizetti görevlendirilmiştir. (Cemil, 2002:95, Levendoğlu, 2005:260, Serdaroğlu, 2008:1, Öztürk ve Beşiroğlu, 2009:35, Lehimler, 2014:29). Böylece Muzika-ı Hümayundaki askeri bandolar içerisinde, BM'ne ait enstrümanların da artık yavaş yavaş bu topluluklarda kendilerine yer bulmaya başladıkları görülmektedir. Bir yandan Avrupa'daki BM bestekârlarının eserlerinin öğretimi yapılırken, öte yandan da Türk Müziğine (TM) ait eserlerin çok sesli düzenlemeleri yapılarak orkestralarda, bandolarda icrası sağlanmıştır.

Bu gelişmelerin yanı sıra, uzun sesleri rahatlıkla üretebilen, icrasal olarak mikrotonal seslerin de kullanılabilirdiği, farklı tımlara sahip bas karakterli yaylı ve üflemeli BM sazları, TM sazları içerisinde dâhil olmuştur.

Bu enstrümanların, TM sazları içerisinde kullanılması adına Tanburi Cemil Bey de önemli katkılar sağlamıştır. Tanburi Cemil Bey tanbur ve klasik kemençedeki olağanüstü icra kabiliyetini, Batı menşeli yaylı çalgılardan olan viyolonselde de göstermiştir.

1.1. Viyolonsel Tarihsel Gelişimi

1.1.1. Viyolonsel Batı Müziğindeki Tarihsel Süreci

Viyolonsel tarihsel gelişiminin, XI. veya XII. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan, yaylı çalgılar ailesi olarak bilinen viol'lerden oluştuğu kabul edilmektedir.

Çalgının tarihi, XI. ve XII. yüzyıllardaki I. Haçlı Seferlerine kadar dayanmaktadır. "Cello" (çello), İngiliz ve Almanlar tarafından ortak olarak kullanılmıştır. Yaylı çalgılar (violin) ailesinin bas enstrümanı olan viyolonsel, XVI. yüzyılın başında, değişik ölçüler ve ses aralığına sahip olarak yaylı çalgılar ailesinin (6 telli eski tarz viyolonsel) olarak bilinen bir üyesi olarak ortaya çıkmış; yaylı çalgılar ailesindeki yerini alması hemen hemen bir yüzyılı bulmuştur (Yıldırım Orhan, 2012:3).

Ayrıca kültürel etkileşimler sonucunda farklı coğrafyalara ait enstrümanların batı ülkelerine gelmesi neticesinde viyolonsel de bugünkü halini alana kadar çeşitli değişimlere uğradığı Sertöz (2003) tarafından ifade edilmiştir.

Hindistan ve Uzakdoğu ülkelerinde görülen üç telli Rerbec sazı, viollerin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Arabistan'dan İspanya'ya geldiği belirtilen bu sazın diğer adları ise Rebap, Rebec, Medival, Rönesans Kemanı ve Viol'dür. Çalgıların Avrupa'da farklı bir evrim geçirdikleri (İsa'dan sonra 900) dönem ikonlarında görülmektedir. İkonlarda ayrıca yan yana kullanılan iki farklı çalgı grubu bulunmaktadır. Bunlardan ilki "Perdeli-Perdesiz Viol" şeklinde adlandırılan kucakta çalınan solo çalgılar (ayrıca bu çalgılar keman ve viyolanın ataları olarak düşünülür), ikincisi perdeli Violler, üç ve yedi telli hibrit çalgılar olarak görülmektedir. Viollerin çoğunlukla tek parça ağaçtan oyularak yapıldığı bilinmektedir. Bu sazlarda, basit eşik ve ses sistemleri sayesinde pratik çalma tekniklerinin oluştuğu görülmüştür. İlk viyolonsel benzer üç telli çalgı, 1535 yılında Gaudenzio Ferreri tarafından yapılmış ve İtalya'daki Saronno Cathedral'nin fresklerinde ayırt edilebilir olarak görülmektedir (Sertöz, 2003:12).

Viyolonsel o dönemlerde bas ses ihtiyacını karşılamak için ortaya çıktığı söylenebilir.

Ayrıca bazı resimlerde icracının viyolonseli bir askı yardımıyla omzuna asarak ve yürüyerek çaldığı görülmektedir. Bu tür viyolonsellerin eski halk danslarındaki yaylı bas çalgı ihtiyacını karşılamak amacıyla doğduğu düşünülmektedir. Günümüzdeki en eski viyolonsel 1572 yılında bilinen en eski lüthiyer olan Andre Amati tarafından yapılmıştır. Amati, çalgıya ilk modern şeklini ve kendi ismini vermiştir (Değirmencioğlu, 2006:3).

Viyolonselin tarihçesi keman ve viyoladan pek farklı değildir. XVI. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve XVII. yüzyılda da topluluk çalgısı olarak kullanılan viyolonsel, daha sonra solo çalgı olarak da icra edilmeye başlamıştır.

Viyolonsel sazına büyük besteciler de özel ilgi göstermiş ve solo olarak icra edilmesi amacıyla viyolonsel için eserler bestelemişlerdir.

Sıcak ses tonu ve güçlü pizzicato'ları ile sevilen ve geniş repertuarı olan bir çalgıdır. Orkestra da ihtiraslı ezgileri, esrarengiz duyguları canlandırmaktadır. XVII. yüzyıldan başlayarak viyolonselin solo repertuarı genişlemiştir. J. S. Bach altı sonat, Beethoven piyanolu beş sonat, Mendelssohn iki sonat, Schumann-Pablo Casals Adagio ve Allegro, Brahms iki sonat, Chopin, Rachmaninov, R. Strauss birer sonat, G. Faure iki sonat, Z. Kodaly solo ve piyano eşlikli sonat, Ravel Duo, Debussy, Shostakovich, Prokofiyev, Şnitke Britten'in sonatlarının yanı sıra, Britten' in ünlü Rus çellist M. Rostropoviç'e ithaf ettiği üç solo suiti de vardır. Oda müziği eserlerinde bas partisini seslendiren viyolonsel, Haydn, Mozart, Beethoven'den başlayarak günümüz bestecilerine kadar hemen hemen bütün trio, kuartet, kantat ve daha büyük oda müziği topluluklarında yer almıştır (Feridunoğlu, 2004:151).

Viyolonselin diğer yaylı sazlardan daha geç ortaya çıkmasının nedeni olarak lüthiyerlerin ideal insan sesine ulaşabilmeyi hedeflemesi gösterilebilir.

Keman, genel görünümüyle, sanatsal tasvirlerde XII. yüzyıl sonlarında XIII. yüzyılda ilk kez ortaya çıktığı halde, "Bass Violin" günümüzde adlandırıldığı gibi viyolonsel, XV. yüzyıla kadar var olmamıştır. Viyolonselin geç ortaya çıkmasının nedeninin, XV. yüzyıl öncesinde "ideal ses" in insan sesi olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Enstrümanlar, insan sesine benzer bir ses renginde, ses sanatçılarına eşlik etmesi adına yapıp yine bu amaçla kullanılıyordu ve o dönemlerde bas ses, müzik anlayışının bir parçası olarak görülüyordu. Daha sonra müzikte farklı ses renkleri arayışına gidilmiş ve bass violin'in (viyolonselin) doğuşu, bu farklı ses renklerini arama döneminde yani bas sesine olan ihtiyaç ve ilgi sayesinde doğmuştur (Pleeth, 2001:208).

Bir eserin ana temasını dile getirmekte hiçbir çalgı insan sesine viyolonsel kadar yakın olamaz. Onun içtenlikli bir anlatımı vardır ve yürekten gelen sesleri üretir. Viyolonsel, insan sesinin üç türünü de ses alanında toplamıştır. Tenorla gençliği, baritonla olgunluğu, basla ise ciddiyeti ve egemenliği simgelemektedir. İnce sesleri veren La teli, yükselen duyguları belirten soluklu anlatımın dili olmaktadır: Duygular, izlenimler ve sevgi, onların da ötesinde bütün yaşam. Ortadaki iki tel sokulgan sesiyle ılımlı duyguları anlatmaktadır. Dördüncü tel ise insanların içinden gelip de söyleyemediği şarkıları söylemektedir (Say, 2002:568).

Viyolonselin telleri çok farklı tınlarn elde edilmesini sağlamış ve bu enstrümanın insanlar tarafından daha çok sevilmesine olanak sağlamıştır.

Viyolonsel, insanların duygularını, hislerini daha rahat etki altına alabilmesinden ve dinleyen kişilerin farklı ruh hâllerine bürünebilmesine imkân sağlamasından dolayı, BM'de kullanılmaya başlama süresi, diğer çalgılara göre daha kısa zamanda olmuştur. Çalgı değişim sürecinin tamamlanması, kullanımının da yaygınlık kazanmasına yardımcı olmuştur. Bestecilerin tını olarak ayrı

ilgi gösterdiği ve orkestralarda bas niteliği ve ses tınısını karşılaması sebebiyle, aranan sazlardan birisi olmuştur.

1.1.2. Viyolonselin Türk Müziğine Girişi ve Tarihsel Süreci

Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde yapılan yenileşme hareketleri, bilim alanlarında olduğu gibi sanat dallarında da etkisini göstermiştir. Bununla birlikte yeni fikirler ve sanat akımları da ortaya çıkmaya başlamıştır.

Devlet anlayışındaki yeni düzenlemeler, toplumsal anlayışa yansıdığı gibi yeni ideolojinin etkisiyle sanatsal düşünceye ve yorumlamalara da değişiklikler getirmiştir. Geleneksel Türk sanatları dışında yer alan mimarî, edebiyat ve müzik gibi sanat dalları, klâsik Türk stillerinin dışına çıkmış, dönemin batı ekollerinin etkisi altına girmiş ve bu çerçevede yapıtların oluşumu gerçekleşmiştir (Karataş, 2013:391).

Osmanlı Devleti'nde, batılılaşma hareketleri çerçevesinde TM yerini git gide BM'ne bırakmaya başlamış, saray içerisinde olduğu gibi saray dışında da BM etkisini göstermeye başlamıştır. Böylece batı menşeli yaylı çalgılar ailesi büyük bir önem kazanmıştır. Yeniçeri Ocağına bağlı olarak görev yapan mehterhâne takımlarının yerine kurulan Muzika-ı Hümayun' da Batıdan getirilen müzisyenlerle Askerî bandolarda ilk kez bu enstrümanlar kullanılmaya başlanmıştır. Viyolonsel de viyola ile birlikte Saray müziği içerisinde yer bulmaya başlamıştır.

II. Mahmut döneminde Osmanlıda başlayan batılılaşma hareketleriyle birlikte Yeniçeri Ocakları kapatılmış (1826), Mehter yerine, ilk bando ve aynı zamanda bir müzik okulu olan "Muzika-ı Hümayun" kurulmuştur. Avrupa'dan getirilen yeni sazlar bando birliğinin envanterine girmiş, Mehter takımlarında yetişmiş yetenekli müzisyenler bandoya alınmış ve bu sazlar öğretilmeye başlanmıştır. Muzika-ı Hümayun'un yanı sıra Harem'deki kadınlardan oluşan bir orkestra da kurulmuştur. Bu orkestralarda kemanın yanı sıra, viyolonsel ve kontrbas gibi çalgılar da kullanılmaya başlanmıştır (Cemil, 2002:95).

Bu yeni anlayışla kurulan topluluklarda majör ve minör tonlara yakın makamlardaki Peşrev ve Saz Semailerî, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edildiği bir repertuar icra edilmiştir.

XIX. yüzyılın ortalarında II. Mahmut'un yeni ordu anlayışıyla birlikte eski mehter takımı kaldırılarak, batı standartlarında bir askeri bando kurma hedefi Osmanlı müziğinde, BM özelliklerinin hissedilmesine olanak tanımıştır. BM etkisi sadece ezgi yapısında değil farklı BM enstrümanlarının Osmanlıda kullanılması olarak da ortaya çıkmıştır (Lehimler, 2014:29).

TM ile BM arasındaki mikrotonal ses aralık farklılıkları nedeniyle başlangıçta alışılmışın dışında olan BM eserleri gariptenmiş ve kabul görmemiştir. Fakat zamanla saray içerisinde, BM formlarını kullanarak eser besteleyen bestekâr sultanlar dâhil olmuş, git gide BM'ni halk benimsemiş ve dinlemekten kaçınmamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemi içerisinde padişahlardan III. Selim ve II. Mahmud'un muasır medeniyetler seviyesine ulaşma hedefleri doğrultusunda, Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemleri içerisinde eğitimde de stratejik hamlelerin yapıldığı görülmektedir.

1794'te III. Selim'in başlattığı, 1826' da II. Mahmut'un ilk uygulamaları sonucunda, modernleşme doğrultulu müzik eğitiminin bütününde ve üç ana türünde Eğitim'de İlk Yenileşme Hareketleri, Tanzimat, Mutlakiyet ve özellikle II. Meşrutiyet dönemlerinde sağlanan gelişmelerle Cumhuriyet döneminde aktarılmaya değer, anlamlı bir ön birikim oluşturdu (Uçan, 2005:423).

Viyolonsel ile TM icrası denemelerinde bulunan ilk kişinin, Tanburi Cemil Bey olduğu bilinmektedir. Tanburi Cemil Bey'in, bestelediği eserler ve küçük formlu eserler de kullandığı teknikler,

icra ettiği sazların bir adım daha öne çıkmasına olanak sağlamıştır. Tanburi Cemil Bey'in vefatından sonra oğlu Mesud Cemil Bey, bu geleneği sürdürmeye devam etmiş önemli bir müzik adamı ve viyolonsel sanatçısıdır. Viyolonsel icrasında kendine has bir tekniği olan Mesud Cemil'in, sazın tanınmasında büyük payı olduğu söylenebilir.

TM'nin bas eksikliğini doldurabilen bir saz olan viyolonsel ile her geçen gün artmakta, günümüzde TM'nin icra edildiği hemen her ortamda viyolonsel bulunmaktadır. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT)'nda, Kültür Bakanlığı Devlet Müzik Topluluklarında (KBDMT), Müzik cemiyetlerinde ve derneklerde viyolonsel icra edilmekte, TM konservatuarlarında viyolonsel eğitimi verilmektedir. Bugün birkaç kişilik küçük topluluklarda bile aranan bir saz olan viyolonsel, kendini TM'de de kabul ettirdiği görülmektedir. Bugün viyolonselde, TM icrasının temellerinin oluşmasında, Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil Bey'in çok büyük katkıları olmuştur. Viyolonsel icracılarına, icralarıyla birer kılavuz olmuşlardır. Onların icraları ve kayıtları sayesinde, TM'de viyolonsel bir biçim kazanmıştır (Özgüler, 2007:26).

2. Yöntem

Araştırma, betimseldir. Betimsel araştırmalar aynı zamanda survey araştırmalar olarak da bilinmektedir. Survey araştırmalarında genellikle anket ve mülakat tekniklerinin büyük bir yeri vardır. Bu nedenle araştırmanın betimsel boyutunda viyolonsel sanatçı ve eğitimcilerine yönelik demografik bilgiler, eğitim ve öğretim sürecinde kullanmış oldukları çalgı tekniklerini belirlemek amacıyla bir anket geliştirilmiştir. Viyolonsel icrası tekniklerinin belirlenmesi için ankete yönelik soru havuzu oluşturulmuştur. Anket tekniği için oluşturulan sorular 6 uzman tarafından incelenmiş ve anket sorularının kapsam ve iç geçerliliği sağlanmıştır. Geliştirilen anket, TM viyolonsel icracı ve eğitimcilerine uygulanmıştır. Anket sonucunda TM viyolonsel eğitiminde uygulanan icra teknikleri ve öğretimde karşılaşılan sorunlara yönelik görüşler saptanmaya çalışılmıştır.

Bu doğrultuda TM viyolonsel icracı ve eğitimcilerinin eğitim düzeyleri cinsiyetleri, çalıştıkları icra kurumlarının tespitine yönelik demografik sorulara verilen cevaplar ile değerlendirilmeler yapılmıştır. Bunun yanı sıra TM viyolonsel icrasında ve eğitiminde kullanılan öğretim yöntemleri ve ankete katılan katılımcıların çoğunlukla kullandıkları sağ el ve sol el icra teknikleri tespit edilmiştir.

3. Bulgular ve Yorumlar

3.1. Demografik Bulgular ve Yorumlar

Demografik bulgular; katılımcıların Adı Soyadı, Cinsiyeti, Doğum Yeri, Doğum Tarihi, Mezun Olunan Okul Türü, Mezuniyet Yılı ve Eğitmenin Adı ile Soyadı bilgilerini içermektedir.

Ankete katılan katılımcıların Adı ve Soyadı bilgileri alfabetik olarak bu bölümde verilmiştir. Diğer bulgularda katılımcıların adı ve soyadı bilgileri gizli tutularak K1, K2, K3... gibi kodlama yapılmıştır.

Katılımcılar

Tablo 1.

Anket Katılımcıları

Sr No	Adı Soyadı	Sr No	Adı Soyadı
1	Ahmet Dinleyen	11	Özgür Özgüler
2	Alican Aşkın	12	Sadık Atakan Atabey
3	Çağlar Kırömeroğlu	13	Serdar Açın
4	Dilek Yüzlüer	14	Serdar Gökmen
5	Gökhan Faruk Ünal	15	Serkan Özlü
6	İbrahim Metin Uğur	16	Sıtkı Bahadır Tutu
7	Kerem Duru	17	Şakir İnci
8	Muhittin Darıcı	18	Tuğberk Çelikkol
9	Murat Süngü	19	Uğur Işık
10	Özer Arkun	20	Volkan Ertem

Tablo 1'e göre, ankete katılan katılımcıların adı ve soyadı bilgileri tespit edilmiştir.

Cinsiyeti

Tablo 2.

Cinsiyet-Oran Tablosu

Cinsiyet	f	%
Erkek	19	95
Bayan	1	5
TOPLAM	20	100

Tablo 2'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %95 oran ile 19'unun Erkek ve %5 oran ile 1'isinin Kadın olduğu tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda, katılımcıların büyük ölçüde **Erkeklerden** oluştuğu bilgisine ulaşılmıştır.

Doğum Yeri

Tablo 3.

Doğum Yeri-Oran Tablosu

Doğum Yeri	f	%
Ankara	5	25
Bursa	1	5
Çanakkale	2	10
Giresun	1	5
Hatay	1	5
İstanbul	6	30
İzmit	3	15
Cevap yok	1	5
TOPLAM	20	100

Tablo 3'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %60 oran ile 12'sinin doğum yeri olarak Marmara Bölgesi, %25 oran ile 5'inin İç Anadolu Bölgesi, %5 oran ile 2'sinin ise Karadeniz ve Akdeniz Bölgesinden olduğu tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda, katılımcıların doğum yerlerinin büyük ölçüde Marmara ve İç Anadolu bölgesi olduğu tespit edilmiştir.

Doğum Yılı

Tablo 4.

Doğum Tarihi-Oran Tablosu

Doğum Yılı	f	%
1963	1	5
1964	1	5
1972	2	10
1973	3	15
1974	1	5
1975	1	5
1976	1	5
1977	1	5
1979	1	5
1981	1	5
1984	2	10
1990	1	5
Cevap Yok	3	15
TOPLAM	20	100

Tablo 4'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %15 oran ile 3'ünün 1973, %10 oranı ile 2'sinin 1972 ve 1984 doğum tarihli oldukları tespit edilmiştir, Diğer katılımcıların farklı yıllarda doğduğu tespit edilmiştir. %15 oran ile 3'ü ise bu soruyu cevaplamamıştır.

Bu doğrultuda, katılımcılardan 6 kişinin 35-40 yaş aralığında 5 kişinin 25-30 yaş aralığında, 4 kişinin 30-35 yaş aralığında ve 2 kişinin de 50-55 yaş aralığında olduğu tespit edilmiştir.

Mezun Olunan Okul Türü

Tablo 5.

Mezun Oldukları Okul Türü-Oran Tablosu

Mezun Olunan Okul Türü	f	%
İlkokul	1	5
Ortaokul	1	5
Lise	2	10
Lisans	12	60
Yüksek Lisans	2	10
Doktora / Sanatta Yeterlilik	1	5
Cevap Yok	1	5
TOPLAM	20	100

Tablo 5'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %60 oran ile 12'sinin Lisans Mezunu, %10 oran ile 2'sinin Lisans ve Yüksek Lisans, %5 oran ile 1'sinin ise frekans dağılımına göre İlkokul, Ortaokul ve Doktora/Sanatta Yeterlilik mezunu olduğu tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda, katılımcıların %75 oran ile 15'inin **lisans** ve **lisansüstü** eğitim aşamasından **mezun** oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Mezuniyet Yılı

Tablo 6.

Mezuniyet Yılı-Oran Tablosu

Mezuniyet Yılı	f	%
1984	1	5
1987	1	5
1989	1	5
1996	1	5
1997	1	5
1999	2	10
2002	1	5
2006	3	15
2007	2	10
2008	3	15
Cevap Yok	4	20
TOPLAM	20	100

Tablo 6'ya göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %15 oran ile 3'ünün 2006 ve 2008 yıllarında, %10 oranı ile 2'sinin 1999 ve 2007 yıllarında mezun olmuştur. %5 oran ile her biri birer kişi olmak üzere 1984, 1987, 1989, 1996, 1997 ve 2002 yıllarında mezun olmuşlardır.

Bu doğrultuda, katılımcıların; %45 oran ile 9'unun 2000-2010 yılları arasında, %20 oran ile 4'ünün 1990-2000 yılları arasında ve %15 oran ile 3'ünün ise 1980-1990 yılları arasında mezun olduğu görülmektedir.

Eğitmen Adı ve Soyadı

Tablo 7.

Eğitmen İsimleri Tablosu

Eğitmen Adı-Soyadı	f
Necatî Giray	4
Cenk Öztürk	3
Hakkı Çoban	2
Hüsnü Özenen	2
İsmail Akdeniz	2

Saim Erkul	2
Uğur Işık	2
Zafer Köke	2
Christina Maidel	1
Emrullah Şengüller	1
Erdoğan Davran	1
Hasan Bozkurt	1
Hüseyin Ünal	1
Mekin Çetiner	1
Murat Süngü	1
Mustafa Demiröz	1
Nejat Tekebaş	1
Özgür Özgüler	1
Serdar Gökmen	1
Sıtkı Bahadır Tutu	1
Şebnem Orhan Yıldırım	1
Timur Atasever	1
Yeşim Madanoğlu	1
Yusuf Özbaş	1
Cevap Yok	2

Tablo 7'ye göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcılardan 4'ü Necati Giray, 3'ü Cenk Öztürk, 2'si Hakkı Çoban, Hüsnü Özenen, İsmail Akdeniz, Saim Erkul, Uğur Işık ve Zafer Köke cevabını vermiştir.

Ankete katılan katılımcıların, ders almış oldukları eğitimcilerin büyük ölçüde **Necati Giray** ve **Cenk Öztürk** olduğu tespit edilmiştir.

3.2. Katılımcıların Aldıkları Viyolonsel Eğitimine Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Viyolonsel ile hangi eğitim aşamasında tanıştınız?

Tablo 8.

Okul Türü-Oran Tablosu

Okul Türü	f	%
İlkokul	2	10
Ortaokul	2	10
Lise	4	20
Üniversite	7	35
Yüksek Lisans	0	0
Doktora / Sanatta Yeterlilik	0	0
Diğer	2	10
Cevap Yok	3	15
TOPLAM	20	100

Tablo 8'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %35 oran ile 7'sinin Üniversite, %20 oran ile 4'ü Lise ve %10 oran ile 2'sinin İlkokul ve Ortaokul dönemlerinde viyolonsel ile tanıştıkları belirlenmiştir. %10 oran ile 2 kişi Diğer seçeneği işaretlemiştir.

Diğer seçeneğini işaretleyen katılımcılardan K13 "23 yaşında arkadaşımın vasıtası ile tanıştım" yorumunda bulunurken K6 ise "aileden" cevabını vermiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların %35 oran ile 7'si **lisans** aşamasında, %40 oran ile 8'i ise **lisans öncesi** eğitim aşamasında viyolonsel ile tanıştıklarını belirtmiştir.

Hangi tür liseden mezun oldunuz?

Tablo 9.

Mezun Olunan Okul Türü-Oran Tablosu

Mezun Olunan Okul Türü	f	%
Genel Lise	6	30
Güzel Sanatlar Lisesi	1	5
Meslek Lisesi	3	15

Anadolu Lisesi	0	0
Konservatuar	4	20
Cevap Yok	3	15
Diğer	3	15
TOPLAM	20	100

Tablo 9'a göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %30 oran ile 6'sı Genel Liseden, %20 oran ile 4'ü Konservatuardan, %15 oran ile 3'ü Meslek Lisesinden mezunu olduklarını bildirmiştir. Ayrıca %15 oran ile 3 kişi Diğer seçeneğini işaretlerken, %5 oranında 1 kişi ise Güzel Sanatlar Lisesinden mezun olmuştur.

Bu doğrultuda; katılımcıların %25 oran ile 5'i **mesleki müzik eğitimi** veren bir okul türünden, %45 oran ile 9 kişi ise **müzik dışında** herhangi bir lise türünden mezun olduğu görülmektedir.

Bireysel çalgı eğitimine viyolonsel ile mi başladınız?

Tablo 10.

Viyolonsel Çalgısı-Oran Tablosu

Viyolonsel Çalgısı	f	%
Evet	5	25
Hayır	12	60
Cevap Yok	3	15
TOPLAM	20	100

Tablo 10'a göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların, %60 oran ile 12'si "Hayır-viyolonsel çalgısı ile eğitimime başlamadım" derken, %25 oran ile 5'i ise "Evet-viyolonsel çalgısı ile eğitime başladım" yanıtını vermiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların %60 oran ile 12'sinin çalgı eğitimine **farklı** bir enstrümanla başladığı tespit edilmiştir.

Viyolonsel eğitimine hangi müzik türü ile başladınız?

Tablo 11.

Müzik Türü-Oran Tablosu

Müzik Türü	f	%
Batı Müziği Eğitimi	13	65
Türk Müziği Eğitimi	4	20
Cevap Yok	3	15
TOPLAM	20	100

Tablo 11'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %65 oran ile 13'ü BM eğitimi, %20 oran ile 4'ü TM eğitimi olarak viyolonsel eğitimine başladıkları tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların %65'inin **BM eğitimi** ile viyolonsel eğitimine başladıkları anket verilerinden anlaşılmıştır. **TM Eğitimi** alan kişilerin TM Devlet Konservatuarlarında TM eğitimini ortaokul-lise dönemlerinde alan kişiler olduğu görülmüştür.

Viyolonsel eğitimi sürecinde Batı müziğine ilişkin metot kullandınız mı?

Tablo 12.

Metot Kullanımı Seviye Tablosu

Metotlar	Başlangıç		Orta		İleri	
	f	%	f	%	f	%
Kullandım	15	75	12	60	7	35
Kullanmadım	0	0	0	0	0	0
Cevap Yok	5	25	8	40	13	65
TOPLAM	20	100	20	100	20	100

Tablo 12'ye göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %75 oran ile 15'inin BM Başlangıç Seviye Metodunu, %60 oran ile 12'sinin BM Orta Seviye Metodunu, %35 ile 7'sinin ise BM İleri Seviye Metodunu kullandıkları tespit edilmiştir. Ayrıca BM metodu kullanmamış hiçbir katılımcının olmadığı anketten elde edilen veriler sonucunda görülmüştür.

Bu doğrultuda; katılımcıların %75 oran ile 15'inin **Başlangıç** seviye metodu, %60 oran ile 12'sinin **Orta** seviye metodu ve %35 oran ile 7'sinin ise **İleri** seviye metodu kullanmış olduğu ortaya çıkmıştır.

Viyolonsel eğitiminde, Türk müziğine yönelik metot kullandınız mı? Kullandıysanız isimlerini belirtiniz.

Tablo 13.

Türk Müziği Metot Kullanımı-Oran Tablosu

Türk Müziği Metot Kullanımı	f	%
Evet	1	5
Hayır	16	80
Cevap Yok	3	15
TOPLAM	20	100

Tablo 13'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %80 oran ile 16'sının TM yönelik bir metot kullanmadıkları, %5 oran ile 1'isinin ise TM Metodu kullandığı tespit edilmiştir.

Evet, seçeneğini işaretleyen katılımcı K17 "Lisans eğitimi döneminde Yrd. Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu'nun Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi adlı kitabından nazari ve pratik bilgiler edindim" cevabını vermiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların TM viyolonsel metodu **kullanmadıkları** sonucuna ulaşılmıştır. Yalnızca 1 kişinin TM viyolonsel metodu kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Viyolonsel eğitiminiz kaç yıl sürdü?

Tablo 14.

Viyolonsel Eğitim Süreleri-Oran Tablosu

Eğitim Süresi	f	%
2 Yıl	1	5
3 Yıl	1	5
4 Yıl	3	15
5 Yıl	4	20
6 Yıl	3	15
7 Yıl	1	5
8 Yıl	1	5
10 Yıl	1	5
11 Yıl	2	10
Cevap Yok	3	15
TOPLAM	20	100

Tablo 14'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %20 oran ile 4'ünün viyolonsel eğitimi 5 yıl, %15 oran ile 3'ünün 4 ve 6 yıl, %10 oran ile 2'sinin 11 yıl, sürdüğü bulgularına ulaşılmıştır. %5 oran ile 1 frekans kullanım sıklığına göre aldıkları viyolonsel eğitimleri tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların eğitimlerinin büyük ölçüde **4-6 yıl arasında** sürdüğü belirlenmiştir.

Viyolonsel öğrenim sürecinde hangi pozisyonları öğrendiniz?

Tablo 15.

Parmak Pozisyon Öğrenimi Tablosu

Pozisyon Kullanımı	I. Pozisyon		II. Pozisyon		III. Pozisyon		IV. Pozisyon		V. Pozisyon		VI. Pozisyon		Pus Pozisyon	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Öğrendim	17	85	17	85	17	85	17	85	15	75	13	65	11	55
Öğrenmedim	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Cevap Yok	3	15	3	15	3	15	3	15	5	25	7	35	9	45
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 15'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların 4 yıllık eğitim süreçlerinde %85 oran ile 17'sinin 1. 2. 3. ve 4. Pozisyonları, %75 oran ile 15'inin 5. Pozisyonu, %65 oran ile 13'ünün 6. Pozisyonu, %55 oran ile 11'inin ise Pus pozisyonunu öğrenmiş oldukları tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların 4 yıllık eğitim süresi içinde 1-2-3 ve 4. Pozisyonları **tamamen** öğrendikleri belirlenmiştir.

Resmi bir kurumda çalışıyor musunuz?

Tablo 16.

Çalışma Oranı Tablosu

Resmi Kurum	f	%
Evet	13	65
Hayır	4	20
Cevap Yok	3	15
TOPLAM	20	100

Tablo 16'ya göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %65 oran ile 13'ünün Resmi kurumda çalıştığı, %20 oran ile 4'ünün ise Resmi bir kurumda çalışmadığı bilgisine ulaşılmıştır.

Bu doğrultuda; katılımcıların büyük ölçüde **Resmi bir kurumda** çalıştıkları tespit edilmiştir.

Daha önce görev yaptığınız icra kurumları hangileridir?

Tablo 17.

Çalıştıkları Kurum Oran Tablosu

Çalıştıkları Kurum	f	%
İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu	1	5
TRT Ankara Radyosu	2	10
İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası	1	5
Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuarı, TRT İstanbul Radyosu	1	5
TRT İstanbul Radyosu, Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu	1	5
Bergama Belediyesi Türk Müziği Korusu	1	5
İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı	2	10
İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korusu	1	5
Çalışmadım	1	5
Cevap Yok	9	45
TOPLAM	20	100

Tablo 17'ye göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların 6'sının devlet bünyesinde faaliyet gösteren icra kurumlarında çalıştığı, 4'ünün özel topluluklarda çalıştığı, 1'inin ise herhangi bir kurumda çalışmadığı belirlenmiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların kısmen kamu ve özel topluluklarda çalıştıkları tespit edilmiştir

Şu an viyolonsel öğrencisi yetiştiriyor musunuz?

Tablo 18.

Öğrencisi Yetiştirme Oran Tablosu

Öğrenci Yetiştirme	f	%
Evet	11	55
Hayır	6	30
Cevap Yok	3	15
TOPLAM	20	100

Tablo 18'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcılar %55 oran ile 11'i öğrenci yetiştirdiklerini beyan ederken %30 oran ile 6'sı ise yetiştirmediklerini belirtmiştir.

Bu doğrultuda; ankete katılan sanatçıların büyük ölçüde öğrenci **yetiştirmiş** oldukları tespit edilmiştir.

3.3. Türk Müziği Viyolonsel Öğretiminde Kullanılan İcra Tekniklerine Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Türk müziğinde, eser seslendirmeden önce viyolonsel ile teknik alıştırmaların yapılması sizce gerekli midir?

Tablo 19.

Teknik Alıştırma Gerekliliği Tablosu

Teknik alıştırma gerekli midir?	f	%
Evet	7	35
Hayır	1	5
Cevap Yok	12	60
TOPLAM	20	100

Tablo 19'a göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %35 oran ile 7'si soruyu Evet olarak cevaplamıştır. %5 oran ile 1'isi ise soruya hayır yanıtını vermiştir.

K13 bu soru için "Teknik alıştırmaların çok gerekli olduğunu düşünmüyorum" yanıtını verirken K14 "Evet bir nevi spordur, ısınmadan çalışamazsınız, Orta seviyede parmakları açmak lazım" yanıtını vermiştir. Katılımcılardan K20 ise "Eserin türüne göre hem evet hem de hayır. Sözsüz eserler için eserin seviyesi ile doğru orantılı alıştırma yapmakta fayda var" ifadesini kullanmıştır.

Bu doğrultuda; katılımcıların çoğunluğu, eser seslendirmeden önce viyolonselde teknik alıştırmaların **gerekli** olduğunu vurgulamıştır.

Viyolonsel öğretiminde, metot kullanıyor musunuz?

Tablo 20.

Batı Müziği ve Türk Müziği Metot Kullanımı

Metot Kullanımı	Batı Müziği Metotları		Türk Müziği Metotları	
	f	%	f	%
Evet	10	50	2	10
Hayır	0	0	2	10
Cevap Yok	10	50	16	80
TOPLAM	20	100	20	100

Tablo 20'ye göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %50 oran ile 10'unun BM metodu kullandığını ifade etmiştir.

TM metot kullanımında ise anketten elde edilen veriler doğrultusunda, katılımcıların %10 oran ile 2'si bu soruya evet ve hayır yanıtlarını vermiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların BM metotları **kullandıkları** anket sonucunda tespit edilmiştir. BM metodu kullanmadığını ifade eden **hiçbir** katılımcı olmamıştır.

Viyolonsel öğretiminde kullanmış olduğunuz metotlar hangileridir?

Tablo 21.

Başlangıç-Orta- İleri Metot Kullanımı

Metotlar	Başlangıç Metotları		Orta Seviye Metotlar		İleri Seviye Metotlar	
	f	%	f	%	f	%
Batı Müziği	10	50	5	25	5	25
Türk Müziği	1	5	1	5	1	5
Cevap Yok	10	50	14	70	14	70
TOPLAM	20	100	20	100	20	100

Tablo 21'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %50 oran ile 10'unun Başlangıç seviye metotlarını, %25 oran ile 5'inin Orta seviye metotlarını, %25 oran ile 5'inin ise İleri seviye metotlarını kullandıkları belirlenmiştir. %5 oran ile 1 katılımcının ise TM metotlarını kullandığı tespit edilmiştir.

TM metot kullanımına yönelik anketten elde edilen veriler doğrultusunda, toplam 20 katılımcıdan sadece K20 "Başlangıç-Orta ve İleri seviyede metotlarından Adolf Steiner, L.R. Feulliard, Enrico Mainardi, Dotzauer ve Türk müziği metotlarına yönelik ise kuramsal kitaplardan faydalandığını" ifade etmiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların viyolonsel BM eğitimi olarak başladıkları ve eğitim süreçleri içerisinde Başlangıç-Orta ve İleri Seviye metotlarının **tamamını** kullandıkları görülmüştür.

Başlangıç seviyesinde aşağıdakilerden hangisine öncelik verirsiniz?

Tablo 22.

Sağ ve Sol El Teknikleri

Teknikler	f	%
Sağ El	4	20
Sol El	2	10
Her ikisi de	3	15
Cevap Yok	11	55
TOPLAM	20	100

Tablo 22'ye göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %20 oran ile 4'ü sağ el tekniği, %15 oran ile 3'ü Her ikisi ve %10 oran ile 2'si ise sol el tekniği cevabını vermiştir.

K15 "Sağ el tekniği pizzicato ile başlangıç çok önemli" ifadesini kullanırken, K20 ise "Sağ el yani yay tekniğine öncelik verilmeli, daha sonra sol el ile birlikte çalışmaya devam edilmeli, Yay tekniği şekillenmeden sol ele geçiş sonuç vermez" şeklinde görüşünü belirtmiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların sağ el tekniğine **öncelik** verdikleri, daha sonrasında ise sol el tekniğiyle sağ el tekniğini **birleştirdikleri** tespit edilmiştir.

Eser icrasından önce makam bilgisi verir misiniz?

Tablo 23.

Makam Bilgisi

Makam Bilgisi	f	%
Evet	10	50
Hayır	0	0
Cevap Yok	10	50
TOPLAM	20	100

Tablo 23'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %50 oran ile 10'u makam bilgisi verdiğini ve hiçbir katılımcının "Hayır" şıkkını işaretlemedikleri dikkat çekmiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların eser icrasından önce makam bilgisi **verdikleri** belirlenmiştir.

Aşağıdaki Sağ El Tekniklerinden hangilerini öğretirsiniz?

Tablo 24.

Sağ El Teknikleri Öğretim Durumu

Sağ El Teknikleri	Legato		Staccato		Pizzicato		Detache		Portato		Foutte	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Başlangıç	7	35	5	25	4	20	2	10	1	5	1	5
Orta	0	0	3	15	3	15	4	20	5	25	1	5
İleri	0	0	0	0	1	5	0	0	0	0	1	5
Cevap Yok	13	65	12	60	12	60	14	70	14	70	17	85
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Sağ El Teknikleri	Martele		Colle		Spiccato		Ricochet		Tremolo		Sautille	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Başlangıç	1	5	1	5	0	0	0	0	2	10	1	5
Orta	2	10	2	10	1	5	3	15	4	20	2	10
İleri	0	0	1	5	5	25	1	5	3	15	1	5
Cevap Yok	17	85	16	80	14	70	16	80	11	55	16	80
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 24'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların Başlangıç seviyesinde %35 oran ile 7'sinin legato, %25 oran ile 5'inin *staccato*, %20 oran ile 4'ünün *pizzicato*, %10 oran ile 2'sinin *detache*, *tremolo*, %5 oran ile 1'inin ise frekans dağılımına göre *portato*, *foutte*, *martele*, *colle*, *sautille* tekniklerini kullandıkları belirlenmiştir.

Orta seviyede %25 oran ile 5'inin *portato*, %20 oran ile 4'ünün *detache*, *tremolo*, %15 oran ile 3'ünün *staccato*, *pizzicato*, *ricochet*, %10 oran ile 2'sinin *martele*, *colle*, *sautille* ve %5 oran ile 1'inin ise *foutte* ve *spiccato* tekniklerini kullandıkları tespit edilmiştir.

İleri seviyede ise %25 oran ile 5'inin *spiccato*, %15 oran ile 3'ünün *tremolo* ve %5 oran ile 1'inin ise frekans dağılımına göre *pizzicato*, *foutte*, *colle*, *ricochet* ve *sautille* tekniklerini kullandıkları belirlenmiştir.

K15, "Başlangıç: legato, staccato ve tremolo; Orta ve İleri tekniklerde diğerleri beraber, Diğer Teknikler: Özel Geliştirdiğim Teknikler" diye bir yorum yaparken, K20 ise bu soru için "Başlangıç düzeyinde sadece legato ve staccato önemlidir. pizzicato'ya sonra geçilir, Orta ve İleri düzeyde bunlara spiccato, tremolo, marcato da eklenebilir" yorumunu yapmıştır.

Bu doğrultuda; katılımcıların kullanım sıklığına göre **Başlangıç** seviyesinde legato, staccato ve pizzicato, **Orta** seviyede portato, detache ve tremolo, **İleri** seviyede ise spiccato ve tremolo tekniğini kullandıkları tespit edilmiştir.

Aşağıdaki Sağ El Tekniklerini, öncelik durumu göz önünde bulundurarak sıralayınız.

Tablo 25.

Sağ El Tekniği Öncelik Durumu

Sağ El Teknikleri	Legato		Staccato		Pizzicato		Detache		Portato		Foutte	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Başlangıç	5	25	3	15	3	15	1	5	1	5	0	0
Orta	2	10	5	25	2	10	6	30	4	20	2	10
İleri	0	0	0	0	2	10	0	0	0	0	1	5
Cevap Yok	13	65	12	60	13	65	13	65	15	75	17	85
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Sağ El Teknikleri	Martele		Colle		Spiccato		Ricochet		Tremolo		Sautille	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Başlangıç	1	5	1	5	0	0	0	0	1	5	0	0
Orta	1	5	1	5	2	10	2	10	4	20	2	10
İleri	1	5	1	5	4	20	2	10	4	20	2	10
Cevap Yok	17	85	17	85	14	70	16	80	11	55	16	80
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 25'e göre, elde edilen veriler doğrultusunda; sağ el tekniklerine yönelik katılımcılar, Başlangıç seviyesinde %25 oran ile 5'inin *legato*, %15 oran ile 3'ünün *staccato* ve *pizzicato*, %5 oran ile 1'inin ise *detache*, *portato*, *martele*, *colle* ve *tremolo* tekniklerini kullanmışlardır.

Orta seviyede %30 oran ile 6'sının *detache*, %25 oran ile 5'inin *staccato*, %20 oran ile 4'ünün *portato* ve *tremolo*, %10 oran ile 2'sinin *legato*, *pizzicato*, *foutte*, *spiccato*, *ricochet* ve *sautille*, %5 oran ile 1'inin ise *martele* ve *colle* yanıtı verdiği görülmüştür.

İleri seviyede %20 oran ile 4'ünün *spiccato* ve *tremolo*, %10 oran ile 2'sinin *pizzicato*, *ricochet* ve *sautille*, %5 oran ile 1'inin ise *foutte*, *martele* ve *colle* tekniklerini kullandıklarını beyan etmişlerdir.

K15 bu soru için "Bilek ve Kol çalışması; Staccato ve Legato çalışması" yorumunda bulunmuştur.

Bu doğrultuda; katılımcıların kullanım sıklığına göre **Başlangıç** seviyesinde *legato*, *staccato* ve *pizzicato*, **Orta** seviyede *detache*, *staccato*, *portato* ve *tremolo*, **İleri** seviyede ise *spiccato* ve *tremolo* tekniklerini kullandıkları tespit edilmiştir.

Viyolonsel dersinde Yay çalışmaları yaparken, yayın Ökçe-Orta-Uç kısmında kullandığınız Sağ El Tekniklerini öncelik sırasına göre sıralayınız?

Tablo 26.

Yayın Ökçe-Orta- Uç Kısmında Kullanılan Teknikler

Sağ El Teknikleri	Legato		Staccato		Detache		Portato		Foutte	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Ökçe	4	20	4	20	1	5	1	5	2	10
Orta	4	20	4	20	4	20	3	15	2	10
Uç	2	10	2	10	2	10	2	10	0	0
Cevap Yok	10	50	10	50	13	65	14	70	16	80
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Sağ El Teknikleri	Martele		Colle		Spiccato		Ricochet		Tremolo		Sautille	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Ökçe	0	0	0	0	1	5	0	0	1	5	0	0
Orta	0	0	0	0	1	5	0	0	2	10	0	0
Uç	3	15	2	10	2	10	2	10	1	5	2	10
Cevap Yok	17	85	18	90	16	80	18	90	16	80	18	90
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 26'ya göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların, Yayın Ökçe kısmında %20 oran ile 4'ünün *legato* ve *staccato*, %10 oran ile 2'sinin *foutte*, %5 oran ile 1'inin ise *detache*, *portato*, *spiccato* ve *tremolo* tekniklerini uyguladıkları tespit edilmiştir.

Yayın Orta kısmında %20 oran ile 4'ünün *legato*, *staccato* ve *detache*, %15 oran ile *portato*, %10 oran ile 2'si *foutte* ve *tremolo*, %5 oran ile 1'i ise *spiccato* tekniğini kullandığı anket sonucunda belirlenmiştir.

Yayın Uç kısmında %15 oran ile 3'ünün *martele*, %10 oran ile 2'sinin *legato*, *staccato*, *detache*, *portato*, *colle*, *spiccato*, *ricochet* ve *sautille* %5 oran ile 1'inin ise *tremolo* tekniğini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

K15 "Staccato- Legato 4 tel bağlı kısa ve uzun- Ters Çalışma-Yayın Ters Tutuşu" ifadesini kullanırken K20 ise "Yay çalışmasında Ökçe-Orta-Uç arşenin bölümlerini ifade eder. Yani öncelik niteleyemeyiz. Yay çalışması bütün yay, yarım yay ve çeyrek yay olarak sınıflandırılır. Bu sınıflandırmada önemli olan bütün yay çekme ve itme egzersizleridir. Daha sonra arşenin diğer bölümleri ile bu çekme ve itme egzersizleri çoğaltılabilir. Türk müziğinde bir yay tekniği olmadığı için en büyük sorun da bu noktada ortaya çıkar. Yay bütünlüğü sağlamada anlık beceri ile bütünlük sağlamaya çalışılır. Yay eğitiminde Batı teknikleriyle çalışmaktan başka çare yoktur" ifadesini kullanmıştır.

Bu doğrultuda; katılımcıların kullanım sıklığına göre Yayın **Ökçe** kısmında *legato*, *staccato* ve *pizzicato*, **Orta** kısmında *legato*, *staccato* ve *detache*, **Uç** kısmında ise *martele*, *portato* ve *ricochet* tekniklerini kullandıkları belirlenmiştir.

Viyolonsel eğitimi verdiğiniz kurumdan mezun olan bir öğrenci, Sağ El Tekniklerinden hangilerini öğrenmiştir?

Tablo 27.

Mezun Olan Bir Öğrencinin Öğrenmiş Olduğu Sağ El Teknikler

Sağ El Teknikleri	Legato		Staccato		Pizzicato		Detache		Portato		Foutte	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Öğrenmiştir	5	25	5	25	4	20	4	20	3	15	1	5
Cevap Yok	15	75	15	75	16	80	16	80	17	85	19	95
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Sağ El Teknikleri	Martele		Colle		Spiccato		Ricochet		Tremolo		Sautille	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Öğrenmiştir	1	5	1	5	2	10	1	5	4	20	0	0
Cevap Yok	19	95	19	95	18	90	19	95	16	80	20	100
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 27'ye göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcılar, %25 oran ile 5'i Legato, Staccato, %20 oran ile 4'ü Pizzicato, Detache ve Tremolo, %15 oran ile 3'ü Portato, %10 oran ile 2'si Spiccato, %5 oran ile 1'i ise Foutte, Martele, Colle ve Ricochet tekniklerini, öğrencinin mezun olana kadar öğrendiğini beyan etmişlerdir. Sautille tekniğine yönelik hiçbir katılımcı görüş belirtmemiştir.

K15 bu soru için "Bir önceki soruda belirttiğim çalışmalarını görür, buna eğilimli etütlerden sorumludur, yoksa mezun olamaz" ifadesini kullanırken K20 ise "Ders verdiğim öğrencilere sağ el tekniklerinden bütün yay pozisyonlarını ve bunların çekme ve itme standartlarını öğretmeye çalışırım" yorumunda bulunmuştur.

Bu doğrultuda; katılımcılar, **öncelikle** *legato*, *staccato*, *pizzicato*, *detache*, *tremolo* ve *portato* tekniklerini eğitim sonucunda bir öğrencinin bilmesi gerektiğini ifade etmişlerdir.

Aşağıdaki Sol El Tekniklerinden hangilerini öğretirsiniz?

Tablo 28.

Sol El Teknikleri-Seviye Tablosu

Sol El Teknikleri	Vibrato		Grupetto		Glissando		Flageolet	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Başlangıç	1	5	1	5	2	10	3	15
Orta	5	25	2	10	3	15	4	20
İleri	3	15	2	10	4	20	0	0
Cevap Yok	11	55	15	75	11	55	13	65
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100

Sol El Teknikleri	Mordan (Mordent)		Appoggiatur (Abanti)		Trill		Çarpma	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Başlangıç	0	0	1	5	0	0	1	5
Orta	5	25	7	35	4	20	4	20
İleri	0	0	0	0	4	20	3	15
Cevap Yok	15	75	12	60	12	60	12	60
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 28'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların sol el tekniklerine yönelik Başlangıç seviyesinde %15 oran ile 3'ünün *flageolet*, %10 oran ile 2'sinin *glissando*, %5 oran ile 1'inin ise *vibrato*, *grupetto*, *appoggiatur (abanti)* ve *çarpma* tekniklerini kullandığı belirlenmiştir.

Orta seviyede, %35 oran ile 7'sinin *appoggiatur (abanti)*, %25 oran ile 5'inin *vibrato* ve *mordan (mordent)*, %20 oran ile 4'ünün *flageolet*, *trill* ve *çarpma*, %15 oran ile 3'ünün *glissando*, %10 oran ile 2'sinin ise *grupetto* tekniklerini kullandıkları tespit edilmiştir.

İleri seviyede ise %20 oran ile 4'ünün *glissando* ve *trill*, %15 oran ile 3'ünün *vibrato* ve *çarpma* %10 oran ile 2'sinin ise *grupetto* tekniklerini kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

K15 bu soruya "Bu tarz parmak ve bilek hareketi gerektiren çalışmalar Orta seviye de daha sağlıklıdır" yorumu yaparken K20 ise "Akort etmek için flageolet tekniği ile başlarım. Başlangıç bölümünde sol El tekniği olarak sadece sabit baskı öğretilir (Short/ Long-Legato). Daha sonra Orta ve İleri düzey için sırasıyla Vibrato, Glissando, Çarpma ve Trill öğretilir." ifadesinde bulunmuştur.

Bu doğrultuda **Başlangıç** seviyesinde, *flageolet* ve *glissando*, **Orta** seviyede *appoggiatur (abanti)*, *mordan (mordent)* ve *vibrato*, **İleri** seviyede ise *glissando*, *trill*, *çarpma* ve *vibrato* tekniklerinin gösterildiği elde edilen veriler ışığında tespit edilmiştir.

Aşağıdaki Sol El Tekniklerini, öncelik durumu göz önünde bulundurarak sıralayınız.

Tablo 29.

Sol El Tekniklerinde Kullanılan Öncelikli Nüanslar

Sol El Teknikleri	Vibrato		Grupetto		Glissando		Flageolet	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Başlangıç	2	10	1	5	2	10	1	5
Orta	4	20	1	5	3	15	4	20
İleri	2	10	3	15	4	20	1	5
Cevap Yok	12	60	15	75	11	55	14	70
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100

Sol El Teknikleri	Mordan (Mordent)		Appoggiatur (Abanti)		Trill		Çarpma	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Başlangıç	0	0	1	5	0	0	1	5
Orta	5	25	6	30	4	20	3	15
İleri	1	5	0	0	4	20	3	15
Cevap Yok	14	70	13	65	12	60	13	65
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 29'a göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların sol el tekniklerine yönelik Başlangıç seviyesinde, %10 oran ile 2'sinin *vibrato* ve *glissando*, %5 oran ile 1'inin ise *grupetto*, *flageolet*, *appoggiatur* (*abanti*) ve *çarpma* nüanslarını kullandığı anket sonucunda tespit edilmiştir.

Orta seviyede, %30 oran ile 6'sının *appoggiatur* (*abanti*), %25 oran ile 5'inin *mordan* (*mordent*), %20 oran ile 4'ünün *vibrato*, *flageolet* ve *trill*, %15 oran ile 3'ünün ise *glissando* nüansını kullandıkları belirlenmiştir.

İleri seviyede ise %20 oran ile 4'ünün *glissando* ve *trill*, %15 oran ile 3'ünün *grupetto* ve *çarpma*, %10 oran ile 2'sinin *vibrato*, %5 oran ile 1'inin ise *flageolet* ve *mordan* (*mordent*) tekniklerini kullandıkları görülmüştür.

K15 "Trill, çarpma, mordan, grupetto, flageolet, glissando, orta ve ileri seviyelerde" yorumunda bulunmuştur.

Bu doğrultuda; katılımcıların, öncelikle **Başlangıç** seviyesinde *vibrato* ve *glissando*, **Orta** seviyede *appoggiatur* (*abanti*) ve *mordan* (*mordent*), *trill*, *vibrato* ve *flageolet*, **İleri** seviye de ise *glissando*, *trill*, *çarpma* ve *grupetto* tekniklerini öğrettiği anket sonucunda elde edilmiştir.

Pozisyon çalışmalarını hangi düzeyde uygularsınız?

Tablo 30.

Parmak Pozisyon-Seviye Tablosu

Viyolonsel Pozisyonları	I. Pozisyon		II. Pozisyon		III. Pozisyon		IV. Pozisyon		V. Pozisyon		VI. Pozisyon		Pus	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Başlangıç	7	35	4	20	3	15	5	25	0	0	0	0	0	0
Orta	0	0	3	15	4	20	2	10	4	20	3	15	0	0
İleri	2	10	2	10	2	10	2	10	4	20	5	25	7	35
Cevap Yok	11	55	11	55	11	55	11	55	12	60	12	60	13	65
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 30'a göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların Başlangıç seviyesinde %35 oran ile 7'sinin I. Pozisyon, %25 oran ile 5'inin IV. Pozisyon, %20 oran ile 4'ünün II. Pozisyon, %15 oran ile 3'ünün ise III. Pozisyonun öğretimini yaptıkları belirlenmiştir.

Orta seviyede, %20 oran ile 4'ünün V. Pozisyon ve III. Pozisyon, %15 oran ile 3'ünün II. Pozisyon ve VI. Pozisyon, %10 oran ile 2'sinin ise IV. Pozisyonu öğrettiği saptanmıştır.

İleri seviyede ise %35 oran ile 7'sinin Pus, %25 oran ile 5'inin VI. Pozisyon, %20 oran ile 4'ünün V. Pozisyon, %10 oran ile 2'sinin I. Pozisyon, II. Pozisyon, III. Pozisyon ve IV. Pozisyon'u öğrettikleri tespit edilmiştir.

K15 "1-4-3-2 ve Pus Pozisyonlar sırasıyla" yorumunda bulunurken K20 ise "Başlangıç: I. Pozisyon, Orta İçin 2-3-4. Pozisyonlar ve İleri içinde diğerleri" yanıtını vermiştir.

Bu doğrultuda; katılımcıların, **Başlangıç** seviyesinde I-II-III. Pozisyonları, **Orta** seviyede IV-V. Pozisyonları, **İleri** seviyede ise VI. ve Pus pozisyonu öğretimini yaptıkları tespit edilmiştir.

Viyolonsel eğitimi verdiğiniz kurumdan mezun olan bir öğrenci, hangi pozisyonları öğrenmiştir?

Tablo 31.

Mezun Öğrencinin Viyolonsel Düzeyi

Viyolonsel Pozisyonları	I. Pozisyon		II. Pozisyon		III. Pozisyon		IV. Pozisyon		V. Pozisyon		VI. Pozisyon		Pus	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Öğrenmiştir	7	35	7	35	7	35	6	30	4	20	3	15	3	15
Cevap Yok	13	65	13	65	13	65	14	70	16	80	17	85	17	85
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 31'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların %35 oran ile 7'sinin I. pozisyonu, II. pozisyonu ve III. pozisyonu, %30 oran ile 6'sının IV. pozisyonu, %20 oran ile 4'ünün V. pozisyonu, %15 oran ile 3'ünün ise VI. pozisyon ve pus pozisyonunu öğrenerek bir öğrencinin mezun olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

K20 "Ders verdiğim öğrenciyle olan çalışma süresine göre değişen bir cevabı var sorunun, Genel anlamda I. II. ve III. Pozisyonlar standart olarak öğretilir" diye görüşünü belirtmiştir.

Bu doğrultuda; öğrenciler mezun olduktan sonra I-II-III ve IV. pozisyonları kesinlikle **öğrendikleri** anket sonucunda ortaya çıkmıştır.

4 yıllık eğitim, pus pozisyonu öğretimi için yeterli bir süre midir?

Tablo 32.

4 Yıllık Eğitim Sürecinde Pus Pozisyon Öğretimi

4 Yıllık Süre (Pus Pozisyon Öğrenimi İçin) Yeterlidir	f	%
Evet	5	25
Hayır	5	25
Cevap Yok	10	50
TOPLAM	20	100

Tablo 32'ye göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; toplam 20 katılımcının %25 oran ile 5'i 4 yıllık eğitim süresinin pus pozisyon eğitimi için yeterli olduğunu belirtirken yine %25 oran ile 5'i ise eğitim süresinin pus pozisyon eğitimi için yeterli olmadığı görüşünde bulunmuşlardır. %50 oran ile 10 katılımcı ise bu soruya cevap vermemiştir.

K15 bu soru için "Öğrenciye göre değişir" ifadesini kullanmıştır.

Bu doğrultuda; katılımcıların, eğitim süreci içerisinde Pus Pozisyon eğitimi için sürenin yeterli **olmadığını** beyan etmişlerdir.

Viyolonsel eğitimi verirken bir yılda ortalama kaç etüt ve eser geçersiniz? (Başlangıç/Orta/İleri Seviyelerini Göz Önünde Bulundurarak İşaretleyiniz)

Tablo 33.

Viyolonsel Eğitiminde 1 Yılda Geçilen Etüt ve Eser Sayısı

Düzeyler	Etüt						Eser					
	Başlangıç		Orta		İleri		Başlangıç		Orta		İleri	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
1-5 Tane	2	10	1	5	1	5	2	10	2	10	1	5
5-10 Tane	0	0	4	20	3	15	2	10	2	10	3	15
10-15 Tane	1	5	0	0	0	0	1	5	1	5	0	0
15-20 Tane	3	15	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5
20+	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Cevap Yok	14	70	14	70	15	75	14	70	14	70	15	75
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 33'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; **Etüt** öğretiminde katılımcıların %15 oran ile 3'ünün 15-20 Başlangıç seviye etütlerini, %20 oran ile 4'ünün 5-10 Orta seviye etütlerini, %15 oran ile 3'ünün ise 5-10 İleri seviye etütlerini geçtikleri belirlenmiştir.

Eser öğretiminde ise katılımcıların, %20 ile 4'ünün 1-10 Başlangıç seviye eserleri, %20 ile 4'ünün 1-10 Orta seviye eserleri, %15 ile 3'ünün 5-10 İleri seviye eser geçtiklerini belirtmişlerdir.

Etüt ve Eser öğretimine yönelik hiçbir katılımcı, sayı bakımından 20 ve üzeri seçeneğini **işaretlememiştir**.

K13 “Bu öğrencinin yetenek ve çalışmasıyla alakalı bir durumdur. Bunun için bu soruya kesin bir cevap veremeyiz” yanıtını verirken K15 “Her seviyede 3’er etüt ve eser geçilir. Tabi başlangıçta eser geçilmez” diye bir yorumda bulunmuştur. K20 ise “1 yılda en fazla iki etüt geçmeye gayret ederim. Biri teknik için -yay, pozisyon- diğeri gam ve nüans çalışmaları için. Eser olarak öğrencinin ilgisine ve çalışmasına göre değişir. Ama her metot içinde kapsamlı olmayan 10 eser öğrenciyle çalınabilir.” ifadesinde bulunmuştur.

Bu doğrultuda; katılımcıların, 1 yılda ortalama 1-20 arasında etüt ve eser öğrettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Ayrıca Başlangıç seviyesinde etüt sayısının eser sayısından fazla olduğu, Orta ve İleri seviyede ise etüt sayısı ile eser sayısının paralel gittiği belirlenmiştir. Bu durumun nedeni ise öğrencilerin viyolonsel ile hâkimiyeti ve çalışılacak esere hazırlığın yapılmasından kaynaklanmaktadır.

Sol anahtarından farklı anahtarlar kullanır mısınız?

Tablo 34.

Sol Anahtarı Dışında Diğer Anahtarların Kullanımı

Anahtar Kullanımı	Do Anahtarı		Fa Anahtarı		Her İkisi de	
	f	%	f	%	f	%
Evet	0	0	5	25	5	25
Hayır	0	0	0	0	0	0
Cevap Yok	20	100	15	75	15	75
TOPLAM	20	100	20	100	20	100

Tablo 34’e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların Do anahtarını hiç kullanmadığı, %25 oran ile 5’inin Fa anahtarını kullandığı ve %25 oran ile 5’inin Do ve Fa anahtarını kullandıkları bulgusuna ulaşılmıştır.

K15 “4. çizgi Do ve Sol anahtarı kullanıyorum Orta seviyeden sonra” yorumunda bulunurken K20 ise “4. Çizgi Fa viyolonsel standart anahtarıdır. Buna ek olarak Orta seviyede Sol anahtarı devreye girebilir. İleri seviyede ise Do anahtarı gösterilebilir. Ama şart değildir.” ifadesini kullanmıştır.

Bu doğrultuda; katılımcıların TM eğitim süreci içerisinde **tamamen** Sol anahtarı kullandıkları tespit edilmiştir.

Ayrıca, TM’de Saz ve Vokal (sözlü) eserlerin Sol anahtarıyla yazılmasından dolayı, BM viyolonsel eğitimi alan veya BM’den TM’ye geçiş yaparak TM alanında çalışmalar yapmayı düşünen çellistlerin, Fa ve Do anahtarını kullanma olasılığının düşük olması sebebiyle, bu sorunun giderilmesi için ses kullanımı (yerinden, 1 ses ve 5 ses) ve transpozisyon (göçürülme) kavramlarını bilmeleri ve icrada da kullanmaları gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Türk Müziği viyolonsel öğretiminde verilen eserleri hangi sestten öğretiyorsunuz? Öncelik sırasına göre sıralayınız.

Tablo 35.

Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde Ses Kullanımı

Ses Kullanımı	Yerinden		1 Ses		4 Ses		5 Ses	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Az	0	0	3	15	0	0	4	20
Orta	3	15	6	30	4	20	4	20
Çok	6	30	0	0	5	25	2	10
Cevap yok	11	55	11	55	11	55	10	50
TOPLAM	20	100	20	100	20	100	20	100

Tablo 35'e göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; katılımcıların TM'de %30 oran ile 6'sının yerinden, %20 oran ile 4'ünün çoğunlukla 4 ses kullanımı yaptığı belirlenmiştir. %30 oran ile 6'sının 1 ses ve %20 oran ile 4'ünün ise 5 ses icrayı kısmen kullandığı ifade edilmiştir.

Bu soru için K12 "Türk Müziği seslerine göre yerinden çalım yaptırırım" diye ifade ederken, K15 "Öncelikle 5 Sesten sonra diğer çevrimler" yorumunda bulunmuştur. K20 ise "Eğer icracı Batı eğitiminden sonra kendi çabalarıyla Türk müziğine yönelmişse teknik olarak çok avantajlı ama deşifre ve çalışmalı icrada biraz sıkıntılı bir süreç başlar. Bir kere Türk müziği nota yazımı Sol anahtar üzerinedir. Bir de buna 4'lü ses farklı eklenince işler biraz çetrefilleşir. Çünkü hem 4'lü ses farkını dikkate almak gerekir hem de Çello'dan beklenen bas register da çalmaya müsait pozisyonlar aranır. Yani eldeki pirinçle hamur açmaya benzer. Yerinden eserler için fazla sıkıntı çekilmez ama 1 Ses 4 Ses vb. transpozelerde deşifre çalım biraz maharet gerektirir, çünkü elde mevcut olan bilginin ötesinde bir çabaya ihtiyaç vardır. Ya da mevcut telleri farklı telmiş gibi düşünüp ona göre icra yapılmaya çalışılır.

Örneğin 1. Tel Do Teli ise onu Sol gibi düşünüp eseri o karar da çalıyor gibi düşünmek gerekebilir. Bu sebeplerden dolayı da Türk müziği icrasında fazla Çello icracıları yetişemez. Eğer icracı geleneksel müzikten geliyorsa veya kemandan Çello 'ya geçmiş ise teknik anlamda tek düze bir üslup gözlenir ama Türk müziği ruhunu bildiği için transpoze çalmalarda daha rahat oldukları söylenebilir. Bunların dışında Batı eğitimi alan bir kişi 5'li akort sisteminden dolayı maça zaten 1-0 yenik başlar. Dörtlü sistem akort şansı yoktur çünkü bu sefer pozisyonlar değişir, bu da çalım şansını iyice azaltır."

Bu doğrultuda; katılımcıların TM viyolonsel öğretiminde transpozeye yönelik, **çoğunlukla** yerinden ve 4 sesi kullandıkları ve 1 ses ve 5 ses icrayı ise **kısmen** öğrettikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

Türk Müziği viyolonsel icrasına yönelik, icrada üst düzey performans sergileyen ve üslup bakımından örnek alınabilecek 5 çello icracısının adını yazınız.

Tablo 36.

Üst Düzey Performans Sergileyen 5 Viyolonsel Sanatçısının Tespiti

Sıra No	Viyolonsel Sanatçıları	f
1	Özer Arkun	13
2	İsmail Akdeniz	11
3	Mesut Cemil Bey	10
4	Murat Süngü	9
5	Tanburi Cemil Bey	9
6	Uğur Işık	8
7	Hüsnü Özenen	5
8	Emrullah Şengüller	4
9	Şerif Muhittin Targan	3
10	Muhittin Darıcı, Ahmet Dinleyen	2
11	Timur Atasever, Serdar Gökmen, Tuğberk Çelikkol, Şebnem Orhan, Fırat Kızıltuğ, Tarık Kip, Yılmaz Özel, Fatih Akdeniz, Özgür Özgüler, Sıtkı Bahadır Tutu, Vecdi Seyhun, Necati Giray	1

Tablo 36'ya göre, anketten elde edilen veriler doğrultusunda; toplam 20 katılımcıya Türk Müziği viyolonsel icrasına yönelik, icrada üst düzey performans sergileyen ve üslup bakımından örnek alınabilecek 5 viyolonsel sanatçısının adını yazınız." sorusuna 13 katılımcı Özer Arkun'u, 11'i İsmail Akdeniz'i, 10 katılımcı Mesut Cemil Bey'i, Murat Süngü ve Tanburi Cemil Bey'i, 8 katılımcı ise Uğur Işık'ı seçmiştir. 5 katılımcı Hüsnü Özenen, 4 katılımcı Emrullah Şengüller, 3 katılımcı Şerif Muhittin Targan, 2 katılımcı Muhittin Darıcı ve Ahmet Dinleyen isimlerini belirtmişlerdir. Timur Atasever, Serdar Gökmen, Tuğberk Çelikkol, Şebnem Orhan, Fırat Kızıltuğ, Tarık Kip, Yılmaz Özel, Fatih

Akdeniz, Özgür Özgüler, Sıtkı Bahadır Tutu, Vecdi Seyhun ve Necati Giray ise 1 katılımcı tarafından işaretlenmiştir.

4. Sonuçlar

Demografik Sorulara Yönelik Sonuçlar:

Ankete katılan katılımcıların,

- Büyük ölçüde erkeklerden,
- Büyük ölçüde doğum yerlerinin büyük ölçüde Marmara ve İç Anadolu Bölgesinden,
- Lisans ve lisansüstü eğitim aşamasından mezun oldukları belirlenmiştir.

Katılımcıların Aldıkları Viyolonsel Eğitime Yönelik Sonuçlar:

Ankete katılan katılımcıların,

- %35 oran ile 7 kişi lisans aşamasında, %40 oran ile 8 kişinin ise lisans öncesi eğitim aşamasında viyolonsel ile tanıştıkları,
- %25 oran ile 5'inin müzik alanında bir okul türünden, %45 oran ile 9'unun ise müzik alan dışı bir lise türünden mezun oldukları,
- %60 oran ile 12'sinin çalgı eğitimine farklı bir enstrümanla başladıkları,
- %65 oran ile 13'ünün BM eğitimi ile viyolonsel eğitimlerine başladıkları,
- Başlangıç seviye metodunu %75 oran ile 15 kişinin, Orta seviye metodunu %60 oran ile 12 kişinin ve İleri seviye metodunu %35 oran ile 7 kişinin kullanmış olduğu,
- TM metodu kullanmadıkları,
- 4-6 yıl arasında çalgı eğitimlerinin sürdüğü,
- 4 yıllık eğitim sürecinde 1-2-3 ve 4. pozisyonları tamamen öğrendikleri,
- Büyük ölçüde resmi icra kurumlarında çalışmış oldukları,
- Büyük ölçüde öğrenci yetiştirmiş oldukları, tespit edilmiştir.

Viyolonsel Eğitimi Süreçlerine Yönelik Sonuçlar:

Ankete katılan katılımcıların,

- Büyük ölçüde eserleri seslendirmeden önce viyolonsel ile teknik çalışmalar yaptıkları,
- Tamamen BM metotları kullandıkları,
- BM başlangıç-orta ve ileri seviye metotlarının hepsini kullandıkları,
- Sağ el tekniğine öncelik verdikleri, daha sonrasında ise sol el tekniğiyle sağ el tekniğini birleştirdikleri,
- Eser icrasından önce makam bilgisi verdikleri tespit edilmiştir.

Sağ El İcra Teknikleri bakımından;

- Başlangıç seviyesinde *legato* ve *staccato*, Orta seviyede *portato*, *detache* ve *tremolo*, İleri seviyede ise *spiccato* ve *tremolo* tekniklerini kullandıkları,

- Başlangıç seviyesinde *legato*, *staccato*, orta seviyede *detache*, *staccato*, *portato* ve *tremolo*, ileri seviyede ise *spiccato* ve *tremolo* tekniklerini öncelikle öğrettikleri,
- Yayın ökçe kısmında *legato* ve *staccato*, orta kısmında *legato*, *staccato* ve *detache*, uç kısmında ise *martele*, *portato* ve *ricochet* tekniklerini kullandıkları,
- *Legato*, *staccato*, *detache*, *tremolo* ve *portato* tekniklerini eğitim sonucunda bir öğrencinin bilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

Sol El İcra Teknikleri bakımından;

- Başlangıç seviyesinde, *flageolet* ve *glissando*, orta seviyede *appoggiatur* (*abanti*), *mordan* (*mordent*) ve *vibrato*, ileri seviyede ise *glissando*, *trill*, *çarpma* ve *vibrato* tekniklerini kullandıkları,
- Başlangıç seviyesinde *vibrato* ve *glissando*, orta seviyede *appoggiatur* (*abanti*) ve *mordan* (*mordent*), *trill*, *vibrato* ve *flageolet*, ileri seviye de ise *glissando*, *trill*, *çarpma* ve *grupetto* tekniklerini öncelikle öğrettikleri görülmüştür.

Parmak Pozisyonları Bakımından;

- Başlangıç seviyesinde I-II-III, orta seviyede IV-V, ileri seviyede ise VI ve Pus pozisyonlarını kullandıkları,
- I-II-III ve IV. pozisyonları eğitim sonucunda bir öğrencinin bilmesi gerektiği,
- Pus Pozisyon eğitimi için 4 yıllık eğitim süresinin yeterli olmadığı,
- 1 yılda ortalama 1-20 arasında etüt ve eser öğretildiği,
- TM eğitim süreci içerisinde tamamen Sol Anahtar kullanıldığı,
- TM viyolonsel öğretiminde transpozeye yönelik, çoğunlukla yerinden ve 4 sesi kullandıkları ve 1 Ses ve 5 Ses icrayı ise kısmen öğrettikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.
- 20 katılımcıya Türk Müziği viyolonsel icrasına yönelik, icrada üst düzey performans sergileyen ve üslup bakımından örnek alınabilecek 5 viyolonsel sanatçısının adını yazınız.” sorusuna 13 katılımcı Özer Arkun’u, 11’i İsmail Akdeniz’i, 10 katılımcı Mesut Cemil Bey’i, Murat Süngü ve Tanburi Cemil Bey’i, 8 katılımcı ise Uğur Işık’ı seçmiştir.

Kaynakça

- Cemil, M. (2002). *Tanburi Cemil Bey'in hayatı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Değirmencioğlu, L. (2006). *Geleneksel Türk sanat müziği viyolonsel öğretim ve icra yöntemleri üzerine bir araştırma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe giden yol geç müzisyenin el kitabı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Karataş, Ö. S. (2013). Tanzimat dönemindeki batılılaşma ideolojisinin oluşturduğu kültürel değişim karşısında klasik Türk mûsikîsi'nin durumu. Akat A., Varlı Ö.D. ve Eken Küçükaksoy, F.M. (Ed.), *KTÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu "Müzik ve Kültürel Doku"* (376-393) içinde, KTÜ, Trabzon.
- Lehimler, E. (2014). *Geleneksel Türk müziğine dayalı viyolonsel öğretimine yönelik bir model önerisi ve uygulamadaki görünümü (Hüseyini makamı örneği)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Levendoğlu, O. (2005). Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri. *Erciyes üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü dergisi*, 19, (2), 253-262.
- Öztürk, Y. Ö., Beşiroğlu, Ş. (2009). Viyolonsel'in Türk makam müziğine girişi ve Tanburi Cemil Bey. *İTÜ dergisi/b*, 6, (1), 31-40.
- Özgüler, Ö. (2007). *Türk müziğinde viyolonsel* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Pleeth, W. (2001). "Cello (Yehudi Menuhin music guides)" London: Kahn & Averill Publishers.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Serdaroğlu, R. E. (2008). *Muzika- yı Hümayun'un kurulmasından günümüze kadar Türkiye' de çok sesli klasik batı müziğinin kurumlaşması* (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sertöz, A. (2003). *Dünya viyolonsel ekollerinin tarihsel gelişimi ve Türkiye'deki viyolonsel eğitime yansımaları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi (temel kavramlar- ilkeler- yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum)*. İstanbul: Evrensel Müzikkevi.
- Yıldırım Orhan, Ş. (Ed.). (2012). *Türk ve Batı Müziği Çalgıları Viyolonsel Ders Kitabı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

KLASİK ANIT HEYKEL MANTIĞININ DANI KARAVAN EKSENİNDE PLASTİK MEKÂNA DÖNÜŞÜMÜ

Caner Şengüenalp¹

Öz

Tarihsel süreçte yaşanan önemli olayların ya da iz bırakmış karakterlerin kentsel mekânda görünür kılınmalarına, hatırlanmalarına ve geleceğe aktarılmasında görsel bir araç olarak kullanılan anıt heykeller, sanatın değişken ve devrimci yapısına uygun biçimde kendi dinamiklerini yenileme ihtiyacı duymaktadır. Yaşanan değişimleri kendi sanat pratiğine entegre edebilen ve bu yeni gereksinimleri anıt heykel düzleminde uygulayabilen sanatçılardan biri olan Dani Karavan, kendine özgü bir anıt dili geliştirmiştir. Anıtın hikâyesini ya da karakterlerini klasik mantıkla değil, deneyimlenen ve içine dâhil eden bir anlayışla aktaran Karavan, insan-yapıt arasındaki dokunsal ve duygusal sınırları genişletmiş, kompozisyonu mekânla bütünleştirerek, yapıtlarını o yere özgü üretmiştir. Sanatçının ütopyasının bir parçası olan, bağlamın, belleğin, kentsel çevrenin, doğanın ve toplumsal dinamiklerin yapıta dâhil edilmesi sonucu üretilen anıtlar, izleyiciyi aktif katılıma davet eden plastik bir deneyim ve paylaşım alanına dönüşmektedir. Bu yaklaşımlar Karavan'ın yeni bir anıt metodolojisi geliştirmesine olanak tanımıştır. Anıt tasarım yöntemlerinin bu bağlam üzerinden yeniden gözden geçirilmesi, hem kamusal alanları kullanım ve biçimlendirme, hem de nitelsiz ve tekdüze anıt üretiminin önüne geçilmesine yardımcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anıt, Mekâna Özgü Heykel, Bellek, Dani Karavan

The Transformation of Classic Monument Sculpture Idea's to Plastic Space in Axis of Dani Karavan

Abstract

The monumental statues, which are used as a visual tool for the visualization of historical events or traces of traces of characters left in the urban space, to be remembered and conveyed to the future, need to renew their dynamics in accordance with the variable and revolutionary structure of art. Dani Karavan, one of the artists who can integrate the changes in his art practice and apply these new requirements to the monument sculpture, has developed a unique monument language. Caravan conveys the story or characters of the monument with an understanding that includes experience and experience, not of classical logic. He has extended the tactile and emotional boundaries between man and his artwork, and integrates the composition into the space and has produced his works that are unique to that place. The monuments produced as a result of the inclusion of context, memory, urban environment, nature and social dynamics, which are part of the artist's utopia, are transformed into a field of plastic experience and sharing that invites the viewer to participate in active participation. These approaches have allowed the Karavan to develop a new monument methodology. The revision of monumental design methods in this context will help to use and form public spaces as well as to prevent the production of monotonous and monumental monuments.

Keywords: Monument, Site Specific Sculpture, Memory, Dani Karavan

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, canersengunalp@atauni.edu.tr

1. Giriş

Türkçe'de 'anıt' sözcüğü 'anmak' fiilinden türetilmiştir. Osmanlıca'da 'abide' sözcüğünün kökeni ise 'abid', yani 'sonsuz, ebedî' kökünden gelmektedir. Bütün Romen dillerinde kullanılan ve İngilizceye de geçmiş olan 'monument, monumento' sözcüğü de Latince 'monere', 'hatırlamak' kökünden gelmekte ve benzer anlamlar taşımaktadır. "Geleneksel tanımıyla anıt, halk sanatının kapsamı dışında kalan ve bir olayın, bir kişinin ya da bir topluluğun anısına adanmış her tür yapı ya da heykel anlamına gelir" (Sözen ve Tanyeli, 2011:27). Anıtlar aynı zamanda, insanların ortak belleklerini görünür kılma isteklerine yanıt verirler. Bu fonksiyonuyla anıtlar, toplumların birlik beraberlik duygularını güçlendirmede önemli bir rol oynar. Tarih öncesinden beri inşa edilen en önemli anıtlar, bahsedilen bu kolektif gücün duygu ve düşüncelerini en iyi ifade edebilenlerdir. Her toplumun kendi simgesel işaretini anıtların taşıması mümkün değildir. Bunun en önemli nedeni, anıtların sadece kendini kabul ettirebilen erk sahipleri tarafından dikilebilmesidir.

Bellek sanatı ve hatırlama kültürünün başat öğelerinden biri olan anıt, "belirli bir kurguya oturarak söylemini yaratır ve görselliğe dayanan doğası, onun bellek üzerindeki en etkili uyaranlardan biri olmasını sağlar" (Yalım, 2002:183). Deneyimlenen anın belleğe kazınabilme kapasitesi ve geleceğe aktarım hevesi, istikrar ve düzen duygusu, anıt üretmenin kaynağında yatan temel nedenlerdir. Sosyolog Richard Sennett'e göre "bu istek kamusal yaşamdaki otorite anıtlarında kendisini gösterir: Devasa kiliseler, anıtkabirler, hükümet binaları; bütün bunlar, şimdi yöneten ve şimdi itaat eden kuşaklardan sonra da varlığını sürdüreceğ egemen iktidar düzenini simgelemektedir" (Sennett, 2005:31). İngilizcede yazar sözcüğünün kökeni olan "otorite" nin Latince bir diğer anlamı da kalıcılıktır. Bu yönüyle otoritenin insanlara güvence veren ve sağlamlık vurgusu yapan bir yönü vardır. Her ne kadar toplumsal bağlar kalıcı olmasa ve sürekli değişmek zorunda kalsa da bu otorite anıtlarında sembolize edilen güç, tarihe ve zamana bir tür karşı gelme, meydan okumadır.

Tarihsel süreçte insanoğlunun hatırlamak ve hatırlatmak gereğini duyduğu ilk şey ölümler olmuştur. Yaklaşık 12.000 yıl öncesine dayanan bu gelenek, iktidar sahiplerinin kendi benliklerini meşrulaştırma, yok oluş gerçeğini yeni bir varoluşa dönüştürme ve geleceğe taşıma kaygısı, anıt kavramının öncül örnekleri olarak kabul edilmektedir. Örneğin Mısır Piramitleri sadece Firavunun mumyalanmış bedenini ve beraberinde gömülen değerli hazinelerini korumak için değil, anısını yaşatmak, kalıcı kılmak için de bir araç olarak inşa edilmişlerdir. "Bu ilk anıt mezarlarda gelecek fikri var; geleceğe bir mesaj taşıyorlar" (Kuban, 1973:5). Bu açıdan anıtların simgesel bir nitelik kazanmalarında zamansal boyut önemli bir rol oynar. Anıtsallaştırılan özne ya da olay geleceğe taşınarak, toplumsal hafızada sürekli diri tutulur, hatırlanır ve bu imge mirasını inşa edilen simgesel yapı aracılığıyla görünür kılar. Anıtın bir diğer önemli fonksiyonu temsil ve işaretlemedir. "Temsil ettiği o dönemin egemen ideolojisi, işaretlediği ise o ideolojinin geçmişte ve gelecekte mekân üzerindeki sonsuz hâkimiyetidir" (Bakçay, 2005:45). Öncelikle anıt, mevcut egemen gücün biçim diliyle aktarılmış sözü, otoritesinin fiziksel yansımasıdır. Bu temsil nesnelere varlığını görünür kıldığı, işaret ettiği özneye benzerlik ilişkisi kurma kaygısı, ikonlaşma beklentisi, üretim yöntemi olarak öncelikle heykel disiplini işaret etmektedir. "Doğumundan itibaren heykel bir açık alan sanatıdır ve anıt mantığı içinde gelişmiştir" (Duby, 1990:7). Açık alanlarda anıt dikme geleneği antik Yunan kentlerinde görülmeye başlanmıştır. Antik Yunan şehir devletlerinin kalbi ve merkezi olan, halkın sosyalleşme ve toplama alanları "agora" larda çok sayıda anıtsal yapı ve heykeller yer almaktaydı. Sanatın hemen her dönem kentle, kamusal alanla doğrudan bir ilişkisi olmuştur.

Bu bakımdan demokrasiyi benimsemiş siyasi rejimlerin, idare edenler ve edilenlerce kendilerini yönetmeleri anlayışına dayalı bir ulus devleti sistemi olarak tanımlanagelen 'cumhuriyetçilik' kavramı ve onun evrensel/ ortak dünya tasavvuruyla ilgili olarak uygarlığın ve insanlık tarihinin oluşumunda etkin olduğu varsayılan soyluların, din adamlarının, devlet büyüklerinin, kahramanların, askerlerin, kâşiflerin, sanatçıların, tanrıçaların, yarattıkları

üstünlük duygusuyla halka ışık saçmak, idealleri yaymak, durağan toplumların gelişimlerine katkıda bulunmak, zamanı hatırlatmak; unutturmamak benzeri niyetlerini kamusal alana taşıyan tekinsiz büstler ve anıt heykeller, direnişin ve eski olanı dışsallaştırmanın ideolojik bir gösterim biçimi olagelmıştır (Yaman, 2011:70).

Heykel disiplininin bir ürünü olarak anıt, bir olayın, kişinin ya da kişilerin anısına adanmış olsun olmasın, kentsel mekânda yer alan her türden yapıtı genellemektedir. “Anıtlar bulunduğu mekânı tanımlama, kültürlerarası bir kaynaştırma ögesi olma ve daha önemlisi sınır koyucu öge olarak bulunduğu yere ve genel olarak topluma kimlik kazandırma gibi işlevlere sahiptir” (Tekiner, 2010:17). Bu bağlamda incelendiğinde heykel, anma işlevi gören bir temsildir.

Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ya da kullanımını hakkında simgesel dille konuşur. Marcus Aurelius’un, antik İmparatorluk Roması ile modern Rönesans Roması’nın yönetim merkezi arasındaki ilişkiyi simgesel varlığıyla temsil etmesi amacıyla Campidoglio’nun merkezine yerleştirilmiş olan heykeli bu tür bir anıttır. Bernini’nin San Pietro Bazilikası’nı papalığın kalbine bağlayan Vatikan demiryolunun eteğine yerleştirilmiş olan Konstantinos heykeli de, yine bu türden, belli bir yere özgü anlam oluşturan bir anıttır (Krauss, 2002:104).

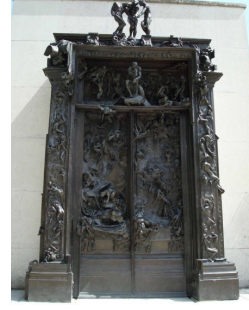
Orijinali 2. yüzyılda üretilen ve şu anda Capitoline Müzesi’nde bulunan Marcus Aurelius Anıtı’nın bir kopyasını 1538 yılında kendi düzenlediği meydanın merkezine yerleştiren Michelangelo, bu tavrıyla heykele yeni bir işlev yüklemiş, onu mekân kurucu öge olarak kullanmayı hedeflemiştir.

Temsiliyet ve işaretleme mantığı üzerinden üretilen ve işlevlendirilen anıtlar genellikle figüratif ve dikey formlara sahiptir. Mekânla temsil edici gösterge arasında bağlayıcı bir fonksiyon yüklenen ‘kaide’ anıtın önemli bir ögesidir. Anıtın mekânla kurduğu ilişki düzeyini kaidenin gösterişi ve yüksekliği belirlerken, temsil ettiği öznenin siyasi otoritesi ya da sahip olduğu erk de kaidenin fiziksel niteliklerini belirler. Bu bağlamda “önderler, düşüncelerin ve değerlerin hayata geçirilmiş hâlleri olarak, yanlarına aldıkları özgürlüğü, bağımsızlığı temsil eden simgelerle, meydana yukarıdan bakan yüksek bir kaide üzerinde, erkekliklerini, gençliklerini, atletik oluşlarını vurgulayan, muzaffer ve mesafeli bir duruşta, askeri, törensel ya da özenle seçilmiş giysiler içinde, heykelleştirilmiş ve idealleştirilmiş olarak kamuya sunulurlar” (Yaman, 2011:70). Daha çok kazanılan bir zafer sonrası, sağlanan sükûnetin, düşmanların ‘ezilmesinin’ bir simgesi olarak bronz atlı figürler kullanılmıştır. Bir tür megafon ya da duyuru işlevi taşıyan bu anıt türleri, zaferin ve üstünlüğün ilanını simgeler. Verrochio’nun 1483’te tamamladığı Colleoni Anıtı da sanat tarihinde bu imgeleştirme sınıfından verilebilecek önemli örneklerden biridir. Kaidesinin üzerinde yükselen dikey anıt heykel mantığının pek karmaşık bir yanı yoktur; anlaşılabilir ve uygulanabilir yönleri, Batı sanatında yüzyıllarca muazzam bir heykel üretim kaynağı olmasını sağlamıştır. Avrupa’da süregelen anıt heykel geleneği 1870’li yıllara gelindiğinde patlama yaşamış, sayıca büyük bir artış göstermiştir. “Bu dönemde artistik geleneklerin yeni politik zorunluluklarla birleştiği ve bir toplumsal anıt anlayışının ortaya çıktığı görülür. Bunun bir sonucu olarak, ‘kamusal alana’ ait anıt ile heykel arasında ve kavram ile uygulama arasındaki ayrımlar giderek bulanıklaşır” (Tekiner, 2010:23). Üretilen bu anıtların bir çoğu yapay bir imge yaratırken, belirli bir olay ya da kişi üzerinden tasarlanmamış, özellikle Fransız İhtilali sonrası özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi daha evrensel kavramları konu edinmişlerdir. Politik bağlamları ağır basan ve aşırı simgesel anlatımlar içeren bu türden anıtlar, 19. yüzyılın sonlarıyla birlikte temsil güçlerini yitirerek kentsel mekânda dekoratif birer öge olmaktan kurtulamamışlardır. 20. yüzyılın gelişimiyle beraber anıt mantığı aşama aşama zayıflamaya başlamıştır. Bu geleneğin sonlanmaya başladığının sinyallerini Rodin, Cehennem’in Kapıları ve Balzac Anıtı’yla verirken, heykel artık geçmiş değerleriyle hesaplaşma sürecine girmiş, kaidesinden inmiş, onu çevreleyen ve tasarım sürecini belirleyen tüm kısıtlayıcı unsurlardan arınarak kendi varoluş problemini açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Rodin’in her iki yapıtıyla “anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye ‘bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına’ yani ‘modernizme’ girilir” (Krauss, 2002:105). Bir tarafta modernizm hareketi etkisini

gösterirken, diğer taraftan 20. yüzyıl ulus devlet oluşumları, anıt heykel kavramını siyasi rejimin sanatsal aracı haline getirmiş, idealize edilen ve kütleleşen lider anıtlarının üretilmesini tetiklemiştir. Siyasi söylemi ve lideri temsil eden bu anıtlar toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir araç olarak kullanılmaya devam edilmiştir.



Görsel 1. Balzac Anıtı (1897)



Görsel 2. Cehennem'in Kapıları (1917)

Yaşanan Dünya savaşları sonrası sosyo ekonomik ve kültürel açıdan yaşanan yıpranmalar toplumları yenilenme sürecine sokarken, kentsel dokunun da yeniden planlanması gerekliliği doğmuştur. Bu süreçte sanat anlayışı klasik varoluş biçiminden sıyrılma eğilimine girmiş, kentsel mekânda mimari projelerin süsleyici unsuru olmaktan uzaklaşmaya başlamıştır. Bu yaklaşım, heykel disiplininin kentsel mekânla kurduğu ilişkiye yeni bir yorum getirmiş, özellikle 1960'ların ortalarında toplumsal hareketlerin geliştirdiği yeni perspektifle birlikte bilginin, felsefenin, sosyo-kültürel dinamiklerin sanatsal üretim sürecine dahil olmasıyla beraber sanatçıların edindikleri yeni anlayış ve hedefler bu alanın genişlemesine olanak tanımıştır. “1900’lerin başında Rus sanatçıların anlamı sorgulamasıyla başlayan süreç ve 50’lerden itibaren genişleyen heykel kavramının sınırları, minimalizmin galeri mekânında başlattığı heykel-mekân-izleyici algısı arasındaki ilişkiye getirdiği devrimci yorum, heykel sanatının galeri dışı alanlarda yeniden ve yeni önermelerle kendine yer aramasıyla sonuçlanmıştır” (Doğruer, 2010:62). Toplumsal konjonktürün sorgulanmasıyla birlikte değişim süreci, bireyciliğin aksine kolektif toplum modeli savunusu, süslemeci değerlerle üretme anlayışının yerine doğayı ve insanı görünür kılan üretim algısının yerleşmesi sanatçıların toplumda etkinliklerini arttırmıştır. Bu tarihsel kopuşla birlikte ona etki eden kültürel alandaki bu yapısal dönüşüm, yeni bir sürecin, postmodernizmin başlangıç temellerini atmıştır. Heykel disiplininin kent mekânında örgütlediği yeni bir dilde yapıt, kentsel dokuyla girdiği zorunlu ilişkiyle birlikte toplumsal birlikteliğe zemin hazırlayan, mekân üzerine bir söylem oluşturup mekânın bilgisini ortaya çıkararak entelektüel paylaşımların odak noktası olan ve yitirilen kamusal mekân anlayışının yeniden kazanılması bakımından önemli bir bileşen olarak öngörülmektedir. Heykelin kentsel mekânda edindiği bu rol, “anıt” olarak nitelendirilen uygulamalar üzerinde de kendini göstermiş, klasik anıt mantığının biçimsel, kavramsal, mekansal ve işlevsel yapılarında önemli kırılmaların yaşanmasını tetiklemiştir. Sanatın bu sorgulayıcı yönü, anıt mantığının üretim yöntemlerinde yenilikçi bir anlayışa yönelen sanatçıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu araştırmada heykelin ulaştığı bu devrimci anlayış üzerinden proje üreten ve “anıt heykel” kavramına yeni bir bakış açısı getiren, onu sanat pratiği içinde aktif bir şekilde kullanan Dani Karavan’ın farklı dönemlerde ürettiği anıt projeleri incelenerek konu temellendirilecektir.

2. Dani Karavan

Dani Karavan 1930'da Tel Aviv'de, eski Yafa kenti kenarındaki kumsallarda dünyaya gelmiştir. Karavan bir röportajında “Akdeniz sahillerinde doğdum, bütün korkunç savaşlardan kurtulan kum tepelerine, zeytin ağaçlarının, dağların ve vadilerin yanına adım attım. Hafıza benim varlığımın bir parçası haline geldi ve eğer hafıza unutulursa sonsuza dek, yön ve yol kaybolur” (Torres, 2001:52) ifadelerini kullanarak doğaya ve belleğe verdiği önemi vurgulamıştır. Karavan’ın doğayla ilgili

çocukluk deneyimleri, babasının kent peyzaj mimarı olarak çalışmasıyla biçimlenmiştir. Doğanın yaratılmasına bir çocuk olarak katılması, onu doğanın bir parçası haline getirmiştir. Bir projeye başlarken önce kendini mekâna uyarlayan Karavan, projenin tasarım sürecinde mekânın, tarihin, rüzgârın, güneşin, suyun, ağaçların bir parçası olmayı hedeflediğini “dinliyorum, mekânın neyi kabul edeceğini ve neyi reddedeceğini mekâna soruyorum” yorumuyla ifade etmektedir.

Karavan’ın bir yapıtını deneyimlerken onun mekânsal ve sanatsal diliyle bir diyalog kurmak ve onu sorgulamak, hafızanın dünyasına, gözlemlenen ve zor olmayan şeylere, “o yere özgün heykellerini” tanımlayan dünyaya olan yakınlığı içine girmek demektir. Onun sanat anlayışı bir yandan insanın dokunma, tutma ve doğal güçlerle ilişki kurma ihtiyacını doğrulayan çağdaş sanat geleneğine aittir. Öte yandan, Marcus V. Pollio Vitruvius'un dilin kökeniyle ilişkili olduğu ve aynı zamanda algılanan göksel düzene referans veren geometrik bir evrenin sayısal oranlarında tanımladığı mimarlığın kökenlerine dayanır.

Geometrik sadeliği ve tasarımlarının büyük ölçekli yönelimi ile Dani Karavan, Konstantin Brancusi ve Isamu Noguchi gibi sanatçıların başlattığı geleneği sürdürmektedir. İsraili sanatçının projeleri, Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria ve Robert Morris gibi minimalist sanatçıların 1960’ların sonlarında izlediği kavramlara fiziksel ve kültürel olarak bağlanmaktadır. Karavan’ın o yere özgü heykelleri, “Pekin’deki Cennet Tapınağı, Britanya’daki Neolitik Stonehenge, Mısır Piramitleri ve Jaipur’daki Maharajah Sawai Jai Singh II Gözlemevi gibi tarihi ve antik yerlerin manyetizmini içermektedir. “Tümü düzenlenemeyen, sahiplenilemeyen ve manipüle edilemeyen hayaller için birer tılsım, hatırlamaya yardımcı uyarıcılardır” (Lippard, 1983:9). Dani Karavan’ın sanatsal izleğini şekillendiren bir diğer önemli dinamik de savaş kavramıdır. II. Dünya Savaşı ve lise yıllarına denk gelen İsrail – Arap Savaşı onun barış kavramına olan hassasiyetini geliştirmiştir. İsrail toplumunda edindiği kolektif yaşam deneyimini sahip olduğu en etkin gücü olan sanatıyla eklemleyen Karavan, bu gücü toplumları olumlu yönde etkilemek adına kullanmayı, sorumluluk alarak savaşın ve düşmanlığın insan belleğinde yarattığı olumsuz etkileri rehabilite etmeyi hedeflemiştir.

Kentsel mekânlardaki uygulamalarıyla çağdaş sanatın değişen fonksiyonlarının öncülerinden biri olan, insanın aktif ilişkisiyle anlaşılan projeler üreten, mekânın bilgisini kullanarak o yer için ve o yerin koşulları tarafından belirlenen projeler oluşturan, belleği, kişisel ve tarihsel bilinci harekete geçiren Karavan, uyguladığı anıt düzenlemeleriyle geçmişe ve geleceğe referanslar göndermektedir. Toplumların ortak acılarını, direnişlerini, varoluş kaygılarını ve gelecek umutlarını, insanlığın ortak belleğinde yer edinen simgesel öğelerle kendi plastik dilini buluşturan Karavan, uygulama alanının tarihsel, fiziksel, mimari ve doğaya ait verilerini de yapıtlarına dâhil etmeyi, mekânsal ve toplumsal bir belleğin oluşmasını hedeflemektedir.

Karavan’ın yapıtları, izleyiciyi katılma davet ederek kentliyi yaşadığı çevreyle ve doğayla bütünleştirmekte, yerleştiği yeri bir buluşma noktasına çevirerek sosyal ilişkileri kuvvetlendirmektedir. Sahip olduğu evrensel ve yerel kültürel birikim, tarihe, insanlığa, barışa, hafızaya, ortak belleğe, doğaya verdiği önem ve geliştirdiği bakış açısı, Karavan’ın yeni bir anıt dili geliştirmesinde önemli bir faktördür. Ayrıca onun anıt çalışmalarını özel kılan bir diğer özelliği de projenin ekonomik tarafının halk tarafından karşılanmasıdır. Klasik mantıkta üretilen otoriter, ideolojik, ezici ve bireysel öykünmelerin bir sonucu olan anıtlar yerine toplumsal, demokratik ve tarafsız projelerini halkın finansörlüğünde üretmeyi tercih etmiştir. Sanat tarihinde mekânsal öğeleri kullanım yöntemleri açısından kendi ifade alanını yaratan, mekânı kurgulama yönünden heykelin diline yeni bir söylem kazandıran Karavan, kamusal alanda ürettiği çalışmalarıyla öncü bir sanatçı profili çizmektedir.

2.1.Dani Karavan'ın Seçili Anıt Projeleri

2.1.1. Negev Tugayı Bağımsızlık Anıtı (1963-1968)

“Kolektif hafıza”, bir sosyal grubun üyeleri tarafından paylaşılan bilgi, görüntü, mit ve anlatıların bir deposu olarak tanımlanır ve bireyin kişisel, otobiyografik belleğinden farklıdır. Ulusal bağlamda, tarihsel olayların kolektif bellekte bir araya getirilmesi, tarihsel dönüm noktalarını aşılacak ve sürdürmek için aktif çaba ve hatırlama biçimi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda, Dani Karavan'ın, 1947-1949 yılları arasında Negev'de savaşan askerler ve bölgede kurdukları on bir Yahudi yerleşimini savunurken hayatlarını kaybeden Palmach Tugayı'nın 324 askerini anmak için İsrail'in Berşeva kentinde tasarladığı anıt, bu tür bir insiyatifin ve hikâyeyi biçimlendirme arzusunun önemli bir ifadesidir. Tugay, yerel Arap savaşçıların ordularına ve orada kurulmuş olan Yahudi yerleşimlerini ortadan kaldırmak amacıyla Negev'e doğru ilerleyen Mısır ordusuna karşı savaşmıştı.

Negev Anıtı sanatçının mekânın verilerini kullanarak tasarladığı çalışmalarının başlangıç noktasıdır. Proje bir anlamda yeni doğan bir anıt anlayışının temellerini atmıştır. Karavan'ın anıtı, devlet kurumlarının desteği olmadan tugayın eski askerlerinin insiyatifiyle inşa edilmiş, daha önce İsrail'de dikilmiş olanlardan farklılık göstermiştir. Yazılı metinler, kahramanlık hikâyeleri olarak değil, savaşın ortaya çıkışının basit bir şekilde belgelenmesi niteliğinde, savaşçıların duygusal ve insani yönlerini anıt üzerine yontarak yansıtılmıştır. Çölde bir tepeye yayılmış olan anıtsal yapıyı oluşturan üç boyutlu elemanlar yoruma açıktır. Bağımsızlık mücadelesi sırasında terk edilen alanın yakınlarındaki bir köyün mimari yapısı ve köyde savaş esnasında yaşanan parçalanmışlık, anıtın biçimsel yapısının oluşmasında rol oynarken, manzara olarak çölün ortasında konumlanması terk edilmişlik hissini deneyimleyiciye yaşatmaktadır. Anıtın renk seçimi de çölün kumuyla bütünleşmesini sağlarken, oraya ait olmak isteğini vurgulamaktadır. Sahip olduğu deliklerle rüzgârın buluşması sonucu iç boşluğunda sanatçı tarafından hesaplanmış bir ses yaratan ve içindeki merdiven aracılığıyla tırmanma imkânı tanıyan kule, savaşı çağrıştırırken, iç duvarlarında ölenlerin adlarının yazılı olduğu kubbe, izleyiciye mahrem bir sığınma hissi verir. Ancak savaşın delici ve parçalayıcı izlerini taşıyan kubbe mahremiyetin bozulduğunu simgelemektedir. Kompozisyondaki su yolu savaş esnasında halkın yaşam umudu olan güney boru hattıyla ilişkilendirilmiştir.

1976 yılında İsrail Film Servisi tarafından hazırlanan ve Negev Anıtı'nın bir tür sinemasal portresini oluşturan bir belgeselde Dani Karavan anıtına ilişkin beklentisini şu ifadelerle dile getirmiştir: “Anıtın, mevcut manzaranın bir parçası olmasını istedim ve bunu insanlar onun içindeyken olsun istedim” (Karavan, 1976). Karavan gerçekten de, anıtın inşası sırasında, ziyaretçilerin üretim sürecine aktif olarak dâhil olmalarını ve mekânlarını bedenleriyle birlikte ele geçirmelerini amaçlamıştır. Anıtın açılışından hemen sonra şehrin çocukları, bir oyun alanı gibi heykelin içinde oynamak için alana gelmeye başlamışlardır. Biçimler, gölgeler ve heykelin ürettiği sesler, hem onlar, hem ebeveynleri hem de şehrin eski kuşakları için eşsiz bir deneyim, öğrenme ve sorgulama alanı oluşturmuştur. Elli yıldan fazladır süren aktif katılımı, bu anıtın insanlara ilham veren bir sığınak olarak hizmet etmesi, içinde bir gerçeklik yaratan özel bir alan olduğunu göstermektedir. Karavan yapıtın amacından bahsederken şu ifadeleri kullanmıştır: “Amacım insanların ziyaret etmekten zevk alacağı, yeri ve mekânı keşfetmek için zaman geçirerek, manzarayı ve kendilerini keşfetmek için bir alan yaratmaktır” (Karavan, 2014:74). Bu amaç Karavanı, dinamik, açık ve davetkâr bir yer tasarlamaya itmiştir. İyi enerjiyi yoğunlaştıran, tüm farklı cinsiyete, ulusa, dine mensup ve her yaştan ziyaretçiyi çeken bir mekân oluşturmuştur. Negev Anıtı sıradan bir anıt değildir. İnsanların anma günü ve devlet törenlerinde ziyaret ettikleri tarihi ve ulusal olayı anımsatan bir anıttan fazlasıdır. Geleneksel anıtların kahramanlık öykünmelerinin aksine, savaşın dramatik tarafıyla ilişki kurar ve insani boyutuna dokunur. Yaşamı kucaklar, insanlar arasında ve insanlar ile doğa arasında doğal olmayan bir yapı olan kentsel ortamda karşılaşmalar, rastlaşmalar ve etkileşimler için canlı bir alan yaratır. Anıt, Yunan mitolojisindeki Chronos'un görüntüsü gibi, aynı anda

geriye, ileriye ve içe doğru bakar: Bir yandan, bize geçmişi hatırlatır, öte yandan, gerçeküstü ve fütürist yapısını açığa vurarak görünüşündeki bitmemiş etkisiyle bir süreklilik hissi uyandırır, gelecek için bir pusula gibi yön gösterir. Dramatik oyunlara aktif olarak katılım sağlamanın ötesinde, peyzajdaki varlığıyla, hatırlattığı imgelerle kolektif yerel hafızanın bir parçası haline gelmiştir.



Görsel 3. Negev Anıtı (1968)



Görsel 4. Negev Anıtı (1968)



Görsel 5. Negev Anıtı (1968)



Görsel 6. Negev Anıtı (1968)

2.1.2. Walter Benjamin Pasajlar Anıtı (1990-1994)

İspanya'da Barselona'nın Costa Brava bölgesindeki bir uçurumun kenarında yer alan, Portbou'daki bir mezarlığın önünde, Walter Benjamin'e adanmış bu anıt, mezarlık alanının mimari ve sanatsal bir bileşimidir. Benjamin'in yaşamını ve ölümünü bir araya getirmeyi amaçlayan Karavan, onun teorik çalışmasını ve gömüldüğü mezarlık alanını, projesi için birer işaret noktası olarak belirlemiştir. Benjamin'in 1927 yılında başlayıp bitiremediği "Pasajlar" yapıtı, projenin birbiriyle geçişli yapısına bir göndermedir. 1940 yılında şehir Nazi işgali altındayken zulümden kaçmaya çalışan, bu sırada intihar ettiği söylenen ancak ölüm nedeni tam olarak bilinmeyen Walter Benjamin'e adanan bu anıt için 1989 yılında çalışmalarına başlayan Dani Karavan, bölgeyi ziyaret ederek projenin bağlamına ilişkin ipuçlarını toplamayı hedeflemiştir. Uçurumun dibine çarpan dalgalar arasında fark ettiği, bir görünüp bir kaybolan girdabı, Benjamin'in çalkantılı ve trajik yaşam öyküsüyle eklemleyen Karavan, projenin başat ögesini de belirlemiştir. Alanda yer alan bir zeytin ağacı, Karavan için barışa gönderme yapmasında önemli bir referans olurken, doğal unsurlar yine projenin bağlamını oluşturmada önemli birer araç olmuştur: deniz, uçurum, dalgaların sesi, girdap, zeytin ağacı...

Projenin başlangıç noktası uçurumdan denize doğru inen, oldukça dar ve 87 basamaktan oluşan, renk ve dokusuyla Costa Brava uçurumlarının oksitlenmiş taşı ile rezonansa giren paslı korten çelikten üretilmiş bir tüneldir (Görsel 7). Sadece bir kişinin girebileceği bu dar ve karanlık tünelin 70. basamağında bulunan cam bariyer, deneyimleyicinin tüneldeki sınır çizgisidir. Bu cam levhada Walter Benjamin'in 'Tarih Kavramı Üzerine' isimli ilk yapıtında geçen "İsimsizlerin anısına saygı duymak, ünlülerin anısına saygı duymaktan daha zordur. Tarihsel yapı, isimsizlerin anısına adanmıştır" (Benjamin, 1940:406) cümlesiyle karşılaşan deneyimleyicinin, tünelin ucundan denize doğru ikinci karşılaşma anı devinip duran girdaplardır (Görsel 9). Tünelin çıkışında tekrar gökyüzüyle buluşan ziyaretçinin yolu projenin ikinci noktasına yönelir. Mezarlığa doğru giden yolda paslı metalden

üretmiş 5 basamaklı merdivenden çıkıldığında, uçurum kenarında bir zeytin ağacı tuzlu su iklimine, rüzgâra ve sert koşullara direnerek yaşama sıkı sıkıya yapışır (Görsel 11). Bu karşılaşma anına tanıklık edilirken yaşama tutunma, direnme ve hayatta kalma arzusunun hissedilmesi hedeflenmektedir. Anıtın üçüncü ve son durağında mezarlığın yanındaki paslı kare bir platforma ulaşılırken (Görsel 12), alanın merkezindeki küp formunda tasarlanan bir oturma elemanı ile karşılaşan ziyaretçi, ilk duraktaki gibi bireysel bir deneyime yönlendirilir. Dingin, gürültüden uzak, tünelin hissettirdiği sınırlandırma ve sıkışmanın aksine ziyaretçiye kendini ve mekânı sorgulama, dinleme olanağı tanıyan düzenleme, Walter Benjamin'in mezarıyla buluşma anıyla son bulur. Tarih boyunca salt biçimsel ve estetik kaygıyla inşa edilmiş, mekânsal ve kavramsal veriler kullanılmadan üretilen anıtlarla karşılaştırıldığında Walter Benjamin Anıtı, bireysel bir yaşam hikâyesi üzerinden kolektif bir bellek oluşturmada, kişisel deneyimle anlaşılan duygusal bir anma mekânına dönüşmektedir. Anıt, Benjamin'in 1940'da Avrupa'dan kaçma girişimini fiziksel ve zihinsel olarak yeniden canlandırmaktadır.



Görsel 7. Walter Benjamin Anıtı (1994)



Görsel 8. Birinci Durak-Tünel (1994)



Görsel 9. Tünel İçi-Cam Levha ve Girdap (1994)



Görsel 10. İkinci Durak-Merdiven (1994)



Görsel 11. Zeytin Ağacı (1994)



Görsel 12. Üçüncü Durak- Kare Platform (1994)

2.1.3. Sinti ve Roman Soykırım Anıtı (1994-2012)

Nasyonal Sosyalizm'in ırkçı politikaları kapsamında, Almanya başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde yaşayan yüz binlerce insan 1933 ve 1945 yılları arasında zulme uğratıldı. Nazi diktatörlüğü ve ırkçı ideolojisinin hedefleri arasında, bu toplulukların en büyüklerinden biri olan azınlık Roman halkının yıkımı da vardı. Sinti ve Roman soykırımı, diğer azınlıklarda olduğu gibi aynı kararlılıkla ve amaçlarla yürütülüp aynı metotlar kullanılarak yıllarca devam ettirildi. Alman hükümetinin 100.000 olarak iddia ettiği ancak resmi kayıtlarla kanıtlanan yaklaşık 500.000 Roman erkek, kadın ve çocuk, memleketlerinde veya gettolarda ele geçirildiler, toplama kamplarına ya da ölüm merkezlerine götürüldüler, genç yaşlı, kadın erkek ayrımı yapılmadan sistematik olarak öldürüldüler.

1965 yılından itibaren Roman soykırımı için bir anıt vaat eden Alman hükümeti, bu konuda ilk adımı 1994'te atarak projeye onay vermiştir. Ancak 2000 yılında başlanabilen projenin üretim sürecinde yaşanan teknik problemler ve duyarsız Alman bürokrasisi nedeniyle anıt 2012 yılında tamamlanamamıştır. Roman soykırımına yeterli duyarlılığın gösterilmediğini düşünen Dani Karavan Alman yetkililere eleştirisini şu sözlerle ifade etmiştir: “Eğer bu proje Yahudiler için olsaydı uzun zaman önce tamamlanırdı, ama söz konusu Çingeneleşme olduğu için ertelenmesine izin veriyorsunuz. Benim için bir Yahudi olarak, bunu söylemek zor. Buradaki tutum tamamen bir küçümseme. Neden bu proje için para harcıyorsunuz? Ne için? Sadece Çingeneleşme için...” (Adaret, 2012, p:9).

Anıt, Berlin'in merkezinde Nazi hükümetinin de kullandığı Alman Parlamento Binası olan Reichstag'ın yakınında, Tiergarten Parkı'nın ağaçlar ve çalılarla kaplı bir açıklığında konumlandırılmıştır. Şehrin kalabalığından uzak olan park, Sinti ve Romanların Naziler tarafından yok edilmesini unutmamak, içsel bir üzüntü ve acı hissetmek için uygun bir yerdir. Anıt merkezinde, üçgen bir taş ve onun üzerinde bir çiçek bulunan su havuzundan oluşmaktadır (Görsel 13). Bu üçgen taş, soykırım sürecinde Yahudilerin sarı renkle işaretlenmesi gibi, Roman halkını ayırtmak için bedenlerine vurulan üçgen damgaya gönderme yapmaktadır. Günde bir kez, bu üçgen taş zemin seviyesinin altına inip her gün yeni taze bir çiçek ile geri gelerek mezarı olmadan yitip giden Roman yurttaşların gereken saygıyı görmelerini hatırlatmaktadır. Bu düzenlemeyi koordine eden düzenek, anıtın birkaç metre altında konumlanan bir odada yer almaktadır. Bu sistem ayrıca, suyun ısıtılmasını da sağlar ve böylece su kışın donmayarak yansıtma özelliğini yitirmez. Havuz, Romanların öldürüldüğü birkaç düzine kampın isimleriyle yazılmış zemindeki taşlarla çevrelenmiştir (Görsel 14). Her güne yeni bir çiçeğin koyulması, zulme uğrayanları sonsuza kadar hatırlamaya yardımcı olan bir imge olarak kullanılırken, karanlık su, ağaçları, gökyüzünü, maviyi, griyi içine alır ve bulutları, yansıyan her şeyi yutar. Ayrıca anıtın çevresini bir çit gibi saran cam levhalar, üzerlerinde Romanların tutulduğu toplama kamplarının adlarını taşımalarıyla yapıta didaktik bir öğe olarak destek vermektedir.

Karavan projesindeki amaçlarından biri anıtla yüzleşen bir kişi kendisinin, yanında duran ya da onun karşısında duran herhangi bir kişinin bir yansımasını su yüzeyinde görmesidir (Görsel 14). Bu deneyimin kişiye bir çukura gömülmüş hissini yaşatmasıdır. Karavan, deneyimleyiciye yatay siyah bir düzlemde metaforik olarak kendi ölümünü izletip soykırımında can veren kurbanlarla bir empati kurmasını hedeflemiştir. Anıtı deneyimlerken arka planda, ziyaretçiler bir çingene müzisyen tarafından kaydedilen belli belirsiz bir kemanın sesini duymaktadır. “Bu sadece bir nota, bir melodi değil. Rayların üzerinde gıcırdayan bir trenin sesi gibi. Ses çok zayıf, sanki sadece başımızın içinde dolaşan bir iç ses gibi” (Adaret, 2012, p:6). Karavan bu müdahalesiyle insanların trenle toplama kamplarına götürülme anını içselleştirmelerini, zihinlerinde yaşamalarını amaçlamıştır. Anıt yakınındaki Reichstag binasında dalgalanan Alman ve Avrupa Birliği bayrağını da üzerinde yansıtarak soykırımın müsebbiblerini işaretler. Karavan projenin mekân seçimindeki tercihiyle belleği ve toplumsal hafızayı anıta ne kadar özenle taşıdığını göstermektedir.

Anıt, yer aldığı ülke topraklarında kitlesel bir yok edilmiş maruz kalan bir halkın anısını, acısını ve tarihsel belleğini diri tutmak, hatırlatmak ve ortak etmek üzerine kurgulanmasıyla, zaferlerin, generallerin ve imparatorların kentsel mekândaki övünç, hâkimiyet ve iktidar sembolleri olarak araçsallaşan anıt mantığından ayrıştığını gösteren örneklerden biridir. Soykırıma uğrayan, istenmeyen ve görmezden gelinen bir halkın hikâyesi, anıtsal bir plastik mekânla görünür kılınmıştır. Berlin'in kalbinde, şehrin en merkezi ve en önemli binası Reisstag'e en yakın noktada bulunarak karşılıklı etkileşime giren anıt, bir açıdan soykırımın psikolojik rövanşını aldığını her gün sessizce haykırmaktadır.



Görsel 13. Sinti ve Roman Anıtı (2012)



Görsel 14. Sinti ve Roman Anıtı (2012)

3. Sonuç

Toplumların ortak belleğinin oluşumunda, kırılma noktaları yaşatan olay ya da kişilerin hatırlanmasında, fiziksel ve zihinsel düzlemde kalıcı kılınmalarında önemli bir araç olarak kullanılan anıtlar, tarihsel süreçte mevcut konjüktüre göre biçim ve anlayış bağlamında değişime uğramışlardır. Belirli kurallar üzerinden üretilen, sanatın sorgulayıcı ve akıl yürütücü ekseninden çok, estetik ve biçimsel kaygıların öncelik olarak alındığı bir mantığın anlatım dili olan geleneksel anıt heykel anlayışı, değişen dünya görüşleri, sosyo-kültürel ve toplumsal ilişkilerin yeniden yorumlanması ve bunun sonucunda sanatın geçirdiği dönüşümden etkilenmiş, yeni yaklaşımlar geliştirmiştir.

Peyzaj mimarı bir babanın yanında büyüyerek doğaya ve doğal unsurlara bir duyarlılık geliştiren, gençlik yıllarında tiyatro sahneleri ve dekorları tasarlarken yazılı oyunun bağlamına bağlı kalma endişesi taşıyan Dani Karavan, açık alanda heykel tasarımı geliştirme stratejisinin temellerini atmıştır. Sahip olduğu kültürel birikim, savaş deneyimi, kolektif bilinç, Floransa'da aldığı sanat eğitimiyle birlikte yabancı bir kültür üzerinden dünyayı okuma becerisi, geliştirdiği sembolik ve geometrik heykel dili, onun mekânsal problematlere karşı çözüm bulma yöntemini belirlemiş, bu bağlamda yeni bir anıt heykel yaklaşımı geliştirmesini sağlamıştır. Sanatın tüm ifade araçlarının dönemin gerekliliklerine ve ulaşılan düzeye yanıt veremedikleri noktada gelişim ve değişim göstermesi doğal bir aşama iken, anıt heykel anlayışının da bu yeni ifade arayışı sürecine dâhil olması gerekmektedir. Karavan'ın ürettiği anıt projeleri, dönemin gerekliliklerine cevap veren, çağdaş sanatın tanımladığı yeni anlam çerçevesiyle bütünlük kuran, kendi kategorisini yaratan özgün projelerdir. Dani Karavan, klasik anıt heykel mantığının kahramanlık ve zafer hikâyelerinin göstereni, iktidarın ve otoritenin kentsel mekândaki gölgeleri, kaide üzerinde yükselen dikey figüratif biçimsel şablon anlayışından sıyrılmasına öncülük eden heykeltıraşlardan biridir. Karavan'ın anıt heykelleri, savaşın doğurduğu sonuçları kazanan-kaybeden ayrımını yapmadan, kutuplaştırmadan uzak, barış yanlı bir tutumla yorumlanan, bireysel yüceltme ve ikonlaştırmayı reddeden, toplumsal değerleri ön planda tutan, farklı yaştan, dinden, dilden, milletten insanları aynı kompozisyonda kucaklayabilen demokratik yapıtlardır. Sanatçının doğal unsurları dikkatli ve planlı bir şekilde projeye eklemleyip, mekânın fiziksel ve kavramsal verilerini yapıta en doğru düzlemde dâhil ederek ürettiği anıt heykelleri, insanın doğayla, çevreyle, yapıyla ve toplumsal hafızayla uyumlu bir denge içinde buluşmasını sağlayan birer veri depolarıdır. Karavan'ın mekâna özgü anıtları, gösterenin gereksinimlerini değil, toplumun önceliklerini

temsil etmeyi, hatırlanmak isteneni en sade dille aktarmayı, temellerinin gerçeklere dayanmasını, fiziksel ve duygusal dünyanın tek bir kompozisyonda buluşmasını hedefler. Sanatının ifade dilinde yer alan sembolik, sayısal, metaforik, tarihsel ve kültürel öğeleri ürettiği projenin doğru temas noktalarında kullanarak kendi anıt metodolojisini özgün bir çizgide oluşturmuştur. Heykelin ulaştığı yeni yorumlama biçimiyle üretilen anıtların Batı'da çoğalması, bir ya da iki örnek dışında halen klasik mantığının devam ettiği, onun dahi niteliğinin tartışıldığı Türkiye'de bu tip yaklaşımların uygulanması, klasik anıt anlayışının işlev ve temsil yapısında değişim yaratacaktır. Sadece hatırlanmak istenen kişinin ya da olayın biçimsel tezahürlerinin izlendiği ve zamanla kentin dekoratif bir ögesine dönüşen anıtlar yerine izleyicinin, elde edilen zaferin, kahramanlığın ya da yaşanan acının aktif paylaşımcısı olduğu, toplumsal belleği deneyimleterek aktaran, kentsel mekânda fiziksel katılıma olanak veren, yeni paylaşımlara ve sorgulamalara ortam hazırlayan, insana parçası olduğu doğayı tekrar hatırlatan anıtların çoğalması, sanatın güncel kodlarının doğru işlenmesine, bellek ve hatırlama üzerine sahip olduğumuz fikirlerin yeni bir duyarlılık eksenine kaymasına, kentsel ve mekânsal düzlemde gerçekleştirilen bilinçsiz uygulamaların önüne geçilmesine yardımcı olacaktır.

Kaynakça

- Adaret, O. (2012, 14 Eylül). The Roma Holocaust Memorial that wasn't built in a day [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.haaretz.com/the-roma-memorial-that-wasn-t-built-in-a-day-1.5162513>
- Bakçay, E. (2005). Türkiye’de açık alan heykelinin gelişimi. *Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (s. 43-55). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Benjamin, W. (1940). *Selected writings*. H. Eiland, M. W. Jemings (Ed.), Sayı: 4, 401-411. Cambridge MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Dani Karavan Institute. (2003). *Dani Karavan: the phenomenon of place* (Dani Karavan institute valencia d'art modern 2002 katalog içinde) [Katalog]. Torres, A. M.: Yazar.
- Duby, G. (1990). *L'art et la ville*. Cenevre: Skira Yayıncılık.
- Englman, A. (2018). Everything flows and the monument remains: Dani Karavan's negev monument and the passage of time. *Maarav*, Winter 2018. Erişim adresi: <http://maarav.org.il/english/2018/02/18/everything-flows-monument-remains-dani-karavans-negev-monument-passage-time-adi-englman/>
- Ergin, N. (2010). Kentin heykeli üzerine bir analiz. *Mimarist*, 10 (35), 60-64.
- Karavan, D. (2014). The monument to the Palmach Negev brigade, Be'er Sheva: or how a historical event is transformed into a plastic form. A. Englman (Ed.). *50 years to the Negev monument / 50 years to the Dani Karavan's public art* (s. 12-13) içinde, Be'er Sheva: The Negev Museum of Art.
- Karavan, D. (Sanatçı). (1963-1968). *Monument to the Negev Brigade* [Documentary Film]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=thJBv2TRK7g>
- Krauss, R. (2002) Mekana yayılan heykel. *Sanat dünyamız*, 82, 103-121.
- Kuban, D. (1973). Anıt kavramı üzerine düşünceler. *Mimarlık dergisi*, 7, 5-6.
- Lippard, L. R. (1983). *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. New York: Pantheon Books Published.
- Sennett, R. (2005). *Otorite* (Kamil Durand, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekiner, A. (2010). *Atatürk heykelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalım, İ. (2002). *Ankara'nın kamusal yüzleri*. G. A. Sargın (Ed.), Ulus devletin kamusal alanda meşruiyet aracı: toplumsal belleğin ulus meydanı üzerinden kurgulanma çabası içinde. Ankara: İletişimYayınları.
- Yaman, Y. Z. (2011). Siyasi/estetik gösterge olarak kamusal alanda anıt ve heykel. *MetuJFA*, 28 (1), 69-98.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Rodin, A. (Sanatçı). (1897). *Monument to Balzac* [Bronz]. Erişim adresi: <https://www.pinterest.co.uk/pin/484137028662642820/?lp=true>
- Görsel 2. Rodin, A. (Sanatçı). (1917). *The gates of Hell Orsay* [Bronz]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/549579960749246806/?lp=true>

- Görsel 3. Karavan, D. (Sanatçı). (1968). *Negev monument* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/566046246893436700/?lp=true>
- Görsel 4. Karavan, D. (Sanatçı). (1968). *Negev monument* [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_negev_monument.jpg
- Görsel 5. Karavan, D. (Sanatçı). (1968). *Negev monument* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://dannythedigger.com/negev-brigade-memorial>
- Görsel 6. Karavan, D. (Sanatçı). (1968). *Negev monument* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://jeannebucherjaeger.com/50e-anniversaire-du-negev-monument/>
- Görsel 7. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 8. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 9. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 10. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://serge-briez.com/2015/06/19/passages-dani-karavan-portbou/passages-port-bou-31/>
- Görsel 11. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 12. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 13. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *The sinti, Roma memorial* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-the-sinti-roma-memorial/>
- Görsel 14. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *The sinti, Roma memorial* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://thechronicleherald.ca/world/154128-germany-launches-memorial-to-gypsies>

**SES KAYIT VE DÜZENLEME PROGRAMLARININ ÖĞRETİM MATERYALİ
GELİŞTİRME ARACI OLARAK KULLANILMASI:
BİR ÖLÇEK GELİŞTİRME ÇALIŞMASI***

Türker Eroğlu¹ - Erkan Demirtaş²

Öz

Bu çalışmada, ses kayıt ve düzenleme programlarının öğretim materyali geliştirme aracı olarak kullanılmasına yönelik görüşleri belirleyebilmek için bir ölçek geliştirilmesi amaçlanmıştır. Literatür taraması sonucunda oluşturulan maddeler kapsam geçerliliği için üç alan uzmanı tarafından incelenerek gerekli düzeltmeler yapılmıştır. Oluşturulan taslak ölçeğin uygulaması Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında gerçekleştirilmiştir. Ölçeğin yapı geçerliliğini belirlemek için Açıklayıcı Faktör Analizi yapılmıştır. Analiz sonucunda 4 faktör ve 25 maddelik bir yapıya ulaşılmıştır. Ölçeğin Cronbach Alfa güvenirlik katsayısı .92 olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara göre, ses kayıt ve düzenleme programlarının öğretim materyali geliştirme aracı olarak kullanılmasına yönelik görüşleri almak için oluşturulan ölçeğinin geçerli ve güvenilir olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ses Kayıt ve Düzenleme Programları, Öğretim Materyali, Ölçek Geliştirme*

**The Use of Digital Audio Workstation Software as a Tool for Developing Teaching Material: A
Scale Development Study**

Abstract

In this study, it is aimed to develop a scale for the use of digital audio workstation software as a tool for developing teaching material. As a result of the literature review, the items were examined by three field experts for the scope validity and necessary corrections were made. The application of the draft scale has been carried out in Samsun 19 Mayıs University Music Education Department. An Exploratory Factor Analysis was performed to determine the construct validity of the scale. As a result of the analysis, a structure with 4 factors and 25 items was determined. The Cronbach's alpha reliability coefficient of the scale was .92. According to the obtained data, it was concluded that the scale formed to obtain opinions on the use of digital audio workstation software as a tool for developing teaching material is valid and reliable.

Keywords: *Digital Audio Workstation Software, Teaching Material, Scale Development*

* Bu çalışma "Müzik öğretmeni adaylarının öğretim materyali geliştirme aracı olarak ses kayıt ve düzenleme programlarının kullanılmasına yönelik görüşleri" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹ Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, turkereroglu@gazi.edu.tr

² Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, erkandemirtas@gmail.com

1. Giriş

Eğitim, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme süreci olarak tanımlanmaktadır (Ertürk, 1972:17). Teknoloji ise Uluslararası Teknoloji Eğitimi Birliği (International Technology Education Association-ITEA) tarafından, algılanan insan ihtiyaçlarını ve isteklerini karşılamak üzere doğal çevrenin değiştirilmesi, yenileştirilmesi ve dönüştürülmesi olarak tanımlanmıştır (Eren, 2010:2).

İnsanoğlunun yetiştirilmesinde önemli rol oynayan bu iki kavramın temel amacı, insanın gelişimine katkı yapmaktır. Farklı kavramlar olmasına rağmen eğitim ve teknoloji, öğrenme ve öğretme ortamlarında kaliteyi arttırmak için birlikte kullanılmaktadır. Bu birlikte kullanımın sonucunda yeni bir disiplin olan “eğitim teknolojisi” ortaya çıkmıştır (İşman, 2008:49). Eğitim teknolojisi; insanoğlunun öğrenme ihtiyacını karşılamak üzere, ortamın, sürecin ve yöntemin, daha kolay, daha etkili ve daha kalıcı bir öğrenme durumu sağlamak için yeniden düzenlenmesi olarak tanımlanabilir.

Bilişim teknolojilerinde yaşanan hızlı gelişmeler eğitim alanını oldukça etkilemiştir. Bu gelişim bilgi toplumlarını ortaya çıkararak, toplumların yeni teknolojik gelişmeleri yakından takip etmelerini, kendilerine uyarlamalarını ve yeni teknolojilerin eğitim kurumlarında yer almasını sağlamıştır (Uşun, 2006:3-4). Hayatın ve dolayısıyla eğitimin vazgeçilmez bir unsuru haline gelen teknoloji, bütün eğitimsel sorunların çözümü olmasa da, teknoloji kullanımı öğretim sürecinin vazgeçilmez bir aracı haline gelmiştir (Kirschner ve Selinger, 2003:7). Öğrenmede verimliliği artırma amacına yönelik bütün geliştirme aşamalarını içeren eğitim teknolojisi; teknolojiyi kendi hedeflerine göre yönlendirme amacı gütsede, bu görevi tamamen teknolojiye kaptırılmış görünmektedir. Farklı bir deyişle eğitim, yaşanan teknolojik gelişmelere göre ihtiyaçlarını ortaya koymaktadır (Bulun, Gülnar ve Güran, 2004:165).

Müzik olgusu da yaşanan teknolojik gelişmelerden çok büyük oranda etkilenmektedir. Müziğin yapımından, sergilenmesine, pazarlama aşamasından, saklanmasına kadar bütün aşamalarında teknoloji etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Yaşanan bu yoğun etkileşim “müzik teknolojileri” alanını doğurmuştur. Müzik teknolojileri hem donanımsal hem de yazılımsal olarak müziğin her aşamasında kullanılan bütün teknolojik araç ve gereci içermektedir.

Müzik teknolojileri müziğin her aşamasında olduğu gibi müzik eğitimi alanında da varlığını göstermektedir. Müzik teknolojileri müzik öğretimi içinde, sağladığı görsel ve işitsel uygulamalarla bir gereklilik haline gelmektedir. Daha çok duyu organına hitap edebilmesi ve uygulamada sağladığı kolaylıklar bunun en büyük sebebidir.

Genel anlamda öğretim, öğrenmeyi oluşturmak üzere bilgi ve çevrenin düzenlenmesidir. Çevre sadece mekânı değil aynı zamanda yöntem, teknik, araç-gereçleri de içerir. Bu bağlamda öğretim, öğrenmenin belli bir amaç doğrultusunda başlatılması, yönlendirilmesi, kolaylaştırılması ve yönlendirilmesi süreci olarak açıklanabilir (Kaya, 2006:4). Öğretim materyalleri ise; öğretim programının gereksinimlerine göre hazırlanmış, öğrenme sürecinde kullanılan ve öğrenmeye pozitif bir etki sağlaması beklenen araçlardır. Öğretme-öğrenme sürecini daha etkin ve işlevsel hale getiren öğretim materyalleri bu sürecinin temel öğelerinden birisi konumundadır.

Eğitim için artık vazgeçilmez hale gelen teknolojik araçlar hem öğretmene hem de öğrenciye büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Eğitim dünyasında bu araçlardan en çok faydalanılan alanlardan birisi de müzik eğitimi alanıdır. Müzik eğitimi görsel, işitsel ve icrasal becerilerin bir arada bulunduğu, bu yüzden teknolojik materyal kullanımına en çok ihtiyaç duyulan alanlardan birisidir (Yengin, 2014:14).

Teknolojik araçlar, öğrencilerin aktif müzik yapmalarına rehberlik etmekte, kendi özgün bestelerini yapmalarına dolayısıyla yaratıcılıklarının güçlenmesini sağlamaktadır. Müzik eğitiminde teknoloji uygulamaları sayesinde müzik dersinin öğrenciler üzerinde daha ilgi çekici bir hale geldiği,

kendi öz güvenlerini kazanmaya yardımcı olduğu, daha verimli ve etkili bir öğrenmenin sağlandığı, grup çalışmalarını güçlendirdiğini, eleştirel düşünce ve problem çözümünü olumlu yönde etkilediğini, müziğin bilim ve sanat boyutuyla kavranabildiği, aktif katılımı müzik dersinden daha fazla keyif alındığı gözlemlenmiştir (Arapgirlioğlu, 2003:162). Ayrıca teknoloji öğrencilerin, sorun çözme becerilerini ve kritik düşünme yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olur (Çakırer, 2002:11). Müzik teknolojileri müziğin her aşamasında olduğu gibi müzik eğitimi alanında da varlığını göstermektedir. Müzik teknolojileri müzik öğretimi içinde, sağladığı görsel ve işitsel uygulamalarla bir gereklilik haline gelmektedir. Daha çok duyu organına hitap edebilmesi ve uygulamada sağladığı kolaylıklar bunun en büyük sebebidir.

Teknolojik müzik öğretim materyallerine televizyon, dijital piyano, radyolar, teypler, cd çalarlar, tepegöz, elektronik metronom, elektronik diyaşon, bilgisayar ve aksesuarları örnek olarak verilebilir (Günay ve Özdemir, 2012:124). Müzik eğitiminde etkisi en fazla hissedilen ve radikal değişikliklerin gerçekleşmesine sebep olan teknolojik sistem kuşkusuz “en etkili ve bireysel öğretim aracı” olarak nitelendirilen bilgisayarlardır. Bazı konularda müzik öğretmenin görevlerini üstlenebilen bilgisayar yazılımlarının müzik eğitiminin en önemli parçası haline gelmektedir (Levendoğlu, 2004:91). Müzik öğretiminde teknoloji destekli materyallerin kullanılması, öğrencilerin derse karşı ilgi ve isteklerini artırmakta, müzik öğretiminde yer alan kuramsal bilgilerin öğretimini kolaylaştırmakta ve öğretmenin zamanı etkili ve verimli kullanmasını sağlamaktadır (Şen ve Şentürk, 2014:171).

Materyallerin sayıları ve çeşitleri, teknolojinin gelişimine göre sürekli artmaktadır. Teknolojinin günümüzde sağladığı olanaklarla birkaç materyalin birlikte kullanılabilirdiği çoklu ortamlar, öğretme ve öğrenme sürecine önemli katkılar sağlamaktadır (Yaşar ve Güntekin, 2006: 288). Çoklu ortam sağlayan teknolojik materyaller sayesinde öğrenciler, geleneksel öğretim yöntemlerinin kullanıldığı ortamlardaki pasif rolünden kurtularak birçok iletişim ortamının birleşmesiyle bir çeşit hareketlilik ve katılımçılık kazanmaktadır. Bu sayede tekdüzelikten kurtulup konulara farklı açılardan bakabilmektedirler (Anderson, 2003, p:5).

Günümüzde nota yazma, besteleme, seslendirme, kaydetme, düzenleme, müzik bilgilerini yayınlama, müzik yazılımı yaratma, müzik bilgilerini organize etme, internet vasıtası ile her türlü bilgiyi bulma ve paylaşma gibi fonksiyonlar çok kolay hale gelmiştir. Çalgıların kendi aralarında haberleşmesini sağlayan ortak bir protokol olan MIDI (Musical Instrument Digital Interface–Müzik Aletleri Dijital Arabirimi)’nin icat edilmesi hem eğitim hem de icrasal açıdan müziğe yeni bir boyut kazandırmıştır. Artık evlerde ya da profesyonel stüdyolarda tek kişilik çalgı eşliğinden büyük orkestra performansına kadar her türlü imkân, ayırabildiğiniz bütçe oranında yanı başınızdadır. Müzik eğitiminde de belirlenen hedeflere yönelik hazırlanan yazılımların artmasıyla bu alandaki eğitimin yapısı değişmekte ve gelişmektedir. Bu yazılımlar müzik eğitimcilerinin kendilerini geliştirmelerine yardımcı olmanın yanı sıra bu alanda çalışan öğrencilere de bireysel ve grup çalışmalarında, yeni yöntemler ile önemli katkılar sağlamaktadır (Akt. Koç, 2004:1).

Bilgisayarların yaygınlaşmasıyla amatör ya da profesyonel müzisyenler müzik teknolojilerini etkin bir şekilde kullanmaya başlamışlardır. Masaüstü kullanım olanağı veren bilgisayarlardan sonra taşınabilir bilgisayar sistemleri olan dizüstü bilgisayarlar kullanıma sürülmüştür. Özellikle son yıllarda ise dokunmatik ekran teknolojisine sahip tablet ve akıllı cep telefonları müzik açısından yeni imkanlar yaratmıştır (Akt. Önder ve Yıldız, 2015:128).

Günümüzde kendini sürekli yenileyen teknoloji sayesinde müzik yazılımlarının kullanım alanı cep telefonlarına kadar girmiştir. Nota yazımı, kayıt yapma ve düzenleme, müzik oluşturma, müzikal bilgi ve becerileri geliştirmeye yönelik uygulamalar, müzikal oyunlar ve daha birçok yardımcı yazılım akıllı cep telefonu ve tablet bilgisayarlarda kullanılmaktadır. Ses kayıt ve düzenleme programları sağladığı imkanlar sayesinde müzik yazılımlarının en etkili unsurlarındandır. Barındırdıkları özellikler

sayesinde çok fonksiyonlu bir yapıya sahiptirler. Bu yazılımlar, enstrüman ve ses kaydı yapabilmekte ya da içinde bulundurduğu hazır sesler ile eser üretmeye imkan sağlamaktadır. En önemli avantajları ise sadece bir bilgisayar ve gerekli yazılım sayesinde temel düzeyde pratik olarak kullanılabilmeleridir.

Ses kayıt ve düzenleme programları sayesinde tek bir enstrüman çalan müzik öğretmeni kendine bir orkestra yaratabilir, video ekleyip müzik ile senkronize edebilir, ulaşılamayacak enstrümanlara ve seslere kaliteli bir şekilde ulaşabilirler. Bu özellikleri sayesinde öğretim için gerekli materyaller yaratabilir, var olanı çeşitlendirebilir, öğrenci seviyesine göre düzenleyebilir ve bunları sürekli güncelleyip değiştirebilirler. Bu yazılımlarla üretilmiş materyaller, öğrencilerin birden çok duyu organına hitap ederek öğrenmenin daha kalıcı olmasına katkı sağlayabilirler. Bu bakımdan ses kayıt ve düzenleme programlarının öğretim materyali tasarım aracı olarak kullanılmasının, önemli bir ihtiyacı karşılayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda araştırmanın amacı; müzik öğretmeni adaylarının en gelişmiş müzik yazılımlarından olan ses kayıt ve düzenleme programlarının öğretim materyali geliştirme aracı olarak kullanılmasına yönelik görüşlerini belirleyebilmek için geçerli ve güvenilir bir ölçek geliştirmektir.

2. Yöntem

Bu araştırma bir ölçek geliştirme çalışmasıdır. Ses kayıt ve düzenleme programlarının öğretim materyali geliştirme aracı olarak kullanılmasına yönelik görüşleri belirleyebilmek için hazırlanan ölçeğinin geliştirilme sürecinde izlenen yol aşağıda sunulmuştur.

2.1. Ölçeğin Geliştirilme Süreci

Ölçekle ilgili madde havuzunun oluşturulması için öncelikli olarak konu ile ilgili alan yazın taraması yapılmıştır. Alan yazındaki dolaylı dolaysız çalışmalar incelenerek ölçeğin alt boyutlarının ve ölçekteki maddelerin neler olabileceği incelenmiştir. Yapılan literatür taraması sonucunda 42 ifadeden oluşan bir taslak ölçek hazırlanmıştır. Oluşturulan taslak ölçek kapsam geçerliliği ve dil anlatım uygunluğu için Müzik Eğitimi alanında iki ve Türkçe Eğitimi alanında bir uzman tarafından değerlendirilmiştir. Alan uzmanlarının yaptığı incelemeler sonunda ilgisiz bulunan 10 ifade ölçekten çıkartılmış, 3 ifade ise görüşler doğrultusunda yeniden düzenlenmiş ve tekrar uzman görüşüne sunulmuştur. İnceleme ve düzeltmelerden sonra 32 maddelik nihai deneme formu oluşturulmuştur. Ölçek beşli Likert tipi dereceleme türünde hazırlanmıştır. Ölçekte kullanılan dereceleme “Hiç Katılmıyorum = 1”, “Çok Az Katılıyorum = 2”, “Kısmen Katılıyorum = 3”, “Büyük Ölçüde Katılıyorum = 4”, “Tamamen Katılıyorum = 5” şeklinde oluşturulmuştur.

2.2. Verilerin Toplanması

Verilerin toplama süreci Samsun İli 19 Mayıs Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında gerçekleştirilmiştir. Uygulamaya ulaşılabilen 58 müzik öğretmeni adayı katılmıştır (4. sınıf: 16, 3. sınıf: 20, 2. sınıf: 22 öğrenci). Bu öğrencilerin 40'ı (%69) kadın, 16'sı (%31) erkektir. Veri toplama sürecinde, araştırmacı araştırma ortamına giderek ölçekleri doğrudan kendisi uygulamıştır. Uygulamada araştırmacı ölçeğin konusu hakkında açıklamalar yaptıktan sonra katılımcılardan ölçeği doldurmalarını istemiştir.

2.3. Verilerin Analizi

Araştırmada veri analizine başlamadan önce doldurulan ölçeklerdeki veriler çapraz tablo ile kontrol edilmiş ve hatalı veri doldurduğu belirlenen 2 katılımcı analizden çıkarılmıştır. Analizler öncesinde ölçekte yer alan olumsuz ifadelerin puanları ters çevrilerek puanlama yapılmıştır. Bu kapsamda katılımcılardan gelen yanıtlara göre geçerlik için Açıklayıcı Faktör Analizi (AFA) analizi yapılmıştır.

Faktör analizi birbiriyle ilişkili p kadar değişkenin biraraya getirilerek az sayıda kavramsal olarak anlamlı yeni değişkenler bulmayı amaçlayan çok değişkenli bir istatistiktir. Açımlayıcı ve doğrulayıcı olmak üzere iki tür faktör analiz yaklaşımı vardır. Açımlayıcı faktör analizinde, değişkenler arasındaki ilişkilerden hareketle faktör bulmaya yönelik bir işlem; doğrulayıcı faktör analizinde ise değişkenler arasındaki ilişkiye dair daha önce saptanan bir hipotezin test edilmesi söz konusudur (Büyüköztürk, 2016:133).

AFA için SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) 21 paket programı kullanılmıştır. AFA'yı yapmadan önce verilerin faktör analizi için uygunluğu denetlenmiştir. Bunun için Kaiser-Mayer-Olkin (KMO) ve Barlett testlerinden faydalanılmıştır. Verilerin faktör analizine uygunluğu incelendikten sonra, yapı geçerliliğini belirlemek için varimax döndürme tekniği ve Temel Bileşenler Analizi (Principal Components Analysis) kullanılarak AFA yapılmıştır. AFA sonucunda ölçeğin kaç faktörden oluştuğu ve ifadelerin hangi faktörler altında toplandığı belirlenmiştir. Ölçeğin güvenilirliğini belirlemek için ise Cronbach-Alpha güvenirlik katsayısı hesaplanmıştır. Madde geçerliliği için madde-toplam korelasyon değerleri incelenmiştir.

3. Bulgular

3.1. Açımlayıcı Faktör Analizi (AFA)

Verilerin faktör analizi için uygunluğu Kaiser-Mayer-Olkin (KMO) katsayısı ve Barlett Sphericity Testi ile saptanabilir. Kaiser (1974:33) KMO değerinin 0,5'den yüksek olması durumunda, Field (2005:507) ise 0.6'dan yüksek olması durumunda faktör analizinin yapılabileceğini belirtmiştir. Döndürme işlemi yapılmadan yapılan testte KMO değeri 0,691 olarak bulunmuş ve istenilen KMO değerinden yüksek olduğu tespit edilmiştir. Barlett testi ise, değişkenler arasında ilişki olup olmadığının kısmi korelasyonlar temelinde incelendiği bir testtir (Büyüköztürk, 2016:136). Barlett testinde anlamlılık değeri 0,000 olarak bulunmuştur. Elde edilen sonucun anlamlı olarak çıkması verilerin çok değişkenli normal dağılımdan geldiğini göstermektedir. Bu sonuçlardan hareketle, elde edilen verilerin faktör analizi yapmaya uygun olduğu söylenebilir.

“Anti-İmaj Korelasyon Matrisi, her bir maddenin faktör çözümlemesi içinde kalıp kalmamasına karar verilmesi için bir ölçüt sunar. Matrisin köşegeni söz konusu maddeleri gösterir ve bu kesişim noktasındaki değer 0.5'in üzerinde olması istenir. Bu değer altına düşen maddelerin analizden çıkarılması önerilir” (Can, 2016:326). Anti-İmaj Korelasyon Matrisi incelendiğinde 0.5 değerinin altında kalan 14, 21 ve 3. maddeler sırayla çıkarılarak test yenilenmiştir. Çıkarma işleminden sonra KMO değeri artış göstererek 0.725 olarak bulunmuştur.

Analiz sonucunda ortaya çıkacak faktör sayısının belirlenmesinde değişik ölçüt seçenekleri vardır. Bunlardan birisi de faktörün açıkladığı ek varyansın yüzdesine bakarak karar vermedir. “Her ek faktör, toplam varyansın açıklanmasına, belli bir oranda katkı getirir ancak faktör sayısı arttıkça bu katkının yüzdesi düşer. Faktörlerin toplam varyansın açıklanmasına getirdiği katkı %5'in altına düştüğü anda bir önceki faktörün son faktör olduğuna ve en fazla faktör sayısına ulaşıldığına karar verilir” (Can, 2016:318).

Tablo 1

Açıklanan Toplam Varyans Değerleri

Belirlenen Faktör	Faktörün Açıkladığı Varyans Değerleri		
	Toplam	Varyans (%)	Kümülatif (%)
1	10,879	37,514	37,514
2	3,865	13,329	50,843
3	2,027	6,988	57,831
4	1,782	6,146	63,977
5	1,418	4,890	68,868

Tablo 1’de görüldüğü üzere, Temel Bileşenler Analizi seçeneği ile yapılan analizde varyansın açıklanmasına getirdiği katkının %5’in altına düştüğü noktanın 5 olduğu, böylece faktör sayısının 4 olduğu tespit edilmiştir. Belirlenen 4 faktörün toplam varyansın %63.977’sini açıkladığı tespit edilmiştir.

Araştırmada elde edilen faktörler, “bağımsızlık, yorumlamada açıklık ve anlamlılık” sağlamak amacıyla bir eksen döndürmesi (rotation) işlemine tabi tutulabilmektedir. Döndürme sonrasında maddelerin bir faktördeki yükü artarken, diğer faktördeki yükleri azalmaktadır. Döndürme işlemi ile faktörlerle yüksek oranda ilişki veren maddeler bulunmakta ve bu sayede analiz daha kolay yorumlanabilmektedir (Büyüköztürk, 2016:136).

Farklı döndürme teknikleri bulunmaktadır. “Amaç verileri daha kolay kontrol edilebilir birimlere ayırıp sadece veri azaltmaksa ve bazı faktörlerin birbiriyle ilişkili olmalarını gerektiren kurumsal bir yapı söz konusu değilse (yani bağımsız oldukları düşünabiliyorsa) dik döndürme yöntemleri kullanılmalıdır” (Akt. Can, 2016:320). 4 faktörlü olarak belirlenen ölçek dik döndürme yöntemi olan varimax döndürme tekniği seçilerek eksen döndürmesine tabi tutulmuştur.

Döndürülmüş bileşenler tablosuna bakılarak 15, 6, 19 ve 18 numaralı maddelerin birden fazla faktöre yüksek oranda dağılım yaptığı görülmüş ve ölçekten çıkarılmasına karar verilmiştir. Çıkarma işleminden sonra tekrarlanan analizde maddelerle ilgili tanımlanan dört faktörün ortak varyanslarının (communalities) 0.366 ile 0.855 arasında değiştiği gözlemlenmiştir.

Tablo 2
Ortak Varyanslar (Communalities)

Madde No	Öz Değer	Madde Korelasyon Değeri	Madde No	Öz Değer	Madde Korelasyon Değeri
m1	1.0	,854	m20	1.0	,654
m2	1.0	,837	m22	1.0	,567
m4	1.0	,855	m23	1.0	,366
m5	1.0	,792	m24	1.0	,558
m7	1.0	,784	m25	1.0	,676
m8	1.0	,720	m26	1.0	,517
m9	1.0	,736	m27	1.0	,450
m10	1.0	,680	m28	1.0	,418
m11	1.0	,602	m29	1.0	,708
m12	1.0	,839	m30	1.0	,733
m13	1.0	,804	m31	1.0	,506
m16	1.0	,413	m32	1.0	,667
m17	1.0	,528			

Çıkarma işleminden sonra döndürülmüş bileşenler tablosuna bakıldığında hala birden fazla faktöre dağılım yapan maddeler olduğu görülmüştür. Birden fazla faktörle ilişkisi olan bir maddenin herhangi bir faktörle ilişki düzeyi diğerinden fazlaysa, o maddeyi daha yüksek düzeyde ilişki sergilediği faktörün altında sayılmaktadır ancak binişik maddelerin farklı faktörlerle sergiledikleri ilişki düzeyleri arasındaki farkın 0.1’den fazla olması gerekmektedir (Büyüköztürk, 2016:156). Binişik maddelerin aralarındaki farkın 0.1’den fazla olması sebebiyle ölçekte kalması uygun görülmüştür.

Tablo 3
Döndürülmüş Bileşenler Matrisi (Rotated Component Matrix)

Madde No	Bileşenler			
	1	2	3	4
m29	,813			
m25	,759			
m30	,757			
m26	,695			
m32	,678			
m22	,635			
m17	,626			
m24	,623			
m20	,613	,364		

m23	,577	
m28	,569	
m31	,564	
m27	,537	,347
m1	,902	
m2	,896	
m4	,870	
m5	,850	
m13		,855
m12		,843
m11		,677
m16		,637
m9		,828
m8		,815
m10		,778
m7	,365	,776

Extraction Method: Principal Component Analysis. Rotation Method: Varimax with Kaiser Normalization.^a

Taslak ölçme aracının, en az sayıda maddeyle en fazla özelliği ölçebilen bir araca dönüştürülebilmesi için yapılan Açıklayıcı Faktör Analizi sonucunda toplam yedi maddenin analizden çıkartılmasına karar verilmiştir. 4 faktör ve 25 maddeden oluşan ölçeğe son şekli verilmiştir. Yapılan faktör analizi sonuçları (Döndürülmüş Temel Bileşenler Analizi) Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4

Döndürülmüş Temel Bileşenler Analizi

Madde No	Faktör Ortak Varyansı	Döndürme Sonrası			
		1. Faktörde Yüğü	2. Faktörde Yüğü	3. Faktörde Yüğü	4. Faktörde Yüğü
m29	,708	,813			
m25	,676	,759			
m30	,733	,757			
m26	,517	,695			
m32	,667	,678			
m22	,567	,635			
m17	,528	,626			
m24	,558	,623			
m20	,654	,613			
m23	,366	,577			
m28	,418	,569			
m31	,506	,564			
m27	,667	,537			
m1	,854		,902		
m2	,837		,896		
m4	,855		,870		
m5	,792		,850		
m13	,804			,855	
m12	,839			,843	
m11	,602			,677	
m16	,413			,637	
m9	,736				,828
m8	,720				,815
m10	,680				,778
m7	,784				,776

Varimax döndürme işleminin sonrasında, ölçeğin birinci faktörünün on üç maddeden (29, 25, 30, 26, 32, 22, 17, 24, 20, 23, 28, 31, 27), ikinci faktörün dört maddeden (1, 2, 4, 5), üçüncü faktörün dört maddeden (13, 12, 11, 16), dördüncü faktörün dört maddeden (9, 8, 10, 7) oluştuğu belirlenmiştir. Maddelerin faktörlerdeki yük değerleri birinci faktör için 0,537-0,813 arasında, ikinci faktör için 0,850-0,902 arasında, üçüncü faktör için 0,637-0,855 ve dördüncü faktör için 0,776-0,828 arasında değişmektedir.

Hazırlanan ölçek dört faktörlüdür. Önemli olarak belirlenen faktörlerin ölçeğe ilişkin açıkladıkları varyans oranları Tablo 5'te gösterilmektedir.

Tablo 5
Faktörlerin Açıklanan Varyansı

Faktör	Döndürme Öncesi	Döndürme Sonrası
Faktör 1	% 36,794	% 23,769
Faktör 2	% 13,576	% 14,952
Faktör 3	% 7,964	% 13,501
Faktör 4	% 6,724	% 12,837
Toplam	% 65,058	% 65,058

Faktörlerin isimleştirilmesinin şu şekilde yapılması uygun görülmüştür:

- Faktör 1 - Ses kayıt ve düzenleme (skd) programlarının kullanımı.
- Faktör 2 - Materyal kullanımı.
- Faktör 3 - Skd programlarına yönelik görüş.
- Faktör 4 - Teknoloji kullanımı.

3.2. Güvenirlik ve Madde Analizi

Faktör analizi işleminden sonra son halini alan veri toplama aracının iç tutarlılığını incelemek ve güvenilirlik kanıtını ortaya koymak için Cronbach Alfa iç tutarlılık katsayısı hesaplanmıştır. Ayrıca ölçekte yer alan her maddeye (n=25) yönelik olarak ölçülmek istenen özelliği ölçüp ölçmediğinin belirlenmesi amacıyla madde-toplam korelasyonlarına bakılmıştır.

Tablo 6
Madde-Toplam Korelasyonları ve Cronbach Alfa Güvenirlik Katsayıları

Madde	\bar{x}	Madde Toplam Korelasyonu	Madde Çıkarıldığında Cronbach Alfa Katsayısı
s1	4,63	,435	,919
s2	4,64	,440	,918
s3	4,54	,525	,917
s4	4,70	,461	,918
s5	4,43	,568	,916
s6	4,32	,480	,918
s7	4,25	,442	,919
s8	4,25	,438	,919
s9	4,13	,587	,916
s10	3,89	,655	,915
s11	3,86	,588	,916
s12	3,68	,313	,923
s13	4,27	,429	,919
s14	4,11	,714	,914
s15	4,14	,672	,915
s16	4,13	,420	,919
s17	3,95	,628	,915
s18	4,16	,726	,914
s19	4,04	,412	,919
s20	4,14	,596	,916
s21	4,16	,534	,917
s22	4,38	,666	,915
s23	4,34	,763	,914
s24	4,20	,587	,916
s25	4,25	,658	,915

Ölçekte yer alan 25 maddenin ölçmek istenen özelliği ölçüp ölçmediğine yönelik olarak madde-toplam korelasyon değerleri incelenmiştir. Bu değerler .30 ve üzerinde olması madde geçerliğine kanıt sunmaktadır. Buna göre Tablo 6 incelendiğinde madde-toplam korelasyon değerlerinin .30 üzerinde, .31 ve .76 aralığında olduğu görülmektedir. Bu bağlamda maddelerin ölçme amacına hizmet ettiği söylenebilir.

Ölçeğin Cronbach Alfa güvenirlik katsayısı 0,920 olarak bulunmuştur. Büyüköztürk'e (2016) göre güvenirlik katsayısının 0.70 ve daha yüksek olması test puanlarının güvenirliliği için gerekli bir kriterdir. Elde edilen güvenirlik katsayısına göre ölçeğin güvenilir olduğu söylenebilir.

4. Sonuç ve Öneriler

Ses kayıt ve düzenleme programlarının öğretim materyali geliştirme aracı olarak kullanılmasına yönelik ölçek geliştirilmesi amacıyla literatür taraması yapılmış ve 42 maddelik ilk hali oluşturulmuştur. Ölçek kapsam geçerliği için üç alan uzmanı tarafından incelenmiş ve bu doğrultuda kapsama uygun olmayan 10 madde ölçekten çıkartılmış, 3 madde ise düzeltilerek 32 maddelik taslak ölçek oluşturulmuştur. Hazırlanan ölçek 5'li Likert tipinde derecelendirilmiştir.

Ölçeğin yapı geçerliğini belirlemek için Samsun İli 19 Mayıs Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında uygulama yapılmış, uygulama sonucunda SPSS 21 paket programı kullanılarak Açımlayıcı Faktör Analizi yapılmıştır. Verilerin faktör analizine uygunluğu için Kaiser-Mayer-Olkin (KMO) katsayısı ve Barlett küresellik testi sonuçlarına bakılmıştır. KMO değeri 0,691 ve Barlett testi sonucu 0,000 anlamlı olarak bulunmuş ve ölçeğin faktör analizi yapmaya uygun olduğunu saptanmıştır. AFA sonucunda faktör sayısının 4 olduğu tespit edilmiş ve bu 4 faktörün toplam varyansın %63.977'sini açıkladığı tespit edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda 7 madde ölçek için uygun olmadığı gerekçesiyle ölçekten çıkartılmıştır. Birinci faktör 13 maddeden, ikinci, üçüncü ve dördüncü faktörler 4 madden oluşmaktadır.

Ölçeğin madde analiz çalışmalarında madde-toplam korelasyonlarına bakılmıştır. Madde-toplam korelasyon değerlerine bakıldığında bütün maddelerin .30 değerinin üstünde olduğu saptanmıştır. Çalışmanın güvenilirlik hesaplamalarında Cronbach Alfa güvenilirlik katsayısına bakılmıştır. Ölçeğin bütününe ilişkin elde edilen Cronbach Alfa güvenilirlik katsayısı .92 olarak belirlenmiştir. Bu değer güvenilirlik için istenen .70 değerinin üstünde olup kriteri karşılamaktadır. Bu verilere göre ölçek maddelerinin, ölçülmek istenilen özelliği ölçmek için yeterli olduğu sonucuna varılabilir.

Araştırmanın bulguları genel olarak değerlendirildiğinde, ses kayıt ve düzenleme programlarının öğretim materyali geliştirme aracı olarak kullanılmasına yönelik ölçeğin uygun niteliklere sahip olduğu söylenebilir. Gerçekleştirilen bu çalışmanın yürütülecek diğer çalışmalar için önemli bir referans olabileceği öngörülmektedir. Sonuç olarak bu çalışma kapsamında kabul edilebilir düzeyde geçerli ve güvenilir bir ölçek geliştirildiği söylenebilir. Müzik eğitiminde teknoloji kullanımı, modern materyal tasarımları gibi konularda çalışacak olan araştırmacılar ölçeğin kapsamını genişleterek çeşitli çalışmalar planlayabilirler.

Kaynakça

- Anderson, I. G. (2003). Developing multimedia courseware for teaching history: a UK perspective. *The Journal for Multimedia History, Volume 3*. Erişim adresi: https://www.albany.edu/jmmh/vol3/creating_cdroms/creating_cdroms.html
- Arapgirlioğlu, H. (2003, Ekim). Müzik teknolojisi ve yeni yüzyılda müzik eğitimi. *Cumhuriyetimizin 80. yılında müzik eğitimi sempozyumu*. İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Bulun, M., Gülnar, B. ve Güran, S. (2004). Eğitimde mobil teknolojiler. *The Turkish Online Journal Of Educational Technology, 3*(2), 165-170. Erişim adresi: <http://www.tojet.net/volumes/v3i2.pdf>
- Büyüköztürk, Ş. (2016). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. Ankara: Pegem Akademi.
- Can, A. (2016). *Spss ile bilimsel araştırma sürecinde nicel veri analizi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çakırer, H. S. (2002). *Türkiye’de müzik eğitiminde teknoloji* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Eren, E. Ş. (2010). *İlköğretim okul müdürlerinin eğitim teknolojilerini sağlama ve kullanmada gösterdikleri liderlik davranışları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Ertürk, S. (1972). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Yelkentepe.
- Field, A. (2005). *Discovering statistics using SPSS*. London: Sage Publications.
- Günay, E. ve Özdemir, M. A. (2012). *Müzik öğretim teknolojisi ve materyal geliştirme*. İstanbul: Bağlam.
- İşman, A. (2008). *Öğretim teknolojileri ve materyal tasarımı*. Ankara: Pegem Akademi.
- Kaiser, H. (1974). An index of factorial simplicity. *Psychometrika, 39*, 31-36. doi: 10.1007/BF02291575
- Kaya, Z. (2006). *Öğretim teknolojileri ve materyal geliştirme*. Ankara: Pegem Akademi.
- Kirschner, P. ve Selinger, M (2003). The State of affairs of teacher education with respect to information and communications technology. *Technology, Pedagogy and Education, 12* (1), 5-17. Erişim adresi: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14759390300200143>
- Koç, A. (Nisan, 2004). Günümüzde bilgisayar destekli yazılımların müzik eğitimine katkıları. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden günümüze müzik öğretmeni yetiştirme sempozyumu*. Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Levendoğlu, N. O. (2004). Müzik eğitiminde online sistemler ve interaktif yazılımlar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi, 5*(8), 90-95. Erişim adresi: http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TPRJ%2CTTAR%2CTTIP%2CTMUH%2CTSOS%2CTHUK&ano=45952_49a245e91ea8076fc7c9586a1e48cef1
- Önder, O. ve Yıldız, G. (2015). Müzik uygulamalarında tablet bilgisayar (ipad) kullanımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 15*(15), 127-154. Erişim adresi: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/5000113571>
- Şen, Ü. S. ve Şentürk, N. (2014). İlköğretim müzik öğretiminde kullanılmak üzere (programlı öğretim yöntemine göre) geliştirilen öğretim yazılım modeli. *Milli Eğitim Dergisi, 2014*(202), 170-192. Erişim adresi: http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TPRJ%2CTSOS&ano=177738_8523e9e3c452284a29d2107be4560af4

- Uşun, S. (2006). *Öğretim teknolojileri ve materyal tasarımı*. Ankara: Nobel.
- Yaşar, Ş. ve Güntekin, M. (2006). Sosyal bilgiler öğretiminde araç-gereç kullanımı. C. Öztürk (Ed.), *Hayat bilgisi ve sosyal bilgiler öğretimi içinde* (s. 287-311). Ankara: Pagem Akademi.
- Yengin, A. (2014). *Müzik teknolojilerinin örgün müzik eğitiminde kullanılma durumlarına ilişkin öğretmen görüşleri: Burdur ili örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.

EK 1. Ölçme Aracı

Bu çalışma, ses kayıt ve düzenleme programlarının müzik öğretim materyali geliştirme aracı olarak kullanılmasına yönelik düşüncelerinizi almak için hazırlanmıştır. Her ifadenin size en uygun tek bir cevabına çarpı (X) işareti koyunuz.		Tamamen Katılıyorum	Büyük Ölçüde Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Çok Az Katılıyorum	Hiç Katılmıyorum
1	Materyal kullanımı müzik öğretimi için önemlidir					
2	Materyaller müzik dersini daha eğlenceli yapar					
3	Materyal kullanımı derse olan ilgiyi artırır					
4	Materyal kullanımı bilginin kalıcılığını artırır					
5	Müzik öğretimi için teknoloji desteği önemlidir					
6	Teknolojik materyal kullanımı pratiktir					
7	Müzik öğretiminde teknoloji kullanımı yaratıcılığı geliştirir					
8	Müzik öğretiminde teknoloji kullanımı gelecekte daha önemli bir yere sahip olacaktır					
9	Ses kayıt ve düzenleme (skd) programları müzikle daha iç içe olmamı sağlar					
10	Skd programları beni daha üretken yapar					
11	Skd programları müziğe duyulan ilgiyi artırır					
12	Skd programlarına karşı hiç bir merakım yok					
13	Skd programları eşlik için kullanılabilir					
14	Skd programları ile üretilmiş materyaller müzik dersini daha eğlenceli yapar					
15	Skd programları ile üretilen materyallerin sürekli güncellenip değiştirilebilmesi onları daha kullanışlı yapar					
16	Skd programları ile materyal hazırlanmasına sıcak <u>bakmıyorum</u>					
17	Skd programları materyal hazırlamayı kolaylaştırır					
18	Skd programları materyal çeşitliliğini artırır					
19	Skd programları ile materyal hazırlamak pratik <u>değil</u>					
20	Skd programları bir ezgiyi öğrencilerin ilgisi yönünde düzenlemeye olanak tanır					
21	Skd programları müzik öğretmenleri tarafından öğrenilmektedir					
22	Skd programları ses bankaları sayesinde ulaşılamayacak enstrümanlara ulaşmayı sağlar					
23	Skd programları kayıt özellikleri sayesinde kontrol amaçlı kullanılabilir					
24	Skd programları ile birden fazla duyu organına hitap eden materyaller tasarlanabilir					
25	Lisans eğitiminde skd programları öğretilmelidir					

HAMLET'İN GÖRSEL ÇEVİRİSİ: YERKO'NUN “HAMLET” İLLÜSTRASYONLARI

Tülay Kayabekir¹

Öz

Tiyatro ve illüstrasyon aynı hikayeyi iki farklı dilde anlatan temsil sanatlarıdır. Bir araya güçlü bir şekilde geldiklerinde büyümlü bir atmosfer yaratmak için eşsiz imkânlar sunar. Bu araştırma bu atmosferi yaratan Vladislav Yerko'nun Hamlet illüstrasyonları üzerinedir. İllüstrasyonların kaynağı “Hamlet” tir. Şimdiki zamanda tesadüfi olmayan bu karşılaşma, hem Shakespeare'in yarattığı karakterler ve olayların Vladislav Yerko tarafından görsel olarak nasıl yorumlandığı hem de anlamı sanatsal bağlamda şimdiye nasıl aktardığı ile ilişkilidir. Bu anlamda çalışmada, hem eserin kendi geçmişi (yaratılma süreci), hem eserin günümüze kadar içinde kaldığı zaman geçmişi hem de görsel çeviri süreci ele alınarak bu sanatsal bağlama ilişkin geçmişin izleri ele alınacaktır.

Hamlet'in metaforik yapısına vurgu yapan bu resimlemeler alegorik ve içgözleme dayalı görselleştirmelerdir. Bir metnin görselleştirilmesi söz konusu olduğu için, daha çok metindeki anlamsal gerçekliğin nasıl aktarıldığıyla ilişkilendirilecek olan bu illüstrasyonlar sanat eleştirisi kuramına dayalı bir yaklaşımla ele alınmaya çalışılırken az da olsa Hamlet'i başka bir evrende ve dilde yeniden izlemenin duygusal yolculuğunu da içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Hamlet, Görsel Çeviri, William Shakespeare, Vladislav Yerko, İllüstrasyon.

Hamlet's Visual Translation: Yerko's “Hamlet” Illustrations

Abstract

Theatre and illustrations are the representative arts that tell the same story in two different ways. They offer unique possibilities to create a magical atmosphere when they come together strongly. The present study is on Vladislav Yerko's Hamlet illustrations that have created this atmosphere. The source of the illustrations is Hamlet. This non-coincident encounter in the present time is related to how Shakespeare's characters and events are visually interpreted by Vladislav Yerko as well as how he has transferred the meaning to the present time in an artistic context. In this context, both the production process of work and the historical past of the work until today, as well as the process of visual translation will be taken into consideration and the traces of the past of this artistic context will be examined.

The illustrations, which emphasize the metaphorical nature of Hamlet, are allegorical and introspective visualizations. Since the visualization of a text is concerned, the illustrations, which will be related to how the semantic reality of the text is conveyed, are handled with an approach based on art criticism theory, but they also include the emotional journey of watching Hamlet in another context.

Keywords: Hamlet, Visual Translation, William Shakespeare, Vladislav Yerko, Illustration.

¹ Dr. Öğr. Ü., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, ckayabekir@gmail.com

1. Giriş

İllüstrasyon, yazılanı betimlemektir aslımı anlatsın diye, Aslının gölgesini betimlemek yeniden yaratmak gibidir aslına hürmetle.

İllüstrasyon ve tiyatro birer temsil sanatı olarak tanımlanmaktadır. Her ikisi de bir öykünün farklı dillerde temselsel anlatımıdır. Her ikisi de sembolik dizilimler yoluyla ifade edilen anlamın kendine has zeminlerde yeniden sunumlarıdır. İllüstrasyon iki boyutlu bir yüzeyde sunulan resimleme iken, tiyatro çok boyutluluğu sebebiyle bir metni görselleştirmenin yollarından biridir. İllüstrasyon referansları bir metne bağlı olmasına rağmen tasarımda yer alan tüm öğeler sanatçının iç dünyasının yansımalarıdır ve her şey bu evrenin yaratıcısı tarafından belirlediği kurallara göre şekillenir. Tiyatro ise, "... birlikte yaratma ve topluca katılma başarısı ile bir yapıt ortaya çıkarabilir" (Ö. Nutku, 1972:77). "Tiyatro metni, hem yazılı bir eser hem de sahne için yazılmış bir performans metni olması ve oyun yazarının metni kaleme almasıyla başlayan ve yazarın da farkında olduğu birçok başka unsur ve "yazar" içeren bir disiplin olması nedeniyle de disiplinlerarası bir türdür. (Karadağ, 2017:24).

İki farklı disiplini birçok kez olduğu gibi yine bir araya getiren ise Yuri Andrukhovych'in Hamlet'i dilden dile Vladislav Yerko 'nun da dilden görsele çevirisidir. Bu resimli albüm "ababahalamaha" yayınevi tarafından 2008 yılında basılmıştır. Bu araştırmanın çerçevesini oluşturan konu da; Vladislav Yerko 'nun, bir başyapıt olan Hamlet'i resimleyerek aslında hem birlikte yaratma eylemine katılması ve eseri şimdiki zamanda başka bir zeminde yeniden sunması hem de kendi yaratıcılığı ile bu eseri sanatsal bağlamda nasıl aktardığı üzerinedir. Shakespeare ve Yerko yaşadıkları çağın ve anın gerçekliklerini ve biçimlenişini, öznellikleriyle bir araya getiren iki sanatçıdır. Bu durum geçmiş ve şimdi arasındaki sınırları yok eden buluşmayı kaçınılmaz kılmıştır. Dolayısıyla illüstrasyonların kaynağı Hamlet 'tir ve bu zamansız yolcunun Yerko ile buluşması kaçınılmazdır.

William Shakespeare "Hamlet"i yarattığında zaman 16. yüzyıl, Vladislav Yerko "Hamlet"i görsel olarak yeniden yarattığında zaman 21. yüzyıldır. "Hamlet" geçmişte yazılmıştır ama şimdide iki boyutlu evrende görsel olarak yeniden sunulmuştur. Bu hem bir süreç hem bir dönüşüm serüvenidir. Eser o zamanın oyunudur. Ancak geçen zaman bu eseri her çağda yeni bir bakış açısıyla tekrarlar, güncel ve önemli olma noktasında şimdiye taşır. "...geçmişte bir şey olmuş ve o her ne ise şimdiki etkilemektedir" (Güçbilmez, 2016:23). Dolayısıyla, geçmişte olan şeyin yani Hamlet'in yeni bir bakış açısıyla şimdide illüstratör Vladislav Yerko ile yollarının kesişmesi ve yeniden yine yaratılması tesadüfi değildir. William Shakespeare, Hamlet'i yazarken önce tek başınadır. Sonra eserini izleyiciyle buluşturmak için tiyatro sahnesine taşıyacak olanlarla tanışır. Oyuncu merkezdedir ve ana karakter asıl yaratıcının görüntüsüdür. Harflerle anlatılanın anlatıcısıdır. Sonra aradan dört yüzyıl geçer ve bu eser Vladislav Yerko ile buluşur. Tıpkı bir öyküyü oluşturan oyuna dönüştüren karakterleri, zamanı, mekânı ve anlamı yaratarak sunuma hazırlayan Shakespeare gibi o da önce tek başınadır. Karakterleri, mekânı, zamanı ve anlamı; yeteneği, yaratıcılığı, sezgileri ve mantığıyla kurgulayan, görselleştiren ve çözümü izleyiciyle buluşturan kişidir. Aralarındaki fark Shakespeare anlamsal yaratıcıdır, Yerko bu anlamı görsel olarak yeniden yaratan kişidir.

2. Hamlet'in Görsel Çevirisi

Yerko'nun Hamlet'i resimlerken ortaya koyduğu sanatsal bağlam geçmişin izlerini taşımaktadır. Hem eserin geçmişi hem eserin günümüze kadar içinde kaldığı zaman geçmişi hem de görsel çeviri süreci. Eserin geçmişi, William Shakespeare'in içinde bulunduğu çağın gerçeklerine öznel bakış açısidir. "Yazarın öncelikle kendi toplumundan ve çevresinden ve de yaşadığı yüzyıldan ilham aldığı..." (Ö. Nutku, 1999:92) ama temelde "... yazarların yaşadıkları yüzyıl, yaşadıkları toplum, içinde buldukları çevre, etkilenme alanları, dahil oldukları akım ve özgün biçimleri" (H. Nutku, 1999:91) bu geçmişi belirler. Coledridg'in dediği gibi "...kendi döneminin insanları Shakespeare'in dehasını günümüz insanlarından daha iyi anlamış değillerdir. Shakespeare'in çağı da yoktur, dini de, partisi de,

mesleği de. Yapıtlarının özü de sözü de kendi engin zihninin erişilmez derinliklerinden geliyordu: Uçsuz bucaksız gözlem gücü ve okuduğu onca kitap onu karakterlerinin zenginliğiyle donatmıştı” (Akt. Tangün, 2010:18). “Shakespeare ‘in oyunlarını, pratik kabul edilmiş gerçekler ve yerli bilgiyle dolduran da budur (Dinçel, 2006:70). Hamlet’i başyapıt yapan da bu geçmiştir. “Yarattığı karakterlerde insan doğasının en değişmez özelliklerini benzersiz bir şiir diliyle yansıtması dolayısıyla, yaşadığı yüzyıldan bu yana her çağda ve her ülkede en sık sahnelenen oyunlar yazarıdır” (Tangün, 2010:19). “Shakespeare’in kahramanları yoktur; sahneleri sadece, okuyucunun da aynı konumda nasıl konuşup davranacağını düşündüğü tarza uygun insanlar tarafından işgal edilmektedir: Hatta aracının doğaüstü olduğu durumda bile, diyalog yaşamla aynı seviyededir” (Dinçel, 2006:71).

Hamlet’in geçmişi Shakespeare’in geçmişidir. Eserin zaman geçmişi, yazıldığı andan itibaren şimdiki zamana kadar geçirdiği süreyi ifade eder. Hamlet, konusu ve karakterleriyle her çağın zamansız yolcusudur. İnsana dair her şeyi her dönem o dönemin insanlarını ve sorunlarını yansıtabilecek bir oyun olma özelliğinden dolayı dört yüzyıl sonrasına uzanabilen ve bugüne taşınan bir başyapıt olmuştur. “Çünkü zaman ve değişim içseldir ve her ikisi de insan düşüncesinden dünden bugüne taşınır” (Batur, 1998:39). Bu sayede önemli yapıtlar ve sanatçılar “...kendilerine konu aldıkları dönemden çok, işledikleri konu içindeki evrensel değerler ve insanı tanımadaki ustalıkları ile bugüne uzanabilmışlerdir” (H. Nutku, 1999:92). Hamlet’in çağımıza uygunluğunun ve modernliğinin üzerinde çok durulduğunu ifade eden Urgan, bu yaklaşıma ilişkin söylemleri “...Shakespeare Hamlet ‘de kendi çağının değil de bizim çağımızın bir insanını canlandırdığı için bu tragedya, Elizabeth çağından çok günümüze yakındır, onlardan çok bizlerce anlaşılabilir” (1984:373) şeklinde aktararak bu eserin zamansız yolculuğunu tanımlamaktadır aslında. “Hamlet, sadece zengin sosyal içeriği ve derin felsefi anlamlarıyla değil, aynı zamanda dilin ustaca kullanılmasıyla da tarihe damgasını vurmuştur” (Wang, Zhao, 2011:694). “Hamlet sınırsız ise, kabulü sonsuzdur ve sürekli genişlemektedir. On yedinci yüzyıldan buyana oyun gerçekten küresel bir statüye kavuşmuştur” (Bernáth, 2013:2).

Bu eserin görsel çeviri süreci ise, eserin dört yüz yıllık zaman geçmişi ile Yerko’nun kendi zaman geçmişi arasında ilişki kurma süreci olarak ifade edilebilir. Geçmişi şimdikiye bağlayan ve iki farklı duyumsamayı bir birine iliştiiren Yerko, birebir yansıtımlar yerine kişisel dışavurumlarla, birebir çeviri yerine tamamlayıcı bir yorumla bu yolcuyla edebi bir görsel metne dönüştürmüştür. Bu görsel sahneleri izlerken, geçmişten şimdikiye gidip gelen bir yol oluşuyor ruhunuzda. Sanatsal bağlamda bir sembolizmi ziyaret ediyor bir sürrealizme uğruyorsunuz, oradan çıkıp labirentli bir yolda metaforlar karşılıyor sizi ve eşlik ediyor realistik bir yaklaşımla üstü örtülü gerçeklere ulaşmanız için. Bu durum eğer anlam açıksa hangi sanatsal dilde ve üslupta olursa olsun metnin anlattığı şeyin görsel algılanışı, yeniden sunumu ve her kültürde algılanması gerçeği ile ilişkilidir. Bu ister harflerin dile ve kültüre göre sembolik dizilimi ile olsun isterse harflerle anlatılanın görsel bağlamda aktarılması olsun hedef alıcıların anlamı algılamalarını gerçekleştirmektir.

Dramatik bir metnin bir dilden başka bir dile aktarımı düşünüldüğünde sözcükler hareketsizken, anlam inanılmaz bir dinamizme sahip olabilmektedir. Böyle düşünüldüğünde hareketsiz bir yapının (metnin) anlamsal aktarımının görselleştirilmesi dilin diğer hedef dile çevirisi gibi düşünülebilir. Yani görsele çevirisine. Sahnenin kurgusal temsili ile Yerko’ un temsili arasındaki ilişki bizim göremediğimiz yerlerden ve zamanlardan bambaşka yerlere ve zamana geçerek yepyeni bir temsili “aslına” sadık kalarak başka bir yerde ve şekilde yeniden sunmaktadır. Bir eseri başka bir esere dönüştürme sürecinde “...yapılabileceklerin, umut edilebileceklerin, arzulanabileceklerin...” (Güçbilmez, 2016:63) sınırsızlığın da yapar bunu Yerko. Yani bu durumu metinde anlatılabilen ile anlatılamayabilenlerin gölgesini sezme, çözmek ve çizmek olarak özetleyebiliriz. Çünkü Hamlet’i anlayan ve algılayan Yerko’nun düşüncesi geçmişin belleğinden izler taşır. “Algıya, tasarımın kaynağı olan belleğin gölgesi düşer ve anılar, maddenin duyumuyla yeniden şekillenir...” (Taburoğlu, 2016:293).

Hamlet'in metaforik yapısına vurgu yapan Yerko'nun illüstrasyonları sözlü metaforların alegorik ve içgözleme dayalı çözümlemesidir. Bu illüstrasyonların tamamı metindeki anlamı geliştirmekte önemli rol oynamaktadır. Sahneler sadece belirli anları değil aynı zamanda bu anlarda karakterlerin duygularını ve kişilik özelliklerini de sergiler nitelikte betimlenmiştir. İntikam üstüne kurulu olan bu oyun melodramatik olaylarla doludur. Aldatma, drama, entrika, melankoli ve ölümlü dolu sıra dışı bir oyundur. Tüm bu olaylar Yerko'nun illüstrasyonlarında siyah beyaz olarak, yoğun anlamlar ve semboller, düşünsel ve entelektüel bir anlayışla bir araya getirilmiştir. Eserde vurgulanan çürümüşlüğü ve yozlaşmayı sembolize etmek için ustaca kullanılan siyah ton izleyiciyi metinde vurgulanan noktaya çekmede ve bu anlamsal yapıyı ifade eden önemli bir unsur olmuştur. Böylelikle eserin karanlık atmosferini daha iyi anlatabilme imkânı yakalamıştır.

Bir çok sanatsal anlayışın sentezi ile oluşturulan bu illüstrasyonlar geçmiş zamana indirgenmeye çalışılan bir anlayışla tasarlanmış illüstrasyon ve edebiyatın el ele verdiği benzersiz bir eser niteliğindedir. İki boyutlu zeminde çok boyutlu çözümlemeler olarak ifade edilebilecek bu çalışmalar bütün unsurlarıyla Shakespeare'in sözleriyle güçlü anlamsal bir bağ oluşturmaktadır. Ong'a göre "...Bir görüntü, bin kelimeye değer... Çünkü bir görüntü, ancak belirli koşullarda bin kelimenin yerini tutar ki o da, görüntüyü çevreleyen kelimeleri içeren bağlamdır." (Akt. Değirmenci, 2015:25). Bu aslında anlamla ilişkilidir. Anlamın görsel dile aktarımı veya tercümesi bu anlamsal yapının doğru anlaşılması ve sanatsal bağlamda aktarılması için şarttır. Ama bu noktada artık konu anlamın anlaşılması değil, sanatsal bağlamda bu anlamın ve derinliğin şimdide nasıl algılandığı ve aktarıldığıdır.

Hegel'in anlam ile anlamın bağlantısı keyfidir söylemine denk düşen bir yaklaşımla değerlendirilebilecek bu illüstrasyonlar elbette göstergebilimsel okumalarla açıklanabilir. Ancak, "Metafor bilinçdışıdan geldiğine göre ona bilinç düzeyinde ulaşamayacağı açıktır" (Dur, 2016:126). Bu açıdan bakıldığında Yerko'nun Hamlet eserinin bu çok katmanlı yapısını görsel olarak inşa etmesinde metaforik çözümlemelere yönelmesi belki kendiliğindedir. Ama temelde eserin metaforik yapısının Yerko'nun illüstrasyonlarının kaynağını oluşturduğunu ve çok üsluplu ama en çok da iç gözleme dayalı çözümlemelerle görselleştirmesinin tesadüfi olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü bu, Hamlet karakterinin "...dış yaşantısından çok iç yaşantısı, ne yaptığından çok aklından neler geçtiği, eylemlerinden çok edilgenliği..." (Urgan,1984:364) ile, Yerko'nun gördüklerinden çok biriktirdiği, gösterdiklerinden çok ima ettikleriyle ilişkilendirilebilmektedir.

Hamlet'teki ana olaylar eylemde değil karakterlerde, duraklamalarda ve ironik sözlerde ortaya çıkan yansımalarıdır. Bu Yerko'nun illüstrasyonlarında da gözlemlenmektedir. Eylemi direk göstermek yerine sembolik ve metaforik yaklaşımlarla dolaylı bir anlatımı tercih etmiştir.

Ricoeur'a göre, "Bu düşünsellikte önceden oluşturmak, belleğe güvenmek, başlamak, kat etmek gibi etkin işlemlerin yerini kendi edilgenlikleri içerisinde gösterge-imgeler ile iz-imgeler alır. Kendi devingenliği içerisinde geçmişten edinilen izlenceler, gösterge-imgeler, iz-imgeler "an" noktasında yeni bir betimleniş dile getirerek şimdiki zamanın parçasına dönüşürler. Bu betimlenişte an, bir geçiş an'ı değil "şimdi" de var olan bir yönelimdir" (Akt. Doğan, 2016:1641).

Bu noktada Hamlet artık geçmiş zamanından gelerek şu an izlediğimiz zamanın bir parçasıdır zaten, ama onun şimdi de iki boyutlu zeminde yeniden betimleniş şimdide var olan yönelimdir. Bu kişisel ve öznelikler bütünüyle kendi konumunu ve yerini bulan sanatçının duygusal bir özdeşlikle sunduğu illüstrasyonlarda izlenebilir. Eserin atmosferini son derece doğru bir şekilde ileten bu illüstrasyonlar karakterleri, yüz ifadeleri ve duygularıyla soluk alıp veren etkileyici boyutta tasarlanarak izleyiciyi şimdiki zamandan kendi çağına davet etmektedir.

3. Yerko'nun Hamlet İllüstrasyonları

Bir sanat eserindeki "...bilgi nesnelere, onların anlam ve değerlendirmesine nüfuz edecek bir

bakış yöntemine ihtiyacımız vardır. Gerçi bir sanat nesnesi eğitim almış bir izleyiciye bilgi sunar, fakat biz daha çok bu bilginin nasıl mükemmelliğe ulaştığına ilgi duyarız.” (Boydaş, 2004:11). Bu anlamda illüstrasyonlar bizi etkileyen nedenleri anlamak için sanat eleştirisi kuramına dayalı bir yaklaşımla ele alınacaktır.

Nutku, bu oyunun çağdaş anlamını, Danimarka devletinin yozlaşması ve çürümesi olarak ifade eder:

“Hamlet, “Danimarka bir zindandır”, der; ve bu söz oyunda üç kez geçer. Danimarka'nın yozlaşmış düzeni ve bu düzenin ergeç değişeceği duygusu daha oyunun başlarından itibaren verilir... Gerçekten de, Danimarka krallığını yönetenlerin düzeninde sağlıklı olmayan, marazi bir görünüş vardır. Bu düzende herkes birbirini gözetler ve kollar. Elsinore ‘da korku her şeye egemendir; evlilik, aşk, dostluk, eylem bu korkunun yönetimindedir” (Ö.Nutku,1972:111).

“Hamlet, Elsinore şatosunun surlarında başlar. Zaten Tragedyanın tümü Elsinore ‘da geçer. Aristo'nun ünlü “üç birlik” kurallarından zaman ve yer birliği kurallarına pek aldırmayan Shakespeare, belki de farkına varmadan, bu oyunda yer birliği kuralına uymuş olur böylece” (Urgan, 1984:379). Yerko'nun illüstrasyonlarında zaman karakterlerin kıyafetlerinde, mekân ise konunun geçtiği, yer birliğini destekleyen Elsinore şatosunu tanımlayan görsel imgelerdedir. Hamlet oyunu “...sadece tarih, din ve felsefeyi bir şekilde yapısına dahil etmenin ötesinde..” (Karadağ, 2017:26-27) oyun içinde oyun, karakter içinde karakter, söylenenler içinde söylenemeyenlerle oluşturulan arka planıyla Yerko'nun tasarımlarına yansımış ve daha ilk sahnede Danimarka'da beklenmedik olayların olacağını işaret etmektedir. Askerlerin nöbet değiştirmeleriyle başlayan oyunun ilk sahnesi, oldukça etkileyicidir. Bu sahnede korkudan katılaşmış, ellerinde uzun mızraklar tutan iki askerin arkasında yer alan ve şatonun içinde yaşanacak olanların göstergesi niteliğinde çürümeye başlamış bir balık imgesi yer almaktadır. Şatonun duvarlarını simgeleyen bu balık imgesi farklı kültürlerde birçok anlama gelse de bu betimlemede “Balık baştan kokar” deyiminin neredeyse görsel-anlamsal karşılığı olduğu söylenebilir (Resim 1).

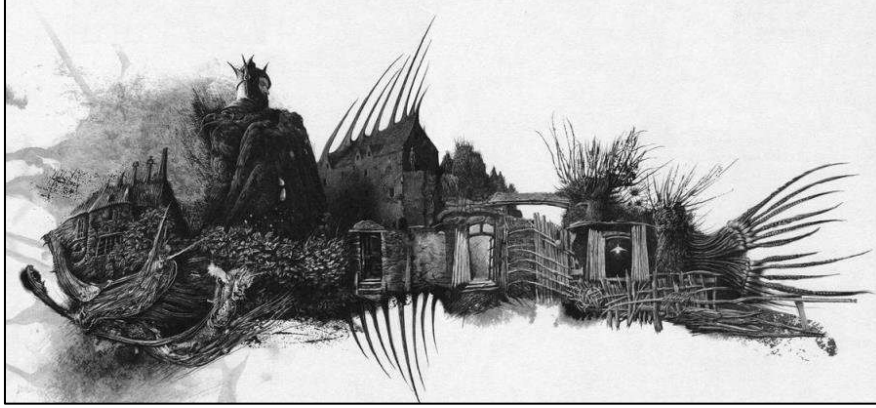


Resim 1. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

Bu imgelerin kaynağı olan çürümüşlük ve yozlaşma Yerko'nun illüstrasyonlarında neredeyse zamanın sanat adına tüm biriktirdiklerini toplayıp gelmiş gibi güçlü bir sentezle anlatılmaktadır. Özellikle Realistik betimlemelere eşlik eden Sürrealist anlayış Gotik eğilimlerle beslenmiş ve oyunun karamsar havasını destekler boyutta anlam görselleştirilmiştir. Bu sahnede dikkatli bakıldığında çürümüş balık imgesini oluşturan bütünde Elsinor şatosu ve çevresi betimlenmiştir.

Kompozisyonun yatay yapısına dik konumda duran ve en koyu leke olarak Kral'ın Hayaleti görülmektedir. Hemen önünde balığın sırt yüzgeçleri ile betimlenmiş şatonun çatısında belli belirsiz bir şekilde duran Hamlet'in hayaletle karşılaşma anı resmedilmiştir. Kompozisyonda üç kapı yer almaktadır. İlk kapı tamamen karanlıktır. İkinci kapı aydınlığa açılmaktadır. Üçüncü kapı ise karanlığın içinde yanan ışıkla betimlenmiştir. Bu noktada elbette bu kapıların ölüm, yaşam ve bilgelik ya da

aydınlanma çağına bir gönderme olduğu söylenebilir. Çünkü oyunda öldürülen babasının intikamını almaya çalışan Hamlet'in yoğun biçimde ölüm ve yaşama dair sorgulamaları bilgece bir Rönesans aydını gibi yaptığı söylenebilir. Karlı ve karanlık kuzey gecesinin sessizliğinde, ölen Kral görünür ölümlülere, bekler Hamlet'i acı gerçekle. (Resim 2).



Resim 2. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

İkinci sahnede, kralla kraliçenin düğün ve taç giyme şenlikleri verilmektedir. Bu sahnede Hamlet, babasının yasını tutmaktadır. Ancak "Hamlet'in asıl kaybettiği şey babasından ziyade annesiymiş gibi görünür; annesi en azından iki tane affedilmez hata yapmıştır: kendisinin arzulamaya değer yetkin olduğunu açığa çıkarmıştır ki bu, bırakın bir anneyi bir kadın için bile skandal niteliğinde bir şeydir; ve bu arzu Hamlet'e değil başka bir adama yöneliktir" (Eagleton, 1998:85). Shakespeare, bizi bu sahnede Hamlet'in duygularını sorgulamasına ve kendi kendisiyle konuşmasına odaklarken Yerko, bizi bunca acıya ve kedere neden olanlara yaklaştırmayı tercih etmiştir. Bu günahı işleyenlerin yüzleri ve kalpleri yoktur betimlemede, yüzlerini örten çürümüş bez parçaları onları birbirlerine yaklaştıran cılız nedenler gibidir. Çıplaklıkları ise eserde yer yer vurgulanan cinselliğe gönderme niyetindedir. Tüm bunları kendi kendine konuşarak sorgulayan Hamlet'in babasının yasını tuttuğu sahnede, Kraliçe Gertrud'u saray halkına elinden tutarak nazikçe taktim eder Kral, yoktur onların kalpleri artık, sökülüp alınmıştır yerinden, kalpleri olmayanlar söyleyebilir bu sözleri zaten... (Resim 3).



Resim 3. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

İkinci perde Claudius'un Hamlet'in mutlu geçmişinin bir parçası olan Rosencrantz ve Guildenstern ile konuşmasıyla başlar.. Oyundaki karakterlerin hepsi çıkarlarının peşinde her türlü oyuna ve düzene düşünmeden bulaşmıştır. Rosencrantz ve Guildenstern de bu düzenin bir parçası olarak kral ve kraliçenin isteklerini düşünmeden yerine getirmeye söz veririler. Elsinore şatosuna çağırılan bu iki karakter Kralın kuklalarıdır. Biri ne söylerse diğeri onu tekrarlayarak onaylar. Bu "İnsanları

bireyselliklerini mekanik tekrarda bırakan bir tanımlayıcı özellik olarak gören temel bir komedi anlayışıdır. Rosencrantz olmadan Guildenstern, Guildenstern olmadan Rosencrantz'ı asla görmeyiz" (Taylor,1984:645).

Betimlemede bu anlayışı destekler niteliktedir. Kafalarından çıkan ellerle ve bir flütle ilişkilendirilmiş olarak tasvir edilen iki karakter dikkat çekmektedir. İki ayrı karakter oldukları halde kafalarından çıkan eller başkasının güdümünde olduklarını gösterir. Ortak çıkarları için her şeyi yapabileceklerinin göstergesi olarak iki flüt birleştirilerek betimlenmiştir. Ellerin hareketi bu kuklaları kullananların ince ve kıvrak bir kurnazlığa sahip olduğunu ifade eder niteliktedir. Metaforların havada istekle ve keyifle kanat çırdığı bu resimlemede, ayrı kafadan çıkan eller çalışıyor tek el tek flüt... Dertleri göze girmek, konuşur söyler iki dalkavuk... (Resim 4).

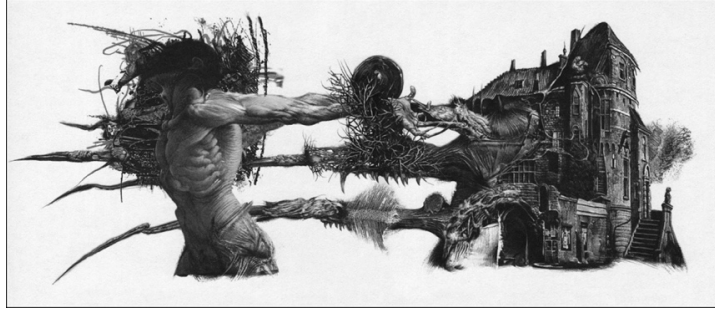


Resim 4. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

Üçüncü perdede Hamlet kuşklar içinde ve hatta intiharı düşünmektedir. Bu yüzden, çok istemesine karşın, kendi davasına bile kendini adayamaz. Yapmaya zorunlu olduğu şeyleri yapar; ama düşündüklerini gerçekleştirmek için eyleme girmez. Duygusal olarak bir çıkmazdadır. Yaşamını daha doğumundan itibaren kaybolmuş olarak gören hamlet o çok ünlü sonatını söyler “Yaşamak mı, yoksa ölmek mi, asıl sorun bu!”.

“Bu en ünlü monoloğudur. Nedeni en felsefi monolog olmasından kaynaklanmaktadır. Bu söylemde zihinsel tartışmalar vardır. Hamlet'in melankolik doğasını ifade eder. Başkalarına güvensizdir ve suçluluk duymaktadır. Babasına verdiği sözün sorumluluğunu bilir ancak görevlerini belirlemede zorlanır. Tüm bunları felsefi olarak analiz eder ve mükemmelliği arar” (Ullah, 2016:86).

Bu sahnede Hamlet çıldırmış gibidir. Soldan sağa doğru bakıldığında Hamlet yaşamla ölüm arasında kendisini bırakmayan nedenlerden kurtulmak istercesine ölüme doğru uzanmaktadır. Babasının ölümünden ve annesinin sadakatsizliğinden duyduğu kederden ve daha birçok nedenden dolayı ölüme olan arzusu ve mücadelesi betimlenmiştir. Bu arzu öylesine güçlüdür ki vücudu bu isteği ve mücadeleyi anlatırcasına kasılmış ve gerilmiş şekilde ayrıntılı bir biçimde resimlenmiştir. Hamlet yüreğinde tutar yasını acısını ve söyler “var olmakla yok olmak arasındaki farkın” repliğini... (Resim 5).



Resim 5. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

Üçüncü perdenin ikinci sahnesinde solda Hamlet, karşısında ise “Gonzago’nun Öldürülmesi” oyununu sahneleyecek olan tiyatrocular betimlenmiştir. Hamlet elinde tiyatroculara oynanacak oyun metnine eklediği birkaç satırlık yazıyı verirken betimlenmiştir. Amcasının suçlu olup olmadığı bu eklemeler sayesinde anlaşılacaktır. “Gonzago’nun Öldürülmesi” oynanmadan önce oyuncuların sır saklayamadıklarını gerçek olan ne varsa ortaya çıkardıklarını Hamlet’in Opheli’ya söylediği sahnede, Yerko, Ophelia ile Hamlet’i betimlemek yerine Hamlet ile Shakespeare’i yüz yüze getirmiştir. Çünkü burada Shakespeare’in başka bir ilgi alanı olduğuna ilişkin gönderme vardır.

Shakespeare’in çalıştığı tiyatrodan asıl uzmanlığının genç oyuncuları yetiştirmek olduğuna ilişkin varsayımı destekler nitelikte “Dediğim gibi, dikkat edin, konuşma kaysın gitsin dilinizin ucundan. Ellerinizle de durmadan havayı, böyle testereyle keser gibi kesmeyin. Ölçülü olun her şeyde... Hareketi söze, sözü harekete uydurun; ancak doğal ölçüyü kaçırmamak şartıyla... Başlangıçta olduğu gibi bugün de tiyatronun amacı, bir anlamda doğaya ayna tutmaktır...” (Honan, 1998:385) öğütler vermektedir.

Dizilsin yıldızlar sahnede, ölümün kimden geldiği anlaşılın diye, tutsunlar aynayı usulünce gerçeğe, içlerinden biri Shakespeare mi ne? (Resim 6).



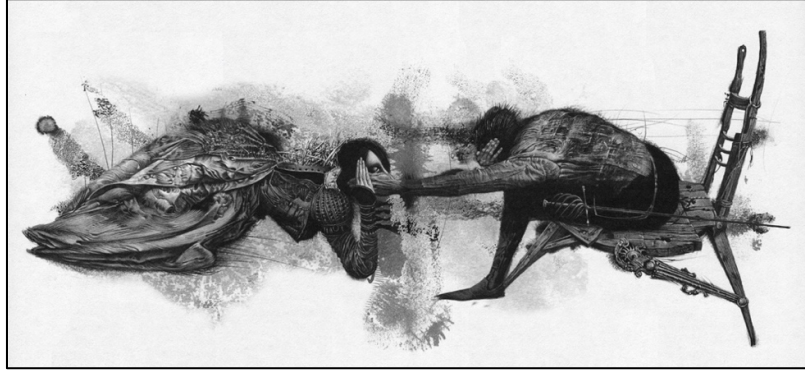
Resim 6. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

Üçüncü perdenin dördüncü sahnesinde Hamlet annesinin yanına gittiğinde oldukça sinirlidir ve saldırgan bir tavır sergiler. Gertrude Hamlet’i sakinleştirebilecek birilerini bulmak için odadan çıkmaya kalkınca, Hamlet gitmesini engelleyerek onu ellerinden tutup zorla bir yere oturtur.

“Ölen babasının, mükemmel bir kral ve sevgi dolu bir eş olduğunu dile getirerek kralın karakterine ışık tutmaktadır. Annesinin, ölen kocasının çok altında bir adamla evlenerek kadınların zayıf yaratıklar olduğuna inandığını ve bir canavarın bile böyle bir kayıp sonrası yas tutacağını ancak kendisinin ensest bir evlilik yaptığını söylüyor” (Ullah, 2016:84).

Bu sahnede Polonius perdenin arkasına gizlenmiştir ve Hamlet kim olduğunu bilmeden onu öldürür ancak Hamlet bu ölümden etkilenmez. Yerko da bu sahnede Hamlet’in yolundan gidip onun için daha önemli olan annesiyle yüzleşme anını görselleştirmiştir. Yerko bu sahneyi birebir görselleştirmek yerine tamamlayıcı bir görsel yorumu tercih etmiştir. Hamlet kompozisyonun sağında belinde bir kılıçla

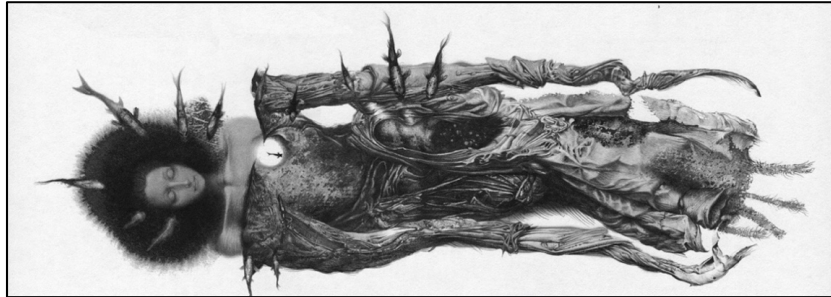
ahşap bir sandalyenin üzerinde oturmaktadır. Kraliçe Gertrude yerededir. Hamlet annesine sevgisini gösterircesine sol elini onun yanağına koymuştur. Annesi de çaresizce Hamlet'in eline dokunmaktadır. Hamlet sağ eliyle de kendi kulağını kapamaktadır. Kraliçe Gertrud'un sırtının sol tarafı onun ihtiraslarını, sadakatsizliğini ve kalpsizliğini anlatırcasına çürümüştür. Ayrıca kendi yaptığı şeyi savunurcasına dikensidir. Sağ tarafı ise yaşanan olayların farkında olmayan tarafını anlatmaktadır. Hamlet'in kıyafeti de içinde bulunduğu duygusal yıkımı ve yıpranmışlığı yansıtır niteliktedir. Bu resimlemede her ikisi de duydukları gerçeklerin acısı içindedir. Hayaletin istediğinin tam tersini yapan Hamlet annesini kendisi cezalandırmaya kararlıdır bu sahnede. Kırılıp dökülmüştür kalpler, iyileşmesi zor nedenler, ne sen söyle ne ben duyayım artık, çoktan ölmüş gafiller... (Resim 7).



Resim 7. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

Dördüncü perdenin dördüncü sahnesinde Ophelia'nın öldüğü haberi alınır. Onun ölüm nedeni bu acımasız kokuşmuş sistemdir ve içinde iyilere yer yoktur. Cameron'un Piper'dan yaptığı alıntıda Ophelia'nın Hamlet'e âşık olduğunu, sadece onun onayı için yaşadığını bu duygunun içsel bir yönünün olmadığını ifade etmektedir. "Ophelia daha çok Hamlet ve babasının taleplerini karşılamak için yaşar. Değerli olup olmadığı tamamen onların onayları ile belirlenir...Ophelia'nın çiçeklerle dolu bir dereye ölümü onun varlığını bir ifadesidir. Ophelia iffetli ve itaatkâr kalıp saf ve bakire olarak masumiyet içerisinde ölür" (Cameron, 2014:169-170).

Metnin ve görsel anlatımın sınırsızlığına gönderme yaparcasına sanatçının hayal gücünü özgürce iki boyutlu zemine taşıma becerisi ile betimlenmiş bu sahnede Ophelia yatay bir konumdadır. Masumiyeti yüzünün ve saçlarının Realistik betimlemesinden anlaşılan Ophelia'nın etrafındaki balıklar onun nehirde boğularak öldüğünü anlatmaktadır. Kalbinin yerindeki boşlukta küçük bir balık gerçek aşka duyduğu özlemi anlatır niteliktedir. Bu Sürrealist betimlemede elbisenin Gotik etkisi onun kurtulduğu acıları ve çıkar oyunlarını temsil etmektedir. Eşsiz bir sahnenin eşsiz betimlemesinde tepkisizdir Ophelia, arınırken günahlarından sessiz ve derinden, sıyrılır dünyanın kefeni üzerinden, sessizdir ölümü yaşamı gibi, temizler sonsuza yolculuğunda onu suyun melekleri... (Resim 8).



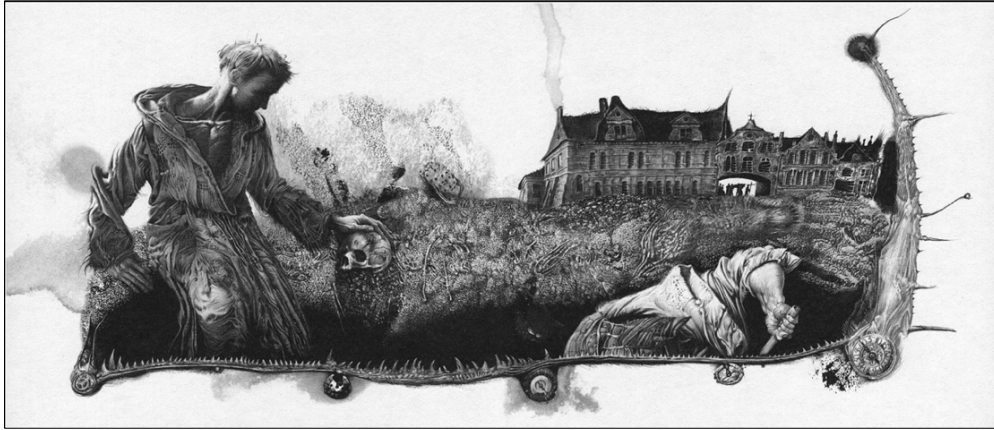
Resim 8. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

Ophelia'nın mezarı hazırlanırken, mezar kazıcılarının kemikleri bir mezardan çıkartıp bir kenara attıkları an resmedilmiştir. “Babasının öldürülmesinin ardından, Hamlet ölüm fikrine takıntılıdır ve oyun sırasında ölümün pekçok açıdan değerlendirilmesini yapar. O, Yorick'in kafatası ve mezarlıktaki çürüyen cesetler gibi, ölümün fiziksel kalıntılarının yanında, beden ölümünden sonra yıkımını sorgular” (Phillips, Zorn, Blattberg, 2001:15).

Hamlet'i dehşet içinde bırakan bu beşinci perdenin birinci sahnesinde arkada tüm ihtişamıyla görülen Elsinore şatosu Ophelia'ya uğurlamaktadır. Resimlemeye dikkatli bakıldığında Ophelia'nın cenazesinin şatodan çıkarıldığı küçük açıklıkta görülmektedir. Kompozisyon kitabın tamamında olduğu gibi yatay olarak tasarlanmıştır. Hamlet sol tarafta eli ile kafatasına dokunmaktadır. Hamlet'in hemen önünde bir figür arkası dönük olarak mezarı kazmaktadır. Resimlemede mezar ve kafatası ölümü, toprak yaşamı, üzerindeki Şato ise yaşamın getirdiklerini yansıtır nitelikte değerlendirilebilir.

“Ölüm düşüncesi, maneviyat, doğruluk ve belirsizlik gibi temalara sıkı sıkıya bağlıdır; bu ölüm, Hamlet'in en derin sorularına cevaplar getirebilir ve bir zamanlar belirsiz bir dünyada gerçeği belirlemeye çalışmakla ilgili her türlü soruna son verebilir. Ve ölüm hem intikamın hem de intikamının sonucu olacağı için, intikam ve adalet temasıyla yakından bağlantılıdır” (Phillips, Zorn, Blattberg, 2001:15).

Konuşur Hamlet mezarda, anlar geleni ölümün omuzlarında, yalnızdır iyiliğiyle Ophelia sonsuza yolculuğunda... (Resim 9).



Resim 9. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

“Hamlet'in ölümle yüzleşmesi, esasen Yorick'in kafatasının keşfinde tezahür eder, Ophelia'nın boğulması gibi, bu da oyundaki kalıcı bir imgedir. Ne var ki, Ophelia'nın cenaze alayını gördüğü zaman, keder ve öfkeden delirir. Laertes'e saldırısı da aslında, bir zamanlar Ophelia'ya karşı duyduğu gerçek hislerin ne olduğuna dair bir bakış sunmaktadır” (Phillips, Zorn, Blattberg, 2001:15).

“Hamlet'in sevdiği kadının cesedine dokunmasına izin vermeyen öfkeli Laertes'i sallamaya başlar ve hatta Laertes'den Ophelia'nın gitmesine izin vermesini ister” (Marton, 2016:198). Çünkü öfkeli olduğunda içinde tehlikeli bir şeyler olduğunu söyleyerek Laertes'i tehdit eder.

Resimlemede arkası dönük olan figür Hamlet'tir. Yüzü bize dönük olan ise Laertes'tir. Ophelia her iki figürün arasında yerdedir. Laertes Hamlet'e saldırmak istemektedir fakat Hamlet onu bileklerinden tutarak engellemiş ve üstün konumdadır. Laertes karşı koymaya çalışsa da bunu başaramaz. Resimlemelerdeki genel durağanlığın tam tersine bu sahnede Hamlet tehlikeli tarafını gösteren bir eylem içinde betimlenmiştir. İki figürün arasında kalan Ophelia'nın başına doğru uzanan küçük kuru kafa ve Ophelia'nın ellerinin kasılmış hareketi onun ölüme yolculuğunu anlatmaktadır. (Resim 10).



Resim10. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*.

Son perdede Kral, Laertes ile hileli bir işe girişerek Hamlet'i düelloda zehirli meçle öldürme planı yapar. "Derken öldüresiye bir düelloya dönüşecek olan eskrim karşılaşması başlar. Başlamasıyla birlikte de, tragedyanın son sahnesindeki olaylar ancak karabasanlarda görülen bir hızla gelişir" (Urgan, 1984:520). Laertes ile düelloya tutuşan Hamlet'in kazanacağından korkan Kral zehirli şarabı uzatır. Şarabı kraliçe Gertrude içer ve ölür. Pişman olmaya başlayan Laertes Zehir'e bulduğu meçle Hamlet'i yaralar. Yere düşen meçi bu kez Hamlet alıp Laertes'i yaralar. Hamlet tüm bunların tek suçlusu Kral Claudius 'u önce meçle yaralar sonra da zorla zehirli şarabı içirir. Geride Horatio kalır gerçekleri anlatması için. Betimlemede solda Laertes sağda Hamlet görülmektedir. He ikisinin de ellerinde meçler bulunmaktadır. İlk hamleyi Hamlet'in yaptığını elinde tuttuğu meçin ucundan anlamaktayız. Laertes 'in elinde tuttuğu meç daha Hamlet'e değmemiştir. Yerko bu gerilimli sahneyi betimlerken intikam mücadelesini iki karakterin yüzleri yerine ellerinde tuttukları kılıçlarla görselleştirmeyi tercih etmiştir.

Arkadaki perde, son perdedir artık, nâfiledir kavga-dövüş gidenlerin peşinden, kalanların son kavgasıdır bu ölmeden, zehirlidir kılıcın ucu dokunur tüm gerçeklere inceden... (Resim 11-12). Artık bitmiştir her şey kapanmıştır perde dört yüzyıl sonra "Değiştirilemez geçmişin tedavi edilemez yaraları" (Güçbilmez, 2007:128) sarılır tekrar yeniden. Evvel zamanı ve o zamandaki olayı başka bir şekle sokarak sunulur şimdide, sözlerde ve geçmişte olan herşey artık başka bir dilde yeniden yaratılır tüm sanatsal geçmişiyle, olağanüstü ve sıra dışı bir şekilde bu gündedir tüm hikaye...



Resim 11. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*.



Resim 12. Yerko, 2008, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*.

4. Sonuç

Sanki zaman donmuş ve biz o ana şimdiki zamandan tanıklık ediyormuşuz gibi, geçmişle şimdinin açığa çıkması gibi, oyunun içinde oyun oynamaktadır Yerko, tıpkı Hamlet gibi. Bir insanın aklına gelen onlarca “şeyi” kendi kendine konuşmuş gibi, sanki Hamlet’in sınırlı bir sahnede sınırsız derinliğinin zamanda sonsuz yolculuğu gibi, sınırsız anlatım biçimleriyle yeniden yine sahnelenmesi gibi, zamanın şimdiye getirdiği sanat anlayışı ve zenginliğinin Yerko’nun yeteneği ve sezgileriyle bir araya geldiğinde bu illüstrasyonların da zamansız yolculardan birisi olduğu gibi.

Sahnede gösterilenle sahnede gösterilmeden anlatılanlara örnek olabilecek bu illüstrasyonlar, şu an elimizde olan, hem geçmişten hem de şimdiden yoğun biçimde etkilenmiş, dönüşmüş bir geçmiş temsilidir. Yerko değiştirilemez olarak görülebilecek olan geçmişin zamansız yolcusu “Hamlet”i şimdide misafir etmiş ve ona sadık kalarak kendi zamansız yolcusunu yaratmıştır. Hamlet zamansızdır. Yazıldığı yüzyıl, şimdi ve sonrası ve bir dört yüzyıl sonra neler olabileceği ve geleceğin zamanında bu eserin kimlerle buluşup nasıl yorumlanacağı elbette bilinmez ama Hamlet’in yoluna daha fazlasını ekleyerek devam edeceği kesindir.

Kaynakça

- Batur, Y. (1998). *Bilim kurgu sinemasında şiddet ve ideoloji*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Bernáth A., G. (2013). *Hamlet, the ghost and model reader: the problems of the reception and a concept of Shakespeare's Hamlet* (PhD Thesis). University Catholic de Louvain, Belgium.
- Boydaş, N. (2004). *Sanat eleştirisine giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Cameron E. (2014). The psychology of Hamlet, *International Journal of Language and Literature*, September. 2, 161-177.
- Değirmenci, T. (2015). Osmanlı tasvir sanatında görselin "okunması, imgenin ardındaki hikayeler (şehir oğlanları ve İstanbul'un meşhur kadınları). *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 45, 25-55.
- Dinçel, İ. B. (2006). Shakespeare'e önsöz (1765) Samuel Johnson. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 9, 67-104.
- Doğan, S. (2016). İzlenimcilik'ten Kübizm'e, Aristoteles'ten Augustinus'a zamanın değişen yönü. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 26, 1623-1644.
- Dur, B. İ. U. (2016). Metafor ve Ekslibris. *Uluslararası Ekslibris Dergisi*, 3, 122-128.
- Eagleton, T. (1998). *William Shakespeare* (A. C. Yalaz, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Güçbilmez, B. (2006). Performans sanatı: Nietzsche'nin kehaneti. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 21, 27-44.
- Güçbilmez, B. (2007). *Zemin, zaman, zuhur*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Karadağ, Ö. (2017). Disiplinlerarası ve medyalararası bir yeniden yazma eylemi olarak metin ve performans: Hamlet makinesi (1977) & (Ophelia). *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 11, 23-48.
- Márton B. (2016). *Shakespeare's Clown The Decarnivalization of the World in three of his dramas* (PhD Thesis). Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest.
- Nasrin F., Hasan M., Rahman M., Begum K., Ullah A. (2016). William Shakespeare: soliloquies and asides in Hamlet. *International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL)*, 4(10), 82-92. Erişim adresi: <http://dx.doi.org/10.20431/2347-3134.0410013> www.arcjournals.org
- Nutku, H. (1999). *Oyun yazarlığı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö. (1972). Çağdaş Hamlet. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 3, 107-118.
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, söz ve yazı, imge yaratmanın ve bozmanın yolları*. Ankara: Metis Yayıncılık.
- Tangün, M. (2010). Shakespeare, oyunlarındaki kadın karakterlerini yüceltiyor mu? yeriyor mu?. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 7, 18-47.
- Taylor M. The case of Rosencrantz and Guildenstern. *Dalhousie Review*, 645-653. Erişim adresi: https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/60550/dalrev_vol63_iss4_pp645_653.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Urgan, M. (1984). *Shakespeare ve Hamlet*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Wang, L., Guodong, Z. (2011). Hamlet's cominication strategies-a review of Hamlet from sociolinguistics approach. *Theory and Practice in Language Studies*, 1, 694-697.

Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: https://zn.ua/personalities/chto-snitsya-hudozhniku-_.html
- Resim 2. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: <https://idmkniga.livejournal.com/366781.html>
- Resim 3. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: <http://book-graphics.blogspot.com/2013/03/hamlet-prince-of-denmark.html>
- Resim 4. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: <http://book-graphics.blogspot.com/2013/03/hamlet-prince-of-denmark.html>
- Resim 5. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: <http://book-graphics.blogspot.com/2013/03/hamlet-prince-of-denmark.html>
- Resim 6. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: <http://book-graphics.blogspot.com/2013/03/hamlet-prince-of-denmark.html>
- Resim 7. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: https://www.liveinternet.ru/users/nitocris_73/post357785018/
- Resim 8. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: <http://book-graphics.blogspot.com/2013/03/hamlet-prince-of-denmark.html>
- Resim 9. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: https://www.liveinternet.ru/users/nitocris_73/post357785018/
- Resim 10. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: <http://book-graphics.blogspot.com/2013/03/hamlet-prince-of-denmark.html>
- Resim 11. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: <http://book-graphics.blogspot.com/2013/03/hamlet-prince-of-denmark.html>
- Resim 12. Yerko, V. (Sanatçı). (2008). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [İllüstrasyon]. Erişim adresi: <http://book-graphics.blogspot.com/2013/03/hamlet-prince-of-denmark.html>

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN İLLEGAL KOPYALAMA VE TELİF HAKLARINA YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

İsmet Arıcı¹

Öz

İnsanların yaratıcı fikirleri ile oluşturdukları eserler toplumun gelişim sürecinde önemli rol oynarlar. Bu eserlerin gelişmesi ve çoğalması için eser sahiplerinin haklarının korunması ve emeklerinin karşılıklarını alabilmeleri açısından büyük bir önem taşır.

Matbaanın bulunduğu 15. yüzyıldan sonra günümüze dek gelen süreçte eser sahiplerinin hakları gündeme gelmiş ve belirli dönemlerde eser sahiplerinin haklarının korunması adına antlaşmalar imzalanmış ve kanunlar çıkarılmıştır. Gelişen teknoloji ile başlayan dijital dönemde kopyalama yöntemleri çoğalmış, bunlara karşın alınan önlemler izinsiz kopyalamayı tamamen engelleyememiştir.

Araştırmada güzel sanatlar eğitimi bölümlerindeki müzik ve resim öğretmeni adaylarının konuya yönelik yaklaşımlarını tespit etmek amaçlanmıştır. Bu araştırmanın, geleceğin sanatçı-öğretmen adaylarında farkındalık yaratmak ve illegal kopyalama ile ilgili yeni çalışmalara ışık tutmak açısından önemli olacağı düşünülmektedir.

Araştırmada Naralan ve Özdemir tarafından hazırlanan anket kullanılmıştır. Ankette yer alan sorular arasında 12'si yasadışı müzik edinimi, 7'si yasadışı kopyalama, 8'i kaçak bilgisayar yazılımı ve kopyalama olmak üzere toplam 27 soru yer almıştır.

Araştırmada Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünden 53 kişi müzik öğretmenliği, 72 kişi resim öğretmenliğinden olmak üzere toplam 125 kişiye anket uygulanmıştır. Uygulanan ankette öğrencilerin izinsiz kopyalamaya yönelik görüşleri alınmış ve sonuçları analiz edilmiştir.

Araştırmanın sonucunda, katılımcıların büyük bir çoğunlukla izinsiz eser kopyalamanın suç olduğu, bu konunun ahlaki bir sorun olduğu konusunda hem fikir oldukları görülmektedir. Ancak özellikle sanat alanında öğretmen ve sanatçı adayı olmalarına rağmen izinsiz kopyalama yaptıkları da sonuçlara yansımıştır. Bu suçun denetimi ve cezai sorumlulukları konusunda yeterince bilgi sahibi olmadıkları da verilen cevaplardan anlaşılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Fikri mülkiyet, Yasadışı kopyalama, Telif hakları, Güzel sanatlar eğitimi

The Students' Point of views in Fine Arts Education Department on Illegal Copying and Copyrights

Abstract

The works created by people's creative ideas play an important role in the development process of the society. For the development and proliferation of these works, it is important to ensure the artists/the authors and their works by preserving their rights.

In the process starting from the 15th century when printing was invented to the present, the rights of authors has been an issue; contracts has been made and laws has been introduced in certain periods to protect the rights of authors. In the digital era which started with the developing technology, copying

¹ Öğr. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, ismetarici@yahoo.com

methods have increased, while the measures taken have not been able to completely prevent unauthorized copying.

The aim of the study was to determine the approaches of music and art teacher candidates in the departments of fine arts education. This research is thought to be important in terms of creating awareness in future artist-teacher candidates and offering an insight for the new studies about illegal copying.

The questionnaire prepared by Naralan and Özdemir was used in the study. The questions included in the survey were the total of 27 questions, 12 of which included illegal music acquisition, 7 of them illegal copying, 8 of them using illegal computer software and copying.

In the research, the survey was conducted with a total of 125 people from Marmara University Atatürk Faculty of Education Departments of Fine Arts; 53 of them from the department of music education, and 72 of them from the department of art education. In the survey, students' opinions about unauthorized copying were taken and the results were analyzed.

As a result of the research, it has been understood that the participants agree on the fact that unauthorized copying is mostly a crime and also a moral issue. However, even though they are teachers and artist candidates in the field of art, the results indicate that they have been copying without authorization. It is also understood from the answers that they do not have enough information about the supervision and criminal responsibility of this illegal act.

Keywords: *Intellectual property, Illegal copying, Copyrights, Fine arts education*

1. Giriş

İnsanların yaratıcı fikirleri ile oluşturdukları eserler toplumun gelişim sürecinde önemli rol oynarlar. Bu eserlerin gelişmesi ve çoğalması için eser sahiplerinin haklarının korunması ve emeklerinin karşılıklarını alabilmelerinin sağlanması büyük bir önem taşır.

Fikri hakların gelişiminin dönüm noktası modern matbaanın 15. yüzyılda bulunması olarak kabul edilir. Bu sayede, üretilen eserler sayısız olarak çoğaltılmaya başlanmış, bu yolla kazanç elde eden girişimci bir sınıf doğmuş, bunun sonucunda da fikri haklar alanında hukuki koruma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. İlk kanuni düzenlemeler idari otoritelerin emirleriyle verilen basım imtiyazları şeklinde olmuştur. Bu, eser sahibinin haklarının korunmasından öte yayınevlerinin korunmasına yönelik imtiyazlardır (Cebe ve Suçin, 2014:122).

1883 tarihli “sinai mülkiyetin” korunmasına mahsus Paris Sözleşmesi ile 1886 tarihli “edebi ve artistik eserlerin” korunmasına dair Bern Sözleşmesinde fikri ve sinai mülkiyet terimi tercih edilmiş. Fikri mülkiyet, fikir ve sanat eserlerini; sinai mülkiyet ise patentler, markalar, ticaret unvanları ile diğer ad ve işaretleri içerdiği görüşü önemini kaybetmiştir. Çünkü sadece fikir ve sanat eserlerinde değil, patentler, faydalı modeller endüstriyel tasarımlarda da fikri ürün söz konusudur, bunlar da fikrin, yaratıcı faaliyetin sonuçlarıdır. Diğer yandan, fikir ve sanat eserleri alanı da sanayileşmiş, bu eserler de sinai mahiyet kazanmışlardır (Sert, 2008:5).

1961 yılında imzalanıp 1964 yılında altı ülkenin onaylamasıyla yürürlüğe giren ve 58 ülkenin üye olduğu “İcracı sanatçılar, Fonogram üreticileri ve yayın kuruluşlarının korunması hakkındaki Roma Sözleşmesi” sonucunda, anılan bu kuruluşlara yönelik düzenlemeler yapılmış ve sözleşmenin yürütülmesinden WIPO, Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) ve Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) sorumlu tutulmuştur”. Dünya Fikri Mülkiyet Teşkilatı İcracı Sanatçı ve Fonogramlar Anlaşması 1996 yılında 50 ülke tarafından imzalanmasından sonraki süreçte 26 Nisan 2001 tarihinden itibaren her yılın Nisan ayının 26. günü ”Dünya Fikir ve Mülkiyet Günü” olarak kutlanmaktadır (Cebe ve Suçin, 2014:123).

Önceleri yazılı ve basılı eserlerin fotokopi veya baskı makineleri ile kopyalanmaları daha çokça gündemde iken, son yıllarda hızla gelişen teknoloji ile birlikte dijital yayınların bilgisayarlar, taşınabilir bellekler, CD ve DVD ler yolu ile depolanması ve kopyalanması öne çıkmıştır.

Uluslararası Reprodüksiyon Hakkı Sahipleri Federasyonu, elektronik kopyalamayı şu şekilde açıklamaktadır (Naralan ve Özdemir’den Akt. Yılmaz, 2005:129).

- Telif haklı eserlerin optik tarayıcı ya da görüntü işlemciden yararlanılarak elektronik formata döndürülmesi
- Basılı formattaki eserlerin kelime işlemci ile tekrar oluşturulması
- Çevrimiçi veri tabanından, disketten ya da CD ROM’dan basılı formata dönüştürme
- Veritabanlarından doğrudan bilgisayara yükleme
- Telif haklı elektronik ürünün yerel ağa gönderilmesi
- Telif hakkıyla korunan eserlerin elektronik posta ya da faks ile gönderilmesi

Yasal düzenlemeler her zaman teknolojik gelişmeleri izlemektedir. Ancak, gelişen teknoloji telif haklarının korunması için de yeni olanaklar sunmaktadır. Örneğin, elektronik ortamdaki eserlerin telif haklarını korumak için dijital filigran vb. gibi teknolojik çözümler sunulmakta, telif hakları elektronik telif hakkı yönetim sistemleri aracılığıyla izlenmeye çalışılmaktadır. Bu tür önlemler bir yandan yasal olmayan kullanımları engellerken bir yandan da kişisel ya da eğitim-öğretim amaçlı yasal kullanımları engelleyebilmektedir. Kütüphanelerin basılı eserleri kullanım ya da koruma amacıyla

kopyalamalarına izin verilirken dijital bilgi kaynaklarını bu amaçlarla kopyalamak kısıtlanabilmektedir (Tonta, 2002:3).

Bilgisayar teknolojisinin ilerlemesiyle müzik ürünlerini dijital olarak kopyalama olanakları ve internet teknolojisinin gelişmesiyle yasa dışı veri paylaşımının kolaylaşması sonucu müzik endüstrisinde fiziksel ve dijital korsanlık artmıştır. Bilgisayar teknolojisindeki ilerlemeler sonucu ürünlerin dijital hale gelmesi ile müşteriler ücretsiz ve kolayca istedikleri müzik ürünlerine ulaşabilmektedirler (Yılmaz ve Kapancıoğulları, 2007:273).

Özellikle bilgisayarların bilgileri saklama, kopyalama ve çoğaltmadaki başarısı plak şirketleri tarafından pazara sunulan CD formatındaki albümlerin bilgisayarlar yardımıyla çoğaltılmasını kolaylaştırmıştır. Bu durumda engellenmesi oldukça güç olan fiziksel korsanlık doğmuştur. Fiziksel korsanlık yasa dışı olarak çoğaltılan ürünlerin sokak veya caddelerde satılmasıdır. Daha sonra bu ürünlerin MP3 denilen sıkıştırılmış müzik formatına dönüştürülüp internet üzerinden kişiler arası paylaşımına açılmasıyla da dijital korsanlık ortaya çıkmıştır (Yılmaz, Özdil ve Kapancıoğulları, 2009:75).

Farklı teknolojiler aracılığıyla internetten müzik eserlerine ulaşmak son derece kolaylaşmıştır. Müzik eserleri bilgisayara yüklenebilmekte ya da kişinin bilgisayarına indirilebilmektedir. Ayrıca 'streaming' (gerçek zamanlı veri akışı) sistemiyle sıkıştırılmış ve dijital formattaki işitsel dosyaların internete bağlı kullanıcılara iletimi sağlanmaktadır. Bu teknolojinin sağladığı olanak, eserin geçici bir zaman dilimi içinde bilgisayarın ön belleğinde saklı tutulması ve kalıcı kopya elde edilememesidir (Akçayır ve Akçayır' dan Akt. Karahisar, t.y.: 8).

İnternet, diğer kitle iletişim araçlarından farklı olarak telif hakları açısından müzik sektörünü daha çok etkilemiştir. İnternetle birlikte iki büyük problem gün yüzüne çıkmıştır: İnternetteki anonimlik ve internetten müzik indiriminin kolaylığı. İnternet bağlantı hızının giderek artması, MP3 formatıyla sıkıştırma imkânı, P2P veri paylaşım sisteminin varlığı sayesinde eserler kolaylıkla ve zahmetsizce kopyalanmakta, çoğaltılmakta ve paylaşılmaktadır. Ülkemizde ve dünyada geleneksel (fiziki) satışların yerini dijital-online satışlar almaya başlamıştır. Bu durum, eser sahiplerine maddi ve manevi açıdan zarar vermekte ve müzik endüstrisini zorlamaktadır (Karahisar, t.y.:12).

Paylaşım seviyesi artarken, kullanıcıların bilinç düzeyinin artmamış olması paylaşım/ etkileşim kültürü klasik telif hakları ihlallerinde bir artışa sebep olmuştur. Aslında bu etki sosyal medyanın gelişiminden ziyade İnternet teknolojisinin gelişimine dayandırılmadır (Kaynak ve Koç, 2015:395).

İletişim teknolojisinin gelişimine paralel olarak, özellikle uydu aracılığıyla iletişimin gerçekleşmesi sonucu çıkan problemler uluslararası alanda yeni düzenlemeler yapılmasına yol açmıştır. Bu düzenlemelerle toplumun bilgi edinme hakkı ile kişi olarak eser yaratıcısının hakları arasında denge bulmaya çalışılmıştır (Sarmaşık, 1995:171).

Farklı araçların kullanımıyla yaygınlaşan elektronik bilgi kullanımı, hukuki ve etik anlamda yaşanan mülkiyet haklarının korunmasıyla ilgili sorunların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Özellikle de, bilişim teknolojilerini kullanarak bilginin yayılımında öncülük eden yazılımcılar bu konuda büyük sıkıntı yaşamaktadırlar. Hukuki açıdan yeterince kanıt bulamayan yazılımcılar, kendilerince farklı yazılım yöntemleri geliştirerek bu haklarını korumaya çalışmaktadırlar (Erdem, 2008:17).

Tüm dünyada telif hakları, ülkelerin kültürel, sanatsal ve ekonomik gelişimi için büyük önem taşır. Dolayısıyla telif hakkı ihlalleri ülkelerin geleceği için büyük bir tehlike oluşturmaktadır. Bunun farkında olan ülkeler, ihlalleri en aza düşürmek için ciddi önlemler almaktadırlar. Böylece, vergi kayıplarının ve işsizliğin azalması, üretimin artırılması, sektörlerin gelişmesi ve ülkenin refaha ulaşması sağlanır (Memduhoğlu, 2008:125).

Esasen teknik olarak dijital ürünlerin de haksız kopyalamaya karşı bir takım teknik mekanizmalar ile donatılması mümkündür. Bu alandaki gerçekleşen sürekli yeni gelişmeler de nihayetinde haksız kopyalama riskini bir ölçüde azaltmaktadır. Diğer taraftan dijital ürünlerin internetten sürekli şekilde indirilmesi yerine, web tabanlı olarak (streamen) eserden örneğin bir üyelik vs. kapsamında yararlanma giderek yaygınlaşmaktadır (Aksu, 2016:19).

Bu araştırmada müzik öğretmenliği ve resim öğretmenliği bölümlerindeki öğrencilerin yasal olmayan kopyalama ve telif haklarına yönelik görüşleri incelenmiştir.

2. Amaç

Araştırmada güzel sanatlar eğitimi bölümlerindeki müzik ve resim öğretmeni adaylarının konuya yönelik yaklaşımlarını tespit etmek amaçlanmıştır. Bu araştırmanın, geleceğin sanatçı-öğretmen adaylarında farkındalık yaratmak ve illegal kopyalama ile ilgili yeni çalışmalara ışık tutmak açısından önemli olacağı düşünülmektedir.

3. Yöntem

Araştırmada Naralan ve Özdemir'e ait (Naralan ve Özdemir, 2016) üniversite öğrencilerinin çeşitli programlar, müzik ve basılı yayınları izinsiz kopyalamalarının nedenleri ve bu kopyalama hakkındaki düşünceleri ile ilgili hazırladıkları anket kullanılmıştır. Anketteki sorular 12'si yasal olmayan müzik edinme, 7'si yasal olmayan kitap kopyalama ve 8'i de yasal olmayan bilgisayar yazılımı kopyalama ve kullanma ile ilgili olmak üzere toplam 27 sorudan oluşmaktadır.

Anket Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü öğrencilerine uygulanmıştır. Katılımcılar 53 kişi müzik, 72 kişi resim Öğretmenliği anabilim dalı öğrencisi olmak üzere toplam 125 kişidir. Çalışma grubuna ait detaylar tablo 1 de belirtilmiştir.

Tablo 1.

Çalışma grubunun tanıtılmasına yönelik betimsel analiz tablosu

Değişken	Grup	f	%
Cinsiyet	Erkek	34	27,2
	Kadın	91	72,8
Sınıf	1. Sınıf	78	62,4
	2. Sınıf	16	12,8
	3. Sınıf	31	24,8
Anabilim Dalı	Müzik	53	42,4
	Resim	72	57,6

Elde edilen veriler istatistiksel olarak değerlendirilmiş ve sorulara verilen cevapların frekans yüzde dağılımları hesaplanarak, bulgular yorumlanmıştır.

4. Bulgular

4.1. Telif haklarına yönelik genel sorular ve görüşler

Tablo 2a.

Telif haklarına yönelik genel görüşlerin frekans yüzdeleri

İzinsiz eser kopyalamanın ihlal ve suç olduğunu biliyor musunuz?	f	%
Evet	113	90,4
Hayır	12	9,6
Toplam	125	100

Tablo 2b.

Telif haklarına yönelik genel görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan kopyalamanın nasıl denetlendiği ve sonucunda cezai sorumlulukların neler olduğu konusunda bilgi sahibi misiniz?	f	%
Evet	47	37,6
Hayır	78	62,4
Toplam	125	100

Tablo 2c.

Telif haklarına yönelik genel görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan kopyalamayı ahlaki bir sorun olarak görüyor musunuz?	f	%
Evet	93	74,4
Hayır	32	25,6
Toplam	125	100

Tablo 2 (a, b, c) incelendiğinde katılımcıların büyük bir çoğunluğunun (113 kişi %90,4) izinsiz eser kopyalamanın suç olduğunu bildiği görülmektedir. Önemli bir çoğunluk (93 kişi %74,4) bunu ahlaki bir sorun olarak görürken, 32 kişi (%25,6), yasal olmayan kopyalamayı ahlaki bir sorun olarak görmemektedir. Katılımcıların yasal denetim ve cezai sorumluluklar konusunda çoğunlukla bilgi sahibi olmadıklarını (78 kişi %62,4) belirtirken, % 37,6'sı (47 kişi), bilgi sahibi olduklarını belirtmişlerdir.

4.2. Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik sorular ve görüşler

Tablo 3a.

Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan müzik indiriyor musunuz?	f	%
Evet	78	62,4
Hayır	47	37,6
Toplam	125	100

Tablo 3b.

Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan müzik edinme şekli	f	%
Yasal olmayan kopya aldım	41	37,61
Yasal olmayan kopya indirdim	23	21,11
Her ikisi	45	41,28
Toplam	109	100

Tablo 3c.

Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan şekilde müzik edinme nedeni	f	%
Ekonomik nedenler	60	51,72
Satın alacak zamanım yoktu	29	25,0
Müzik için para ödenmez	27	23,28
Toplam	116	100

Tablo 3d.

Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Müzik indirme aracı?	f	%
Cep telefonu	56	44,8
Bilgisayar	16	12,8
Her ikisi	53	42,4
Toplam	125	100

Tablo 3e.

Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan şekilde müzik edinmenin eser sahibine zarar verdiğini düşünüyor musunuz?	f	%
Evet	92	74,19
Hayır	32	25,81
Toplam	124	100

Tablo 3f.

Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan müzikleri paylaşıyor musunuz?	f	%
Evet	40	32,26
Hayır	84	67,74
Toplam	124	100

Tablo 3g.

Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan şekilde müzik indirdiğinizde vicdani rahatsızlık duyuyor musunuz?	f	%
Evet	38	30,4
Hayır	87	69,6
Toplam	125	100

Tablo 3h.

Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan şekilde müzik indirme sıklığınız nedir?	f	%
Her gün	25	22,52
1-2 günde bir	23	20,72
3-4 günde bir	14	12,62
5+ günde bir	49	44,14
Toplam	111	100

Tablo 3i.

Müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan şekilde müzik edinme nasıl engellenebilir?	f	%
Cezalar artırılarak	14	11,48
Müzik eseri fiyatları ucuzlatılarak	50	40,98
İnsanlar bilinçlendirilerek	19	15,57
Müzik indirme siteleri kapatılarak	20	16,39
Engellenemez	19	15,57
Toplam	122	100

Tablo 3 (a, b, c, d, e, f, g, h, i)'de müzik eserlerinin telif haklarına yönelik görüşler incelendiğinde, “yasal olmayan müzik indiriyor musunuz? sorusuna 78 kişinin (%62,4) evet, 47 kişinin (%37,6) hayır cevabı verdiği görülmektedir. “Yasal olmayan müzik edinme şekli?” sorusuna 16 kişi cevap vermemiştir. Cevap veren 109 kişinin dağılımı, kopya satın alma (41 kişi %37,61), internetten indirme (23 kişi %21,11), her iki yöntemi de kullanma (45 kişi %41,28) şeklindedir.

“Yasal olmayan şekilde müzik edinme nedenleri?” Sorusuna 116 kişi cevap vermiş, 9 kişi soruyu cevaplamamıştır. Cevaplar arasında ekonomik nedenler birinci sırayı alırken (60 kişi %51,72), satın alma için zaman yokluğu (29 kişi %25) ve müzik için para ödemenin gereksiz olduğu (27 kişi %23,28) görüşleri bunu takip etmektedir. “Yasal olmayan şekilde müzik edinmenin eser sahibine zarar verdiğini düşünüyor musunuz?” sorusunu cevaplayan 124 kişiden 92’si (%74,19) gibi önemli bir çoğunluk evet cevabı vermiştir. “Yasal olmayan yollarla edindiğiniz müziği paylaşıyor musunuz sorusuna 1 kişi cevap vermemiştir. Ancak yasal olmayan yollarla edindikleri müziği paylaşma oranı %32,26 (40 kişi) kadar bir oranda görünmektedir. 84 kişi (%67,74) paylaşmadıklarını belirtmişlerdir. Dikkat çeken bulgulardan bir tanesi de, yasal olmayan yollarla müzik edinmesinden dolayı vicdani rahatsızlık duyanların % 30,4 (38 kişi) gibi az bir oranda olmasıdır. “Yasal olmayan şekilde müzik edinme nasıl engellenebilir?” sorusuna 122 kişi cevap vermiştir. 14 kişi (%11,48), cezaların artırılması, 50 kişi (%40,98) eser fiyatlarının ucuzlatılması, 19 kişi (%15,57) insanların bilinçlendirilmesi, 20 kişi (%16,39) müzik indirme sitelerinin kapatılması gibi önlemlerle sonuç alınabileceği görüşünü belirtirken, 19 kişi (%15,57) yasal olmayan şekilde müzik indirmenin engellenemeyeceğini belirtmişlerdir.

4.3. Kitapların telif haklarına yönelik sorular ve görüşler

Tablo 4a.

Kitapların telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

İzinsiz kitap kopyalıyor musunuz?	f	%
Evet	33	27,05
Hayır	89	72,95
Toplam	122	100
İzinsiz kitap kopyalama nedeniniz?	n	%f

Daha ucuza mal olduğu için	49	62,82
Orijinalini bulamadığım için	29	37,18
Toplam	78	100

Tablo 4b.

Kitapların telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

İzinsiz kopya ne kadar ucuz olacaksa yapılır?	f	%
%50 daha ucuz ise	50	63,29
%40 daha ucuz ise	13	16,46
%30 daha ucuz ise	13	16,46
%20 daha ucuz ise	6	7,59
%10 veya daha az ucuz olsa bile	0	0
Toplam	79	100

Tablo 4c.

Kitapların telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

İzinsiz kitap kopyaladığınızda vicdani rahatsızlık duyuyor musunuz?	f	%
Evet	71	61,21
Hayır	45	38,79
Toplam	116	100

Tablo 4d.

Kitapların telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

İzinsiz kopyalanan kitap türü?	f	%
Ders kitabı	71	65,74
Roman-Hikaye	37	34,26
Toplam	108	100

Tablo 4e.

Kitapların telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

İzinsiz kitap kopyalamanın eser sahibine zarar verdiğini düşünüyor musunuz?	f	%
Evet	87	74,36
Hayır	30	25,64
Toplam	117	100

Tablo 4f.

Kitapların telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

İzinsiz kitap kopyalama nasıl engellenebilir?	f	%
Cezalar artırılarak	13	10,92
Kitap fiyatları ucuzlatılarak	52	43,70
İnsanlar bilinçlendirilerek	21	17,65
Fotokopi çekme sınırlandırılarak	3	2,52
Fotokopiler cezalandırılarak	2	1,68
Yasal denetimler sıklaştırılarak	11	9,24
Engellenemez	17	14,29
Toplam	119	100

Tablo 4 (a, b, c, d, e, f)'deki kitapların telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri incelendiğinde, "İzinsiz kitap kopyalıyor musunuz?" sorusuna 33 kişi (%27,05) evet cevabı verirken, 89 kişinin (%72,95) hayır cevabı verdiği görülmektedir. 3 kişi soruyu cevaplamamıştır. "İzinsiz kitap kopyalama nedeniniz?" sorusuna 47 kişi cevap vermekten kaçınmıştır. Soruyu cevaplayan 78 kişiden 49'u (%62,82) daha ucuza mal olduğu için cevabını verirken, Orijinalini bulamadığım için cevabını verenler 29 kişidir (%37,18). "İzinsiz kopya ne kadar ucuz olacaksa yapılır?" sorusuna sadece 79 kişi cevap vermiş, 46 kişi soruyu cevaplamamıştır. 79 kişiden 50'si (%63,29) bu soruya "%50 den daha ucuz ise" cevabını vermiştir.

"İzinsiz kitap kopyaladığınızda vicdani rahatsızlık duyuyor musunuz?" sorusunu cevaplayan 116 kişiden 71'i (cevaplayanların %61,21 i) evet cevabını vermişlerdir. "İzinsiz kopyalanan kitap türü nedir?" sorusuna toplam 108 kişi cevap vermiştir. Bunların 71'i (%65,74) ders kitabı, 37'si ise (%34,26) roman-hikaye seçeneğini işaretlemişlerdir. "İzinsiz kitap kopyalamanın eser sahibine zarar verdiğini düşünüyor musunuz?" sorusunu cevaplayan 117 kişiden 87'si evet (%74,36), 30'u hayır (%25,64) cevabını vermişlerdir. "İzinsiz kitap kopyalama nasıl engellenebilir?" sorusuna 119 katılımcı cevap

vermiştir. Çoğunlukla (52 kişi %43,70) kitap fiyatlarının ucuzlatılması seçeneği işaretlenmiş, ikinci sırayı ise insanların bilinçlendirilmesi (21 kişi %17,65) almıştır.

4.4. Bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşler

Tablo 5a.

Bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan yollarla yazılım ediniyor musunuz?	f	%
Evet	56	46,28
Hayır	65	53,72
Toplam	121	100

Tablo 5b.

Bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan yollarla yazılım edinme şekli?	f	%
Yasal olmayan kopyalama	66	64,08
Yasal olmayan kopya satın alma	16	15,53
Her ikisi	21	20,39
Toplam	103	100

Tablo 5c.

Bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan yollarla yazılım edinme nedeniniz?	f	%
Ekonomik nedenler	83	74,77
Orijinalini bulamadığım için	28	25,23
Toplam	111	100

Tablo 5d.

Bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan yollarla edindiğiniz yazılımı paylaştınız mı?	f	%
Evet	37	32,17
Hayır	78	67,83
Toplam	115	100

Tablo 5e.

Bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan yollarla edinilen yazılımın türü?	f	%
Çeşitli uygulama programları	52	47,27
Çeşitli oyunlar	32	29,10
İşletim sistemi yazılımları	9	8,18
Eğitim amaçlı programlar	17	15,45
Toplam	110	100

Tablo 5f.

Bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan yollarla yazılım edinmenin yazılımı üretene zarar verdiğini düşünüyor musunuz?	f	%
Evet	63	52,94
Hayır	56	47,06
Toplam	119	100

Tablo 5g.

Bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan yollarla yazılım edindiğinizde vicdani rahatsızlık duyuyor musunuz?	f	%
Evet	50	43,48
Hayır	65	56,52
Toplam	115	100

Tablo 5h.

Bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşlerin frekans yüzdeleri

Yasal olmayan yollarla yazılım nasıl engellenebilir?	f	%
Cezalar artırılarak	22	18,04
Yazılım fiyatları ucuzlatılarak	53	43,44
İnsanlar bilinçlendirilerek	18	14,75

Yazılım kopyalama sınırlandırılarak	0	0
Korsan yazılım indirme siteleri kapatılarak	6	4,92
Engellenemez	23	18,85
Toplam	122	100

Tablo 5 (a, b, c, d, e, f, g, h)'deki bilgisayar yazılımlarının telif haklarına yönelik görüşler incelendiğinde, “yasal olmayan yollarla yazılım ediniyor musunuz?” sorusunu 4 kişinin cevaplamadığı görülmektedir. Soruyu cevaplayan 121 kişiden 56’sının (%46,28) evet cevabını, 65 kişinin ise (%53,72) hayır cevabını verdiğini görmekteyiz. “Yasal olmayan yollarla yazılım edinme şekli?” sorusuna ise 103 kişi cevap vermiş, 66 kişi (%64,08) yasal olmayan kopyalama, 16 kişi (%15,53) yasal olmayan kopya satın alma, 21 kişi (%20,39) ise her ikisi seçeneğini işaretlemişlerdir. “Yasal olmayan yollarla yazılım edinme nedeniniz?” sorusunu cevaplayan 111 kişiden 83’ü %74,77 gibi bir çoğunlukla ekonomik nedenleri gerekçe göstermiştir. 28 kişi ise (%25,23) yazılımın orijinalini bulamadıklarını ifade etmişlerdir

“Yasal olmayan yollarla edindiğiniz yazılımı paylaştınız mı?” sorusunu cevaplayan 115 kişiden 37’si (%32,17) evet, 78’i ise (%67,83) hayır cevabını vermişlerdir. “Yasal olmayan yollarla edinilen yazılımın türü?” sorusuna 110 kişi cevap vermiştir. Yasal olmayan yollarla edinilen yazılımların başında çeşitli uygulama programları (52 kişi %47,27) ve çeşitli oyunlar (32 kişi %29,10) gelmektedir. Daha sonra sırası ile eğitim amaçlı programlar (17 kişi %15,45) ve işletim yazılımları (9 kişi %8,18) gelmektedir. “Yasal olmayan yollarla yazılım edinmenin yazılımı üretene zarar verdiğini düşünüyor musunuz?” sorusuna 119 kişi cevap vermiş, 63 kişi (%52,94) evet seçeneğini işaretlerken 56 kişi de (%47,06) hayır seçeneğini işaretlemiştir.

“Yasal olmayan yollarla yazılım edindiğinizde vicdani rahatsızlık duyuyor musunuz?” sorusunu 115 kişi cevaplamıştır. 50 kişi (%43,48) evet seçeneğini işaretlerken 65 kişi de (%56,52) hayır seçeneğini işaretlemiştir. “Yasal olmayan yollarla yazılım nasıl engellenebilir?” sorusunu 122 katılımcı cevaplamıştır. Bunlardan 22’si (%18,4) cezalar artırılarak, 53’ü (%43,44) yazılım fiyatları ucuzlatılarak, 18’i (%14,75) insanlar bilinçlendirilerek, 6’sı (%4,92) korsan yazılım indirme siteleri kapatılarak, 23’ü ise (%18,65) engellenemez ifadesini işaretlemişlerdir. Bu bulgulara dayanarak tıpkı müzik ve kitap kopyalama gibi, yazılım kopyalamanın da en önemli gerekçesi olarak ekonomik nedenlerin gösterildiğini söyleyebiliriz.

5. Sonuç ve Öneriler

Bulgular incelendiğinde genel olarak katılımcıların, izinsiz eser kopyalamanın suç olduğu, aynı zamanda ahlaki bir sorun olduğu konusunda büyük bir çoğunlukla hem fikir oldukları görülmektedir. Ancak bu suçun denetimi ve cezai sorumlulukları konusunda yeterince bilgi sahibi olmadıkları da verilen cevaplardan anlaşılmaktadır.

Araştırmaya göre, yasal olmayan kopyalamada en yüksek oranın müzik eserlerine yönelik olduğu, bunu bilgisayar yazılımlarının takip ettiği, kitap kopyalamanın ise diğerlerine göre daha az olduğu sonucuna varılmaktadır. Özellikle müzik eserlerinin geniş kitlelerce rağbet görmesi ve bu alandaki üretimin tamamen dijital platformlara yönelmesi, müzik eserlerinin fazlaca kopyalanmasının başlıca nedenlerindedir. Yasal olmayan sitelerde izinsiz kopya dağıtımında önemli bir rol oynamaktadır. Dijital kopyalamanın neredeyse tamamen maliyetsiz olması da kitlelere cazip gelmektedir. Katılımcılar müzik eseri ve kitap üreticilerinin izinsiz kopyalamadan daha fazla zarar gördüğünü belirtirlerken, bilgisayar yazılımı üretenler için daha az oranda bu fikre katılmışlardır.

Müzik eserleri, kitaplar ve bilgisayar yazılımlarının izinsiz kopyalanmalarına en önemli neden olarak ekonomik nedenler gösterilmektedir. Buradan hareketle, eser fiyatlarının ucuzlatılmasının orijinal ürün kullanımını artırabileceği görüşü önem kazanmaktadır. İzinsiz kitap kopyalamada rağbet özellikle ders kitapları yönündedir. Bu da üniversite öğrencilerinin ders materyallerini ucuz yolla temin

etmeleri eğiliminden kaynaklanmaktadır. Eğitimin temel ve vazgeçilmez materyalleri olan kitapların illegal kopyalanması yasal satışların azalmasına neden olmaktadır. Bu durum yayın evlerine zarar vermekte dolayısı ile kitap yazarlarının üretkenliğini de olumsuz etkilemektedir.

Bilgisayar yazılımlarının izinsiz kopyalanmasında ise çeşitli uygulama yazılımları ve oyunlar yüksek oranda tercih edilmektedir. Ofis uygulamalarından mesleki alan yazılımlarına kadar her şeyin bilgisayar programı ile yürütüldüğü günümüz dünyasında ihtiyaçların da bu yönde ağırlık kazanması normaldir.

İlegal kopyalamaların engellenmesi için ağırlıklı görüşler ürünlerin ucuzlatılması, insanların bilinçlendirilmesi ve cezaların artırılması yönündedir. Ancak izinsiz kopyalamanın tamamen engellenemeyeceğini öne süren görüşler de mevcuttur.

Akçayır ve Akçayır'ın 2017 de yayınlanan araştırma sonuçlarında elde edilen bulgulara göre üniversite öğrencilerinin interneti eğitimsel amaçlı oldukça yoğun bir şekilde kullanmalarına karşın telif haklarını göz ardı ettikleri belirlenmiştir.

Yılmaz ve Kapancıoğulları (2007) üniversite öğrencilerinin müzik ürünleri ve edinim yolları konusundaki tercihlerine yönelik yaptıkları çalışmada, internet kullanarak yeni sanatçılar ve albümleri hakkında bilgi sahibi olan katılımcıların satın alımlarının artmadığı, tam aksine %49 civarında azaldığını belirtmişlerdir.

Bu araştırmanın en çarpıcı yanlarından biri de katılımcıların hem sanat eğitimcisi öğretmen adayları hem de geleceğin eser üreticileri olmasıdır. Bulgulara bakıldığında araştırmacıların izinsiz kopyalamanın suç olduğunu, bu eylemin ahlaki bir sorun olduğunu bilip kabul etmelerine karşın, izinsiz kopyalamayı uygulamalarıdır.

Araştırmanın sonuçları göz önüne bulundurarak illegal kopyalamayı engellemek ya da en aza indirmek amacı ile şunlar yapılabilir:

- İnsanlar telif haklarına yönelik olarak bilinçlendirilmeli, denetimi ve cezai sorumlulukları konusunda daha fazla bilgilendirilmeli bu konuda farkındalık oranı yükseltilmelidir. Özellikle eğitim programlarının içine buna yönelik ders veya seminerler konmalıdır.
- İzinsiz kopyalanan bu ürünlerin fiyatları daha uygun rakamlara çekilmeli ve yasal kullanım cazip hale getirilmelidir.
- Bu yöndeki hukuki tedbirler güçlendirilmeli, denetimler artırılmalıdır. İzinsiz kopyalamaya zemin oluşturan indirme siteleri ve izinsiz kopyalamayı ticarete ve haksız kazanca dönüştürenler ağır şekilde ceza ve yaptırımlara maruz bırakılmalıdır.

Kaynakça

- Akçayır, M., Akçayır, G. (2017). Eğitimsel amaçlı internet kullanımı: üniversite öğrencilerinin telif hakları hakkında tutum ve görüşleri. *Eğitim Teknolojisi Kural ve Uygulama*, 7(1), 105-120.
- Aksu, M. (2016). İnternet üzerinden yayılan eserlerde tükenme ilkesi? (Dijital tükenme ilkesi?). *Ticaret ve Fikri Mülkiyet Hukuku Dergisi*, 2(1), 1-22.
- Cebe, R., Sucin, H. (2014). Fikir ve sanat eserleri kanununun kısa tarihçesi ve eser üreticileri açısından önemi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 120-127.
- Erdem, Z. (2008). *Öğretmen adaylarının bilişim teknolojilerini kullanımlarının etik açıdan değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Karahisar, T. (t.y.). İnternette müzik eserlerinin paylaşımı ve telif hakları sorunu. *Academia*, 1-14.
Erişim adresi:
http://www.academia.edu/19612574/%C4%B0nternette_M%C3%BCzik_Eserlerinin_Payla%C5%9F%C4%B1m%C4%B1_ve_Telif_Haklar%C4%B1_Sorunu
- Kaynak, S., Koç, S. (2015). Telif hakları hukukunun yeni macerası: Sosyal medya. *Cyprus International University Folklor/Edebiyat dergisi*, 21(83), 389-410.
- Memduhoğlu, H. B. (2008). Kültürel ve sanatsal yaratıcılığın teşvik edilmesi ve etik yükümlülükler bağlamında telif haklarının korunmasına ilişkin kavramsal bir çözümleme. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10, 118-128.
- Naralan, A., Özdemir, A. (2016). Üniversite öğrencilerinin yasal olmayan kopyalamalar ile ilgili davranışları ve düşünceleri. *Uluslararası 8. bilgi, ekonomi ve yönetim kongresi bildiriler kitabı* (s. 525-537) içinde. İstanbul.
- Sarmaşık, J. (1995). Radyo ve televizyon yayıncılığında telif hakları ve komşu hakların korunması. *Marmara İletişim dergisi*, 9, 161-172.
- Sert, M. (2008). *Elektronik belgeler ve telif hakları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Tonta, Y. (2002). Elektronik Kaynaklarda Yasal Sorunlar. *PULMAN-XT Türkiye Ulusal Toplantısı* içinde. Ankara: Milli Kütüphane.
- Yılmaz, C. ve Kapancıoğulları, Ö. (2007). Üniversite öğrencilerinin müzik ürünleri ve edinim yolları konusundaki tercihleri. *Selçuk Üniversitesi, Karaman I.I.B.F Dergisi*, 9(12), 272-281.
- Yılmaz, C., Özdiş, T. ve Kapancıoğulları, Ö. (2009). Genç kadın ve erkeklerin müzik ürünü dinleme cihazı ve korsan ürünler karşısındaki tutum farklılıkları. *Celal Bayar Üniversitesi Yönetim ve Ekonomi Dergisi*, 16(1), 74-88.
- Yılmaz, M. (2005). Teknik açıdan internet ve telif hakkı. *Türk kütüphaneciliği*, 19(1).

2006 İLKÖĞRETİM MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMI İLE 2018 İLKOKUL VE ORTAOKUL MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMININ KARŞILAŞTIRILMALI KURAMSAL ÇERÇEVE ANALİZİ

Aytekin Albuz¹ - Barış Demirci²

Öz

Eğitimde önem kazanan yapılandırmacı öğrenme yaklaşımının, etkili ve kalıcı bir öğrenme sağladığı birçok eğitimci tarafından kabul edilmiştir. Bu bağlamda İlköğretim müzik dersi öğretim programı (1-8. sınıflar) yeniden yapılandırılmış, öğrenci merkezli öğrenmeyi dikkate alan yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı ve çoklu zekâ kuramı, 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programına kaynaklık eden kuramlar olmuştur.

Yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı ve bazı kuramlara dayandırılarak hazırlanan 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programının uygulanabilirliği ve kalıcı öğrenmeye etkileri, araştırmacılar tarafından ele alınmış, birçok fikir ve düşünce dile getirilmiştir. On iki yıl süre ile yürürlükte kalan 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından alınan bir karar doğrultusunda güncellenmeye gidilmiştir. Oluşturulan komisyon tarafından programın güncelleme çalışmaları tamamlanmış ve 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programı (1-8 sınıf) olarak yürürlüğe girmiştir.

Araştırma bu iki program ekseninde birçok açıdan ele alınarak karşılaştırılmış, kuramsal açıdan analiz edilerek değerlendirmeleri yapılmış ve tartışılmıştır.

Sonuç olarak, temelde 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programına kaynaklık eden öğrenme yaklaşımları ve kuramları üzerine inşa edilen 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programının; öğrenme alanları, kazanımlar ve açıklamalar ekseninde yeniden ele alınıp güncellendiği, yeni kazanımlar eklendiği, bazı kazanımların değiştirildiği, bazı kazanımların programdan kaldırıldığı, kazanımlara ilişkin etkinlik örneklerine yer verilmediği, “Dinleme-söyleme-çalma” öğrenme alanının; “dinleme-söyleme” olarak değiştirildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Program, Müzik Öğretim Programı, Program Analiz

A Comparative Theoretical Framework Analysis on the Music Course 2006 Teaching Program in Primary Education and 2018 Teaching Program in Primary and Secondary Education

Abstract

It is generally accepted that constructivist learning approach, gaining importance in education, provides effective and permanent learning by several education experts. Music course teaching program in primary education (Grades 1 to 8) has been reconstructed. The constructivist learning approach and the multiple intelligence theory, supporting student oriented learning, have been the source theories of music course 2006 teaching program in primary education.

The constructivist learning approach, the applicability of music course 2006 teaching program in primary education prepared basing on some theories and its effects on permanent learning were evaluated by researchers and several opinions and insights were stated. The music course 2006 teaching program in primary education, which had been carried out for 12 years and then was updated by the Ministry of Education. The revision of the program was completed by the commission and has begun to

¹ Prof. Dr. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, aytekina@gazi.edu.tr

² Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, bdemirci@atauni.edu.tr

be carried out in the curriculum of music course as 2018 teaching program in primary education (Grade 1 to 8).

In this study, these two programs have been compared by considering several aspects and analyzing and discussing them from theoretical point of view.

As a result, it has been understood that the music course 2018 teaching program in primary education which is based on learning approaches and theories that are mainly used in the music course 2006 teaching program in primary education has been arranged by updating the curriculum within the axis of learning fields, acquirements and expressions; new acquirements has been added, some acquirements has been changed and some of them have been removed from the program, and it has been determined that the previous curriculum has not included enough activity samples related to acquirements and learning field of “listening – singing – playing” has been changed to “listening – singing”.

Keywords: *Program, music teaching program, Program Analysis*

1. Giriş

Her düşünür, eğitimi tanımlarken yalın olarak tanımlama yerine yapılmasını uygun bulduğu belli bir eğitimi dikkate alarak, onu yansıtacak bir tanım ortaya koymuştur (Ertürk, 1997:11). Geniş anlamda eğitimi bireylerin toplumun standartlarını, inançlarını ve yaşama yollarını kazanmasında etkili olan tüm sosyal süreçlerdir (Smith, Stanley ve Shores, 1957:1). Seçilmiş ve kontrollü bir çevrenin (özellikle okulun) etkisi altında sosyal yeterlik ve optimum bireysel gelişmeyi sağlayan sosyal bir süreçtir (Good, 1959:52). Genel çizgilerle ise, eğitim bireyin içinde yaşadığı toplumda davranış biçimleri edindiği süreçlerin toplamıdır (Varış, 1997:13).

Tanımlardan da anlaşıldığı üzere eğitim, bireysel bir gelişme sağlayan, sosyal ve toplumsal süreçler bütünüdür. Var olan eğitim sistemleri eğitimin güttüğü amaçlar doğrultusunda ele alınarak günümüz şartlarına uygun program modelleri oluşturulmalı, uygulama sürecine geçilmeden önce sınanmalı, sınama sonucunda elde edilen dönütler değerlendirilmeli ve programın bir bütün olarak işlediğine kanaat getirildikten sonra uygulanmalıdır.

Bir ya da daha fazla öğrenci için eğitimsel sonuçlar elde etmenin amaçlandığı planlanmış olaylar dizisi olarak tanımlanan program (Elliot, 1979:42), modeli, amaçları, etkili öğeleri, etkinlikleri, içeriği, zamanlama ve sıralama önerilerini ve değerlendirme biçimlerini içermelidir (Harrison, 1983:13). Programcıların belirttikleri bu temel öğeler, eğitim programlarının, öğretim programlarının ve ders programlarının içerisinde var olan öğelerdir.

Eğitim programı, bir eğitim kurumunda çocuklar, gençler ve yetişkinler için sağlanan milli eğitimin ve kurumun amaçlarının gerçekleşmesine dönük faaliyetler bütünüdür (Küçükahmet, 1999:9). Öğretim programı, bir dersle ilgili öğretme-öğrenme sürecinde neleri, niçin ve nasıl yer alacağını gösteren kılavuz, başka bir deyişle bu nitelikte bir proje planıdır (Özçelik, 1992:4). Ders programı ise, "... öğretim ilkelerini konuların alt kategorilerini ve değerlendirme esaslarını içeren ve eğitim öğretim programlarındaki esasları öğrenci davranışına dönüştüren program olarak tanımlanır" (Varış, 1997:14).

Öğretim programları birçok temel kavramla beraber birçok kuramı ve öğrenme yaklaşımını da içerisinde barındırmaktadırlar. Bu temel kavramlar ve kuramlar bir öğretim programının uygulama süreci ve değerlendirme boyutunda büyük rol oynarlar. Uygulamada aksaklık yaşanan öğretim programları, program geliştirme ve alan uzmanları tarafından kuram ve kavramlara bağlı kalarak öğelerine dönük değerlendirilerek yeniden yapılandırılmalarıdır. Bu bağlamda Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde yeniden yapılandırmaya gidilmiş, başlatılan program geliştirme çalışmalarında bazı öğrenme yaklaşımlarının yanı sıra öğrenci merkezli öğrenmeyi odaklayan yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programlarına kaynaklık eden kuramlar olmuşlardır.

Yapılandırmacılık öğretimle ilgili bir kuram değil, bilgi ve öğrenme ile ilgili bir kuramdır ve bu kuram temelden kurmaya dayanır (Demirel, 2011:249). Öğrenci merkeze alınmalı, problem çözmesine olanak ve fırsat verilmelidir; çünkü öğrenecek olan kendisidir. İçerik bunu sağlayacak biçimde çok çeşitli olarak ona sunulmalıdır (Sönmez, 2010:148). Etkin öğrenmeyi sağlamada öğrencinin konuşması, tartışması, düşünce ve savlar oluşturması, öğretmenin yalnız yol gösterici olması önemlidir (Sönmez, 1994). Öğretmenin bilgiyi aktarmak yerine öğrencilere bilgiyi keşfederek öğrenmelerine yönelik yol gösterici bir rol üstlenmesi gerekir (Orff, 2003).

2006 yılında yürürlüğe giren ilköğretim müzik dersi öğretim programı da Öğrenci merkezli öğrenmeyi dikkate alan; yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı, işbirliğine dayalı öğrenme, çoklu zekâ kuramı gibi birçok kuramı içerisinde barındırmaktadır.

İşbirliğine dayalı öğrenme, öğrencilerin küçük gruplar oluşturarak bir problemi çözme ya da bir görevi yerine getirmek üzere ortak bir amaç uğruna birlikte çalışma yoluyla bir konuyu öğrenme

yaklaşımıdır (Demirci, 2010:51). Öğrencilerin konuları, diğer arkadaşları ile tartışarak konuşarak, onlardan gelen yansımaları kullanarak daha iyi öğrenmelerine olanak sağlar. Birlikte çalışma, öğrencilere diğer öğrencilerin bakış açılarını, farklı yorumlarını ve çözümlerini tanıma şansı verir (Küçüktepe, 2010 9). İşbirliğine dayalı oyunların bireysel olarak yarışmayı desteklemeyen işbirlikli bir kurulum içinde grup etkileşimini ve olumlu sosyalleşmeyi içerdiği gözlemlenmiştir (Gülay, Mirzeoğlu, ve Çelebi, 2010:92).

Diğer bir kuram olan çoklu zekâ kuramını Gardner şöyle tanımlamıştır; “Zekâ, bir veya daha fazla kültürel yapıda değeri olan bir ürüne şekil verme ya da problemleri çözme yeteneğidir” (Akt. Demir, 2005:3). Gardner çoklu zeka kuramı ile sekiz zeka alanı olduğunu ileri sürmüştür. Bu alanlardan biriside Müziksel-Ritmik Zekâdır. Gardner’a göre, müzik; müzik formlarını, müziksel perdeleri, tonları ve ritimleri algılama, ayırt etme ve beste yapma, kendini müzikle ifade etme yetenekleridir (Temiz, 2007:19-26). Ayrıca Orff anlayışına dayanan çalışmaların çoklu zeka kuramıyla da bir çok anlamda benzerlik gösterdiği bilinmektedir. Carl Orff’un elementer müzik ve hareket eğitimi anlayışı, her çocuğun kendine özgü bir yeteneği olduğunu kabul eder (Orff, 2006:10).

2006 yılında yürürlüğe giren “2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programı” yukarıda bahsi geçen yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı üzerine temellendirilmiş ve on iki yıl süreyle yürürlükte kalmıştır. “Bu program kendinden önceki programa kaynaklık eden davranışçı kuramın (bilişsel, duyuşsal, psikomotor) özelliklerini de içerisinde barındırmıştır”(Albuz ve Demirci, 2010). Daha sonra yürürlüğe 2018 yılında giren “2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı” da 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programı öğrenme yaklaşımları ekseninde oluşturulmuş ve bu kuramlar dahilinde güncellenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda araştırmada her iki programın karşılaştırılması, hem kullanılan öğrenme yaklaşımları, hem de öğrenme alanlarına ilişkin kazanımların türü ve ele alınış biçiminin değerlendirilmesi bakımından önem arz etmektedir.

2. Bulgular ve Yorum

2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programı ile 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programlarına ilişkin karşılaştırmalı analiz ve değerlendirmeler aşağıda tablolar halinde verilmiştir.

Tablo 1.

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programlarının Temel Yapı ve Öğrenme Alanları Boyutunda Karşılaştırılması

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı
Programın Temel Yapısı ve Öğrenme Alanları	Programın Temel Yapısı ve Öğrenme Alanları
2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programı; genel amaçlar, temel beceriler, öğrenme alanları, kazanımlar, etkinlikler, açıklamalar, öğrenme-öğretim süreçleri ve ölçme değerlendirme boyutlarından oluşmaktadır. Müzik dersi öğretim programı temel öğrenme alanları 1. Dinleme-Söyleme-Çalma 2. Müziksel Algı ve Bilgilenme 3. Müziksel Yaratıcılık 4. Müzik Kültürü	2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programı'nda öğrenme alanı temelli yaklaşım esas alınmıştır. Programda her sınıf düzeyinde aşağıdaki dört öğrenme alanı yer almaktadır. 1. Dinleme-Söyleme 2. Müziksel Algı ve Bilgilenme 3. Müziksel Yaratıcılık 4. Müzik Kültürü Müzik Dersi Öğretim Programı'nda yer alan kazanımlar öğrenme alanlarına göre numaralandırılmıştır. Kazanımlar; ders kodu, sınıf düzeyi, öğrenme alanı ve kazanım numarası olarak ifade edilmiştir.

Tablo 1’de görüldüğü üzere; her iki programda dört öğrenme alanı üzerine yapılandırılmıştır. Yapılan güncelleme sonucunda 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında yer alan öğrenme alanlarına 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programında da büyük ölçüde bağlı kalınırken, sadece dinleme-söyleme-çalma öğrenme alanında değişikliğe gidilerek çalma boyutu kaldırılmıştır. Ancak, takdir edileceği üzere çalgısız bir müzik eğitiminden bahsedilemeyeceği gibi, bu uygulamanın çocukların psikomotor beceri edinimi ve müzikal gelişimleri açısından bir takım eksikliklere yol açacağı aşikardır.

Tablo 2.

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programlarının Biçimsel Açından Karşılaştırılması

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı
2006-2017 yılları arasında 12 yıl süreyle yürürlükte kalmıştır.	2018 yılında yürürlüğe girmiş ve uygulanmaya başlamıştır.
Hazırlayan özel ihtisas komisyonunun isimleri programda yer almıştır.	Hazırlayan komisyona ilişkin açıklamalara yer verilmemiştir.
Uygulama sürecinde ders kitabı materyali yürürlükten kaldırılmıştır.	Ders kitabı yoktur.
Ders kitabı uygulamasının yerine “öğretmen kılavuz kitabı” ve “öğrenci çalışma kitabı” uygulamaya girmiştir.	Öğretmen kılavuz ve öğrenci çalışma kitabı uygulaması devam etmektedir.
Kılavuz program görünümündedir.	Müfredat programı görünümündedir.
Öğrenci merkezlidir.	Öğrenci merkezlidir.
Öğrenme alanları anlayışı üzerine yapılandırılmıştır.	Öğrenme alanları anlayışı üzerine yapılandırılmıştır.
Genel amaçlar öz olarak ifade edilmiştir.	Genel amaçlar mevcuttur.
Vizyonu, misyonu, temel yapısı ve öğrenme yaklaşımları hakkında açıklayıcı bilgiler yer almıştır.	Vizyonu, misyonu ve temel yapısına ilişkin açıklamalara yer verilmiş, programda yer alan öğrenme yaklaşımlarına ilişkin açıklamalara yer verilmemiştir.
Konular, diğer disiplinlerle olabildiğince ilişkilendirilmiştir.	Konular, diğer disiplinlerle olabildiğince ilişkilendirilmiştir.
Genel ve özel müzik öğretim yöntemleri hakkında kısa bilgiler verilmiştir.	Genel ve özel müzik öğretim yöntemleri hakkında kısa bilgiler verilmiştir.
Öğrenme-öğretme (etkinlikler) durumlarına yer verilmiştir.	Öğrenme-öğretme durumlarına yer verilmiş, etkinliklere yer verilmemiştir.
Ölçme-değerlendirme durumlarına yer verilmiştir.	Ölçme-değerlendirme durumlarına ilişkin genel açıklamalara yer verilmiştir.
83 sayfadan oluşmaktadır	36 sayfadan oluşmaktadır.

Tablo 2’den anlaşılacağı üzere; her iki programın biçimsel açıdan karşılaştırılması sonucunda, 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programında birçok açıdan yine 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programına bağlı kalındığı görülmüştür. 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programında öğrenme yaklaşımlarına ilişkin açıklamalara ve etkinliklere yer verilmezken, ölçme değerlendirme durumlarına ilişkin ise sadece genel açıklamalara yer verilmiştir. Ayrıca 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programını hazırlayan komisyon üyelerine ilişkin herhangi bir bilgiye yer verilmediği de dikkat çekmektedir.

Tablo 3.

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programlarının İçeriksel Açından Karşılaştırılması

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı
Bilgiyi bireyin kendisinin işlevselleştirdiği yapılandırmacı yaklaşım esas alınmıştır.	Açıklamalarda programa kaynaklık eden öğrenme yaklaşımlarına yer verilmemiştir.
Modeli; Beş Boyutlu Çağdaş Öğretim Programı	Modeli; Üç Boyutlu Güncel Öğretim Programı
Öğrenme alanları	Öğrenme alanları
Kazanımlar	Kazanımlar
Açıklamalar	Açıklamalar
Etkinlikler	
Ölçme-Değerlendirme	
Esas noktasını kazanımlar oluşturmaktadır.	Esas noktasını kazanımlar oluşturmaktadır.
Kazanım ifadeleri öğrenci merkezlidir.	Kazanım ifadeleri öğrenci merkezlidir.
Geleneksel öğretim yöntemlerinin yanı sıra çağdaş öğretim yöntemlerine de yer verilmiştir.	Çok net olarak öğretim yöntem önerisi ifade edilmemiştir.
Konular, kazanımlar çerçevesinde ilgili öğrenme alanının altında yer almaktadır.	Konular, kazanımlar çerçevesinde ilgili öğrenme alanının altında yer almaktadır.
Konular kazanımlarla ilişkilendirilmiş ve etkinlikler oluşturulmuştur.	Konular kazanımlarla ilişkilendirilmiştir. Etkinlik örneklerine yer verilmemiştir.
Örnek ders işleyişine yer verilmiştir.	Ders işleyişine yer verilmemiştir.
Ölçme-değerlendirme durumlarına ilişkin örneklerle yer verilmiştir.	Ölçme-değerlendirme durumlarına ilişkin açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 3 incelendiğinde; 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programının modeli, beş boyutlu (öğrenme alanları, kazanımlar, açıklamalar, etkinlikler, ölçme-değerlendirme) çağdaş bir öğretim programı niteliğinde iken, 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programının modeli ise, üç boyutlu (öğrenme alanları, kazanımlar, açıklamalar) güncel bir öğretim programı niteliğindedir. 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında kazanımlara ilişkin etkinlik örnekleri oluşturulmuştur.

2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programında ise, etkinlik örneklerine yer verilmemiştir. 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında örnek ders işlenişine yer verilirken, 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programında, örnek ders işlenişine yer verilmemiştir. Yine 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında ölçme-değerlendirme durumlarına ilişkin örnekler mevcut iken, 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programında, ölçme-değerlendirme durumlarına ilişkin herhangi bir açıklamaya rastlanmamıştır.

Tablo 4.

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programlarının Özel Amaçlar Boyutunda Karşılaştırılması

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 İlkokul Ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı
Özel Amaçlar	Özel Amaçlar
<p>Müzik Dersi Öğretim Programı'nın amacı, Türk Millî Eğitimnin genel amaçları ve temel ilkelerine uygun olarak öğrencilerin;</p> <ul style="list-style-type: none"> Müzik yoluyla estetik yönünü geliştirmek, Duygu, düşünce ve deneyimlerini müzik yoluyla ifade etmelerine imkân sağlamak, Yaratıcılık ve yeteneğini müzik üretme yoluyla geliştirmek, Yerel, bölgesel, ulusal, uluslararası müzik kültürlerini tanımak, Müzik yoluyla kişilik ve özgüven gelişimlerine katkı sağlamak, Müzik aracılığıyla zihinsel becerilerinin gelişimini sağlamak ve bireysel ve toplumsal ilişkilerini geliştirmek, Bireysel ve toplu olarak, nitelikli değişik türlerde şarkı dinleme, söyleme ve çalma etkinliklerine katılımlarını sağlamak, Müziksel algı ve bilgilerini geliştirmek, İstiklâl Marşı başta olmak üzere millî marşlarımızı özüne uygun olarak seslendirmelerini sağlamak, Müzik yoluyla sevgi, paylaşım ve sorumluluk duygularını geliştirmek, Millî birliğimizi, bütünlüğümüzü pekiştiren ve dünya ile bütünleşmemizi kolaylaştıran müzik kültürü ve birikimine sahip olmalarını sağlamak, Atatürk'ün Türk müziğinin gelişmesine ilişkin görüşlerini kavramak ve Atatürk ilke ve inkılaplarına gönülden bağlı, kültürlü bireyler olarak yetişmelerini sağlamak. 	<p>Müzik Dersi Öğretim Programı'nın amacı öğrencilerin;</p> <ul style="list-style-type: none"> Müzik yoluyla estetik yönünü geliştirmek, Duygu, düşünce ve deneyimlerini müzik yoluyla ifade etmelerine imkân sağlamak, Yaratıcılığını ve yeteneğini müzik yoluyla geliştirmek, Yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası müzik türlerini tanıyarak farklı kültürlerle ait öğeleri zenginlik olarak algılamasını sağlamak, Müzik aracılığıyla zihinsel becerilerinin gelişimini sağlamak, Müzik yoluyla bireysel ve toplumsal ilişkilerini geliştirmek, Müzik ile ilgili çalışmalarda bilişim teknolojilerinden yararlanmalarını sağlamak, Bireysel ve toplu olarak nitelikli farklı türlerde şarkı dinleme ve söyleme etkinliklerine katılımlarını sağlamak, Müziksel algı ve bilgilerini geliştirmek, İstiklâl Marşı başta olmak üzere marşlarımızı özüne uygun olarak seslendirmelerini sağlamak, Müzik yoluyla sevgi, paylaşım ve sorumluluk duygularını geliştirmek, Millî birliğimizi, bütünlüğümüzü pekiştiren ve dünya ile bütünleşmemizi kolaylaştıran müzik kültürü ve birikimine sahip olmalarını sağlamak, Atatürk'ün Türk müziğinin gelişmesine ilişkin görüşlerini kavramak amaçlarına ulaşmalarının sağlanmasıdır.

Tablo 4 incelendiğinde; 2006 ilköğretim ilköğretim müzik dersi öğretim programı ve 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programlarının özel amaçlar bakımından büyük ölçüde aynı olduğu görülecektir. Ancak, 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında “müzik aracılığıyla kişilik ve özgüven gelişimlerine katkı sağlamak” amacı mevcut iken, söz konusu ifadenin 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programı özel amaçlarında yer almadığı, buna karşın “müzik ile ilgili çalışmalarda bilişim teknolojilerinde yararlanmalarını sağlama” maddesinin eklendiği anlaşılmaktadır.

Tablo 5.

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programlarının Temel Beceriler ve Değerler Boyutunda Karşılaştırılması

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 İlkokul Ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı
Temel Beceriler ve Değerler	Alana Özgü Beceriler
<p>Müzik dersi 1-8. Sınıflar öğretim programı, içerdiği öğrenme alanları ve kazanımlarla öğrencilerde aşağıdaki temel becerilerin gelişmesini sağlayacağı ifade edilmiştir.</p> <p>Programda ulaşılması beklenen temel beceriler;</p> <ul style="list-style-type: none"> Türkçeyi doğru, güzel ve etkili kullanma, Eleştirel düşünme, yaratıcı düşünme, İletişim kurma, Problem çözme, araştırma, Bilgi teknolojilerini kullanma, 	<p>Müzik dersine özgü temel bilgi, beceri ve yeterlilikler; kazanımlar ile açıklamaların içerisinde ifade edilmiştir.</p> <p>Müzik dersi; katılımcı, sürekli geliştirilebilir, yeniliklere açık ve değişime öncülük eden bir yapıya sahip olup bu derste aşağıdaki becerilerin geliştirilmesi hedeflenmiştir.</p> <p>Programda ulaşılması beklenen temel beceriler;</p> <ul style="list-style-type: none"> Müziği tanıyabilme Müzik - beden uyumunu sağlayabilme Müziği bireysel veya toplu yapabileme

-
- Girişimcilik,
 - Müziksel algılamaya ve bilgilene,
 - Kişisel ve sosyal değerlere önem verme,
 - Müzik okur- yazarlığı edinebilme,
 - Estetik duyarlılığa sahip olma şeklinde ifade edilmiştir.
- Değerler ise;
Paylaşım, hoşgörü, sorumluluk olarak belirlenmiştir.
- Müzikle toplum arasındaki bağı görebilme
 - Müzikle kültür, tarih ve estetik arasında bağ kurabilme
 - Müziği millî ve manevî değerlerle ilişkilendirebilme
 - Müziğin bir bilim dalı olarak da farklı bilimlerle ilişkisini kurabilme
 - Müziğin her insan için öğrenilebilir olduğunu anlayabilme
 - Dinleme, söyleme ve ritimsel etkinliklerle müzik yapabilme
 - Kendini müzik yoluyla ifade edebilme
 - Kültürel miras ve çeşitliliği geliştirebilme
 - Müzik teknolojilerini kullanabilme
 - Etkin müzik üreticisi olabilme şeklinde ifade edilmiştir.
- Değerler;
Adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, yardımseverlik.
-

Tablo 5'te görüleceği üzere; her iki programda da içerik, öğrenme alanları ve kazanımlar yoluyla; başta müzikle ilgili beceriler kazandırma, toplum içerisinde sosyal değerlere karşı hassasiyet sahibi bireyler olabilme, eleştirel düşünen yaratıcı yönleri güçlü, çağın değişim ve gelişim süreçlerini yakından takip edebilme, estetik duyarlılığa sahip, sorumluluk ve paylaşım duygusu yüksek, sosyal bireyler olabilmeyi amaçlamaktadır.

Tablo 6.

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programlarının Kazanımlar Boyutuna İlişkin Karşılaştırılması

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı
Programda Yer Alan Kazanımlar	Programda Yer Alan Kazanımlar
2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında; öğrenme alanlarına ilişkin kazanımlar, etkinlikler, ve açıklamaların yer aldığı çizelgelere yer verilmiştir. Programda yer alan toplam kazanım sayısı: 183 (1-8.sınıf)	2018 ilköğretim müzik dersi öğretim programında öğrenme alanlarına ilişkin kazanımlara ve açıklamalara yer verilmiştir. Programda yer alan toplam kazanım sayısı: 179 (1-8. sınıf)
1. Sınıf 23 kazanım	1. Sınıf 24 kazanım
2. Sınıf 22 kazanım	2. Sınıf 18 kazanım
3. Sınıf 23 kazanım	3. Sınıf 22 kazanım
4. Sınıf 23 kazanım	4. Sınıf 21 kazanım
5. Sınıf 24 kazanım	5. Sınıf 23 kazanım
6. Sınıf 23 kazanım	6. Sınıf 24 kazanım
7. Sınıf 23 kazanım	7. Sınıf 22 kazanım
8. Sınıf 22 kazanım	8. Sınıf 25 kazanım

Tablo 6 incelendiğinde; 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında yer alan kazanımların büyük çoğunluğunun 2018 ilköğretim müzik dersi öğretim programında da yer aldığı, bazı kazanımların kısmen değiştirildiği, bazı kazanımların ise kaldırıldığı tespit edilmiştir. Toplamda 183 olan kazanım sayısının 179'a düşürüldüğü görülmüştür. 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında sınıf başına düşen kazanım sayıları 22 ile 24 aralığında iken, 2018 ilköğretim müzik dersi öğretim programında ise, 18 ile 25 aralığında seyretmektedir.

Tablo 7.

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programlarının Öğrenme-Öğretme Süreci Boyutunda Karşılaştırılması

2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı Öğrenme-Öğretme Sürecine İlişkin Önemli Hususlar	2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı Öğrenme-Öğretme Sürecine İlişkin Önemli Hususlar
<p>2006 İlköğretim müzik dersi öğretim programı öğrenme-öğretme süreçlerine ilişkin hususlar;</p> <ul style="list-style-type: none">• Öğrenme ve öğretme sürecinde öğrenci merkezli eğitim anlayışı ile paralellik gösteren, müzik dersine yönelik aktif öğrenme yöntemleri (Dalcroze, Orff, Kodaly, vb.) ile birlikte, genel öğretim yöntemlerine yer verilmiştir.• Müzik eğitiminde kazanımlara uygun olarak, “Oyun, Dans, Devinim” ekseninde ilgili yöntemlerden yararlanılmasının, dersin işlenişinde ayrı bir önem taşıyacağı ifade edilmiştir.• Genel müzik eğitiminde nota öğretiminin amaç değil, araç olduğu ilkesinden hareketle; programda nota öğretimi 4. sınıftan başlatılmıştır. Kulaktan şarkı öğretim yöntemi ise 4. sınıf düzeyine kadar aktif olarak uygulanmakla birlikte, nota öğretiminin yanında ilköğretim süreci boyunca her düzeyde mutlaka kullanılmasının uygun olacağı belirtilmiştir. Ayrıca, 7-8. sınıflarda, öğrencilerin ergenlik dönemine ilişkin ses yapılarındaki değişim sebebiyle, bu dönem çocuklarında şarkı söyleme etkinliğinden çok; dinleme, çalma ve yaratıcılık eğitimlerine ağırlık verilmesinin uygun olacağı belirtilmiştir.• İlköğretim 1-8. sınıf müzik ders programı’nda ifade edilen kazanımlardan bazılarının, eğitim-öğretim yılı içerisinde, müzik eğitiminin basitten karmaşığa doğru işlenmesini sağlamak ve hangi kazanımın hangi kazanımdan önce mutlaka işleneceğine işaret etmek amacıyla “sıralı kazanımlar” sembollerle ifade edilmiş ve bu semboller kazanım tablosunun açıklamalar bölümünde belirtilmiştir.• Sıralı kazanımların işlenmesinde belirtilen öncelik sonralık sırasına uyulmasının önemi vurgulanmıştır. “Özetle sıralı kazanımlardan anlaşılması gereken, kazanımların birbirini takip eden haftalarda işlenmesi zorunluluğu değil, sadece etkili müzik eğitimi için, kendi içlerinde belirtilen öncelik sonralık sırasına uyulmasına dikkat edilerek işlenmesidir” (MEB, 2007, s. 8).• Bu kazanımların farklı kazanımlarla ders içi ilişkilendirme yapılarak tekrar verilebileceği konusunda öneride bulunulmuştur.• Sıralı olan kazanımların dışındaki diğer kazanımların ise yıl içerisinde farklı zamanlarda tekrar edilerek kullanılabilceği belirtilmiştir.• Programda sınıf düzeylerine göre verilmiş olan kazanımların müzik eğitiminin diğer öğrenme alanlarıyla ve özellikle “Dinleme-Söyleme-Çalma” alanında uygun görülen kazanımlarla ilişkilendirilmeye çalışılması gerektiği vurgulanmış ve bu yolla öğrenme alanlarının birbirleriyle olan sarmallığının sağlanacağı belirtilmiştir.• Kazanımların işlenişinde açıklamalar bölümündeki sınırlılıklara dikkat edilmesi gerektiği ve öğrenci seviyesine uygun bir işleniş sırası izlenmesi gerektiği belirtilmiştir.• Atatürk ilke ve ilkelerine bağlı, ulusal bilinci geliştiren, ince sanat zevkine sahip kültürlü bireyler yetiştirme anlayışının da her zaman göz önünde bulundurulması gerektiği ifade edilmiştir.• Atatürkçülük kazanımlarının yıl içerisinde tekrarlı olarak (10 Kasım Atatürk’ü Anma Haftası, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, 19 Mayıs Atatürk’ü Anma ve Gençlik Bayramı vb. özel gün ve haftalarla ilişkilendirilerek) işlenmesi gerektiği belirtilmiştir.• Müzik dersinin diğer disiplinler ile de ilişkiler kurularak işlenmesi gerektiği ve müziğin yaşamın bir parçası olduğu gerçeğinin her fırsatta dile getirilmesinin önemine vurgu yapılmıştır.• Programın ölçme-değerlendirme boyutu, diğer bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınmış ve yapılacak ölçme değerlendirme için farklı ölçeklerin kullanımına olanak sağlayacak biçimde düzenlenmesi gerektiği vurgulanmıştır.• Öğrenme-öğretme sürecinin başında öğrencilerin ön öğrenmelerini ortaya çıkarmak amacıyla derse hazırlayıcı ve motive edici etkinliklere yer verilmesi gerektiği belirtilmiştir.• Müzik dersinde, her öğrencinin bir dönem süresince en az bir performans ödevi hazırlaması önerilmiştir.• Ders yılı sonunda yıl sonu etkinliklerinin yapılması önerilmiştir.	<p>2018 İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim programı öğrenme-öğretme süreçlerine ilişkin hususlar;</p> <ul style="list-style-type: none">• Öğretmenin, öğrencilerin etkinliklere aktif olarak katılmasını sağlamak için anlatım, soru-cevap, röportaj, münazara, araştırma-inceleme, oyun, drama, yaparak-yaşayarak öğrenme, üretme, görev paylaşımı, sergileme gibi çeşitli öğretim yöntemlerini kullanması gerektiği vurgulanmıştır.• Dinleme, ritimleme, doğaçlama yapma ve toplu söyleme gibi özel müzik öğretim yöntemlerinin, öğrencilerin müzik dersini sevmeleri ve dersin etkili bir şekilde işlenmesi için ayrı bir öneme sahip olduğu ifade edilmiştir.• Öğretmen, bu öğretim yöntemleri ve öğrenme alanlarını esas alarak uygulamada aşağıdaki hususlara dikkat etmelidir:• Öğretmenin, öğrencilerin hazır bulunuşluklarını göz önünde bulundurarak bireysel ilgi ve becerilerini ön plana çıkaracak, öğrencileri aktifleştirecek etkinlikler planlamasının gerektiği ifade edilmiştir.• Öğrencilerin araştırma-inceleme ve bilgiye ulaşmasında bilişim teknolojilerinden faydalanmaları gerektiği vurgulanmıştır.• Öğretmen aracılığı ile EBA gibi kaynaklar takip edilerek alana ilişkin materyaller ve önerilen müzik yazılımlarının eğitim öğretim sürecine dâhil edilmesi gerektiği belirtilmiştir.• Kazanımların öğrencilerin gelişim düzeyi göz önünde bulundurularak bütün sınıf düzeyinde göre planlandığı vurgulanmıştır.• Kazanımların 2006 ilköğretim müzik ders öğretim programında olduğu gibi sarmal bir yapıya sahip olduğu vurgulanmış olup, işleniş sırası, sınıf düzeyi ve öğrencilerin bireysel farklılıkları doğrultusunda öğretmen tarafından düzenlenmesi gerektiği belirtilmiştir.• Öğretmenin, ders işleniş süreçlerinde, belirli gün haftalarda, ilgili kazanımlarla gerekli ilişkilendirmeler yapması önerilmektedir.• Dersin teori amaçlı değil araç olduğu ifade edilmiş ve temel müzik eğitiminde hedefin öğrencilere müzik zevki kazandırmak olduğunun yanı sıra öğrencilerin sanat ve estetik algılarının geliştirmek olduğu vurgulanmıştır.• Öğrenme alanlarının içerikler bakımından birbirleriyle tamamen kenetli olduğu, sadece gerekli hallerde ayrılabilir oldukları vurgulanmıştır. Konuların işlenişinde birbiri ile ilişkili olan farklı öğrenme alanlarının ve kazanımların öğrencilerin gelişim düzeyleri ve bireysel farklılıklarının göz önünde bulundurularak bir arada işlenmesi gerektiğine vurgu yapılmıştır.• Kazanımların yeri geldikçe ilişkilendirilmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Uygun kazanımların disiplinler arası ilişkilendirmelerinin yapılmasının gerektiği belirtilmiştir.• Program uygulanırken öğrencilerin değerleri kazanmasına özen gösterilmesi gerektiği, tüm kazanımların ilgili değerlerle eşleştirilmesi ve örtük program anlayışından hareketle derslerin işlenmesi gerektiği ifade edilmiştir.• Öğrencilerin her sınıf düzeyinde okul şarkıları, türkü, şarkı vb. söyleme etkinliklerinden dengeli olarak sekiz eser seslendirmelerinin uygun olacağı düşünülmüştür.• Öğrencilere, öz müziğinden hareketle yakın çevreden uzağa doğru müzik bilgisi kazandırılması amaçlanmıştır.• Çalgı eğitimi ile ilgili kurs, egzersiz vb. çalışmalara yönelik düzenlemelerin müzik dersi zümre toplantılarında alınan kararlar ile belirlenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Dolayısıyla ders kitaplarında çalgı eğitimi ile ilgili bir içerik beklenmemesi gerektiği belirtilmiştir.• Birlikte çalgı eğitiminin, her sınıf düzeyinde öğrencilerin talep ve yetenekleri doğrultusunda dikkate alınması gerektiği ve öğrencilere bu yönde uygun rehberlik yapılması gerektiği ifade edilmiştir.• Öğrencilerin gelişim düzeylerine uygun olacak kazanımlar için gerekli temel yaşam becerilerinin geliştirilmesine önem verilmesi ve etkinliklerin bu anlayışla hazırlanmasının uygun olacağı belirtilmiştir.

• Dersin işlenmesi sırasında öğretmen kılavuz kitabı, öğrenci çalışma kitabı ve bu kitapları destekleyecek; ses efektleri de içeren (millî bayramlar, özel gün ve haftalarla ilgili marş, türkü ve benzeri seçkin eserlerin de yer aldığı) multi-medya araçları kullanılması önerilmiştir.
2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı yapılandırmacı yaklaşım'ın 5E modeline göre oluşturulmuştur. Programın uygulanma süreçlerinin etkinlik temelli olarak yapılandırılması gerektiğinin altı çizilmiştir (MEB, 2007).

• Öğrencilere müziğin, erken yaşlardan başlayarak kültürel kimliğin oluşmasında ve hayatın her aşamasında etkin bir olgu olduğunu belirtmek gerektiği vurgulanmıştır.
• Eğitimin en temel felsefesi olan yakından uzağa ilkesinden hareketle, müzik dersi öğretim programı'nın bu ekseninde dikkate alınması gerektiği belirtilmiştir.
• Öğrencilerin müzik yoluyla estetik duyarlılıkların geliştirilmesi (dinleme, konuşma vb. etkinlikler) felsefesi ile edimsel müzik eğitimi (söyleme, doğaçlama, besteleme vb. etkinlikler) felsefesinin eğitim öğretim sürecine dengeli bir şekilde yansıtılması gerektiği belirtilmiştir.
• Müzik eğitiminde özellikle müziksel anlama ve müziksel becerilerin aktif öğrenme yoluyla kazandırılması üzerine yaygın olarak kullanılan Dalcroze, Orff, Kodaly, Suzuki gibi yaklaşımlar ile geleneksel meşk eğitim ve öğretim yöntemlerinin dikkate alınması gerektiği ifade edilmiştir (MEB, 2018).

Tablo 7'ye göre; her iki programda da özet olarak, öğrenme ve öğretme sürecinde geleneksel yaklaşımların yanı sıra çağdaş öğretim yöntemlerine de yer verilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Öğrenme ve öğretme sürecinde önerilen ve ön görülen bütün açıklamaların öğrenci merkezli öğrenme anlayışı ile ilişkili olması gerektiği de ifade edilmiştir.

3. Sonuç

2006 yılında yürürlüğe giren “2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programı” yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı üzerine temellendirilmiş ve on iki yıl süreyle yürürlükte kalmıştır. Modeli ve yapısı bakımından yeni bir dönemin başlangıcı olmuş, öğretmen merkezli öğrenme geleneğini büyük ölçüde uygulama boyutuna taşımıştır.

2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programı kazanımlar bakımından güncellenmiş, felsefesi yine yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı üzerine temellendirilmiştir. Öğrenme-öğretme süreçleri ise iki programda da aynı kuramlar ve yöntemleri kapsamıştır. Her iki programda benzer öğrenme alanları üzerine inşa edilmiş, ancak 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programı öğrenme alanlarından dinleme-söyleme-çalma öğrenme alanı güncellenen 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programında dinleme-söyleme olarak yer almıştır. 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında yer alan bazı kazanımlar, 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programında değiştirilmiş, bazı kazanımlar ise kaldırılmıştır. Ayrıca 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programında yer alan etkinlik örnekleri ve açıklamalar bölümlerine 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programında yer verilmediği görülmüştür.

Tüm bu inceleme ve değerlendirmeler ışığında; 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programının birçok açıdan (içerik, genel amaçlar, özel amaçlar, öğrenme alanları, kazanımlar) 2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programına kaynaklık ettiğini söylemek mümkün olacaktır.

Kaynakça

- Albuz, A., Demirci, B. (2010). 1994 ve 2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programlarının karşılaştırmalı kuramsal analizi. IX. *ulusal müzik eğitimi sempozyumu Türkiye’de bugünden yarına müzik eğitimi bildiri kitabı* (s. 115-125) içinde. Marmara Üniversitesi: Atatürk Eğitim Fakültesi.
- Demir, K. (2005). *Eğitimde yeni yönelimler: çoklu zekâ kuramı ve eğitim*. Ö. Demirel (Ed.), s. 3. Ankara: Pegem Yayınları.
- Demirci, C. (2010). *Cooperative learning approach in the science teaching. Eurasian journal of educational research*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Demirel, Ö. (2011). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Pegem Akademi.
- Elliot, W. E. (1979). *The educational imagination*. New York: Macmillan Publishing Co. Inc.
- Ertürk, S. (1997). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Meteksan Matbaacılık ve Teknik Sanayi A.Ş.
- Good, C. (1959). *Dictionary of education*. New York: Mc Graw-Hill Co.
- Gülay, O., Mirzeoğlu, D., Çelebi, M. (2010). *Effects of cooperative games on social skill levels and attitudes toward physical education. Eurasian journal of educational research*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Harrison, L. N. (1983). *Getting started in elementary music education*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.
- Küçükahmet, L. (1999). *Eğitimde planlama ve değerlendirme*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Küçüktepe, C. (2010). *İlköğretime hazırlık ve ilköğretim programları, ilköğretim ve temel özellikleri*. A. Oktay (Ed.), s. 101. Ankara: Pegem Akademi.
- Milli Eğitim Bakanlığı (2018). *2018 ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programı 1-8. sınıflar*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim Genel Müdürlüğü. (2007). *2006 ilköğretim müzik dersi öğretim programı 1-8. sınıflar* (1. Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Orff, S. (2003). *Eğitim ve danışmanlık merkezi*. İstanbul: Info.
- Orff, S. (2006). *Eğitim ve danışmanlık merkezi*. İstanbul: Info.
- Özçelik, D. A. (1992). *Eğitim programları ve öğretim*. Ankara: ÖSYM Yayınları.
- Smith, O. W., Stanley, D. and Shores, J. H. (1957). *Foundations of curriculum development*. USA: Harcourt Brace and World Inc.
- Sönmez, V. (1994). *Program geliştirmede öğretmen elkitabı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sönmez, V. (2010). *Öğretim ilke ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Temiz, N. (2007). *Çoklu zekâ kuramı okulda ve sınıfta*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Variş, F. (1997). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Alkım Kitapçılık Yayıncılık.

GÜNCEL SANATTA EKOLOJİK YAKLAŞIMLAR VE EKOZOĞİ KAVRAMI

Funda Susamoğlu¹

Öz

Ekoloji kavramı, canlıların çevreleriyle kurdukları katmanlı ilişkiler zincirini inceleyen bilim dalı olarak, günümüzde yaygın bir farkındalığa ulaşmıştır. Güncel sanatın çevreci refleksinin 60'lara dayanan tarihi, bugün de varlığını korumaktadır. Ekolojik bilinci odak haline getiren, konuyu siyasi ve sosyal açılarıyla irdeleyen global sanat etkinlikleri, platformlar, inisiyatifler sanat alanında önemli bir alan yaratmaktadır. Makale ekolojik yaklaşım ve sanat arasındaki karşılıklı etkileşim alanını örnekler üzerinden tartışmayı ve Felix Guattari'nin "ekozofi" kavramı ile ilişkilendirerek değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ekoloji, Ekozofi, Sanat, Araştırma, Sosyal, Çevre

The Ecological Approaches in Contemporary Art and The Concepts of Ecosophy

Abstract

The concept of ecology has reached a widespread awareness today as a scientific discipline that delves into the stratified chain of relationships that living beings create with their environment. The history of the environmentalist reflex of the contemporary art, dating back to the 60s, still exists today. Global art activities, platforms, initiatives that make the ecological conscious focus and study the political and social aspects of the subject, create an important space in the field of art. The article aims to discuss the interaction between ecological approach and art through examples and to evaluate it in relation to Felix Guattari's concept of "ecosophy".

Keywords: Ecology, Ecosophy, Art, Research, Social, Environment

¹ Dr. Öğr. Ü., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, fundasusam@gmail.com

1. Giriş

Ekoloji kavramı, canlıların çevreleriyle kurdukları katmanlı ilişkiler zincirini inceleyen bilim dalı olarak, günümüzde yaygın bir farkındalığa ulaşmıştır. Doğal kaynakların sınırlılığı bugün sanayi ve endüstriyi sürdürülebilir atılımlar yapmaya zorlamaktadır. Ancak, büyük değişimler yaratacak girişimlerin olduğunu da söylemek mümkün değildir. Güncel sanatın çevreci refleksinin 60'lara dayanan tarihi, bugün de varlığını korumaktadır. Ekolojik bilinci odak haline getiren, konuyu siyasi ve sosyal açılarıyla irdeleyen global sanat etkinlikleri, platformlar, insiyatifler sanat alanında önemli bir alan yaratmaktadır. Makale ekolojik yaklaşım ve sanat arasındaki karşılıklı etkileşim alanını örnekler üzerinden tartışmayı ve Felix Guattari'nin "ekozofi" kavramı ile ilişkilendirilerek değerlendirilmeyi amaçlamaktadır.

Bir bilim dalı olarak ekolojinin kapsamı, çağın gerekleri ve öncelikleri doğrultusunda genişleyerek şekillenmiş ve önem kazanmıştır.

Ekoloji bir anlamda çok yeni, başka bir anlamda da, epeyce eski bir bilim dalıdır. Yakın yıllara kadar ekoloji, biyolojinin oldukça önemsiz bir branşı olarak; bitki ve hayvanların çevreleriyle olan ilişkilerini inceleyen bilim dalı şeklinde tanımlanırdı. Oysa, 1970'ten bu yana, ekolojinin kapsamı, çevre sorunlarının giderek önem kazanmasıyla genişledi ve insan-doğa ilişkilerini de içermeye başladı (Kışlalıoğlu ve Berkes, 1994:13).

Yunanca "oikos"; ev, oturlan yer kökünden türeyen ekoloji terimi, evinbilimi olarak kavrandığında, doğa ve insanın çevresiyle kurduğu daha kapsamlı ilişkilere işaret etmektedir. Guattari'nin "Üç Ekoloji" yayını, ekolojinin 90'lar koşullarında daha geniş bir kavrayışının zorunluluğu üzerine şekillenmektedir. Ekolojinin sanayileşmiş kapitalizmin yarattığı sosyal dengelerden bağımsız düşünülmemeyeceğini vurgulamaktadır. Sosyal, zihinsel ve çevre ekolojisinin ortak kavranmasını öneren "ekozofi" kavramının mantığını tartışırken, etik ve estetiğin, sanat ve bilimin birbirine yaklaşma eğilimine, birbirinin yöntemlerini kavrama ve esneklik kazanabilmeye vurgu yapmaktadır. Zıtlıklar üzerine konum almak yerine, sanatın kaza ya da raslantıyı üretimi içine katarak devam edebilme kabiliyetinin, diğer alanlar için de faydalı bir tutum oluşturabileceği üzerinde durulmaktadır.

Sosyal ekoloji, zihinsel ekoloji, çevre ekolojisi ve bütün bunlar bir ekozofinin estetik etiğinde mümkündür. (...) Eylemi psike'den ve sosyalliği çevreden ayrı tutmak doğru olmaz. (...) bizim üç ekolojik görüş açımızın oluşturduğu, birbiriyle yer değiştirebilir üç gözlük camının arkasından dünyayı tanımlamak yerinde olacaktır (...) Bu yeni ekozofik mantık, altını çiziyorum, kaza ile ortaya çıkan bir ayrıntının ortaya çıkmasından itibaren eserini yeni baştan alabilecek veya kaza ile ortaya çıkan bir olayın aniden başta öngörülen projeden saptırılıp, bu şekilde, daha garantili eski perspektiflerden yola çıkarak eserinde değişiklik yapacak bir sanatçınıninkiyle aynı aileden gelmektedir (Guattari, 2000:29-38).

Guattari'nin ekozofi kavramı çerçevesindeki bütüncül kavrayış önerisi, bugün çağdaş sanatın geldiği noktada, sanatın da sosyal bağlarını daha sıkı ve dolaysız kurma eğilimi ile paralellikler içermektedir. Sanatçı Joseph Beuys'un 70'lerde gerçekleştirdiği şamanik performansları, 'herkes bir sanatçıdır' yaklaşımı ve 'sosyal heykel' kavramı, bugün sanatın tanımını değiştiren öncü eylemlerdir. "Beuys'un sanatın bir katalizör olarak ekolojik sürdürülebilirlik ve anlamlı sosyal özgürlüklere hizmet edebileceği iddiası hala yankısını sürdürmektedir" (Antliff, 2014:5). Böylece özerk ve tekil bir iktidara işaret eden modernist sanatçı figürü, kolektiflere, insiyatiflere, sanatçı araştırmacı işbirliklerine, sosyal platformlara doğru dönüşmektedir. Bugün sanat etkinlikleri dahilinde şekillenen "sanat" ve onu gerçekleştiren "sanatçı" olarak tanımlanmak durumunda değildir. Sanat'ın Guattari'nin dile getirdiği gibi hareket kabiliyeti bu karşılıklı etkileşim alanlarının açılmasına izin vermektedir.

1.1. Documenta 14: Abel Roriguez ve Agnes Denes

2017 yılında Kassel ve Atina’da eşzamanlı olarak gerçekleştirilen, 1955 yılından beri beş yılda bir gerçekleştirilen 14. Documenta etkinliğinde, Abel Rodriguez doğa illüstrasyonları ile yer almaktadır. 1944 yılında Colombiya’nın Amazon ormanlarında doğmuş olan Rodriguez, aile büyüklerinden aktarılan bilgiyle yerel bitki örtüsü, doğanın zamansal döngüsü, ekoloji ve kültürün ilişkisinin bilgisini kavradığını; ancak geleneksel kabile eğitiminin yatılı okula başladıktan sonra yarım kaldığını ifade etmektedir (Sanchez, 2016, p:2). İç savaş nedeniyle yaşam alanını terk etmek zorunda kalan Rodriguez, yerel rehber olarak çalışırken tanıştığı biyolog Carlos Rodriguez ile çalışmaya başlar. Yıllarca kabile içinde sözel olarak aktarılan bilgi, biyoloji alanında çalışanlar için, Amazon ormanları bitki örtüsünün imgesel çizimlerine dönüşmüştür.



Resim 1. Abel Rodríguez, “Annual Cycle of the Flooded Rainforest”, 2009

Bir seri olarak sergilenen çizimler, ormanlarında mevsimsel olarak bitkiler ve doğal yaşamda gerçekleşen değişimi ve döngüyü takvimsel olarak görselleştirmektedir. Kâğıt üzerine mürekkep ile gerçekleştirilen illüstrasyonlar, ağaç ve bitki türlerinin ince detaylarının oluşturduğu bir örüntü yaratmaktadır. Bu çizimler aynı zamanda araştırmacı bir göz için bilgi taşıyan, izlenebilir ve okunabilir bilgi kaynaklarıdır.



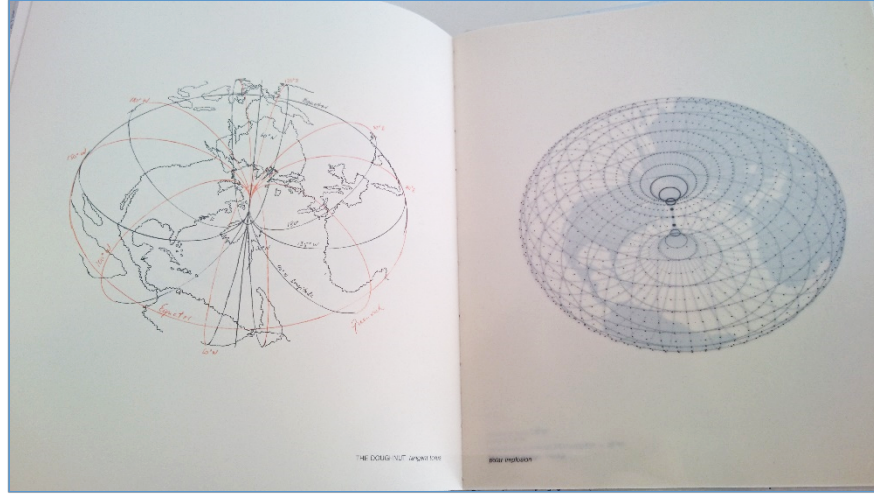
Resim 2. Abel Rodríguez, “Annual Cycle of the Flooded Rainforest”, 2007

Klasik anlamda bir doğa etüdü sayılmayan ve zaten bir sanat eğitimi almamış olan Rodriguez’in çizimleri, hatırladığını aktarmak üzerine şekillenmektedir. Daha önce hiç çizmediğini, yazı yazmayı da

çok az bildiğini ancak zihninde bu çizimleri onu yapmaya iten bütün bir resim olduğunu ifade etmektedir (Rack, 2015, p:5). Sonuç, izleyicinin rahatlıkla içine girebildiği, teknik yeterliliği ile büyüleme amacı gütmeyen doğal bir ilgi uyandıran ve detayları incelemeye davet eden bir plastik dil yaratmaktadır. Çizimle aktarmaya çalıştığı sözel olmayan, yaparak aktarılan bilgi türü²; çağımızın bilgi dolaşım ve paylaşım hızının yarattığı etki üzerine de düşünmemize neden olmaktadır.

Abel Rodriguez'in çalışmaları ilk kez 2008 yılında Bogota'da Botero Muzesin'de "Doğal Tarih ve Politika" sergisinde yer almıştır. Rodriguez kendini bir sanatçı olarak tanımlamadığını kendi kültüründe böyle bir kavram olmadığını ifade etmektedir. Aklına gelen en yakın kavramın Muinane'ce 'iimitya' kavramıdır; tüm yolların ortak bir bilgiye ulaştığı, tüm yolların başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Latimer ve Szymczyk, 2017:8). Rodriguez'in bütüncül yaklaşımı, 70'ler sonrasında sanatın hayata yaklaşma gayreti ile örtüşmektedir.

14. Documenta sergisi geçmişi ve bugünü birlikte kavramak adına, erken dönem çevreci hareketin öncü temsilcilerinden sanatçı Agnes Denes'in işlerine de yer vermektedir. Denes'in sanat pratiği bilim, felsefe ve insanlığın durumu ile derin bağlar içermektedir.



Resim 3. Agnes Denes, "Matrix of Knowledge", 1970

Denes'in kitapları, çizim ve metinlerden oluşan, bir tür görsel felsefi araştırmalar olarak karşımızda durmaktadır. Titiz bir matematik içeren bu çizimler, sanatçının bilgisayar kullanmadan manuel olarak inşaa ettiği, "Bilginin Matriksi", "Zaman Üzerine Çalışmalar", "Gerçek Üzerine Çalışmalar" gibi soyut görsel araştırmalarıdır. Çalışmaları günümüzde teknolojinin anlamı, bilginin sınıflandırılması ve dolaşımı üzerine bir sorgulamadır.

Sanatçı'nın 1982 yılında gerçekleştirdiği "Buğday tarlası- Bir Yüzleşme/ Wheatfield- A Confrontation" en çarpıcı projelerinden biridir. New York'un finans merkezinin yanı başında bulunan Battery Park'ın arazisinde altı ay süresince, elle bizzat sanatçının kendisi ve gönüllülerle temizlenen ve ardında buğday dikilen arazi bir tarlaya dönüştürülmüştür. Dünya Ticaret Merkezi'nin ikonik ikiz kulelerinin gölgesi altında yetiştirilen buğday, küreselleşme paradoksunun yarattığı adaletsizliğe vurgu yapmaktadır. Denes projenin faydacı olmasından öte; toprağın, yeşil alanın yanlış kullanımını ve yer değiştiren öncelikleri temsil ettiğini ifade etmektedir (Latimer ve Szymczyk, 2017:30). Ortaya çıkan görsel ikilem çarpıcı bir gerçeklik barındırmaktadır.

² İleri okuma için bkz. "Görsel Sanatlarda Malzemeyle Düşünme ve Sözel Olmayan Bilgi", F. Susamoğlu, Sanat ve Tasarım Dergisi, Haziran 2018.



Resim 4. Agnes Denes, "Wheatfield- A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan", 1982

Sanat olarak şekillenen yeni pratikler, resim ve heykel anlayışının sınırlarını kıran, eylemlere ve yeni bir bilgi türüne dönüşmüştür. Bugün kendisini sanatçı olarak tanımlamayan bir kişinin yaptığı üretim sanat alanında yer bulabilirken, bir sanatçının üretim pratiğinin aktivizme ya da salt bir bilimsel/sosyal araştırmaya yaklaşabildiğini tecrübe etmekteyiz. Bu alanlar arası geçişkenlik ve esneklik kabiliyeti Guattari'nin "Üçekoloji" metninde ısrarla telaffuz ettiği bir gerekliliktir. Doğa ve insan ilişkisi politik bir konudur ve ekoloji bu tartışmalardan izole bir şekilde ele alınamayacak bir alan olduğu ifade edilmektedir.

Her zamankinden daha fazla olarak, doğanın kültürden ayrı tutulamayacağını ve bireysel sosyal gönderim evrenlerinin ve mekansferin, ekosistemin aralarındaki gelgitleri 'yatay bir şekilde' düşünebilmeyi öğrenmeliyiz. Tıpkı büyüyen yosunların korkunç varlıklarının Venedik denizkulağını istila ettikleri gibi, "dejenere" sözcükler ve imgelerin televizyon ekranlarını doldurmaları gibi. Bu sefer sosyal ekolojiye ait bir çeşit yosun Donald Trump adlı bir kişinin New York'un Atlantik City'nin tüm mahallelerini ele geçirmesine izin vermiştir. Bu kişi buraları "restore ediyorum" diye kira fiyatlarını yükseltmiş ve bu nedenle de birçoğu "homeless" (evsiz barksız) olmaya mahkum olmuş binlerce fakir aileyi buraların dışına atmıştır. Bu, çevre ekolojisinin ortaya çıkardığı ölü balıklarla eşdeğerdir (Guattari, 2000:30).

Sanatın siyaset, sosyoloji, hak ve özgürlükler, ekoloji ve etik ile kesişme alanları her zaman beklenen verimliliğe ulaşmadığı, özellikle büyük global etkinliklerde sermaye ile olan ilişkisinin inandırıcılığını yok ettiği veya aktivizmden ayrılma çizgisinin ne olduğu, salt yararlı bir uğraş olarak gücünü yitirebileceği gibi anlamlı tartışma konuları varlığını sürdürmektedir. Ele aldığımız bu iki sanatçının, çevresel ve sosyal ekolojiye yaklaşımları beraberinde sanata karşı ayrı uçlarda şekillenen duruşları, bugün verimli bir düşünme alanı yaratmaktadır.

1.2. Güncel Sanatta Ekolojik Yaklaşım ve Organizasyonlar

Ekolojik yaklaşımın güncel sanat alanının ana akımlardan biri olarak ele alan Andrew Brown, köklerini 1960'ların arazi sanatından, yeryüzü işlerine dayandıran ve bugün devam eden eğilimler üzerinden okumaktadır. Brown yaptığı seçkide sanatçıların yöntem ve yaklaşımlarının "pasif eleştiri veya meraka dayalı araştırmacılıktan, sosyal ve politik değişim peşindeki vizyoner yenilikçilik veya aktif müdahaleciliğe" doğru geniş bir alanda varlık gösterdiğini ifade etmektedir (Brown, 2014:6). Ekolojik yaklaşımla üretilen sanatın ağırlıklı disiplinlerarası bir iş birliği ile şekillendiğini vurgulamaktadır. Sanatçının rolünün bazen bilimsel veriyi görünür kılmak ya da kaydetmek olabileceği gibi, doğrudan iyileştirici eylemlere dönüşebildiğini veya sorunlara net çözümler üretmeden sadece soru sormanın da yeterli olabildiğini ifade etmektedir. Sanatsal projelerin, tipik bilimsel deneylere kıyasla daha yüksek seviyede risk almaya elverişli olduğunu ve bunun bazen kasıtlı olmayan etkiler yaratmaya olanak verdiğini düşünmektedir (Brown, 2014:7-8).

Ekolojik sanatın öncülerinden Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison çiftinin yerel yönetimlerle işbirliği ile gerçekleştirdiği projeler, kamuoyu yaratma konusunda etkili olmuştur. 90'larda Hollanda hükümeti, sanatçıları büyük bir konut alanı inşa projesi kapsamında, yeşil alanın yönetimi problemini çözmek üzere davet etmiştir. Bölgede havadan yapılan büyüleyici video çekimleri ve çizimler eşliğinde Hollanda haritasını tersyüz basarak bir yerleştirme gerçekleştirilmiştir. Yetkililer tarafından önce tepkiyle karşılanan bu hamle, sanatçıların hükümetin yürüttüğü yanlış politikaya ikna edici bir eleştiri olarak kabul görmüştür.



Resim 5. *The Harrison Studio, "A Vision for the Green Heart of Holland", 1984*

Birlikte çalışma fırsatı buldukları yerel çevreci araştırma merkezi yöneticisi, çiftin fark yarattığı noktanın, bilimin doğası gereği duygusal olmayan, tarafsızlık gerektiren sürecine, anlamlı bir hikâyeye dönüştürme becerilerine işaret etmektedir. Bilimsel veri kendi adına konuşmalıdır ancak bu insanları harekete geçiren duyguları dışarda bırakmaktadır. Duygunun, sanatçının kullandığı bir ham malzeme olarak sürece eklendiğini ve içgüdüsel bir hareket alanı açtığını vurgulamaktadır (Veltman, 2016, p:4). Bu tür araştırmacı sanat projelerinin döneminde, "sanat" olarak kabul görmesi de vakit almış, ancak bugün geçmişe dönük öncü eylemler olarak sanat tarihinde yerini almaktadır.

2011 yılında bağımsız, kâr amacı gütmeyen Amberplatform'u tarafından gerçekleştirilen "Öteki Ekoloji" temalı sanat ve teknoloji festivali; sergi ve atölye çalışmalarıyla tasarımcı, sanatçı ve araştırmacıları bir araya getirmiştir. Jalila Essaidi'nin yeni malzemeler geliştirdiği biyoloji temelli sanat üretimine yer vermektedir. Örümcek ağını model olarak geliştirdiği kurşungeçirmez insan derisi, ağaçların iletişim ağı, gübreden üretilen yeni malzemeler üzerine şekillenen projeleri, bilimin araştırma yöntemlerini sanatın yaratıcı ve eleştirel düşünme mekanizmalarıyla birleştirmektedir. Çalışmaları teknolojik olarak insanlığın geldiği noktada, bilgi dolaşımı ve üretim politikalarında yeni bir bakış geliştirmeyi önermektedir.



Resim 6. *Jalila Essaidi, "Living Network", 2014-15*

Ebru Yetişkin, bağımsız ve alternatif bir bakış geliştirme girişimi olan bu etkinliğin gücüne vurgu yaparken; çağdaş sanatın siyasi temsil ve sanatsal temsili birbiri içinde eritip etkisiz hale getirme tehlikesine dikkat çekmektedir. "nedenselliğe dayanan ve dolaysız bir siyasi okumayı öneren çağdaş sanat ve sanatçılar, ana akım arzu ve inanç güçlerinin akışına girerek hem eleştirel perspektiflerini ortaya koymaktalar, hem de hâkim olanın yeniden üretimini yapmayı sürdüren bağlar haline gelmekte"ler

(Yetişkin 2011, p:3). Bu olası tehlikelere karşı kültür sanat piyasasının ulus aşırı sermaye ile kurduğu ilişkilerde, güncel direniş örgütlenmeleri ve hareketleriyle olan organik bağı koruma gerekliliğine vurgu yapmaktadır.

2. Sonuç

Sanat alanında fiziki dünyanın kendisini malzeme olarak kullanmanın yarattığı farkındalık, nesnesizleşme gayretiyle eyleme yüzünü dönük sorgulayıcı bir tavır gelişimine neden olmuştur. Sanatçının beyaz küpten dışarı çıkma isteği ve kurum eleştirisi geliştirme eğilimi, 60'ların çevreci hareketinin etkisiyle bugün ekoloji, sanatta önemli bir gündem haline gelmiştir. Ekolojik sorunlar öncelikli bir konu olarak hassasiyetini korurken, birçok sanatçı/araştırmacı için çalışma alanı yaratmaktadır. Sanatçıların farklı disiplinlerden araştırmacılarla iş birliği içinde geliştirdiği projeler, sergiler, etkinlik ve kar amacı gütmeyen bağımsız platformlar 60'lardan bugüne çoğalmaktadır.

Bu kapsamda Guattari'nin ekozofi kavramı, zihinsel diyerek bireye olan etkisini ele aldığı, fikirsel, sosyal ve çevresel ekoloji olmak üzere, üç çerçevenin birlikte kavrandığı bir bakış açısından bahsetmek mümkündür. “Yeni sosyal pratikler, yeni estetik pratikler, ötekiyle, yabancıyla, tuhaf olanla ilişkide yeni kendikendinelik pratikleri: Zamanın aciliğinden uzakmış gibi duran tüm bir program! Ve buna rağmen bu bir hakiki eklemlenmedir” (Guattari, 2000:49). Etik ve estetik, sanat ve bilim arasındaki bu bütüncül kavrayış, karşıt gibi görünen ilke ve yöntemlerin birbirini etkilemesine izin veren ve alan açan bir yapı sunmaktadır.

Guattari'nin ‘doğmakta olan duruma öznellik’ ve ‘değişen duruma sosyallik’ olarak önerdiği yöntemler, sanatın çalışma mantığı ile paralellikler içermektedir. Farklı disiplin ve yöntemlerin birbiriyle etkileşim içinde olma durumu için, sürekli yeniden tekilleşme süreçlerini önerir. “Bireyler hem dayanışma içinde hem de gitgide farklılaşarak oluşmalıdır” (Guattari 2000:49). Güncel sanatta ekolojik yaklaşımla yapılan üretim, estetik ve etiğin birbirine yaklaştığı, kolektif bir algı ile bir dayanışma biçimi geliştirme isteği görünür olmaktadır.

Kaynakça

- Antliff, A. (2014). *Joseph Beuys*. Londra: Phaidon Press Limited.
- Brown, A. (2014). *Güncel sanat ve ekoloji* (E. Gözgülü ve Y. Adam, Çev.). İstanbul: Lal Yayınları.
- Guattari, F. (2000). *Üç ekoloji* (Ali Akay, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kışlalıoğlu, M., Berkes, F. (1994). *Ekoloji ve çevre bilimleri*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Latimer, Q., Szymczyk, A. (Ed.). (2017). *Documenta 14: Daybook*. Munich: Prestel Verlag.
- Rack, J. (2015, 5 Ağustos). A self-taught artist paints the rain forest by memory [Haber grubu yorumu]. Erişim adresi: <https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2015/08/05/426751933/a-self-taught-artist-paints-the-rainforest-by-memory>
- Sanchez, C. (2016, 15 Temmuz). Abel Rodriguez: keeper of the rain forest [Haber grubu yorumu]. Erişim adresi: http://www.santafenewmexican.com/pasatiempo/art/abel-rodriguez-keeper-of-the-rain-forest/article_cbe6e44c-088e-5020-b972-cbc84057673c.html
- Veltman, C. (2016, 11 Şubat). How two Santa Cruz artists changed the course of environmental history [Haber grubu yorumu]. Erişim adresi: <https://www.kqed.org/arts/11314278/how-two-santa-cruz-artists-changed-the-course-of-environmental-history>
- Yetişkin, E. (2011, 4 Aralık). Öteki ekoloji: başka bir siyasi okuma çağdaş sanatın içinde mümkün mü? [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.ebruyetiskin.com/baska-bir-siyasi-okuma-cagdas-sanatin-icinde-mumkun-mu/>

Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Rodriguez, A. (Sanatçı). (2009). *Annual cycle of the flooded rainforest* [Kâğıt üstüne mürekkep]. Erişim adresi: <http://www.documenta14.de/en/artists/13538/abel-rodriguez>
- Resim 2. Rodriguez, A. (Sanatçı). (2007). *Annual cycle of the flooded rainforest* [Kâğıt üstüne mürekkep]. Erişim adresi: <http://www.documenta14.de/en/artists/13538/abel-rodriguez>
- Resim 3. Denes, A. (Sanatçı). (1970). *Matrix of knowledge* [Çizim]. Kişisel Arşiv.
- Resim 4. Denes, A. (Sanatçı). (1982). *Wheatfield- a confrontation: battery park landfill, Downtown Manhattan* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://agnesdenesstudio.com/works7.html>
- Resim 5. Harrison, H. M. Ve Harrison, N. (The Harrison Studio). (Sanatçı). (1984)., *A vision for the green heart of Holland* [Çizim]. Erişim adresi: <http://theharrisonstudio.net/a-vision-for-the-green-heart-of-holland>
- Resim 6. Essaidi, J. (Sanatçı). (2014-2015). *Living network* [Tasarım]. Erişim adresi: <http://jalilaessaidi.com/work/>

TASARIM EĞİTİMİNDE DÜŞÜNCEYİ (3 BOYUTLU) NESNELEŞTİRMEDE TEMEL TASARIM İLKELERİNİN

METAL AYAKKABI HEYKELLERDE UYGULANMASI

Önder Yağmur¹- Nazmiye Aydın²- Nermin Saral³- Serap Bulat⁴

Öz

Günümüz uygulamalı sanatlara ekonomik, kültürel ve yaşam tarzındaki hızlı değişikliklerin etkisi sanat ürünlerinin işlevsel ve estetik kavramlarıyla bütünleşik bir durum oluşturmaktadır. Uygulamalı sanatların plastik ve estetik kurgusunun çağdaş ve özgün biçimlerde yapılandırılması sağlam bir sanat eğitimiyle birlikte özgür ifade ortamlarının sunulmasına bağlıdır.

Tasarım eğitiminde, düşünsel zeminde oluşan tasarımların üç boyutlu uygulamalarını sanatsal bir anlatım diliyle şekillendirmelerinde sağlam bir alt yapıya sahip olmalarını amaçlayan bu çalışma Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim elemanları ve Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon Meslek Yüksekokulu Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü öğrencileriyle gerçekleştirilmiştir. Heykel sanat disiplini ve temel tasarım ilkeleriyle, metal malzemeden ayakkabı heykeller tasarlanmış ve bu heykellere plastik değerler açısından yaklaşımlara çalışmada yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Eğitimi, Tasarım, Moda, Heykel

The Application of Basic Design Principles of Objectification (3 Dimensional) in Metal Shoes Sculptures in Design Education

Abstract

The impact of rapid changes in economy, culture and lifestyle on today's arts is interwoven with the functional and aesthetic concepts of the artworks. The construction of the plastic and aesthetic fiction of applied arts in a contemporary and original forms depends on the creation of an expression environment totally independent and a good art education.

This study was carried out by Atatürk University Faculty of Fine Arts lecturers and Karadeniz Technical University Trabzon Vocational School Textile, Clothing, Shoe and Leather Department students. The aim of this study is to form a powerful background in shaping the three dimensional applications of designs formed in intellectual space in design education with an artistic expression. With sculpture art discipline and basic design principles, the shoe sculptures from metal materials were designed and these sculptures were included in the study in terms of their plastic values.

Keywords: Art Education, Design, Fashion, Sculpture

¹ Doç., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, oyagmur@atauni.edu.tr

² Öğr. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon Meslek Yüksekokulu Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü, nazmiyeaydin@ktu.edu.tr

³ Öğr. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon Meslek Yüksekokulu Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü, saralusta@ktu.edu.tr

⁴ Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, sbulat@atauni.edu.tr

1. Giriş

Genel anlamda yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi olan sanatın tanımı da kendisi gibi sınırlanamamaktadır. Etkileyen ve etkilenen ilişkisinde ortaya konulan çıktı anlamında genel bir tanım yapılacak olursa, sanat; yaratıcı, doğayı dönüştüren emeğin ürünüdür. Nesnel gerçeğin insan bilincindeki estetik bir biçimde yansımadır, emektir, güzelliştir (Kaygısız, 1999:30) demek yanlış olmayacaktır.

Toplumsal yaşamın, kültürel etkinliğin içerisinde yer alan eğitim toplum için önemli bir olgudur. Bilgi ve beceri yönünden olumlu tavır geliştirme, kişinin ilgi, eğilim ve yetilerine, toplumun geleceğe dönük beklentilerine uygun gelişmeler eğitimin kapsamındaki etkinliklerle (Yıldırım, 1987:42) sağlanır.

Bireye kendi yaşantısı yoluyla, amaçlı olarak belirli sanatsal davranışlar kazandırma ya da bireyin sanatsal davranışında olumlu değişiklikler (Uçan, 1996:123) amaçlayan sanat eğitimi sürecinde:

1. Öznenin duygularını, düşüncelerini, izlenimlerini, algılarını, duyumlarını, deneyimlerini, duyarlılığını, yaratıcılığını estetik düzeyde tasarımıyla, görsel, duysal, bedensel ve disiplinlerarası bağlamda anlatabilme, kendini bu yolla ifade edebilmesi;

2. Bireyin kendini yaratıcı bağlamda ifade etmesine olanak tanıyan kültüre ve disiplinlerarası araştırmaya yönlendirilmesi;

3. Bireyin duygu, düşünce ve izlenimlerini anlatabilmede yeteneklerini ve yaratıcılık gücünü estetik bir düzeye ulaştırması;

4. Yaratıcılığa ilişkin öğrenme ve öğretme yöntemlerini rasyonel duruma getirmek suretiyle sanatı estetik bir olay olarak bireylere aktarılması; (Çellek, 2017, p:4) hedeflenen kazanımlardır. Günümüzde öğrencilerin estetik duyarlılığını geliştiren, düşünme güçlerini artıran, sosyal ve yaratıcı bireylerin oluşmasını sağlayacak bir sanat eğitimi sistemine evrilmektedir (Şen, 2005:344).

Temel tasarım eğitimi, bireyin algılama, izlenim, gözlem, araştırma, çağrışım, buluş, bilgi, değerlendirme gibi düşünsel süreçlerini harekete geçirerek çevresi ile iletişim içerisine girmesini sağlarken bir yandan da kişiyi yeni düzenlemelerle özgün formlara ulaştıran bir süreç niteliği taşımaktadır (San, 2010:24-25). Temel tasarım eğitim süreci, görsel algı ve ifadenin geliştirilmesine yönelik uygulamalarla kişinin bir imgeyi görselleştirebilmesi için gerekli göz, zihin ve el koordinasyonu kurma becerisine, anlama ve sezme yetilerine (Atalayer, 2004:93) sanatsal ve bilimsel faaliyetlerde görsel algının üretken bir düşünceye (Bayraktar, Özcan, Tamer, Tekel, Gürer, Kızıltaş ve Köroğlu, 2012:49) dönüşmesine katkı sağlar.

Tasarım eğitiminde, birey tasarımı hazırlarken kullanabileceği temel sanat ve tasarım elemanlarını denetleme yetisine, yaratıcılık potansiyelini, zekasını ve bilgilerini kullanarak bilinçli çalışmalar yapabildiğinde (Yüksel, 2002:177) sanat ve tasarım eğitiminin:

- 1- Estetik duyarlılık kazandırma
- 2- Duygu ve düşüncelerini görsel dil aracılığı ile kitlelere iletme
- 3- Görsel eğitim yoluyla zihinsel, algısal yeteneklerini geliştirme
- 4- Sürekli görsel çevresini sorgulayan, eleştiren, değerlendiren davranış biçimlerini verme
- 5- Baktığını gören, algılayan, düşünen ve birtakım yargılarda bulunabilme (Çellek, 2017, p:5)
- 6- Edindiği bilgi ve beceri kullanılarak nitelikli ve özgün sanat yapıtı üretebilme

7- Yaratıcılık teknikleri ve stratejileriyle yaratıcı düşünce yapısı kazanma (Aksel, 2004:109) amaçlarını edinmiş olacaktır.

Temel tasarım eğitimi, bireyin yaratıcı düşünme sürecini destekleyen, bilgi ve hayal gücünü görsel ifadeye dönüştürebilmelerini sağlayan, sanat ve tasarımın (Bingöl, 2016:343) kompozisyon, çizgi, ritim-hareket, denge, doku, renk, ışık-gölge, biçim gibi temel elemanları doğrultusunda plastik ifade dilini öğretmektedir.

Temel Tasarım eğitimi proje uygulamaları öğrencilere, mantıksal düşünceyle geçmişi, geleceğin uzantısı yaratıcılığı (Seylan, 2005:70) yeniyi, farklı olanı aramaya yöneltmektedir. Nesnenin bilinen fonksiyonlarının ardıştırtıp, malzeme, biçim ve plastik değerlerin öncülleştirilerek bireye farklı bir görme açısı kazandırmak amacıyla Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü ve Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon Meslek Yüksekokulu Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü öğrencileri ile gerçekleştirilen “ayakkabı heykeller” 3 boyutlu tasarım çalışmasında temel malzemenin metal olarak kullanıldığı tasarımlar gerçekleştirilmiştir.

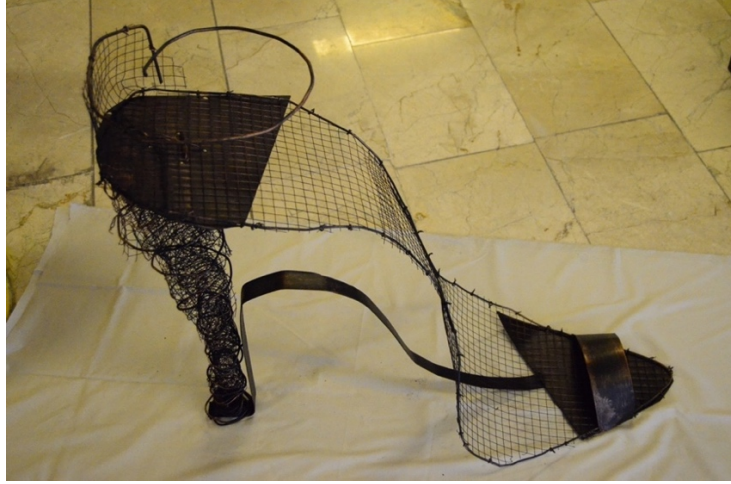
Çalışmanın ilk aşamasında öğrencilere kullanılabilirliğin olmadığı belki kişiyi rahatsız edebilecek formları tasarlama ve bunun içinde hayal kurmaları istenmiştir. Zihinlerindeki rahatsız edilirlilik kavramının oluşturmuş olduğu formların eskizlere aktarılarak tasarımın nihai kararıyla metal malzemeden 3 boyutlu tasarımlar uygulanmıştır.

Yapılacak çalışmaya uygun planlamalar, yapıtı oluşturan parçaların uyumlu bir bütün içinde belirli bir düzen ile bir araya getirilmesi (Acton, 1997:27) bilinçli bir kompozisyon anlayışının önemli bir aşamasıdır. Açık veya kapalı kompozisyon, çalışmanın bir bütün olarak kavranmasıyla ilgili olduğundan (Artut, 2006:139) sanatçının iletmek istediğiyle ilgili olarak, bireyin yaşam biçimini de etkileyen birçok bilgi aktarır. Görsel 1 açık kompozisyon ve yaşam biçiminden izler taşıyan bir çalışmadır. Uygulayıcı bu çalışmada düz ve yuvarlak parçaları yatay ve dikey eksenlerde yerleştirerek kompozisyonu sınırlandırmayıp izleyicide devamlılık hissi uyandırmaktadır. Geçmişle ilgili algıya sebep olan form tarihsel bir yaşama vurgu yapmaktadır.



Görsel 1. Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 1

Çizginin fiziksel özelliği uygulanaşına göre bir uzam duygusu yaratabilir. Kalın çizgiler uzamsal olarak öne doğru ilerleme eğilimindeyken, ince çizgiler genelde geri çekilme eğilimindedirler. Kalından inceye doğru planlanan çizgisel unsurlar uzamda aktif halde, kalın kısımlar ise dinamik algılanacak, çizginin değer zıtlığı kompozisyonu farklı algısalılıklara taşıyacaktır. Eğimli ve dönen bir çizgi, özellikle çizginin genişliği değişiyorsa, izleyiciden uzaklaşmış gibi görünür, doku ve renk çizginin mekânsal etkisine katkıda bulunur: Dokusal olarak ayrıntılı bir çizgi yakınlık, daha az ayrıntılı doku uzaklık hissi sunar (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, 2015:112). Kalın ve ince çizgilere sahip olan Görsel 2 izleyicide farklı algı oluşumlarına sebep olmaktadır. Çalışmada transparan çizgi dokusu mekânsal uzamın nesneyle sınırlarını kaldırmıştır. Temsil ve ifade noktasında tasarımın sahip olduğu çizgi kadın olgusunun ince ve hassas bir yapıya sahip olduğunu feminist bir yaklaşım ortaya koymaktadır.



Görsel 2. Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 2

Hareket bir sanat eserindeki nesnelere hareket hissi uyandırması için belli bir şekilde düzenlenmesidir. İki boyutlu bir sanat eserinde hareket bir yanılsama iken üç boyutlu eserlerde hareket gerçektir. Bu tür eserlerde sanat elemanları veya bilgi objeleri sürekli değişen ilişkiler sergilemektedirler (Boydaş, 2007:25). Hareketle yakın ilgisi olan ritim, bir sanat eserinde görsel bir tempo yaratmak için tekrarlanan elemanların dikkatli düzenlenmesiyle gerçekleştirilir. Görsel 3'te deneyimsel düşüncenin olgularından meydana gelen nesnel varlık tekrarlanan elemanlarıyla izleyicinin bakışının eserde kolayca dolaşmasını sağlamaktadır. Hareketli ritmik bölümler çalışmada izleyici algısını vurgusu güçlü olan merkeze taşımaktadır.



Görsel 3. Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 3

Bir kompozisyon içindeki güç veya ağırlığın ifadesi olan denge önemli bir tasarım ilkesidir. Sanat yapıtı içindeki görsel ağırlık ya da herhangi bir alanın kuvveti, o alanın yarattığı dikkatin miktarına, görsel etki seviyesine dayanır. Sanatta kompozisyonlar sağdaki elemanların soldakilerle dengelenmesiyle sınırlı değildir. Denge radyal, yatay, dikey ve diyagonal olarak kurulabilir. Sanat yapıtının dengelenmesine konum, yerleşim, boyut, oran, karakter ve öğelerin yönünden oluşan çeşitli etkenler katkıda bulunur (Ocvirk ve diğerleri, 2015:68). Görsel 4'te dikey asimetrik bir denge ile oluşturulan çalışmada karakter etken önemli olmuştur. Çalışmanın informal denge kompozisyonunda görsel etki alanı formun algılanma biçimine göre oluşturulmuştur. Biçimsel anlamlılık formun kompozisyonunun dengelenmesinde baskın olmuştur.



Görsel 4. Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 4

Plastik sanatlarda görme ve dokunma duyularıyla algılanan, kavranabilen etki ögesi olarak dokunun işlevselliği izleyicide duygulu, anlamlı bir etki bırakır (Artut, 2006:145). Oluşturduğu armoni ve kontrast etki ile doku sanatsal üretimde önemli bir plastik öğedir. Doku, birbirine eş ya da birbirini tamamlayan birimlerin belli bir sistemle yan yana gelerek içi sınırlayan varlıkların dış yapı durumudur. Görsel 5'te birim biçimler matematik eşlik göstermeden birbirlerini tamamlayan sistemli bir dokusal bütünlük oluşturmuşlardır. Aynı yönde birim tekrarlarıyla devam eden çalışmada doğanın sistematik bir işleyişe sahip olduğu, bunun keyif verdiği bir durumun zamansallığına vurgu yapan gönderme yapılmıştır.



Görsel 5. Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 5

Renk, sanatçı için bir yankı yapmasına yardımcı olan, özel bir anlatım dili ve bir anahtardır. Bazen bir gölge, bazen bir form elemanı olarak ifade gücünü yükseltir ve salt anlatım unsuru olarak eserde rol alır (Artut, 2006:146). Her rengin farklı oyunları vardır. Sanatçı onun dilinden anlar ve yapması gerekeni sezer. Sanatçı rengi kendi anlayışı doğrultusunda formüle eder (Gökaydın, 1990:31). Görsel 6'da olduğu gibi üç boyutlu çalışan sanatçılar (Ocvirk ve diğerleri, 2015:221) boşluğu oynamalarla dönüştürmek ve duygusal içeriği ifade etmek için rengin tüm özelliklerini kullanarak, kişisel olan ve gündelik deneyimler tarafından pekiştirilmiş duyguları uyandırır.



Görsel 6. Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 6

Işık ve gölge, nesne üzerinde hacmi, derinliği ve birimler arasında ki uzaklığı gösterme algısını sağlar. Sanatçı doğal ve yapay ışığın heykel üzerindeki etkisini düşünerek, kompozisyonu planlar. Heykel üzerine yansıyan ışığın şiddeti izleyenler üzerinde farklı etkiler yaratır. İki boyutlu çalışmalarda açık- koyu olarak, algılanan sorun, üç boyutta yerini ışık-gölgeye bırakmaktadır. Işık-gölge, üç boyutlu formun algılanmasında ana esaslardan biridir (Turani, 1974:185). Kompozisyon, nesnelere ışıklar ve

gölgeler yerleştirmek değil, boşluğun genel olarak kontrastlıklarla birlikte kullanarak, pozitif ve negatif alanlara bölünmesidir (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014:483). Görsel 7’de çalışmanın kompozisyonunda ki ışık-gölge ile kuvvet grupları ve bunlar arasında gerilim yaratılarak, algı koyuluğun yoğun olduğu derinliğe doğru yönlendirilir.



Görsel 7. Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 7

2. Sonuç

Plastik sanatlarda biçimler belli ölçüde malzemeyle koşulludur. Her malzemenin bazı biçimleri almasında kendine özgü yapısal özelliklerinin yanında malzemenin fiziki yapısı ve uygulayıcının teknik bilgisi de malzemenin biçimlendirilmesinde etkindir.

Her bireyin farklı yaşam görüşleri, farklı duyguları, düş, sevinç, hayal kırıklıkları yaşamın bir parçası olduğu kadar yaşamın bir yansıması da olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, çalışma her bir öğrencinin projesinde, kendi yaşamının bir anlatımına dönüşen, hayal dünyalarının ana karakterlerini oluşturan yansımalar olarak ortaya çıkmaktadır.

Zaman içinde gelişen olayların, yeni ve farklı yaklaşımların sanat alanına yansıması, bu bileşenlerin sanat/tasarım eğitimde çağdaş uygulamalarla yaratıcı zihinsel süreçlerin gelişiminde farkındalık oluşturmada kullanılması kaçınılmazdır.

Plastik sanatlar alanında tasarım dersleri, bireyin, zihinsel görsellerini tasarım öge ve ilkeleri doğrultusunda üç boyutlu nesnel hale dönüştürmesini amaçlar. Böylece sanatın plastik dili ile zihinsel düşünceler kavramdan 3 boyutlu tasarıma dönüştürülebilir.

Çalışma, bireyin düşüncesini 3 boyutlu nesneleştirmede ve bunu yaparken de sanatın plastik değerlerinin farkında olmaları bakımından önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Acton, M. (1997). *Learning to look at Paintings*. London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Aksel, E. (2004). Temel sanat kararları. *Anadolu üniversitesi Anadolu sanat dergisi*, 15, 105-113.
- Artut, K. (2006). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Atalayer, F. (2004). Çağdaş temel sanat (tasarım) eğitimi ve postmodernite-geleneksellik. *Anadolu üniversitesi Anadolu sanat dergisi*, 15, 76-94.
- Bayraktar, N., Özcan, Z., Tamer, N. G., Tekel, A., Gürer, N., Kızıldaş, A. C., Köroğlu, B. A. (2012). *Görsel eğitimde yaratıcılık ve temel tasarım*. Ankara: Nobel Yayın.
- Bingöl, M. P. (2016). Temel tasarım eğitiminde kavramdan üç boyuta geçişe yönelik bir uygulama örneği. *İdil*, 5, 21, 339-362.
- Boydaş, N. (2007). *Sanat eleştirisine giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Bulat, M., Bulat, S., Aydın, B. (2014). Form ve kompozisyon. *The journal of academic social science*, 2, 6, 478-488.
- Çellek, T. (2003, 12 Eylül). *Sanat eğitimi ve amaçları* [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=274>
- Gökaydın, N. (1990). *Eğitimde tasarım ve görsel algı*. Ankara: Sedir Yayınevi.
- Kaygısız, M. (1999). *Müzik tarihi*, İstanbul: Sistem Ofset.
- Ocvirk, O.G., Stinson, R.E., Wigg, P.R., Bone, R.O., Cayton, D. L. (2015). *Sanatın temelleri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- San, İ. (2010). *Sanat eğitimi kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Seylan, A. (2005). *Temel tasarım*. Samsun: Dağdelen Basın Yayın Ltd. Şti.
- Şen, Ü. S. (2005). Sanat eğitiminde bilimsel araştırma yöntemlerinin kullanılması. *Atatürk üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü dergisi*, 5, 1, 343-360.
- Turani, A. (1974). *Çağdaş sanat felsefesi*. Ankara: Varlık Yayınları.
- Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik- insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yıldırım, C. (1987). *Eğitim felsefesi*. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 184.
- Yüksel, R. (2002). *Plastik sanatlar ve algıda yanılısama*. Erişim Adresi: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/877/172483.pdf?sequence=2&isAllo wed=y>, Erişim: 08.11.2017.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Karataş, O., Çubukçu, İ. (2017). *Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 1*. [Metal birleştirme]. 40x25x15.
- Görsel 2. Korkmaz, S., Anlamış, A. (2017). *Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 2*. [Metal birleştirme]. 80x65x25.
- Görsel 3. Dhia, S., Cansız, Ö. (2017). *Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 3*. [Metal birleştirme]. 60x30x18.
- Görsel 4. Sancar, S., Eskihellaç, S. (2017). *Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 4*. [Metal birleştirme]. 80x45x20.

- Görsel 5. Kırçıçek, Ö. A., Çobanoğlu, K. (2017). *Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 5*. [Metal birleştirme]. 30x35x10.
- Görsel 6. Kaya, İ., Şahinoğlu, B. (2017). *Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 6*. [Metal birleştirme]. 60x35x15.
- Görsel 7. Kazan, Z., Şahinoğlu, B. (2017). *Metal birleştirme ayakkabı tasarımı 7*. [Metal birleştirme]. 40x30x5.

NAOWARAT KAKHAY TEKSTİL MÜZESİ DOKUMALARINDAN ÖRNEKLER

Gözde Uzgidim¹

Öz

Tayland, uzak doğuda bulunan yabancı turistlerin ilgi odağı olan ve ipek böcekçiliği ile tanınan bir ülkedir. Dünyada ipek üretiminde önemli bir role sahip olan ülkede, thai ipeği ile bilinen *Bombyx mori* ipek böceği türü yetiştirilmektedir. İpek böcekçiliğinin geliştirilmesi ve daha ileri seviyeye taşınması için çeşitli projeler üretilmektedir. Ülkenin el sanatlarında özellikle de tekstil sanatlarında ipeğin önemi oldukça fazladır. İpek, genellikle dokumalarının hammaddesi olarak kullanılmakla birlikte, çeşitli süsleme malzemesi olarak da tercih edilmektedir.

Pattaya, ülkenin önemli şehirlerinden birisidir. Naowarat Kakhay tarafından 2016 yılında şehirde tekstil müzesi açılmıştır. Ülkenin dört bir yanından gelen yöresel dokumalar müzede bulunmaktadır. Bu dokumalar buldukları bölgeye ait geleneksel motifler ile dokunmuştur. Kültürümüzden farklı bir bölgenin dokumalarını tanımak, incelemek, motif, desen ve kompozisyon özelliklerini belirlemek araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Araştırmanın materyali müzede bulunan ve farklı özelliklere sahip olan thai ipeği ile dokunmuş bazı dokumalardır. Verilerin toplanması aşamasında konu ile ilgili literatür taraması yapılmış, belirtilen amaç doğrultusunda müzede incelemeler gerçekleştirilmiş, müze yetkilisinden bilgi alınmış ve araştırmaya uygun olan dokumalar araştırma içerisine yerleştirildiği şekliyle, araştırmacı tarafından fotoğraflanarak belgelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Naowarat Kakhay, Tekstil, Müze, Tayland, İpek

The Examples of Naowarat Kakhay Textile Museum's Weavings

Abstract

Thailand is a country in the far east that is famous for its silkworm and a place of interest for foreign tourists. In the country, which plays an important role in silk production in the world, *Bombyx mori* silkworm species known as thai silk has been grown. Various projects are generated to develop and to advance silk culture. The silk is quite important in the handicrafts of the country and especially in the textile arts. The raw material of the weavings is usually silk and it is also used as decorative materials.

Pattaya is one of the most important cities in the country. The Textile Museum was opened in the city in 2016 by Naowarat Kakhay. Traditional weavings coming from all over the country has been exhibited in the museum. These weavings have been woven with traditional motifs. The aim of the research is to recognize and to examine the weavings of a region that is different from our culture and to determine the characteristics of motif, pattern and composition. The material of the study is some of the woven fabrics of Thai silk in the museum which have different characteristics. To collect the data, a literature review about the subject was carried out, the analysis of the works exhibited in the museum was done and the required information was received from the expert in the museum and the works have been photographed and documented.

Keywords: Naowarat Kakhay, textile, museum, Thailand, silk

¹ Doktor Araştırma Görevlisi, Gazi Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları ASD, gozdeuzunca@gmail.com

1. Giriş

El sanatları; insan yaşamını kolaylaştırıp ihtiyaçları karşılayan, çevre şartlarına göre değişim gösteren, el, el aleti veya mekanik araçların yardımıyla yapılıp o sanatı icra eden sanatkârın bilgi ve becerisine dayanan; geleneksel, bölgesel, fonksiyonel, estetik, artistik, sanatsal, dekoratif, dini ve sosyal açıdan sembolik karakter taşıyan ürünler olarak tanımlanabilir (MEB, 2012:6). El dokumaları ise insanların barınma ve korunma ihtiyacı sonucu ortaya çıkmış, yüzyıllar içinde çeşitlenerek günümüze kadar taşınmıştır (Aytaç, 1989:17).

Uluslararası kültürel çeşitlilik ve zenginlik açısından bakıldığında, bir ulusun sahip olduğu geleneksel el sanatları, o ulusun tarihini, zevklerini, kültürel değerlerini, sanatsal yeteneklerini, yaşam biçimini, üretildiği dönemin özelliklerini anlatan temel öğelerdir. Toplumun geçmiş ve geleceği arasında önemli bir bağ kurduğundan dolayı, her toplumda önemli bir yere sahiptir. Geçmişten günümüze ulaşabilen geleneksel el sanatları, toplumun sahip olduğu kültürel değerlere göre oluşan, kişilerin duygu ve düşüncelerini ifade edebilmelerine olanak sağlayan, etnografik değerler taşıyan sanatsal ve işlevsel ürünlerdir.

Bir ulusun veya bölgenin geleneklerinin canlı bir görüntüsü olan geleneksel el sanatları, belirli bölgelerdeki halk geleneklerini ürettikleri ürünleri ile hayata geçirir. Kişilerin duygusal kimlik ve ait olma duygularını anlattığından dolayı insanoğlu için ruhani bir barınak olma görevi görür. Ekonomik küreselleşme ve modernleşme ile beraber yaşam koşulları ve insanların düşünceleri de büyük oranda değişikliğe uğramıştır (Jing, 2009:99). Genellikle kırsal kesimden doğan geleneksel el sanatları bu değişim ile neredeyse her toplumda zamanla kaybolmaya veya unutulmaya yüz tutmuştur.

Genellikle bu ürünler, neredeyse her toplumda çoğunlukla kırsal kesimde bulunan özellikle kadınlar tarafından icra edilerek nesilden nesile aktarılmıştır. Usta-çırak ilişkisi, eğitim yoluyla veya kadınların kızlarına öğretmesi ile yıllar boyunca varlığını sürdürmüştür.

Bütün sanat dallarında olduğu gibi, dokumacılık ve tekstil sanatları malzeme, işlev, teknik ve desen yönünden ele alındığında, yapıldığı yöreye ve hayat tarzına özgü geleneksel yaşantının bir ifade biçimi olduğu anlaşılır. Geleneksel sanatlar ile bir ulusun manevi dünyası ve kültürünün yansıtıldığı bilinmektedir (Aytaç, 2010:191).

Araştırmaya konu olan Pattaya Naowarat Kakhay Tekstil Müzesi, Tayland'ın Pattaya şehrinde bulunmakta olup 2016 yılında açılmıştır. Müzenin ön tarafında gelir sağlamak amacıyla kurulan hediyelik eşya satan bir mağaza bulunmaktadır. Müze, içinde barındırdığı eserler ile Tayland halkının kültürü ve yaşamı hakkında bilgi vermektedir. Ülkenin dört bir yanından eserler toplanmış ve Thai kültürü anlatılmaya çalışılmıştır. Müzenin kuruluş tarihi yakın dönem olmasına rağmen, geleneksel sanatlar yönünden çeşitli eserler bulunmaktadır. Tekstil ürünleri özellikle köylü kadınlar tarafından dokunmuş ve onların iyi hislerini ifade edebilmelerine bir araç olmuştur. Evlerini süslemek, yaşamlarına renk katmak ve yaşam ile olan iletişimlerini sürdürmek için dokumaları ve diğer ürünleri oluşturmuşlardır. Müzedeki tekstil ürünleri incelendiğinde, renk sayısının fazla olduğu, bölgeye özgü ve ilkel desenler kullanıldığı gözlenmiştir. Ayrıca genellikle bölgeye özgü ipek böceklerinden elde edilen Thai ipeği ile bu ürünler oluşturulmuştur. Başka kültürlerin sahip olduğu değerleri araştırmak, Tayland kültürüne ait bu tekstilleri incelemek, yeni açılan müzenin bilinmesini sağlamak, ülkenin önemli bir değeri olan Thai ipeğinin araştırılması çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Müze ve mağazada bulunan bazı tekstil ürünleri fotoğraf çekilerek belgelenmiştir. Araştırmanın örneklem grubu thai ipeğinden dokunmuş ürünler olup; bu ürünler araştırmanın materyalini oluşturmaktadır. Müzede bulunan yetkili ile yapılan görüşme sonucu bilgilere ulaşılmış ve ürünler değerlendirilmiştir. Makalede öncelikle Tayland ve Pattaya'nın tarihi ve coğrafi konumu ve Thai İpek böceği hakkında bilgi verilecek, daha sonra Tayland'da ipek üretiminden bahsedilecek, Naowarat Kakhay Müzesi ve Dokumaları başlığı

altında ise müze hakkında kısaca bilgi verildikten sonra, müzede yer alan kumaşlar renk, motif ve kompozisyon özelliklerinin değerlendirilmesi açısından ayrıntılı olarak incelenecektir.

2. Tayland ve Pattaya'nın Tarihi ve Coğrafi Konumu

Tayland, resmi adıyla Tayland Krallığı, eski adıyla Siyam, Hindin yarımadasının orta kısmında bulunan Güneydoğu Asya ülkesidir. Sınırları batıda Myanmar, doğuda Kamboçya, kuzeyde Laos ve güneyde Malezya ülkeleri bulunmaktadır. Güney kısmında Tayland Körfezi, batı kısmında ise Andaman Denizi yer almaktadır. Tayland 513.120 km² yüzölçümü ile dünyanın en büyük 51. Ülkesidir (“Tayland”, 2018).



Resim 1a. Tayland haritası



Resim 1b. Pattaya haritası

“Pattaya, Tayland’ın önemli şehirlerinden biridir. Başkent Bangkok'un yaklaşık 165 km kadar güney doğusunda ve Tayland Körfezi kıyısında yer almaktadır. Şehir, idari bakımdan Chonburi eyaletine bağlı olmasına rağmen, kendi kendini yöneten özel belediye statüsüne sahiptir. Kelime anlamı, “Güney Batı Muson Rüzgârı” anlamına gelmektedir” (“Pattaya”, 2018). Araştırmaya konu olan müze South Pattaya Chonburi’ de bulunmaktadır.

Pattaya, ismini daha sonraları Büyük Kral Taksin (King Taksin the Great) olarak anılacak Siyam Kralı Phraya Tak’dan almaktadır. 18. yüzyılın sonlarında eski Ayutthaya Krallığı, Burmalılar tarafından saldırı altındayken Phraya Tak (Kral Taksin) bu bölgede çok iyi bir savaş çıkartmış ve bölgenin adı bundan sonra Pattaya olarak kalmıştır. Pattaya, 1950’lerin sonlarına kadar küçük bir balıkçı köyü olarak kalmış, 1964’de belediyeye dönüşmüştür. Vietnam savaşına katılan Amerikan askerleri, Pattaya’yı bir dinlenme mekânı olarak kullanmaya başlayınca büyümeye başlamış ve 1978’de şehir olmuştur (“Pattaya neresidir?”, 2018).

3. Thai İpek böceği

Tayland’da *Mulberry Silkworm*, *Bombyx mori* veya *Dut İpek böceği* isimleriyle bilinen, dut yaprağından beslenen ipek böceği türü bulunmaktadır. En yaygın ipek böceği türüdür (İleri, 2017:60). *Bombyx mori* türünden üretilen fakat monovoltinden ziyade multivoltin olan beyaz ve sarı olmak üzere iki tür ham ipek üretimi vardır. (Atav ve Namırtı, 2011:115). Tropik bölgelerde yaşayan multivoltin ırklar en kısa hayat devrelerine sahiptir. Multivoltin (bivoltin) ırk, ilkbaharda yumurtlar ve yumurtalar ikinci yumurtlama için beklemeye girmeden, 11–12 günlük kuluçka devresi geçirek yumurtadan çıkarlar. İkinci generasyonun verdiği yumurtalar ise bekleme dönemine girerek kışı geçirir ve ilkbaharda tekrar canlanırlar. Hindistan, Tayland gibi yetiştirildiği bölgelerin sıcak olması nedeniyle multivoltin ırklardan bir yılda 7–8 nesil elde edilebilir (“Koza ve ipek böceği”, 2018).

4. Tayland’da İpek Üretimi

Dünyada yaklaşık 30 ülkede ipekböcekçiliği yapılmaktadır. Dünya yaş koza üretiminde yıllık ortalama 600-700 bin ton arasında değişen bir üretim rakamıyla Çin ilk sırada bulunmaktadır. Sırasıyla Hindistan, Özbekistan, Brezilya ve Tayland ise dünya yaş koza üretiminde Çin’i takip etmektedir. İpekböcekçiliği konusunda en önemli veri kaynağı durumunda bulunan Uluslararası İpekböceği Komisyonu (International Sericultural Commission-ISC), 2012 yılına kadar dünya ipek üretimi, ithalat

ve ihracatı ile veriler yayınlamıştır. Bu nedenle, 2012-2016 yılları arasında ilişkin bir değerlendirme yapmak mümkün değildir. Ancak dünya ham ipek üretimi konusunda son veriyi 2015 yılında yayınlamış ve o verilere göre Tayland 2010- 2015 yılları arasında dünyada 4. sırada yer almaktadır (GTB, 2017:4).

Tayland'da ipek böcekçiliği endüstrisinin uzun bir geçmişi olmasına rağmen, dünyada tanınması İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra olmuştur. Özellikle Amerika ve Avrupa'ya Thai ipeğini duyuran Amerikalı James H.W. Thomsan'dır. Thomsan, 1948 yılında Tayland'da pek çok ipek üretim yeri açmış ve 'Thai Silk Company' adlı kurumu kurmuştur. Böylece ülkede ipek böceği yetiştiriciliği zamanla gelişmeye başlamış ve 'Thai Silk' kavramı oluşmuştur. Bu gelişme, ülkenin ekonomik ve sosyo-kültürel anlamda ileri seviyeye ulaşmasına katkıda bulunmuştur (Atav ve Namırtı, 2011:115; İleri, 2017:68).

Multivoltin olan beyaz ham ipek üretimi ihraç edilen kumaş ve giysilerin çözümlerinde kullanılırken; sarı ham ipek ise özellikle yerel tüketim için kullanılmaktadır. Uluslararası standartlara göre Tayland (Thai) ipeğinin kalitesi düşüktür. Kaba, düzgünsüz, serisini düzgün giderilmemiş, boğumlarla dolu bir ipektir ve bu nedenle genellikle hoş bir görünüm kazandırmak için el dokumalarında kullanılmaktadır. Giysi, döşemelik kumaş, çanta, cüzdan, aksesuar gibi farklı ürünlerde de kullanılmaktadır (Atav ve Namırtı, 2011:115)

İpekli dokumaların üretilmesi ve yaygınlaştırılması için ülkede farklı projeler geliştirilmiştir. Bu projeler belli zaman aralıklarında hayata geçirilmiştir. Son uygulanan projede iki model öngörülmüş ve bunlardan biri devlet destekli diğeri de özel sektör desteklidir. İkisinde de amaç ipek böcekçiliğinin köylerde, kırsal alanlarda yetiştirilmesi ve elde edilen ipliklerin el dokumaları ve fabrikalarda kullanılmasıdır. Ancak özel sektör destekli kuruluşlarda fabrikalarında ipek iplik üretmesine olanak sağlanmaktadır. Çözgü iplikleri iki modelde de geleneksel yöntemler ile hazırlanır ancak atkı iplikleri birinci modelde geleneksel usul, ikinci modelde ise fabrikasyon işlemler ile hazırlanmaktadır. Her iki modelde de geleneksel el dokuma tezgahları tercih edilmiştir. Devlet destekli kooperatiflerde geleneksel motifler ve desenlendirme desteklenirken, özel sektör destekli kuruluşlar müşteri talebine göre geleneksel veya modern tasarımlar yapabilmektedir. Projelerin son basamağı olan pazarlama biriminde ise toptan veya perakende satış ve pazarlama, sokak pazarları, ihracat, fuarlar gibi çeşitli şekilde tüketiciye ulaşılması hedeflenmiştir (Tzenov ve Lea, 2006:59- 62; İleri, 2017:69-71).

Ülkede, ipekli geleneksel dokumalar kadınlar tarafından el tezgâhlarında dokunmaktadır. Dokumacılık evlilik için uygunluk ve uygunluk işareti olarak kabul edildiğinden, kadınlar bu becerilerini kızlarına aktarırlar (Atav ve Namırtı, 2011:116).

5. Naowarat Kakhay Müzesi ve Dokumaları

Tekstil müzesi, Kral Bhumibhol'un 70 yıllık egemenliğini anmak ve Kraliçesi Sirikit'in 80. yaş gününü kutlamak ve onurlandırmak için Naowarat Kakhay tarafından 2016 yılında açılmıştır. Pattaya Kadınlar Geliştirme Kulübü başkanı Naowarat, Thai ipek ve keteninden dokunan Tayland kültürüne ait 1000'nin üzerinde kumaş ve kıyafetlerden oluşan serginin açılışını yapmıştır. Serginin ulusal mirası temsil etmesi nedeniyle, dokuma endüstrisini canlandırabileceği düşünülmektedir².

² Geniş bilgi için bkz. (<http://pattayatoday.net/news/news-from-around-pattaya/textile-museum-opens/>)



Resim 2a. Müze hediye mağazası



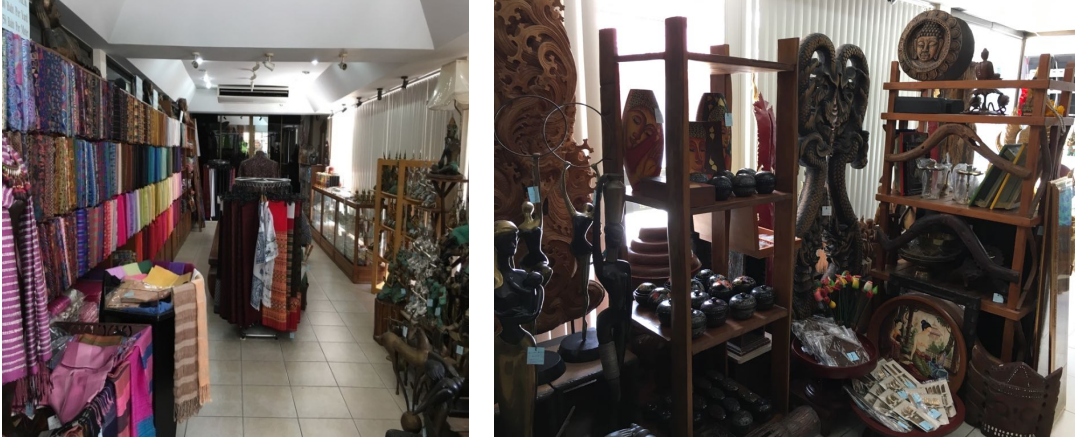
Resim 2b. Müze dış görünüm

Müze geleneksel ve modern olmak üzere farklı kumaş ve elbiseler vardır. Sergi alanında çok sayıda kumaş bulunmakta olup, bu kumaşlar mankenler üzerinde çeşitli şekillerde teşhir edilmektedir. Dikiş ve bağlama ipleri bulunmadan bazı kumaşlar elbise şeklinde yaklaşık 30 mankene giydirilmiştir. Bu sergileme biçiminin fikri, geleneksel Thai dansçısı olan bir küratöre aittir. Eserler genellikle yakın döneme ait olmasına rağmen, birkaç ürün 80 yıllık bir geçmişe sahiptir. Kuzey bölgesinden olan bu eserler, on altı motifle desenlendirilmiş ve detay süslemeleri bulunmaktadır. 30 yıllık ve 50 yıllık olan ipek kumaşlar ise ülkenin kuzey, güney, doğu ve batı olmak üzere farklı bölgelerine aittir ("Naowarat", 2018). Yıllar geçtikçe, kumaşlarda daha az motif kullanılmaya başlanmış ve desenlendirme basitleşmiştir. Eserlerin çoğunun hammaddesi Thai ipeği olmasına rağmen, pamuklu ürünler de mevcuttur.



Resim 3. Müze genel görünüm

Müzenin ön tarafında kumaşların ve farklı geleneksel ürünlerin satıldığı bir hediye eşya mağazası bulunmaktadır. Mağazada tekstil ürünlerin yanı sıra buda heykelleri, ahşap oymalar, takı malzemeleri, çantalar, kravatlar gibi çeşitli geleneksel hediyelik ürünleri satılmaktadır. Ancak mağazanın büyük bir bölümünü kumaşlar ve giysiler oluşturmaktadır.



Resim 4. Hediye mağazası genel görünüm

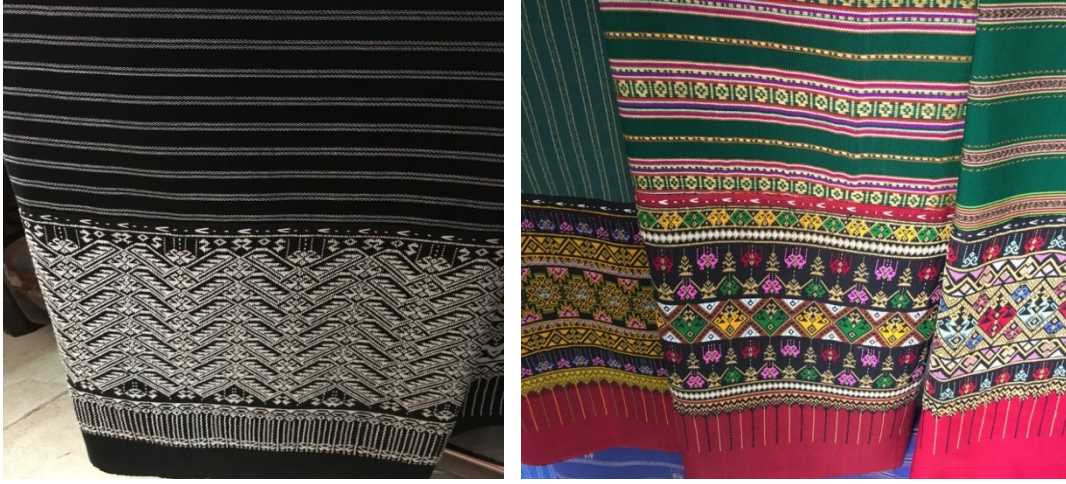
Kumaşlar genellikle desenlendirme yönünden birbirine benzemektedir. Aynı formda desenlendirilmiştir. Orta alan boş veya enine-boyuna çizgili şeritler ile; kenarlar ise geometrik ve bitkisel ile hayvansal motiflerden stilize edilmiş bezemelerle kumaş süslemeleri yapılmıştır. Dokumayı yapan kişiler doğadan gördükleri ve ilham aldıkları nesnelere dokumalara yansıtılmışlardır.



Resim 5. Sergilenen kumaşların bir bölümü

Resim 6'da görülen kumaş örnekleri thai ipeğinden dokunmuştur. Birinci örnekte siyah ve beyaz olmak üzere iki renk kullanılmıştır. Kumaşın zemini siyahtır. Orta zemininde enine çizgili beyaz şeritler vardır. Kompozisyonda kumaşın enine doğru diyagonal (verev) bir düzen hakimdir. Verev düzen su yolunu anımsatmaktadır. Ayrıca kuş motifleri de bulunmaktadır.

İkinci örnek ise yoğun desenlerin olduğu kumaşlardan biridir. Yeşil zemin üzerinde sarı şerit ve pembe, beyaz, mor, kırmızı renklerde dokunmuş çubuklar ile artı (+) simgeleyen bir motif dokunmuş ve bu düzen tekrarlanmıştır. Ana kompozisyonda ise oldukça renkli bir görüntü vardır. Pembe, mor, siyah, sarı, beyaz, yeşil, kahverengi ve kırmızı ile çeşitli süslemeler yapılmıştır. Geometrik, kuş, göz ve ağaç motiflerine benzeyen desenlendirme görülmektedir.



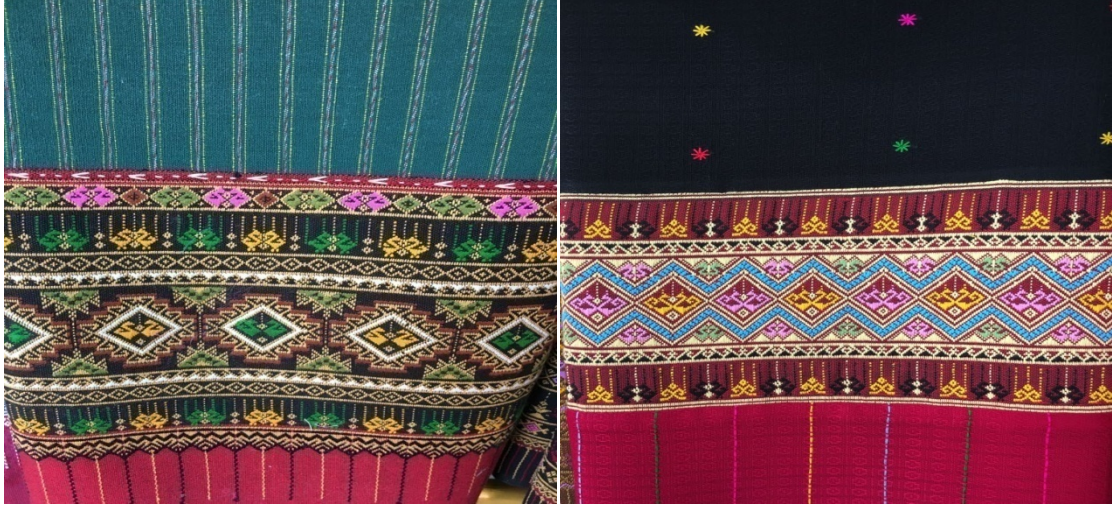
Resim 6. Kumaş örnekleri

Resim 7’de görülen birinci örnekte koyu pembe zeminde enine sarı şeritler ve her şerit arasında siyah ve yeşil renklerde kuş motifleri bulunmaktadır. Ana kompozisyonda 6 birimden sonra birbirini tekrar eden rapor görülmektedir. Sıralı geometrik motifler, insan ve kuş motifleri vardır. Büyük birimde ise dörtgenlerin içinde yıldız motifi bulunup, altında ve üstünde kuş motifinin simetrisi yer almaktadır. İkinci örnekte ise açık pembe zemin üzerinde koyu pembe çizgiler yer almaktadır. Birinci örnekte olduğu gibi ana kompozisyonda tekrar eden 6 birim bulunmaktadır. Pembe, mavi, sarı, siyah, mor ve bordo renkler kullanılmıştır. Geometrik ve kuş motifleri ağırlıklı olarak dokunmuştur. Ana birimde altıgen içerisinde eli belinde motifine benzer bir motif yer almaktadır.



Resim 7. Kumaş örnekleri

Resim 8’de yer alan kumaşlar incelenen diğer örneklere göre farklılık göstermektedir. Birinci örnekte mavi zemin üzerinde boyuna çizgili şeritler yer almaktadır. Kumaşta mavi, beyaz, pembe, yeşilin tonları, kahverengi ve sarı renkleri hakimdir. Ana kompozisyonda yıldız motifine benzer süslemenin içinde sarı ve yeşil renklerinde kuş motifleri bulunmaktadır. Zeminde yıldız motifinin yarım simetrisi kullanılmıştır. Ayrıca göz ve birbirini tekrar eden geometrik motifler yer almaktadır. İkinci örnekte ise; siyah zemin üzerinde mor, yeşil, sarı ve pembe renginde mine süslemeler bulunmaktadır. Kumaşın kompozisyonda 5 birim olup, ana birimde su yolu şeklinde birbirini takip eden mavi dörtgenler içerisinde kuş motifinin simetrisi ve göz motifi vardır. Birbirini tekrar eden diğer birimlerde ise kuş ve insan motifleri yer almaktadır.



Resim 8. Kumaş örnekleri

Naowarat Kakhay Tekstil Müzesinde sergilenen, geleneksel tekstillerin oluşturulmasında kullanılmış dokuma tezgâhı bulunmaktadır. Bu tezgah ahşaptan yapılmıştır. Dokuma tezgahının çözgü ipi, tarak, ahşap mekik, iki çerçeve, tezgah ipi gibi parçalardan oluştuğu gözlemlenmiştir.



Resim 9. Dokuma Tezgahı

6. Sonuç

Turizm yönünden ilgi odağı olan bölgeler sadece doğal ve tarihi değerlerini değil, kültürel zenginliklerini de tanıtmaya başlanmıştır. Kültürel zenginliklerin en iyi tanıtılma yolu ise müzelerdir. Bölgeye giden turistler gezi rotalarına müzeleri de ekleyerek topluma ait kültürel değerleri tanıma fırsatı bulmaktadır. Naowarat Kakhay Tekstil Müzesi turizmin yoğun olduğu Pattaya şehrinde faaliyete geçerek Thai kültürüne ait tekstil sanatının tanıtılmasında önemli rol oynamaktadır. Müzeye ait hediyelik eşya satan mağazanın da bulunması şehrin ekonomisine katkı sağlamaktadır.

Her toplumda dokumalar öncelikli olarak kişilerin ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkmış ancak zamanla dokuyan kişinin bir iletişim aracı olmuştur. Yapılan süslemeler, desenlendirme biçimi, kullanılan renkler ve motifler ile topluma özgü birer sanat eseri olma niteliği kazanmıştır. Her toplumun kendine özgü dokuma örnekleri olduğu düşünülmektedir. Dokumaların üretim biçimi gelişen teknoloji ile değişmesine rağmen bazı bölgelerde geleneksel yöntemler devam etmektedir.

Dokumalarda görülen motiflerin dokumayı yapan kişi veya bulunduğu toplum tarafından bir anlamı vardır. Motifler ile toplumun zevk, inanç, düşünce, gelenek biçimi ifade edilir. Genellikle çevrede görülen objelerden, bitkilerden, hayvanlardan ilham alınarak dokumaya uygulanır. Müzede

incelenen kumaşlarda genellikle kuş, insan, yıldız ve geometrik motifler görülmüştür. Kumaşların kompozisyon özellikleri birim tekrardan oluşmaktadır. Sarı, pembe, kırmızı, mor, yeşil, mavi, siyah, kahverengi bordo renkleri genellikle kullanılmıştır. İncelenen kumaşlar Thai kültürüne ait, genellikle kırsal kesimlerde kadınlar tarafından dokunan, hammaddesi Thai ipeği olan ürünlerdir. Dokumacılık, dokuma yapılan bölgede anneden kızına geçen bir sanat dalı şeklinde devam etmektedir. Kültürel miras olan bu dokumaların, saha çalışmaları ile belgelenmesi, çeşitli birimlerin işbirliği ile daha çok üretimin gerçekleştirilip günlük hayatta yer edinmesi ve farklı kültürlerce tanınması sağlanmalıdır.

Kaynakça

- Atav, R. ve Namırtı, O. (2011). İpek liflerinin dünü ve bugünü. *Mühendislik Bilimleri ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 112-119.
- Aytaç, A. (2010). Kırgızistan'da çarpana ve kolon dokumacılığında örnekler. *Milli Folklor*, 87, Yıl 22, 191-195.
- Aytaç, Ç. (1989). *El dokumacılığı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gümrük ve Ticaret Bakanlığı Kooperatifçilik Genel Müdürlüğü (GTB). (2017). *2016 yılı ipekböceği raporu*. Erişim adresi: <http://www.otb.org.tr/dosyalar/sektorelraporlar/ipekbocegi.pdf>
- İleri, B. (2017). *Hatay ilinde ipekböceği yetiştiriciliği, ipek dokumacılığı ve sürdürülebilirlik önerileri* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Jing, H. (2009). Çin'in geleneksel Shaanxi ve Xi'an el sanatları. *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi*, 8, 96-101.
- Koza ve ipek böceği. (2018, 28 Şubat). Erişim adresi: <http://www.kozabirlik.com.tr/component/k2/item/137-tirtildan-kelebege.html>
- Milli Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü (2012). *İllere Göre Geleneksel El Sanatlarımız*. Sosyal ve Kültürel Eğitimler ve Faaliyetler Grup Başkanlığı.
- Naowarat Kakhay Müzesi: (2018, 27 Şubat). Erişim adresi: <http://th.placedigger.com/--textile-museum-by-naowarat-kakhay1531401591.html> 27.02. 2018
- Pattaya neresidir?. (2018, 21 Şubat). Erişim adresi: <http://www.dtunnel.gen.tr/px/index.php?q=2dnrlcSxoJTn45Puzrzg4crX2sal1MPeoNzc3M6mtbLr5cbs0g>
- Pattaya. (2018, 21 Şubat). Erişim adresi: <https://pattayahberi.com/pattaya-nerede.html>
- Tayland. (2018, 21 Şubat). Erişim adresi: <http://www.dtunnel.gen.tr/px/index.php?q=2dnrlcSxoJTn45Puzrzg4crX2sal1MPeoNzc3M6mubLw3cbh1Q>
- Tzenov, P. I., Lea, H. Z. (2006). Silk handicrafts cottage industries and small enterprises in Africa, Europe, Central Asia and the Near East. *International workshop on silk handicrafts cottage industries and silk enterprises development in Africa, Europe, Central Asia and the Near East & second executive meeting BACSA* (s. 59-60) içinde, Bursa, Turkey.

Görsel Kaynakçası

- Resim 1a. Pattaya Rehberi. (2018). Tayland haritası [Harita]. Erişim adresi: <https://pattayahberi.com/tayland-nerede/>
- Resim 1b. Türkiye Rehberi. (2018). Pattaya haritası [Harita]. Erişim adresi: <http://www.turkiye-rehberi.net/harita/tayland/Chon-Buri-haritasi.asp>

YAĞLI BOYA RESİMLEME YÖNTEMİNİN İKİ TEMEL DALI: FLAMAN VE İTALYAN RESİMLEME YÖNTEMLERİ

Nedret Yaşar¹

Öz

Bu çalışma yağlı boya resim sanatı tarihi boyunca uygulanan farklı tekniklerin gelişim sürecinin temelinde yer alan Flaman ve İtalyan yağlı boya resimleme yöntemlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, günümüzde de etkisini sürdüren bu iki temel resimleme yönteminin genel hatları çerçevesinde Avrupa yağlı boya resminin geleneği ve gelişim süreci tanımlanmaya ve irdelenmeye çalışılacaktır.

Çalışmamız XV. ve XVI. yüzyıl Kuzey ve Güney Avrupa Rönesans'ı üzerinden adım adım ilerleyecektir. İlk olarak Flaman resimleme yönteminin özellikleri, Jan Van Eyck'in sanatı (1390-1441) üzerinden irdelenecek, sonrasında ise Antonello da Messina (1430-1479), Leonardo da Vinci (1452-1519) ve Raffaello Sanzio (1483-1520) gibi biçime dayalı olan Floransa okulu temsilcileri ve rengi ile öne çıkan Venedik okulu temsilcisi Titian (1488/1490-1576) gibi dönemin önde gelen sanatçılarının çalışmaları adım adım izlenerek, Güney Avrupa'da etkin olan İtalyan resimleme yönteminin özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yağlıboya, "Imprimatura", İlk Resimleme Aşaması, Ana Resimleme Katmanı, "Impasto", "Glaze".

Two Basic Branches of the Oil Painting Method: Flemish and Italian Painting Methods

Abstract

This study aims to analyze the Flemish and Italian painting techniques which are at the core of the development of different methods throughout the history of oil painting in art. The tradition and the development phase of the European oil painting will be defined and examined within the framework of general features of these two methods which are influential even today.

In our study, the 15th and the 16th century North and South European Renaissance will be examined step by step. Firstly, the study focuses on the Flemish oil painting method, attributed to Jan Van Eyck (1390-1441) then on Italian Painting method with the representatives of Florence School that is based on form, like Antonella da Messina (1430-1479), Leonardo da Vinci (1452-1519) and Raffaello Sanzio (1483-1520). Also the representative of the School of Venice; Titian (1488/1490-1576) will be analyzed. Finally, the effects of these two fundamental painting approaches will be uncovered.

Keywords: Oil Paintings, "Imprimatura", Underpainting, Main Paint Layer, "Impasto", "Glazing".

¹ Doç. Dr., Yalova Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, nedretyashar@hotmail.com

1. Giriş

Rönesans, kendini göstermeye başladığı ilk yıllardan itibaren Avrupa resim sanatını derinden etkilemiştir. Resimsel görünümlerin, içerik ve biçimsel değişimlerin yanı sıra resimleme yöntemlerinde de değişim kaçınılmaz olmuştur. Bu değişimlerin başında, resim sanatı tarihinin teknik yönden hızla gelişmesine çarpıcı örnekler sunan yağlı boya resimleme tekniğinin keşfi ve uygulanması gelmektedir.

Alman kökenli araştırmacılar, XII-XV. yüzyıllarla tarihlendirilen ve günümüze birçok el yazmasıyla aktarılan “Strasbourg Manuscript”inde güneş ışınları altında bekletilmiş veya pişirilmiş yağların pigmentlerle karışımıyla ilgili bilgi aktarmakla birlikte, resimleme sürecinde pigmentlerin ısıtılmış yağ veya reçineyle karıştırılmasından söz etmektedir (Neven, 2012, p:2).

Tam anlamıyla gerçeği yansıtmamasına karşın, döneme ilişkin kaleme alınan metinlerin sayıca az olmasından dolayı, değerli bir kaynak olarak nitelendirilen Giorgio Vassari’nin (1511-1574) “Sanatçıların Hayat Hikâyeleri” adlı kitabında, yağlı boyanın keşfi Flaman Jan van Eyck’e (1390-1441) atfedilmektedir. Söz konusu kitapta bu keşfin bir simyacılık ve yanlılık sonucu keşfedildiği de ileri sürülmektedir (Vasari, 1986:374).

Vassari’yi kaynak olarak birebir aktaran Flaman Carel van Mander (1548-1606) de yağlı boyanın keşfini ve Flaman resimleme yöntemini Van Eyck’e dayandırmaktadır.

Yukarıda belirtilen varsayımlardan, yağın XII. yüzyıldan itibaren pigmentleri bağlayıcı bir unsur olarak kullanılmaya başlandığı sonucuna ulaşılabilir. Flaman ustalar, resimleme yönteminin yanı sıra pigment, yağ ve reçine gibi incelticilerinin niteliklerini de geliştirmiştir. Tempera resimleme yöntemiyle resmedilen geleneksel ikon resminde yağ kullanımının kısıtlanmaya başlanması, çağın resimleme geleneğinin geliştiğine dair önemli bir göstergedir (Mander, 2007:20). Tempera yönteminden yağlı boya uygulamasına geçiş, Flaman resimleme yöntemiyle sağlanmıştır.

XV. ve XVI. yüzyılla gelindiğinde resimleme yöntemi; astar üzerinde ilk renk katmanı olan “imprimatura”, ilk resimleme katmanı olan “underpainting”, sonrasında uygulanan ana resimleme katmanı, daha sonra ise pat boya katmanı olan “impasto”nun kullanımı ve son olarak da şeffaf katman olan “glaze” uygulamasıyla gerçekleştirilmiştir. Yağlı boya esaslı temel resimleme yöntemi Kuzey Avrupa’da Flaman ülkesinden başlayarak Güney Avrupa’da, İtalya’da gelişim göstermiştir. Uygulanmaya başlandığı dönemden itibaren yaklaşık iki yüz yıllık bir zaman diliminde saf haliyle tatbik edilerek, sanat tarihinde yer edinecek birçok eser bu yöntemle resmedilmiştir.

Çalışmada her iki yöntem sırasıyla ele alınarak, önde gelen temsilcileri üzerinden açıklama yapılmıştır.

2. Flaman Resimleme Yöntemi

Tempera yönteminden yağlı boya uygulamasına geçiş olarak tanımlanan Flaman yöntemi Jan Van Eyck’e (1395-1441) dayandırılmaktadır.

Jan Van Eyck’in 1426 ve 1432 yılları arasında, kardeşleri Lambert van Eyck (1350? -1410), Hubert van Eyck (1385/90-1426) ve Margarita van Eyck (1390?-1441) ile birlikte resmettikleri düşünülen Ghent’teki St. Bavon Katedrali’nin sunak resmi Flaman resimleme yöntemin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Söz konusu çalışma, yüksek düzeyde korunmuşluğuyla ve renklerin canlı oluşuyla günümüzde de hayranlık uyandırmaya devam etmektedir.



Resim 1. Jan Van Eyck, "Ghent Altarpiece"/"Ghent Sunak Resmi" (On iki panelin açık görünüşü), Ahşap pano üzerinde yağlı boya, 1432, St. Bavon Katedrali, Gh

Rogier van der Weyden (yakl. 1400-1464) ve Hieronymus Bosch'un (1450-1516) yanı sıra dönemin diğer önemli ustaları Pieter Brueghel (1525-1569), Albrecht Dürer (1471-1528) ve Lucas van Leyden (1494-1533) de Flaman resimleme yönteminin gelişmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuşlardır.

Adı geçen sanatçıların çalışmalarını inceleyen Max Doerner (1870-1939) ve Dmitri İ. Kiplik (1865-1942) tarafından Flaman resimleme yöntemine ilişkin önemli özellikler ortaya çıkarılmıştır.

İlk olarak, resimsel görünümünün uygulandığı yüzeylerin, bitki liflerinden ve keten esaslı zeminler üzerinde son derece düz bir biçimde zımparalanmış, alçı ve hayvansal tutkal karışımli astarlardan oluştuğu saptanmıştır (Kiplik, 2008:361).

Flaman resimleme yönteminin başlıca özelliği olduğu ortaya çıkarılan söz konusu karışım ahşap yüzeyler üzerine de sıkça uygulanmıştır. Kalın ve iyi kurutulmuş tahta üzerine 8-10 kat alçı astarın sürüldüğü, çok iyi düzeltildikten sonra ise bu katmanın üzerine kurşun beyazı pigmenti ve hayvansal esaslı tutkal karışımından oluşan en az 1-2 katman sürüldüğü ve katman kuruyunca yarı ıslak cam kâğıdıyla üzerinden geçilerek düzeltildiği görülmüştür.

Dönemin birçok uygulamasında, ahşap üzerine bazen çok ince bir keten bezi yapıştırıldığı da görülmektedir. Böyle bir uygulamada, astar çok daha ince bir katmandan, 2-3 kattan oluşan kurşun beyazı pigmenti ve tutkal yapıştırıcısı karışımından oluşmaktadır.

Ciddi bir sıralama gerektiren bu uygulamanın bir sonraki aşaması, "karton" olarak tanımlanan, kâğıt üzerine yapılan hazırlık eskizinin oluşturulmasıdır. Flaman resimleme yönteminde önemli bir yer tutan beyaz astarın üzerinde olası kirlenme ve hataları önlemek için desenin aktarılmasına doğrudan geçilmemektedir. Bu nedenle de "karton" eskizin uygulanacak yüzeyin ölçütlerini birebir taşıması gerekmektedir (Kiplik, 2008: 361).



Resim 2. Leonardo da Vinci, "Portrait of Isabella d'Este", 1499, ("Karton" / eskiz hazırlığı), kömür füzen, kırmızı sangin, sarı pastel, 63 x 46 cm., Louvr Müzesi, Paris

Hazırlanan detaylı eskiz, "karton" hatlarının en ince ayrıntısı iğneyle oluşturulan delikler üzerinden, pamukla kömür tozu sürülerek aktarılmaktadır. Beyaz astarlanmış yüzeyin kirletilmemesine dikkat edilerek, oluşan noktalar çizgiye dönüştürülmektedir. Bu işlem çoğunlukla kurşun kalem, fırça, sulandırılmış tempera, sulandırılmış mürekkep veya arap zamkıyla karıştırılmış kömür tozuyla yapılmaktadır. Aynı zamanda gravür tekniğinde kullanılan tarama ucu, sivri uçlu fırça veya tüyle de gerçekleştirilmektedir. Görünümün sonuç aşamasında ışıklı bölgelerde tuvalin beyazı kullanılırken, en parlak bölgeler ince katman beyaz tempera boyasıyla da ayrıca desteklenmektedir.

Gölgeli bölgelerden başlayarak ışıklı bölgelere doğru boya katmanları yoğunlaştırılarak ve beyaz etkisi artırılarak yapılmaktadır. Bu aşamadan, tempera katmanıyla sadece ışıklı bölgelerin değil aynı zamanda gölgeli bölgelerin de resmedilmesinden sonra resimsel görünüm birkaç gün kurumaya bırakılmaktadır.

"Grizail" olarak nitelendirilen bu ilk resimleme aşaması beyaz, gri ve siyahın tonlarından oluşmaktadır. Derecesini ve derinliğini ressam kendi isteği ve amaçladığı netice doğrultusunda derinleştirebilmektedir. Böylelikle gölgeli bölgelerde bir katman ince tempera beyazı bulunmakta, ara tonlarda katman sayısı çoğalmakta ve ışıklı bölgelere gelindiğinde hedeflenen ton, derinliğine göre en az 6-7 katmana kadar ulaşılmaktadır.

Görünümün renk dışındaki tüm aşamaları tamamlandıktan sonra kompozisyon yapısında herhangi bir değişikliğe gidilmemektedir. Yağlı boya katmanlarının uygulanmasına geçilmeden önce şeffaf yapıştırıcı olan "arap zamkı" sürüldükten ve onun kurumamasından sonra da üzerine bir veya iki kat "yağlı vernik" uygulanmaktadır. Gölgelendirilmiş bir desen karakteri taşıyan, dönemin birçok tamamlanmamış yapıtı bu şekliyle günümüze ulaşmıştır. Örneğin Van Eyck'in "St. Barbara" çalışmasında, ana renk katmanlarına geçilmediği ve sadece gökyüzünün yer aldığı bölgelerinde grimsi bir mavi uygulandığı görülse de resimsel görünüm sonuçlandırılmış izlenimini vermektedir (Kiplik, 2008:361).



Resim 3. Jan Van Eyck, "St. Barbara", 41.4×27.8 cm, Oak panel/meşe paneli, 1437, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp

“Grizail” hazırlık katmanı da kuruduktan sonra yağlı boya ve ince vernik karışımından oluşan katmanların uygulanmasına devam edilmektedir. “Glaze” olarak tanımlanan bu aşama, renk katmanlarının mekanik olarak karıştırılmasıyla değil, tam tersi üst üste gelen ince ve şeffaf boya katmanlarının optik etkisiyle oluşturulmaktadır. Örneğin, çok iyi kurumuş şeffaf mavi katman üzerine sürülen sarı katman ile oluşacak yeşil etki veya kırmızı üzerine sürülen mavi neticesinde oluşacak mor rengin optik etkisi gibi. Bu uygulamanın önemli noktalarından biri, her zaman bir alt katmanın iyi kurumuş olması ve bir sonrakinden daha az yağ içermesidir (Doerner, 1960:42).

Diğer önemli nokta ise, yavaş kuruyan yağlı bağlayıcı unsurlardan oluşan katmanların çok iyi kuruduktan sonra bir sonrakinin sürülmesidir. Ayrıca katmanların koyuluk derecelerine bakıldığında alt katmanın daha açık tonda olması gerekmektedir. Örneğin yüz kısmının model edilmesi, açıktan koyuya doğru giden silsile içinde en koyu katmanla sonuçlandırılmaktadır.

Genel uygulama hatlarıyla Flaman resimleme yöntemi; tutkallı, beyaz astarlanmış ve boya tabakasının yağını emmeyen zemin üzerine uygulanmaktadır. Beyaz, gri ve siyah tonlarla oluşturulan “grizail” biçimlendirme aşamasından sonra “glaze” aşamasına geçilmektedir. Söz konusu aşamada, boya tabakasının ince ve üst üste ve her seferinde kuru katmanlar üzerine sürülmesinin sonucu olarak optik bir ahenk oluşmaktadır. Işıklı bölgelerin beyazlığıyla içten gelen bir ışık izlenimi uyandırmaktadır.

Kuzey Avrupa’da yaygın olarak uygulanan söz konusu resimleme yöntemi Güney Avrupa’da da benimsenerek İtalya’da gelişim göstermiştir.

3. İtalyan Resimleme Yöntemi

İtalya’da XIV. yüzyılın sonu XV. yüzyılın başında, tempera ile resmedilen ikon görüntüleri üzerinde vernik ve yağ kullanımının arttığı, XV. yüzyılın ortasına gelindiğinde ise tempera-yagli boya uygulamasına geçildiği görülmektedir (Tsonev, 1974:479).

İlk olarak kireç taşı ve hayvansal esaslı tutkal karışımı beyaz astar oluşturulup üzerine yaygın olarak gri tonda “imprimatura” sürülmektedir. Üzerine “karton” aracıyla kömür füzen veya tebeşirle, desenin genel hatları aktarıldıktan sonra su esaslı inceltmiş kahverengi bir ton ile “underpainting” desenin koyu-açık değerleri oluşturulmaktadır. Tıpkı Flamanlarda olduğu gibi, desen, yapıştırıcıyla hayvansal esaslı tutkal ile kapatılmakta, yağ emilimini azaltmak için de üzerine

yağlı vernik sürülmektedir. Beyaz olarak astarlanmış yüzey üzerine resimleme yapılacak verniğin içine renk katılarak “imprimatura” elde edilmektedir.

Bu katman kuruduktan sonra, ana resimleme katmanında daha kalın bir boya katmanıyla lokal tonlar ve ışıklar oluşturulmaktadır. Özellikle ışıklı bölgelerde pat ve kapatıcı özelliğe sahip olan beyaz boya diğer renklerle karıştırılarak uygulanmaktadır.

Son olarak ışıklı bölgelerin üzerine, optik etki yaratan “glaze” uygulanmaktadır. Bilindiği gibi “glaze” ışığın bir bölümünü yutmaktadır. Ara tonların olduğu bölgelerde, özellikle bedenlerin görünümü altından gri tonlar görünmektedir. İyi kurumuş olan bu hazırlık aşamasından sonra çalışma, üzerinde yarı ve tam saydam renk katmanları uygulanarak sonuçlandırılmaktadır.

İtalyan resimleme yönteminde değişim, tuvalin ve ahşap yüzeylerin astarlanmasıyla başlamıştır. İlk dönemlerde, astar üzerine herhangi bir şeffaf renk sürülürken, sonraları kapatıcı pigmentlerden oluşan, renklendirilmiş “imprimatura” zemin üzerinde resimleme yapılmıştır (Kiplik, 2008:364).

XV. yüzyılın sonu ve XVI. yüzyılın başına gelindiğinde İtalya’da Erken Rönesans Dönemi resimleme deneyimlerine bağlı kalınarak, ilk resimleme aşamasının yaygın olarak açık yeşil tempera tonu ile gerçekleştirildiği de görülmektedir (Fenberg ve Grenberg, 1989:54). Aynı zamanda dönemin birçok resimsel görünümünde, ince ve sert fırçayla tarama yöntemi uygulandığı gözlemlenmektedir.

Buraya kadar ayrıntılarıyla açıklamaya çalışılan İtalyan resimleme yöntemi; biçime dayalı olan Floransa okulu temsilcileri olan Antonello da Messina (1430-1479), Leonardo da Vinci (1452-1519), Raffaello Sanzio (1483-1520) ve rengiyle öne çıkan Venedik okulu temsilcisi Titian (1488/1490-1576) tarafından etkin bir biçimde kullanılmıştır.

Flaman resimleme yönteminin İtalya topraklarına ilk getiren ustanın Antonello da Messina olduğu düşünülür (Vasari, 1550:374). Sanatçının tamamlanmamış çalışmaları, hem İtalyan ustaları arasında söz konusu yöntemin kendisi tarafından ilk kez tatbik edildiğine dair bilgi, hem de yöntemin özelliklerine dair ipuçları barındırmaktadır (Fenberg ve Grenberg, 1989:75).

İtalyan resimleme yöntemindeki değişim Messina’nın 1474 yılında Venedik’e gelerek çalışmalarını burada sürdürdüğü iki yıllık dönemde başlamıştır. Sanatçı, kahverengi ile oluşturulan ilk resimleme aşaması “underpainting”i tatbik edenlerin öncüsüdür.



Resim 4. Antonello da Messina, “Virgin Annunciate”, Yaklaşık olarak 1476, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 45×34.5 cm, Palazzo Abatellis, Palermo.

Kendisi daha önce görülmemiş yumuşaklıkta resimleme anlayışı, ışık ve gölge zenginliğinin yanı sıra formların dikkatli ve ayrıntılı resmetmesiyle öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra XV. yüzyıl Flaman üslubuna yakınlığına rağmen, kuzeyde hâkim olan detaylı anlatımının Messina'nın portrelerinde yerini sadeliğe bıraktığı görülmektedir (Fenberg ve Grenberg, 1989:75).

İtalyan resimleme yöntemiyle ilgili olarak ilk bilgilere, Yüksek Rönesans döneminin önde gelen isimlerinden olan Leonardo da Vinci'nin "Resim Üzerine İncelemeler" adlı eserinde rastlanmaktadır. Döneme özgü yeni ve teknik açıdan iyileştirme olarak nitelendirilebilecek genel kurallardan oluşan bu kitapta, Da Vinci'nin tuval üzerine tempera uygulamasına dair notları önem taşımaktadır. Bunlarda tuval bezine ince tutkal sıvısı sürüldükten sonra resimlemeye geçilmesinden söz edilmektedir (Da Vinci, 1721).

Günümüzde Leonardo'nun resimleri üzerinde yapılan birçok incelemede, sanatçının ilk dönem eserlerinde tempera tekniğiyle çalışıldığı kanısına varılmıştır. İlerleyen yıllarda ise yağlı boya tekniğini, Flaman ustalar gibi uyguladığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla Leonardo'nun, beyaz olarak astarlanmış zeminler üzerinde, deseni, siyaha yakın koyu şeffaf kahverengi bir ton ile resimsel düzlemin tamamına yakın olarak uyguladığı anlaşılmıştır. Özellikle tamamlanmamış eserlerinde de görüldüğü gibi, desenin en açık noktalarında dahi zeminin beyazı üzerinde kahverengi tonda ilk resimleme aşaması uygulanmıştır. Gökyüzünün dahi ilk resimleme katmanı "underpainting" ile şeffaf kahverengi tonda hazırlandığı görülmektedir. Günümüzde Leonardo'nun eserleri üzerinde görünen koyuluk, zeminde uyguladığı, siyaha yakın koyu kahverengi tonun bir üst boya katmanların üzerine çıkmış olmasından kaynaklanmaktadır (Kiplik, 2008:379).

Leonardo'nun, resimleme tekniğinin gelişimiyle ilgili bilgiyi, tamamlanmamış olan "Müneccim Kralların Tapınması" adlı resminden elde edebiliriz. Temelinde Flaman resimleme yöntemini kişiselleştirerek uygulayan Leonardo'nun, beyaz kireç taşı ve hayvansal esaslı tutkal bileşiminden oluşan astarlanmış zemin üzerinde desen, "karton" üzerinden aktarılmaktadır ve şeffaf toprak yeşili tonunun yanı sıra, gölgelendirme ağırlıklı olarak sepiya'ya yakın bir kahverengi tonuyla gölgelendirme yaptığı görülmektedir. Ayrıca resimsel düzlemin tümüne ve gökyüzü üzerinde tonlamayla hazırlık yapıldığı görülmektedir. Yine de ışıklı bölgelerin zeminin beyazlığı sayesinde elde edildiği, fon ve elbiselerin ince ve üst üste sürülen katmanlardan oluştuğu görülmektedir.



Resim 5. Leonardo da Vinci, "Müneccim Kralların Tapınması", 1481-1482, Ahşap panel Üzerinde Yağlı Boya, 246,4 x 243,8 cm, Galeri Ufizi, Floransa.

Leonardo'nun geç dönem çalışmalarından olan ve resim sanatında önemli bir yer tutan "Mona Lisa" adlı resminde, "underpainting" tempera hazırlığı üzerine çok katmanlı saydam ve yarı saydam "glaze" uygulanması neticesinde "sfumato" etkisi elde edilmiştir (Tsonev, 1974:481). "Sfumato" İtalyanca duman anlamına gelen "fumo" kelimesinden türetilmiştir ve sisli, dumanlı, buğulu anlamına gelmektedir. Bu yöntemde, figürlerin çizgileri yumuşaktır ve manzara derinleştikçe soluklaşır, buğulu gri bir hal alır. Böylece izleyicide derinlik etkisi uyandırır. Leonardo "Resim Üzerine İncelemeler"de, "sfumato" ile ilgili olarak; "ışık ve gölge, çizgi ve kenarları olmadan harmanlanmalıdır, duman gibi" diye yazmıştır (Tsonev, 1974:481).

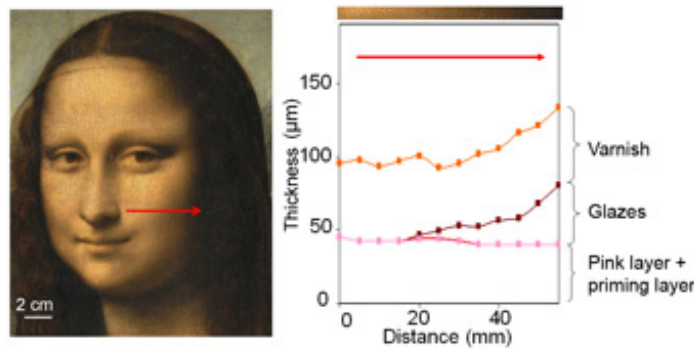
"Mona Lisa"ya büyüteç ile bakıldığında, üzerindeki geçişlerin inceliğinin katmanları optik olarak zenginleştirdiği görülmektedir. "Glaze" katmanlarının son derece ince olmasından dolayı Leonardo'nun resimlerinde kullandığı boya miktarından bahsedilmesi güçtür (Tsonev, 1974:481).

Söz konusu şaheserin üzerinde "röntgenogram" ile yapılan araştırma sonucunda tempera ile yapılan ilk resimleme hazırlığının üzerine, üste sürülen ince ve şeffaf boya katmanları, elbise ve fon üzerindeki detaylar dışında neredeyse resmin tamamında görülmüştür. Ayrıca "glaze" katmanları altında tüm ışıklı bölgelerin kurşun beyazıyla oluşturulduğu gözlemlenmiştir (Fenberg ve Grenberg, 1989:52).

Günümüzde teknolojinin sağladığı olanaklardan yararlanılarak Leonardo'nun resimleri üzerinde pek çok araştırma ve röntgen analizi gerçekleştirilmiştir. Bunların başında, 2010 yılında Fransa Müzeleri Araştırma ve Restorasyon Merkezi (ESFR) laboratuvarı uzmanları tarafından, Avrupa Sinkrotron Radyasyon merkezi ve Louvre Müzesi'nin desteği ile gerçekleştirilen araştırma gelmektedir.

Söz konusu araştırmada "Mona Lisa" resminin yanı sıra Leonardo da Vinci'nin Louvre müzesinde bulunan toplam yedi resminin renk katmanlarının üzerinde herhangi bir fiziksel müdahale yapılmaksızın X-ışınları sayesinde katman analizi yapılmış ve önemli bulgular elde edilmiştir.

Verilerin değerlendirilmesinde görüldüğü gibi, "Mona Lisa"nın burun bölgesine yakın ışıklı bir noktadan başlayarak saçların koyu noktasına kadar, boya tabakasının özelliklerini gösteren bir kesit görülmüştür. Aynı zamanda boya katmanlarının üst üste yerleşimi, farklı tabakalardaki pigmentlerin kalınlığını ve yoğunluğunu göstermiştir (Walter, 2010, p:4). Bu noktada gölgeli bölgelerde "glaze" katmanının yükseldiği açıkça görülmüştür.



Resim 6. Leonardo da Vinci, "Mona Lisa" (detay), Verilerin değerlendirildiği skala. Louvre Museum

Aynı araştırmada, Leonardo'nun yedi resmi üzerinde boya ve yağ esaslı katmanların kalınlıkları tespit edilmiştir. Bu anlamda da "sfumato"nun koyu ve açık bölgeleri arasındaki yumuşak geçişlerin özelliği tespit edilmiştir. ESRF (European Synchrotron Radiation Facility) uzmanları tarafından yapılan açıklamaya göre; "grizail" katmanlarının kalınlıklarının 1-2 mikrometreyi ve portrelerin üzerindeki "glaze" katmanlarının ise hiçbir yerde toplam 30-40 mikrometreyi geçmediği belirtilmiştir. Bu kadar ince, şeffaf ve yarı saydam katman, ışığın kırılma etkisiyle muazzam bir derinlik etkisi sağlamaktadır.

Araştırmada, bu denli ince boya katmanının nasıl sürüldüğünden, alt boya katmanında bile herhangi bir fırça veya parmak izine rastlanmadığından söz edilmektedir.

Sonuç olarak Leonardo'nun resimleme yönteminde kişisel bir yaklaşıma sahip olmasının yanı sıra, temelinde Flaman resimleme tekniğiyle yakınlık içerisinde olduğu görülür. Bu bağlamda Flaman ressamlar gibi ışığı yansıtan beyaz astarlanmış zemin kullanmıştır. Alt boya katmanı kalın uygulanmış, üzerinde şeffaf ve eşit "glaze" katmanlarıyla, gölgeli bölgelerin üzerine şeffaflık etkisiyle derin bir ışık-gölge etkisi elde edilmiştir (Fenberg ve Grenberg, 1989: 52).

XV. yüzyıl sonu ve XVI. yüzyılın başlarında, İtalya'da resimleme yöntemlerinde değişimler hissedilmeye başlanmıştır. Dönemin resimsel görünümünün üzerinde, tempera tekniğinin doğası gereği uygulanan tarama yöntemi zamanla arka plana itilmiş ve yumuşak ışık-gölge geçişleri formların plastik ifadelerini güçlendirmiştir.

Raffaello Sanzio, "St. Catherine of Alexandria" resminin yanı sıra 1507-08 yıllarında birçok portreyi tempera ve tarama yöntemiyle resmetmiştir. Bu uygulamayla, geniş lokal düzlemlerde, düz ve eşit yağlı boya katmanının renk ifadesi yumuşaklık ve hacimsellik kazanmıştır.

Raffaello, yağ esaslı büyük ebatlı resimlerinde gri tonda imprimatura üzerinde, küçük ebatlı resimlerinde ise "imprimatura" olarak farklı renkler uygulamıştır. Bu anlamda, "imprimatura" üzerine şeffaf kahverengiyle, ilk resimleme aşaması üzerine ana renk katmanına devam etmiş ve özellikle "tarama"nın üzeri "glaze" yöntemiyle sonuçlandırmıştır (Kiplik, 2008:382).



Resim 7. Raffaello Sanzio, "St. Catherine of Alexandria", 72.2x55.7 cm, yaklaşık olarak 1507-1508, ahşap panel üzerinde yağlı boya, National Gallery, London.

İtalya'da XIV. ve XV. yüzyıllarda, gelenek haline gelen tempera ile tarama yöntemi, ince ve sert uçlu fırçalar aracılığıyla zeytin yeşili tonda tempera üzerine uygulanmıştır. Zamanla bu uygulamadan, özellikle Yüksek Rönesans döneminde Venedikli ustalar tarafından vazgeçilmiş, kurşun beyazı ile tensel bölgelerde ve başlıca yüz bölgesinde olmak üzere ışıklı alanlarda, düz ve ince resimleme katmanlarının uygulamasına geçilmiştir (Fenberg ve Grenberg, 1989:42).

Flaman yönteminin XVI. yüzyıl İtalya'sında Yüksek Rönesans ressamlarının erken dönem çalışmalarında olduğu gibi Venedik resim sanatının en önemli temsilcisi Titian Vecellio'nun çalışmalarında da uyguladığı görülmektedir. Diğer bir deyişle, sıcaklık ifadesi veren beyaz astarlanmış ahşap panel veya tuval üzerine ince, şeffaf kırmızı "imprimatura" uygulandığı görülmektedir. Zamanla kırmızı "imprimatura" yerine, şeffaf olmayan grinin farklı koyuluk ve açıklıktaki tonlarının tercih edildiği (Kiplik, 2008:380) ve "glaze" uygulamasıyla da resimleme aşamasının sonuçlandırıldığı görülmektedir.

Titian'ın çağdaşı ve hocası olan Venedikli Giorgione'nun (1478-1510) erken yıllarında hem Titian'ın hem de çağdaşlarının üzerindeki resimleme yöntemine yönelik etkileri olmuştur. Giorgione tarafından uygulanan kalın boya uygulaması “impasto” sayesinde, boya katmanı renksel ve dokusal olarak hareketlenmiştir. Bu resimleme uygulaması, Titian tarafından benimsenmiş, geliştirilmiş ve uzun ömrü boyunca doğal olarak değişime uğramıştır (Fenberg ve Grenberg, 1989:84).

Titian'ın sanatının orta döneminin en belirgin özelliklerini taşıyan resimlerinden biri “Danae” resmidir. Birçok resmi gibi bu çalışma da iri dokulu tuval üzerine resmedilmiştir. Zeminin dokusu üzerine kalın boya sürülmesi, renksel bir titreşim oluşturmaktadır.



Resim 8. Titian, “Danae”, 1553/54, tuval yağlı boya, 129×180 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Gülkurusu renginde ifade bulan sol kenardaki drape, beyaz boya içeren noktalar dışında üzerinde ince, yarı saydam boya katmanıyla resmedilmiştir. Figürün tensel bölgeleri üzerinde, ilk resimleme aşamasında uygulanan yoğun beyaz boya katmanı üstteki tensel tonların altından ışıldamaktadır. Bu anlamda, boya katmanı, özellikle ışıklı bölgelerde daha yoğun ve kalın, gölgeli bölgelerde de ince, yarı saydam ve altınimsı renkte ifade bulmuştur. Formlar bazı noktalarda hassas bir konturla desteklenirken, bazı noktalarda da renk geçişleri yumuşatılmıştır (Fenberg ve Grenberg, 1989:84).

“Underpainting”in yağlı yoğun boya katmanıyla oluşturulduğu, ustaca sürülen kalın ana renk katmanı üzerinde ise açık tonda “glaze” uygulandığı görülmektedir. Özellikle çok iyi kurumuş koyu renk tabakasını yumuşatmak, canlandırmak veya düzeltmek için uyguladığı “glaze”in çok önemli sonuçlar verdiği görülmektedir (Fenberg ve Grenberg, 1989: 90).

Titian'ın son dönem resimleme yönteminin en yüksek gelişim noktasına ulaşması, İtalya Venedik okulunun resimleme yönteminin gelişim sürecinin zirvesini de belirlemiştir. Bu, aynı zamanda, ilk yıllarında ahşap panel yüzey üzerinde resimleme yapılan, geç dönemde ise, iri dokulu tuval üzerine resimlemeye geçişin, zeminlerin üzerinde optik bir titreşim oluşturma sürecinin zirvesidir. Ayrıca zeminin açık tondan ziyade, koyu ton ve renkli “imprimatura” ile oluşturulmasıyla, yoğun renk ifadesinde etkileyici bir bütünlük sağlanmıştır (Fenberg ve Grenberg, 1989: 90).

Sanatçının, ton değiştirme konusunda elverişli bir yöntem olan “glaze”i bazı çalışmalarında 30-40 defa farklı renk katmanlarında sürdürdüğü görülmektedir, aynı zamanda bu uygulamayı parmak uçları ve avuç içiyle uyguladığı da görülmektedir. Titian'ın fırça olarak geniş yelpaze tipi olanları tercih ettiği bilinmektedir (Kiplik, 2008:381).

Bu resimleme anlayışı Titian'ı yaşadığı dönemde renk uygulamalarında yenilikçi bir konuma getirmiştir. Ondan önce ve yaşadığı dönemde ressamlar tarafından uygulanan temiz ve parlak renklerden tatmin olmamış ve ilk olarak, resim düzleminde renklerin güzelliğinin sadece temizliğinde değil öncelikle renksel bütünlükte ve ahenkte vuku bulması gerektiğini keşfetmiştir.

Sonuç olarak, Titian'ın resimleme yöntemleri yaratıcı ve kişisel tercihlere dayanmaktadır. Bu anlamda koyu gri zemin üzerinde uzun uzun “grizail” ve kalın pat boya katmanı uygulamıştır. Kalın pat boya uygulaması iri dokulu zeminler üzerinde, uzun süre üzerinde çalışılabilme imkanı vermiş ve kalın boya uygulamasında gözeneklerin oluşturduğu doku ve noktasal etki sayesinde alt boya katmanı etkisini yitirmemiştir.

3. Sonuç

XV. yüzyılda tatbik edilmeye başlanan Flaman resimleme yönteminin, geleneksel işlevselliğini yitirmiş olsa da uzun süre yaşamaya devam ettiği görülmektedir. Genel hatları ile yaklaşık olarak iki asır uygulanmış ve sanat tarihine mal olmuş birçok eser bu yöntemle resmedilmiştir. Takip eden yüzyıllarda gelişim göstererek farklı uygulama biçimleriyle varlığını sürdürmüş, İtalyan tempera-yağlı boya resimleme yönteminin ana kaynağı olmuştur. Saf Flaman yöntem ile resmedilen resimsel görünümlerin günümüzde de son derece yüksek bir korunmuşluk derecesine sahip olmaları bu yöntemin değerini kanıtlar niteliktedir.

Flaman yönteminin İtalya'da değişime uğramasının nedenlerinin başında coğrafi koşullar gelmektedir. İtalya'nın bol güneşli bir ülke, aynı zamanda kuru ve sıcak bir iklime sahip olması, yağlı boyaların kuzeye nazaran çok daha kısa bir sürede kurumalarına neden olmuştur. Bu nedenle Flaman yöntemi kısa bir sürede değişime uğrayarak farklı bir resimleme yönteminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böyle bir resimleme yönteminin ortaya çıkmasında İtalyan insanının mizacının da unutulmaması gerekir. İlginç olan, takip eden yıllarda, İtalyan yönteminin bazen saf şekliyle veya karma bir yöntem olarak Flaman ülkesi sanatçıları tarafından da uygulanıyor olmasıdır (Kiplik, 2008:364).

İtalya'da Erken Rönesans Dönemi ustalarının tempera üzerine vernik uyguladıkları, Yüksek Rönesans dönemine gelindiğinde ise yeni bir tempera-yağlı boya yöntemiyle daha değerli neticeler elde ettikleri açıkça görülmektedir.

XV. yüzyılın sonu ve XVI. yüzyılın başlarına gelindiğinde, İtalya Erken Rönesans Dönemi resimleme deneyimlerine bağlı kalınarak, ilk resimleme aşamasında yaygın olarak açık yeşil ton temperayla uygulandığı, aynı zamanda dönemin birçok resimsel görünümünde, ince ve sert fırçayla “tarama” yöntemi uygulandığı görülmektedir (Fenberg ve Grenberg, 1989:54).

Her iki resimleme yöntemi büyük iki aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamayı desen ve formların resimsel düzlem üzerindeki dağılımı oluştururken, ikincisinde ise tüm dikkati renk almaktadır.

İtalya'da, öncelikle Siena ve Floransa'da deneyimlenen Flaman resimleme yönteminde uygulanan tempera ile biçime dayalı “grizail”in yerini, yeşilimsi ton ve zamanla kahverengi tonda alt resimleme olan “underpaintings”, ana resimleme katmanı ve “glaze” uygulaması almıştır.

İtalya Yüksek Rönesans döneminde, Venedikli ustaların çalışmalarında öncelikle astar üzerinde “imprimitura” renk ve ton, onun üzerine renge dayalı alt resimleme “underpaintings” ve sırasıyla “impasto” ve “glaze” uygulamaları hâkim olmuştur. Özellikle Titian, dokulu zemin üzerinde uyguladığı impasto ile, optik bir noktasal etki yaratmakla birlikte, uygulanan glaze ile birçok uygulamada sıralamaları değiştirerek renk ve doku etkisini arttırmıştır.

Son olarak Flaman ve İtalyan resimleme yöntemlerinde, Flaman ustaların tempera ile “grizail” uygulayarak, ayrıntılı olarak desene ve biçime önem verdikleri görülmüştür. Uygulanan “glaze” aşaması sayesinde ince ve saydam renk katmanlarının sıralanmasıyla renklerin arasındaki optik karışım sağlanmıştır.

Kaynakça

- Doerner, M. (2009). *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*. Freiburg: Cristophorus Verlag GMBH&Co. KG. (Orijinal çalışma tarihi 1960).
- Da Vinci, L. (2013). *A treatise on painting*, (printed edition). London: Senex&Taylor. (Orijinal çalışma tarihi 1721).
- Fenberg, L. E., Grenberg Y. I. (1989). *Sekrety zhivopisi staryh masterov*. Moskova: Izobrazitelnoe iskusstvo.
- Kiplik, D. İ. (2008). *Tehnika zhivopisi*. Moskova: İzdatelstvo V. Şevçuk.
- Mander, C. V. (2007).ü. *Kniga o hudozhnikah*, (V. Minorski ve G. Fedorova, Çev.). St. Petersburg: Azbuka.
- Tsonev, K. (1974). *Tehnologia na izyaştните izkustva*. Sofya: İzdatelstvo nauka i izkustvo.
- Vasari, G. (1986). *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed arhitekti*, Torino: Firenze 1550.
- Walter, P. (2010, 15 Temmuz). New light on Leonardo Da Vinci's faces. *CNRS Media*. Erişim adresi: <http://www2.cnrs.fr/en/1773.htm>
- Neven, S. (2012, 1 Kasım). The Strasbourg tradition of artists' recipe books part 1 restoring a lost artists' recipe book [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://recipes.hypotheses.org/407>

Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Eyck, J. V. (Ressam). (1432). *Ghent Altarpiece* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/2016/12/19/science/ghent-altarpiece-restoration.html>
- Resim 2. Da Vinci, L. (Ressam). (1499). *Portrait of Isabella d'Este* [Karton eskiz]. Erişim adresi: <https://www.leonardodavinci.net/portrait-of-Isabella-deste.jsp>
- Resim 3. Eyck, J. V. (Ressam). (1437). *St. Barbara* [Oak panel]. Erişim adresi: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-saint-barbara>
- Resim 4. Messina, A. (Ressam). (1476). *Virgin Annunciate* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <http://e-arthistory5.blogspot.com/2017/12/antonello-da-messinas-virgin-annunciate.html>
- Resim 5. Da Vinci, L. (Ressam). (1481-1482). *Müneccim kralların tapınması* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.pivada.com/munecim-kralların-tapınması-1482-dolayları>
- Resim 6. Da Vinci, L. (Ressam). (1503-1506). *Mona Lisa (detay)*. [Yağlı boya]. Erişim adresi: <http://www2.cnrs.fr/en/1773.htm>
- Resim 7. Sanzio, R. (Ressam). (1507-1508). *St. Catherine of Alexandria* [Yağlı boya]. Erişim adresi: https://www.nationalgallery.co.uk/products/saint-catherine-of-alexandria-print/p_NG168
- Resim 8. Titian, V. (Ressam). (1553-1554). *Danae* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <http://artandcritique.com/titian-danae-with-nursemaid-series/>

LİSE ÖĞRENCİLERİNİN DİNLEDİKLERİ MÜZİK TÜRLERİNİN ŞİDDET EĞİLİMLERİNE ETKİSİ*

Taner Uluçay¹

Öz

Araştırmanın amacı 15-18 yaş aralığında yer alan ve yaşı itibarı ile şiddet eğilimi unsurunu en yoğun şekilde hissetmesi beklenen lise öğrencilerinin dinledikleri müzik türlerinin şiddet eğilimleri üzerinde etkisi var mıdır? Sorusuna cevap aramaktır.

Çalışmada Türkiye'nin 7 bölgesinde yer alan 7 farklı ilde öğrenim gören lise öğrencileri yer almıştır. Toplam 1909 öğrenci üzerinde, Göka, Bayat, Türkçapar tarafından; 1998 yılında, "Aile İçinde ve Toplumsal Alanda Şiddet" başlıklı çalışmada kullanılmak üzere geliştirilmiş olan "Şiddet Eğilim Ölçeği" ve araştırmacı tarafından geliştirilmiş olan "Müzik Yaşantısı Anketi" içerisinde yer alan "Müzik Dinleme Alışkanlıkları" bölümü kullanılmıştır.

Araştırma sonucunda öğrencilerin dinledikleri müzik türlerinin şiddet eğilim düzeyini anlamlı olarak etkilediği ve içeriğinde umutsuzluk öğesini yoğun olarak barındıran Arabesk müzik dinleyenlerin şiddet eğilimlerinin yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik dinleme alışkanlıkları, Şiddet eğilimi, Lise öğrencileri

The Effects of Music Genres Listened by High School Students on Their Tendency of Violence

Abstract

The aim of this study is to find out whether there is any effect of the music genre listened by high school students, who are expected to feel the most intense violence tendency in the age range of 15-18 years, on their tendency to violence.

High school students from seven different cities located in seven regions in Turkey participated in the study. A "Tendency of Violence Scale" developed by Gökay, Bayat, and Türkçapar in 1998 to be used in the study titled "Intra-familial and Community Violence", and a "Music Listening Habits" questionnaire from a "Music Experience Survey" developed by the researcher were applied to a total of 1909 participants.

As a result, it was concluded that the genres of music listened by the students significantly affected the level of violence tendency and Arabesque, which contains the content of despair intensively, increases the level of tendency of violence with a high volume.

Keywords: Music listening habits, Tendency to violence, High school student

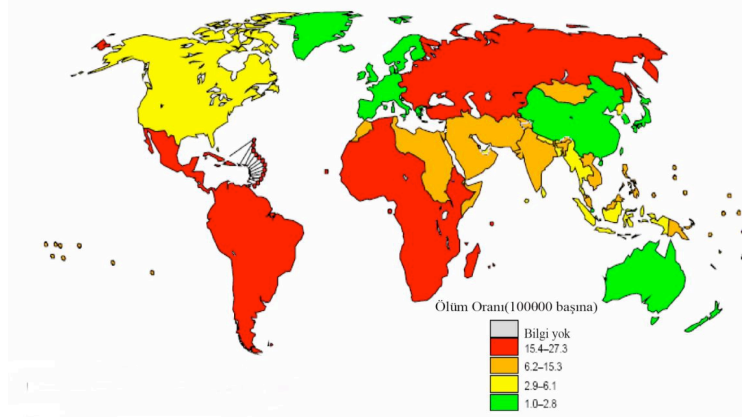
* Bu çalışma "Müzik Eğitiminin Ortaöğretim Öğrencilerinin Şiddet Eğilimlerine Etkisi" isimli Doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

¹ Dr. Öğr. Ü., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, e-posta: tulucay@erzincan.edu.tr

1. Giriş

World Health Organization'ın (2002:1) şiddet ve sağlık üzerine yayımladığı rapora göre, dünyada şiddetin neden olduğu ölüm olaylarının ilk sıralarda yer aldığı, her yıl dünya genelinde 1.6 milyon insanın şiddet nedeniyle hayatını kaybettiği, ayrıca birçok insanın da psikolojik, cinsel sorunlar ve akıl sağlığı problemleri yaşadığı bilinmektedir. Bu rapor öncesinde yine, ölüm ve yaralanma olaylarının oranlarına bakıldığında kişilerarası şiddete bağlı oranının %10, savaşlara bağlı ölümlerin ve yaralanmaların oranının %6, kişinin kendine uyguladığı şiddet sebebiyle meydana gelen ölüm ve yaralanma olaylarının oranının %16 olduğu görülmektedir. Sözü edilen bu oranlar kişinin kendine ve bir başkasına uyguladığı şiddet eylemi olarak düşünüldüğünde, şiddet kaynaklı ölüm ve yaralanmaların oranı % 32'ye varmaktadır. Trafik kazasına bağlı ölüm ve yaralanmaların bile %25 oranla şiddet kaynaklı ölüm ve yaralanma oranlarının altında kaldığı düşünüldüğünde şiddetin, WHO'nun (2002:2) deyişiyle yaşadığımız dünya için bir afet olduğu gerçeğiyle karşılaşılmaktadır.

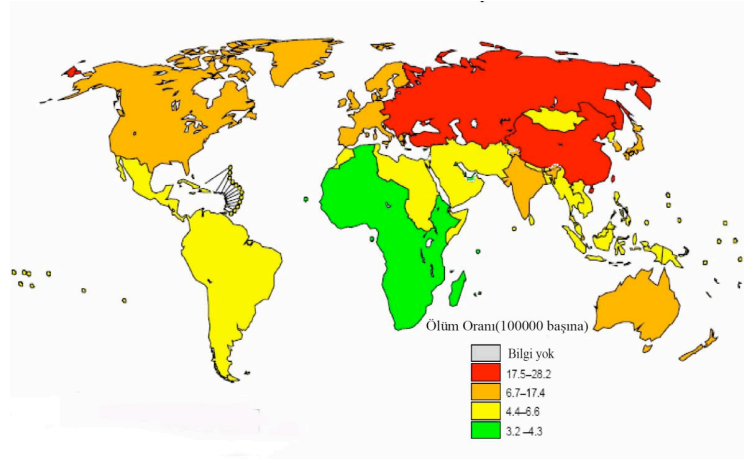
WHO'nun (2002:60) araştırma raporlarından elde edilen sonuçların dünyadaki durumunu yansıtan tablosuna bakıldığında, ölüme sebebiyet veren kişiler arası şiddet olayları bakımından, dünya üzerinde 100.000'de 15.4-27.3 dağılımla Türkiye'nin en riskli ülkeler sınıflandırmasında yer aldığı görülmektedir.



Şekil 1. Küresel ölçekte kişiler arası şiddete bağlı ölüm dağılımları

Türkiye'de şiddete bağlı ölümlerin değerlendirilmesine bakıldığında, il ve ilçelerden bildirilen rakamlara göre erkek ve kadınlarda 15-24 yaş arası intihar ve cinayet nedenli ölümlerin, diğer yaş gruplarına göre daha yüksek olduğu gözlenmektedir. Ayrıca genel olarak ölümlerin %4'ü dışsal yaralanma ve zehirlenmeler nedeniyle gerçekleşmektedir (Tuik, 2011:3).

Ulusal Hastalık Yüğü Çalışması sonuçlarına göre, Türkiye genelinde 15-59 yaş grubunda ölüme neden olan ilk 10 hastalık dikkate alındığında, sözü edilen yaş grubu için her 100 kişiden 1,7'sinde şiddet, ölüm nedeni olarak gözlenmektedir (Sağlık Bakanlığı, 2004:139). Kendi kendine şiddet (intihar) sebebiyle gerçekleşen ölümlere bakıldığında yine, 100.000 kişide 17.5-28.2 ile Türkiye'nin dünyadaki intihar olaylarının en çok yaşandığı ülkelerden biri olduğu görülmektedir.



Şekil 2. Küresel ölçekte intihara bağlı ölüm dağılımları

Ortaöğretim kurumlarındaki öğrenciler, ergenlik dönemi itibari ile şiddet eğilimi bakımından en yüksek risk grubu olma özelliğini taşımaktadır. Ortaöğretim kurumlarında müzik eğitimini yoğun bir biçimde almakta olan ve bu alanda faaliyetleri yoğun olan, güzel sanatlar ve spor lisesi müzik bölümü öğrencileri ile genel lise öğrencilerinin ilişkisel olarak karşılaştırılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu araştırma ile Güzel Sanatlar Lisesi müzik bölümü öğrencileri ile diğer liselerin müzik dersi almayan veya seçmeli olarak alan öğrencileri, şiddet eğilimleri açısından değerlendirilerek; çıkan sonuçların ortaöğretim kurumlarında doğrudan ya da dolaylı olarak yaşanmakta olan şiddet olaylarının asgariye indirilmesi noktasında, eğitim öğretim sürecindeki yönetsel kararlara ışık tutacağı, eğitim öğretim sürecinin daha kaliteli bir işleyişe kavuşacağı, Türk Milli Eğitiminin genel amaçlarından (Milli Eğitim Temel Kanunu, 1973) beden, zihin, ahlak, ruh ve duygu bakımlarından dengeli ve sağlıklı şekilde gelişmiş bir kişiliğe ve karaktere, hür ve bilimsel düşünme gücüne, geniş bir dünya görüşüne sahip, insan haklarına saygılı, kişilik ve teşebbüse değer veren, topluma karşı sorumluluk duyan; yapıcı, yaratıcı ve verimli kişiler olarak yetiştirilmesi sürecine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. Şiddet ve Şiddet Eğilimi

Şiddet olgusu, doğduğu andan itibaren insanın hayatında var olan bir kavramdır. Şiddet tarih boyunca var olmuş, günümüzde var olan ve gelecekte var olacak bir kavramdır. Birey hayatının çeşitli zamanlarında şiddet kavramı ile karşılaşır ve bir şekilde şiddeti yaşar veya yaşatır. Şiddet, asla yok olmayacak bir olgudur. Önemli olan, şiddetin en az düzeyde bireyin hayatına girmesidir. Bu da bireyin kişilik gelişimini gerçekleştirebilmesine bağlıdır. Sanat eğitimi genelinde müzik eğitimi, bireyin kişilik gelişimi için gerekli ve ilköğretim çağından itibaren tüm yaşam sürecinde var olması gereken bir olgudur ve Atatürk'ün dediği gibi sanat toplumların ve bireylerin hayat damarlarından bir tanesidir.

Şiddet sözcüğü dilimize Arapçadan geçmiştir. Kamus-ı Turki'de şiddet kelimesi, sertlik, sert ve katı davranış olarak yer almıştır. "Şedid" kelimesi ise sert. Katı ve şiddetli anlamlarına gelmektedir. Sert yapısı ve kızgınlığıyla tanınan eski Yemen hükümdarına şiddet kelimesinin kökeni olan "şeddat" adının verildiği de bilinmektedir (Ünsal, 1996:29).

Arendt (2011:57-60) şiddet kavramı ile iktidar, kuvvet, güç ve otorite kavramlarını ilişkilendirmiş iktidarı bireysel değil toplumsal bir olgu olarak tanılamış ve iktidardaki kişilerin belli bir grubu temsil etmektedir. Kuvvet kavramını ise bireysel bir kavram olarak nitelendirmektedir. Kuvvet içsel ve bireye özgü bir kavramdır. Güç kavramı ise fiziksel ve toplumsal hareketlerin serbest bıraktığı enerjiyi belirtmek için kullanılan bir terimdir. Otorite kavramı bir bireyin veya bir kurumun insanlar üzerinde etkili olabildikleri bir kavramı tanımlanmaktadır ve otorite tanımını anlamlı kılan en önemli unsurun baskı ya da iknaya gerek olmadan, bireyin otoriteye itaat etmesi, verilen kararı sorgulamadan

kabul etmesidir. Şiddet ise kuvvete yakın bir kavramdır. Şiddetin kullandığı aracı, doğal kuvveti çoğaltmaktır, ortaya çıkan bu doğal kuvvet ise gelişiminin son safhasında şiddet haline gelmektedir.

Anlaşıyor ki şiddet olgusu iktidar, kuvvet, güç ve otorite kavramları ile ilişki içerisinde olan ve medeniyetin başlangıcından günümüze kadar var olmuş ve dünya döndükçe var olacak bir kavramdır.

Fransızcada şiddet (violence); bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak, yaptırmak; şiddet uygulama eylemi ise zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme ya da işkence, vurma ve yaralama olarak tanımlanmaktadır (Ünsal, 1996:29).

Hobart (1996:52) aktarımı ile Oxford İngilizce Sözlükte “şiddet” sözcüğü şu tanımlarla ifade edilmektedir: “Bedene zor uygulama, bedensel zedelenmeye neden olma, kişisel özgürlüğü zor yoluyla kısıtlama, bireyin rahatça gelişmesini ya da tamamlanmasını engellemek üzere bazı doğal süreçlere, alışkanlıklara yersiz kısıtlamalar getirme, anlamın çarpıtılması, büyük güç-sertlik ya da haşinlik, kişisel duygularda sertlik, tutkulu davranışlara ya da dile başvurma”.

Farklı uzmanların farklı tanımlarında ve farklı kaynaklarda ortak noktalar bulunmaktadır. Şiddet var olan bir problemi baskı ve şiddet yoluyla çözmeye çalışmaktır ve şiddetin sadece fiziki değil psikolojik yoldan da uygulanabilecek bir kavram olduğu vurgulanmaktadır.

İpek’e göre şiddetin *biyolojik, psikolojik ve sosyolojik* nedenleri vardır. *Biyolojik nedenler* konusunda, yeterli araştırma yapılmamış olmakla birlikte, şiddetin erkeklik hormonu ve yaşın getirdiği biyolojik değişimlerle ilgisi olduğu düşünülmektedir. Şiddet uygulayanların genelde genç erkekler olması ve artan yaşla birlikte saldırganlığın azalması bu düşüncüyü desteklemektedir. Şiddete *psikolojik* yaklaşım, şiddetin taklit ya da ödül-ceza yoluyla öğrenildiğini ve çocuğun yetiştirilme koşullarının şiddet üzerinde etkili olduğunu öne sürmektedir (İpek, 2007:37). Bireyin çocukluktan çıkıp, ergen bir birey olduğu ve fiziksel değişimlerin en yüksek düzeyde olduğu lise dönemi, birçok araştırmada şiddet olgusunun en yüksek düzeyde görüldüğü ve bireyin şiddet olgusunu en fazla oranda yaşaması beklenen dönemdir.

Genç insanlar tarafından uygulanan şiddet toplumdaki şiddet biçimlerinin en sık görülenidir. Dünyada haberler ve medya yayınlarında sokaklarda, okullarda gençler veya çeteler tarafından uygulanan şiddetten günlük olarak bahsedilmektedir. Genç şiddeti sadece kurbanlarına değil, onların ailelerine, arkadaşlarına ve topluma derinden zarar verir. Şiddetin etkileri sadece ölüme değil, aynı zamanda hastalık, sakatlık ve yaşam kalitesi süresinde görülür (WHO, 2002:25).

Araştırma konusu olan lise çağı öğrencileri, şiddet olgusunun en yüksek düzeyde yaşandığı yaş grubunu oluşturmaktadır ve WHO verilerine göre şiddete bağlı ölüm oranları tablosunda Türkiye, en yüksek yüzdeye sahip ülkeler arasında yer almaktadır. Bu sebepten ötürü özellikle bu yaş grubunda yaşanan şiddet gerçeğine karşı farklı mücadele yolları geliştirilmesi gerektiği ve şiddetin sadece fiziksel değil, psikolojik, sosyo-kültürel, ekonomik ve sosyolojik bir kavram olduğu öngörüsü ile hareket etmesi gerektiği düşünülmektedir.

Temel nedeni çok farklı olmasına rağmen kan akıtma duygusu insanlık tarihi boyunca var olmuş ve hala günümüzde farklı nedenlerle kan akıtma kültürü devam etmektedir. Özellikle dini sebeplerle, tanrıya veya inanılan nesneye şükran sunma veya kabul edilen bir isteğe karşı kurban hediye etme vb. şeklinde kan akıtma eylemi gerçekleştirilmiştir. Fromm (1995:8-9)’da belirttiği üzere, çağdaş insana göre bu tür eylemler yıkıcı ve ilkel gelebilir ve bir açıdan bakıldığında durum böyledir ama farklı bir açıdan bakıldığında ise en kutsal ve en insancıl bir eylemdir. Bu noktadan hareketle; şiddet eğilimi insanın özünde var olan, tarihsel süreç boyunca var olmuş ve dünya döndükçe var olacak bir kavramdır, yorumunu yapmak yanlış olmayacaktır.

Şiddete eğilim, iki şekilde görülmektedir.

1. *Sadistlik*: Genellikle bu tür duyguları baskın olarak yaşayan bireyler üstünlük kurabildikleri kişilere karşı sadist duygularını yönlendirmektedirler. Fromm (1995: 27)'un verdiği örnekte belirttiği üzere; çocukların ebeveynler tarafından en yüksek oranda şiddete uğradıkları yaş aralığı üç yaş ile dokuz yaş arasındadır. Bu yaş diliminden sonra ise şiddete uğrama oranı azalıyor ve on altı yaşından sonra ise ortadan kalkıyor. Bu noktadan hareketle bireyin karşı şiddete uğrama oranı arttıkça sadist davranışın azaldığı yorumu yapılabilir. Sadistlik, sadece fiziksel ya da cinsel açıdan değil, psikolojik yönden de gerçekleşebilir. Önemli olan nokta şiddete maruz kalan bireyin kendini savunamayacak acizlikte olmasıdır. Sadist temelde yıkmak değil, efendi olup yönetmek ister. Yani sadist için içindeki şiddet eğilimini yöneltceği bir nesne mutlaka gereklidir.

“Sadist kendisindeki güçsüz, cansız ve yetersiz hisleri bastırmak için sadisttir” (Fromm, 1995:37).

2. *Mazoşistlik*: Duygunun temelinde yatan dürtü sadistin yaşadığı duygu ile paraleldir. Birey içindeki güçsüz, cansız ve yetersiz duygulara karşı, içindeki şiddet eğilimini araç olarak kullanmaktadır. Duygunun tarihsel boyutuna bakacak olursak; temelinde cinsel bir dürtü olarak ele alınmasına karşın, farklı bilim adamları tarafından, psikolojik, sosyolojik ve ekonomik bir durum olarak da ele alınmış ve farklı nedenleri olmasına rağmen, Fromm tarafından sadizm duygusuyla kardeş bir dürtü olarak görülmüş ve özellikle dış etmenlerden dolayı iç dünyasında acı çeken bireyin bu acıdan kurtulma yolu olarak kendisine uyguladığı bir tür şiddet eğilimi olarak ele alınmıştır (Fromm, 1995:37-40).

Hangi nedenle olursa olsun şiddete eğilimin beğenildiği bir toplumda, sorunların kanun dışı yollarla da çözülebildiğini ve bazı haklara saldırganlık ve şiddet yoluyla kavuşulabildiğini gören ve buna inanan ergenler, özellikle medya aracılığı ile örnek aldıkları şiddet eğilimi yüksek kişileri taklit ederek, aile, sosyal arkadaş çevresi ve okul ortamlarında sorunları şiddet yoluyla çözmeye çalışarak takdir edilen ve saygı duyulan bir kişi olma mücadelesi içerisine girerler.

Saldırganlık, ortak yaşam üzerine genellikle zararlı etkilerinden dolayı sık sık ahlaki açıdan yargılanır ve bir kötülük olarak kınanır. Ama bunun tersi de görülür: Saldırganlık, bir şefe özgü eylem olan erkekliğin ve kahramanlığın belirtisi diye de kabul edilir. Bu eylem düşmana karşı yöneltilir ve başarıya erişirse, dostlar ve tanıdıklar ses çıkarmazlar (Mitscherlich, 1999:7).

Tarihsel bir yorum olarak kabul edebileceğimiz bu saldırganlık tanımlaması günümüz toplum yapımızda da geçerlidir. Hatta günümüzde geçerliliği daha da artmıştır. Özellikle feodal yaşantı sisteminden, büyük kentlere göç edip orada köy-kent tarzı yaşam yaşayan bireylerde ve bu yaşam içerisinde kültür şokuna uğrayan lise çağı ergenlerinde, arkadaş çevresi ve sosyal ortamda önemli sayılabilmemenin ilk önemli kuralı olarak, sert bir kişiliğe sahip olma ve diğerlerinden güçlü olup korkulan bir rol içerisinde olmak, gelmektedir.

“İnsandaki en doğal duygulardan biri de öfkedir. Öfke, saldırganlığın duygusal temellerinden birini oluşturmaktadır. Kişini, kaygı ve korku gibi, hoş olmayan bir durumda verdiği ilk tepkilerden biri öfkelenmektir. Saldırganlık ise, genel olarak öfkenin doğrudan ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır” (Köknel, 1995'ten Akt. Efiltili, 2006:214).

Çocuklar, hangi kurallara neden uyulacağını yeterince algılayamazlar, çünkü çocuk asosyal bir olgudur. Çocuk toplumsallaşma sürecini tamamlamamış bireydir. Çoğu toplumsal kural çocuğun dürtüleriyle çelişmektedir (Yavuzer, 2009:31-32). Toplumsal kuralların çocuğa iletimi bu noktada önemli bir unsurdur. Çocuğun gelişiminde uygulanabilecek gereksiz baskı ve şiddet çocuğun kişilik gelişimini olumsuz etkileyebilmektedir. Özellikle aile içi şiddet durumlarında bu unsur kendisini açıkça göstermektedir. Weilburger 2009'da açıkladığı üzere; sürekli horlanan, eleştirilen, aşağılanan çocukta iki tür davranış gelişebilir. 1- Aşırı çekingen, pasif ve özgüvenden yoksun, 2- Hırçın, saldırgan, kural tanımayan ve geleceğin psikopatları. Genç kızların bir kısmı şiddet ortamından kurtulmak için erken evlilik yapar fakat “yağmurdan kaçarken doluya tutulabilir” bir kısmı fuhuş batağına saplanabilir. Erkek çocukların bir kısmı babaya tepkiden dolayı homoseksüel olabilir. Kızlar karşı cins ile sağlıklı

ilişki kuramayabilir, gençlerin bazıları yollardaki araçlara zarar verebilirler, bazıları uyuşturucu vb. maddeler kullanabilirler.

2.1. Okul Ortamında Şiddet

Lise çağındaki ergen birey için okul; derslerin işlendiği, belirli bilgilerin verildiği binalardan çok daha fazlasıdır. Evi dışında en çok vakit geçirdiği mekândır. Farklı sosyal sınıflara mensup olan insanlarla (öğretmen, öğrenci, memur, hademe, kantinci vb.) iletişim kurduğu sosyal bir ortamdır. Kendisini mensubu olarak hissettiği (sınıf) sosyal bir örgütlenmedir. Farklı sosyal, sanatsal ve sportif (okul korusu, okul takımı, okul orkestrası vb.) faaliyetlerde bulunduğu ve kendisini önemli hissettiği bir yapıdır. Yaşamı açısından önemli olan (aşk, sevgi, öfke, üzüntü, başarı, başarısızlık vb.) duyguları yüksek düzeyde yaşadığı bir ortamdır. Bütün bu açıklamalardan da anlaşıldığı üzere okul, lise dönemi bireyi için önem düzeyi yüksek ve öğrencinin hem kendisine ait olarak gördüğü hem de kendisinin içerisinde ait olduğu çok fonksiyonlu bir yapıdır.

Öğrencilere, işe yaramayan, zararlı davranışlardan ve modellerden arındırılmış bir çevre sunmak okulun temel işlevlerinden biridir. Bu işlevini yerine getirebilmek amacıyla, okul, çevrede var olan ama istenmeyen davranışları dışarıda tutarak öğrencilere örnek alabilecekleri modellerden ve kazandırılmak istenen davranış kalıplarından oluşan temiz bir çevre hazırlar (Başar, 1994' ten Akt. Efiltili, 2006:214).

Ülkemiz toplum yapısında yer alan “öğretmenin vurduğu yerde gül biter” ve “eti senin kemiği benim” anlayışının toplumda kabul görmesi ve büyükler her zaman haklıdır, büyüklere karşı gelinmez düşüncesinin yaygınlığı okul ortamında şiddeti arttıran bir neden olarak karşımıza çıkmaktadır. Yetişkinler tarafından bir birey olarak görülmemen çocuğa şiddetin, eğitimin bir parçası olduğu öğretilmekte ve çocuğun uğradığı şiddet toplumda meşru duruma gelmektedir. Meşrulaşan şiddet zamanla büyükler ile çocuk arasında bir iletişim şeklini almakta ve çocuk şiddetin eğitim için gerekli bir kavram olduğuna inanmaktadır. Ayrıca çocuk uğradığı şiddete karşı kendince gerekçeler bulmaktadır. Öğretmenin o an için sınırlı veya canının sıkın olması, kendisinin şımarttığı ve büyüklerin şiddet eylemini kendisinin iyiliği için yaptıklarını düşünmektedir ve çocuk büyüyünce de uğradığı şiddeti çocuklara uygulayabilecek davranışı öğrenmektedir (Gözütok, Karacaoğlu, Er, 2007:137).

Goldstein, (1994) ve Meier (1996) 'a göre Okul büyüklüğü ile okulda yaşanan şiddet arasında ilişki bulunmaktadır. Ortalama 1000-2000 öğrenci sayısı olan büyük okullarda saygısızlık, kızgınlık ve fiziksel tehlikeler, 300-400 kişilik daha küçük okullara göre daha yüksek oranda var olmaktadır. Büyük okullarda kalabalık içerisinde öğrenci yalnızlaşmaktadır. Kendisini okulla özdeşleştirememekte ve öğretmenler ile ilişkileri de mesafeli ve soğuk olmaktadır (Akt. Çınar, 2007:6-7).

Sürekli bilişsel öğretime ağırlık verilen lise ortamlarında şiddet eğiliminin yükselme olasılığı yüksektir. Kültürel, sanatsal ve sportif faaliyetler öğrencilerin çoğunluğuna ulaşabilmeli ve mümkün olabilecek en fazla sayıda öğrenci bu tür etkinliklerde aktif olarak rol almalıdır. Böylece hem kuruma aitlik olgusu oluşacak, öğrenciler ve okul arasında ortak görev ve duygu paylaşımı sağlanabilecektir.

Özellikle genel liseler gelecek açısından öğrencilerine yeterince güven verememektedir. Birçok öğrenci bu okulları sanki üniversite okuyamayacak gençlerin oyalandırıldığı, insanların tikiş tikiş doldurulduğu yerler olarak algılamaktadır. Bu bağlamda okul bitince güvenli bir gelecek umudu olmayan, belli bir ülkü ya da görev taşımayan öğrenciler haylazlaşmakla kalmamakta, içlerinden “kaybedecek şeyleri olmadığını” düşünenlerden şiddete yönelenler de çıkmaktadır. Gençliğe, peşinde koşacakları, erdem ve değerlere uygun idealler de verilmelidir (Çınar, 2007:8).

Şiddet eğilimi yüksek olan öğrencilere karşı şiddet uygulamak, belki kısa vadede sorunu çözmüş gibi görünebilir ama çocuğun kişiliği noktasında durum böyle olmayacaktır. Üzerindeki otoriteden baskı ile şiddet gören öğrenci, içinde yaşadığı saldırganlığı yok etmeyecek aksine farklı

yöntemler ile hem arkadaşlarına hem sosyal çevresine hem de öğretmenlerine yöneltecektir. Son yıllarda internet paylaşım sitelerinde lise öğrencilerinin öğretmenlerinin görüntüleri ve ses kayıtlarını paylaşmalarını buna örnek olarak gösterebiliriz.

Üstün, Yılmaz ve Kırbaş (2007) tarafından Amasya ilinde yapılmış “Gençleri Şiddete Yönelten Nedenler” isimli bir araştırma sonucunda; şiddetin önlenmesi konusunda öğrencilerin üzerinde durduğu önemli bir noktanın, “sosyal ve kültürel etkinliklerin artırılması” olduğu görülmüştür. Eğitim kurumlarının başarıyı, üniversiteye gönderilen öğrenci sayısı ile değerlendirmeleri nedeniyle, daha çok, “öğretim” çalışmalarına önem verdikleri göz önüne alınırsa, sosyal ve kültürel etkinliklere ya çok az yer verilmekte olduğu, ya da hiç yer verilmediği görülmektedir. Bu durum, ergenlik çağındaki gençlerin bedensel, zihinsel ve sosyal yönden gelişimlerini olumsuz etkileyebileceği gibi, şiddetin ortaya çıkmasına da fırsat yaratmış olur (Üstün, Yılmaz, Kırbaş, 2007:128).

3. Müzik Dinleme Alışkanlıkları ve Şiddet Eğilimi İle olan Etkileşimi

Yurga, (2002:11)’ ya göre ülkemizdeki müzik çeşitleri altı ana başlıkta toplanabilir. Bunlar; 1- Türk Müziği 2- Uluslar arası Müzik 3- Eğitim Müziği 4- Askeri Müzik 5- Dini Müzik 6- Özgün Müzik olarak sıralanmaktadır. Çalışmada kullanılan Türk halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Pop Müzik, Rock Müzik, Arabesk Müzik, Rock Müzik Türk Müziği içerisinde; Jazz Müziği, Metal Müzikler ve Klasik Çok Sesli Müzik, Yabancı Müzikler içerisinde; Tasavvuf Müzik ise Dini Müzik içerisinde yer almaktadır.

Temelinde kültürel bir etkinlik olmasının yanında, müzik ekonomik bir paylaşım unsurudur. Özellikle tüketimi kolay ve hızlı olan tüketim unsurları, kendilerine hedef olarak lise dönemi ergenlerini seçmektedir. Bu noktadan hareketle, ilköğretimde alınan müzik eğitimi temelinde, öğretmenler tarafından müzik dinleme eğitimi de verilmesi gerekmektedir.

Müzik eğitiminden yoksun olan bireylerin, müziği etkin şekilde yaşantılarına katmaları güçleşir. Müziksel yaşantıları, kendi bilgi, tecrübe, alışkanlık ve deneyimleri yönünde değil; medyanın onlara sunduğu müzik türleri yönünde gelişir. Müzik eğitiminden yoksun kalmış veya verimli müzik eğitimi alamamış bireyler için müzik, bir eğlence ve hoş vakit geçirme aracı olmaktan öteye gidemez (Tunalıoğlu, 1999’dan Akt. Orhan ve Büyükkayıkçı, 2007:136).

Müzik insanı romantikleştirmek için, eğlendirmek için, düğün ve cenaze törenleri, yemin törenleri, milli günlerde, sportif olaylarda, meditasyonda ve daha pek çok etkinlikte doğru atmosferi yaratmak için ‘doğru duygu durumuna’ sokar. Müzik yaşanan olaylardan azami zevk alınmasını sağlayan estetik bir ortamın oluşmasına katkıda bulunur. Müzik, insanların gece uyumasına, sabah uyanmasına da yardımcı olur ki bu yediden yetmişe herkes için geçerlidir (Orhan, 2003’dan Akt. Orhan ve Büyükkayıkçı, 2007:137).

Müzik dinleme alışkanlığı; toplumun büyük bir bölümünde var olan ve bireyin yaşamında yer alan duyguları ve olayları yorumlamasında ve ifade etmesinde aktif olarak rol oynayan önemli bir unsurdur. Çalışmalar sonucunda ortaya çıkan diğer bir sonuç ise; dinlenen müzik türlerinin birey üzerinde farklı etkiler oluşturduğudur. Arabesk dinleyen ergen bireylerin kaygı ve depresyon düzeylerinin yüksek çıkması, heavy metal dinleyen öğrencilerin saldırganlık düzeylerinin diğer türleri dinleyenlerden yüksek çıkması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Müzik dinleme eğitiminin, okul öncesi dönemden başlayarak en az diğer bilgiler kadar, ciddi bir düzeyde verilmesi gerektiğine inanılmaktadır. Müzik dinleme alışkanlıklarının bireylerin şiddet eğilimleri üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir ve hem müzik yaşantısı hem de müzik eğitimi içerisinde yer alan bu olgunun araştırılması gereklidir.

Müzik, gençlerin sosyal ve kültürel çevre ve kimlik oluşumunda etkili bir olgudur. Amerika'da 14-16 yaş aralığında yer alan 2760 genç üzerinde yapılan bir araştırmaya göre gençler haftada ortalama 40 saat müzik dinlemektedirler. İsveç'te yapılan ve gençlerin müzik dinleme alışkanlıklarının belirlenmesine yönelik bir araştırmada rock müzik dinleyen gençlerin ailelerinden çok akranlarından ve kendilerinden daha büyük gençlerden etkilendikleri ifade edilmiştir. Dinledikleri şarkıların seçiminde gençler ve çocuklar bilinçsiz davranabilmektedir. Bu noktada pediatristler, eğitimciler ve aileler çocukların müzik dinleme seçimleri noktasında işbirliği içerisinde davranmalı ve çocukları zararlı unsurlar içeren şarkı sözlerinden uzak tutmalıdırlar. Amerika'da yapılmış çalışmalar ışığında, aşk, sevgi, dostluk, gelişim, yaşam mücadelesi, eğlence, arabalar ve din konulu şarkıların öncelikli olarak gençler tarafından tercih edildiği görülmektedir (The American Academy of Pediatrics, 1996).

Gelişen medya ve teknoloji ile birlikte müzik dinleme alışkanlıkları, müzik video kliplerini izleme ile birlikte varlığını artırarak devam etmektedir. Bu yolla dinlenen müzik türünün gençler üzerindeki etkisi artmaktadır. Dinlediği müzik yanında görsel imgelerle de etkilenen gencin gelişimi üzerinde çeşitli etkiler bulunmaktadır. Dinleme alışkanlıkları kadar, izlenen müzik video klipleri ve müzik kanalları noktasında da aile ve eğitimcilerin yönlendirmesinin olumlu etkiler oluşturacağı düşünülmektedir.

Yapılan çalışmalarda Amerikan gençliğinin günde ortalama 2 saat müzik kanallarını izlediği ifade edilmektedir. Müzik kanallarında (VH1, MTV vb.) yayımlanan müzik kliplerinin ortalama olarak %75'inde cinsellik ve seks içeren unsurlar bulunmaktadır. Müzik kliplerinin yarısında ise şiddet, alkol ve sigara kullanımının özendirildiği unsurlar yer almaktadır. Müzik klipleri şarkıların görsel olarak imgelendirilmeleridir ve klipi izlenen bir şarkı daha sonra dinlendiğinde kliplerde yer alan görsel imgeler bireyin beyninde canlanmaktadır. Yapılan araştırmalar gençlerde görülen şiddet davranışları ile müzik videolarında görülen şiddet unsurlarının benzerlikler taşıdığını ortaya koymuştur. Müzik kliplerinin etkisi ile çocuklar zamanından önce seks ile tanışmakta ve bu durum kişilik gelişimini olumsuz yönde etkileyebilmektedir (The American Academy of Pediatrics, 1996).

Dinlenen müzik türü ile görsel medya arasında sıkı bir ilişki görülmektedir. Popüler kültür ürünü olan popüler müzikler, dinleyiciye ulaşabilmek için video klipleri ve müzik kanallarını kullanmaktadırlar. Bu bağlamda müzik bir üretim ve sanayi maddesi konumunda bulunmakta ve ticari kaygı temelinde üretimi gerçekleştirilmektedir.

Popüler kültür bir gündelik yaşam kültürüdür ve yediğimizden giydiğimizden, düşündüğümüzden yaptığımıza kadar tüm yaşantımızı etkileyen bir olgudur. Popüler kültürün ürünü olan popüler müziğin özelliği, kişiyi yorucu tekrarlarla yakalaması ve etkisinin fiziksel olmasıdır. Tempo insanı ağılatıp içine dokunaklılık verir, gençleri dans ettiren, zıplatan şey müziğin durmadan tekrar eden vuruşları dinleyiciyi denetlemektedir. Televizyonda çocuklar ve ergen gençler tarafından örnek alınan, taklit edilen karakterlerin çoğunluğu şiddet kullanan veya şiddete eğilimli kahramanlardır. Çocuk veya gencin belleği, televizyonda verilen mesajların doğruluğu ya da yanlışlığını ayırt edememektedir (Günindi Ersöz, 2002).

Dünyada ilk olarak düzenli müzik yayını yapan kanal MTV (Music Television) 1981, Türkiye'de ise ilk müzik kanalı 1994 yılında yayına başlayan Kral Tv'dir. Bu ve benzeri müzik kanallarında 24 saat boyunca müzik video klipleri yayımlanmaktadır. Müzik kanallarında yayımlanan video kliplerin üretimi ise başlı başına bir endüstri haline gelmiştir. Şarkılar video klipler aracılığı ile kısa sürede eskimekte ve yeni şarkıların üretimi ve video kliplerinin üretilmesi gerekmektedir. Video klipin yönetmeninden, senaryosuna, teknik ekibinden klipte rol alacak oyunculara kadar geniş bir ekip klip içerisinde yer almakta ve bu durumun doğal sonucu olarak endüstrileşme süreci oluşmaktadır. Video klipler kesintisiz yapılan yayını az maliyetle doldurma aracı ve genç izleyicileri ekran başına çekmenin önemli bir aracıdır. Ekran başına çekilen genç kendisine yönelik yoğun bir ürün reklamı ile

karşı karşıya kalmaktadır. Müzik videolarının tekrar tekrar yayınlanmasının nedeni şarkıyı ve şarkıcıyı tüketicilere benimsetmek ve ürünü satın almaya yönelmektir (Günindi Ersöz, 2002).

Tüketim toplumunda görsel medyada yer alan popüler kültür ürünleri üretim, reklam ve tüketim sistemi üzerinde varlığını sürdürmektedir. Müzik olgusu da bu sistemin bir parçasıdır. Özellikle video klipler içerik bakımından insanların dikkatini en yüksek düzeyde çekebilme amacını taşımaktadır. Klip içerikleri şiddet, cinsellik, madde kullanımı, alkol kullanımı vb. unsurları yoğun olarak içermektedir. Bu durum da özellikle ergen bireyler üzerinde etkili olabilmektedir. Televizyonda yer alan görsel ve işitsel imgeler, içerdikleri popüler kültür öğeleri ve tekrarlanan söz ve ritimlerle ergeni etkileyebilmektedir.

Televizyon yoluyla iletilen mesajların çoğunluğu; şiddet, saldırganlık, pornografi ve erotik mesajlar içermektedir. Yapılan araştırmalara göre günde ortalama 4-5 saat televizyon izleyen bir insanın, ortalama 40-50 şiddet mesajı ile karşılaşabileceği görülebilmektedir (Yalın, 1998:10'dan Akt. Günindi Ersöz, 2002). Müzik videolarının genelinde tüketim amaçlı mesajların yer aldığı görülmektedir. Videodaki şarkıcının giydiği kıyafetler, klip içerisinde yer alan yiyecek ve içecekler, klip çekildiği mekan vb. unsurlar izleyiciyi tüketime teşvik etmektedir. Farklı disiplinlere göre ise konu şu şekilde görülmektedir; psikolojiye göre, kitle iletişim araçlarının gerçeklik duygusu vererek gerçeğin algılanışının etkileneceğini; sosyologlar, kitle iletişim araçlarının çocuğun sosyalleşmesinde önemli bir yeri olduğunu ve içeriğinde yer alan mesajların sosyal davranışlara yön verebileceğini; iletişimciler ise, kitle iletişim araçlarının egemen ideolojiyi yayma aracı olduğunu ve mesajlarının seyirci üzerinde önemli etkisi olduğunu vurgulamaktadırlar. Farklı disiplinler tarafından yapılan çalışmaların ortak özelliği ise popüler kültür ürünlerinin şiddet, saldırganlık, erotizm ve pornografik unsurlar içerdiği ve bunların toplumu etkilemekte olduğudur (Günindi Ersöz, 2002).

Dinlenen müzik türleri açısından şiddet eğilimi doğuran müzikler kadar, müzik kanallarında izlenen müzik video kliplerinin de ergen gençlerin şiddet eğilimleri üzerinde etkisinin olduğu görülmektedir. Müzik eğitimi içerisinde yer alan müzik dinleme eğitimi sayesinde öğrenciler ve gençlerin görsel medyada yer alan müzik video klipleri açısından da seçici davranarak, içerisinde şiddet ve saldırganlık barındıran video kliplerden uzak durabilecekleri düşünülmektedir.

Müzik, toplumda eğitimsel değeri bilinmeyen bir kavramdır. Müzik dinlerken veya bir çalgı çalarken, insanın işitsel ve devinişsel vücut sistemleri normalden çok daha hızlı çalışmaktadır. Müzik dinlemenin veya çalgı çalmanın en fazla çocukların gelişimi üzerinde geliştirici etkisi bulunmaktadır. Bilim adamları, yaptıkları araştırmalarda, müziğin beyin fonksiyonlarını geliştirdiği bulgusuna ulaşmışlardır. Tokyo Metropolitan Üniversitesi Sağlık Bilimleri Bölümü tarafından yapılan araştırmalarda; insan beyninin sol yarısının konuşma, sağ yarısının ise müzik ile geliştiği ve iki yarının birlikte çalışarak insana konuşma ve şarkı söyleme yeteneğini kazandırdığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Diğer bir ifadeyle, konuşma ve müzik yeteneği insan beyninin her iki yarısını da kullanarak nörolojik bir yolla oluşturduğu kavramlardır. Bugün bilim adamları, müziğin bir eğlence aracının dışında eğitimsel ve tedavi edici etkilerinin olduğunu kabul etmektedir (Williams, 2008:64).

Müzik okul içerisinde eğitimsel işlevinin yanında, öğrencilerin psikolojilerini olumlu etkileyebilecek, kullanılabilir önemli bir araçtır. Bu nedenle ders aralarında ve okulda geçirilen boş vakitlerde öğrencileri dinlendirecek, stres düzeylerinin azalmasına yardımcı olacak müzik türlerinin öğrencilere dinletilmesi gerektiği düşünülmektedir. Özellikle eğitim ortamlarında ders aralarında, sağlık kuruluşlarında koridorlarda veya iş yerlerinde serbest zaman geçirme ortamlarında rahatlatıcı özelliği olan müzik türlerinin dinletilmesinin verimliliği ve motivasyonu arttırmada fayda sağlayabileceği düşünülmektedir (Sezer, 2011:1488).

Günümüzdeki teknolojik gelişmeler insan yaşamını hızla değiştirmektedir. Buna rağmen müzik, geçmişte olduğu gibi bugün de insan yaşamının vazgeçilmez bir parçasıdır. Müzik türleri ve

enstrümanları değişmekte ve gelişmektedir ama müziğin etkisi geçmişteki kadar güçlüdür. Hayatın her anında müzik vardır. Film müziklerinden, asansörlerde çalan ezgilere kadar hayatın her anı müzik ile iç içedir. Bugün farklı müzik türleri insanların sosyalleşmelerini, yaşamdan bireysel ve toplumsal olarak zevk alabilmelerini sağlamaktadır (Williams, 2008:62).

4. Yöntem

Çalışmada İlişkisel Tarama Yöntemi kullanılmıştır. Bir grubun belirli özelliklerini belirlemek için verilerin toplanmasını amaçlayan çalışmalara tarama (survey) araştırması denmektedir (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2011:84). *İlişkisel tarama modeli*, “iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelidir” (Karasar, 2011:81).

4.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Türkiye’de öğrenim gören 89 Güzel Sanatlar Lisesi Müzik bölümü öğrencileri ile bunu dışında kalan 3327 Lisede öğrenim gören Öğrenciler oluşturmaktadır. Evrende yer alan öğrenci sayıları tablo 1 de gösterilmiştir.

Tablo 1.

Evrende yer alan öğrenci sayıları

Okul Türü	Okul Sayısı	Öğrenci Sayısı
Lise	3327	2002076
Gsl (Mb)	89	5800

Araştırmanın örneklemini 2010-2011 eğitim-öğretim yılında eğitim-öğretim yürüten, Türkiye’nin yedi farklı bölgesinde yer alan 7 güzel sanatlar lisesi müzik bölümü öğrencileri ile aynı illerde yer alan 7 genel lise öğrencileri oluşturmaktadır. İllerin ve okulların belirlenmesinde seçkisiz (basit, tesadüfi) örnekleme yöntemi kullanılmıştır. “Bu örnekleme yönteminde evrendeki tüm birimler, örneğe seçilmek için eşit ve bağımsız bir şansa sahiptir. Tüm bireylerin seçilme olasılığı aynıdır ve bir bireyin seçimi diğer bireylerin seçimini etkilememektedir” (Büyüköztürk, 2008:84). Veri toplama araçlarının uygulanması için seçilen yedi il ve on dört okul isimleri aşağıdaki tabloda verilmektedir.

Tablo 2.

Uygulama Yapılan İller ve Okullar

Bölgeler	Marmara	Ege	Akdeniz	İç Anadolu	Karadeniz	Doğu Anadolu	G. Doğu Anadolu
İller	İstanbul	İzmir	Mersin	Ankara	Trabzon	Erzincan	Adıyaman
Gsl	Avni Akyol Gsl	İşıl Saygın Gsl	Nevit Kodallı Gsl	Ankara Gsl	Trabzon Akçaabat Gsl	Erzincan Gsl	Adıyaman Gsl
Lise	Kadıköy Lisesi	Hayrettin Duran Lisesi	Cengiz Topel Lisesi	Çankaya Atatürk Lisesi	Yunus Emre Lisesi	Erzincan Lisesi	Adıyaman Lisesi

4.2. Veri Toplama Aracı

4.2.1. Şiddet Eğilim Ölçeği

Bu ölçek (T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu 1998:46), Gökay, Bayat ve Türkçapar tarafından 1995 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yürütülen “Orta Öğretim Kurumlarında Okuyan Öğrencilerin Saldırganlık ve Şiddet Eğilimleri” konulu çalışmada kullanılmak üzere geliştirilmiştir. T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu’nun “Aile İçinde ve Toplumsal Alanda Şiddet” konulu çalışmasında 7-14 yaş grubu çocukların şiddet eğilimlerini ölçmek için temel yapısı değiştirilmeksizin yeniden desenlenmiş ve kapsam geçerliliği sağlanmıştır. Araştırmada öğrencilerin saldırganlık eğilimlerini belirlemek amacıyla kullanılan ölçek toplam 20 ifadelik bir ölçektir. Ölçekte yer alan ifadeler verilen yanıtlar 4’lü Likert ölçeğinde düzenlenmiştir. Değerlendirmeler çok uygun seçeneğine 4, hiç uygun değil seçeneğine 1 puan verilerek yapılmıştır. Ölçekte yer alan tüm ifadeler tek yönlüdür. Buna göre, ölçekten alınan puanların yüksekliği öğrencinin şiddete eğiliminin yüksek

olduğunu, düşük puan ise tam tersi bir durumu göstermektedir. Toplam puanlara göre yapılan değerlendirmelerde, 1-20 arasındaki puan öğrencinin saldırganlık eğiliminin “çok az”, 21-40 arasındaki puan “az”; 41-60 arasındaki puan “fazla”, 61-80 arasındaki puan “çok fazla” olduğunu göstermektedir. Ölçek için hesaplanan Cronbach alpha değeri (0.76) ölçeğin iç tutarlılığa sahip olduğunu ($\alpha > 0.60$) göstermektedir.

4.2.2. Müzik Yaşantısı Anketi-Müzik Dinleme Alışkanlıkları Bölümü

Araştırmacı tarafından hazırlanmış ve geliştirilmiş olan ankettir. Anketten elde edilen veriler ışığında öğrencilerin müzik yaşantısı durumları belirlenmiş ve şiddet eğilim ölçeği ile elde edilen veriler ile birlikte müzik eğitiminin şiddet eğilimi üzerindeki etkisi hakkında yorumlar yapılmıştır.

4.3. Verilerin Analizi

Verilerin çözümlenmesi SPSS 17.00 istatistik paket programından yararlanılmıştır. Değişkenlere ilişkin betimsel istatistikler korelasyon ve varyans analizleri SPSS 17.00 programı kullanılarak test edilmiştir. Araştırma amaçları .05 anlamlılık düzeyinde test edilmiştir.

Öğrencilerin, “Şiddet Eğilim Ölçeği” puanları toplanarak şiddet eğilimi toplam puanları ve “Müzik Yaşantısı Anketi” puanları toplanarak müzik yaşantısı toplam puanları oluşturulmuştur. Oluşturulan puanlar ANOVA analizi ile test edilmiştir.

Tek faktörlü (yönlü) varyans analizi ilişkisiz iki ya da daha çok örneklem ortalaması arasındaki farkın sıfırdan anlamlı bir şekilde farklı olup olmadığını test etmek üzere uygulanır. Deneysel ve tarama çalışmalarında kullanılan ilişkisiz örneklem için ANOVA, deneklerin ya da katılımcıların iki ya da daha çok deneysel koşuldan sadece birinde bulunmasını ve orada ölçülmesini gerektirir. Bu durum elde edilen ölçüm (puan) setlerinin birbirinden ilişkisiz olmasını gösterir (Büyüköztürk, 2008:48-49).

Testler sonucunda anlamlı farklılık bulgusuna ulaşılan testlerde farklılığı oluşturan birimlerin tespiti ve birimler arasındaki farklılığı tespit etmek için Scheffe testi uygulanmıştır.

“Scheffe çoklu karşılaştırma istatistiği, gruplar arası belirlenen farkı ve bu farkın anlamlılık seviyesini kararlı hata tiplerinden maksimum arınık bir şekilde sonuçlandırabilmektedir” (Miller, 1969; Scheffe, 1953; Scheffe, 1959’dan Akt. Kayrı, 2009:51).

Ölçek ve anketlerden elde edilen verilerin gruplandırılması amacıyla tüm ölçeklere hiyerarşik olmayan K-means testi uygulanmıştır. *Müzik dinleme alışkanlıkları* anketinde, öğrencilerin dinledikleri müzik türlerini belirlemek amacıyla 12 müzik türü sınıflaması yapılmıştır. Bunlar sırasıyla: 1- Yabancı (Klasik ve Çoksesli) Müzikler. 2- Türk Halk Müziği. 3- Türk Sanat Müziği. 4- Tasavvuf Müziği. 5- Arabesk Müziği. 6- Metal Müzikler. 7- Jazz Müziği. 8- Pop Müziği. 9- Rock Müziği. 10- Türk Halk Müziği + Türk Sanat Müziği. 11- Pop Müzik + Rock Müzik. 12- Yabancı (Klasik ve Çoksesli) Müzikler + Jazz Müziği olarak sınıflandırılmıştır.

5. Bulgular ve Yorumlar

Problemin analizi ve yorumlanması üç boyutta ele alınmıştır. Öncelikle GSL müzik bölümü ile diğer lise öğrencilerinin şiddet eğilim düzeyleri değerlendirilmiştir. İkinci olarak, lise öğrencilerinin şiddet eğilim düzeyleri test edilmiştir. Üçüncü olarak da GSL müzik bölümü öğrencilerinin şiddet eğilim düzeyleri test edilmiştir.

Tablo 3, 4 ve 5’te Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Müzik Bölümü öğrencileri ile Diğer Lise öğrencilerinin dinledikleri müzik türlerine göre şiddet eğilimi düzeylerine ilişkin ifadeler yer verilmektedir.

Tablo 3.

Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Müzik Bölümü ile Diğer Lise Öğrencilerinin Dinledikleri Müzik Türlerine Göre Şiddet Eğilimlerine İlişkin Puanların Betimsel İstatistikleri

	Dinlenen Müzik Türü	\bar{X}	SS	N
Şiddet Eğilim Puanları	Yabancı (Klasik Çoksesli)	41.6	10.00	276
	Türk Halk Müziği (THM)	41.3	9.3	125
	Türk Sanat Müziği (TSM)	43.8	9.7	76
	Tasavvuf	44.8	11.13	51
	Arabesk	48.6	12.9	196
	Metal	43.3	9.8	80
	Jazz	40.3	9.6	98
	Pop	42.1	9.7	468
	Rock	44.1	10.9	223
	THM+TSM	42.2	10.4	70
	Pop+Rock	42.9	9.7	218
	Yabancı+Jazz	40.2	10.4	82
	Toplam	42.9	10.4	1963

Tablo 3'te şiddet eğilim düzeyi bakımından en yüksek olan grubun Arabesk müzik dinleyenler olduğu görülmektedir ($\bar{X}=48.6$). Bunu sırasıyla Tasavvuf, Rock ve Tsm grupları takip etmektedir ($\bar{X}=44.8>\bar{X}=44.1>\bar{X}=43.8$). Şiddet eğilim düzeyi en düşük olan grubun ise Yabancı+Jazz dinleyenler olduğu ($\bar{X}=40.02$) ve bu grubu sırasıyla Jazz, Thm ve Yabancı (Klasik-Çoksesli) gruplarının izlediği görülmektedir ($\bar{X}=40.3>\bar{X}=41.3>\bar{X}=41.6$).

Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müzik Bölümleri ile Genel Liselere devam eden öğrencilerin şiddet eğilimi ve dinledikleri müzik türlerine göre puanları arasında anlamlı farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Anova testi sonuçları Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4.

Güzel Sanatlar Lisesi ile Diğer Lise Öğrencilerinin Dinledikleri Müzik Türlerine Göre Şiddet Eğilim Puanlarına İlişkin Anova Testi Sonuçları

Varyansın Kaynağı	Kareler Toplamı	sd	Kareler Ortalaması	F	Sig.
Dinleme frekans	9366.298	11	851.482	8.128	.000

Tablo 4 incelendiğinde; dinledikleri müzik türlerine göre Genel Liseler ve Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müzik Bölümü öğrencilerinin “şiddet eğilimi düzeyleri” puanlarına uygulanan tek yönlü varyans analizi sonuçlarında; “müzik dinleme alışkanlıklarının öğrencilerin şiddete eğilim düzeyleri üzerinde etkili olduğu yönünde anlamlı farka ulaşılmıştır. [$F(3-1959)=8.128, p<.05$].

Şiddet eğilim puanlarında tespit edilen anlamlı farkın gruplar arasındaki dağılımının farkına ilişkin yapılan Scheffe testi sonuçları Tablo 5'te verilmiştir.

Tablo 5.

Özel Müzik Eğitimine Göre Gruplar Arasındaki Şiddet Eğilimi Puanları Farkına İlişkin Scheffe Testi Sonuçları

Grup (I)	Grup (J)	Ortalama Farkı	SS	Sig.
Yabancı	Arabesk	-7.0021	.95609	.000
Thm	Arabesk	-7.2791	1.17160	.000
Arabesk	Yabancı	7.0021	.95609	.000
Arabesk	Thm	7.2791	1.17160	.000
Arabesk	Jazz	8.2500	1.26631	.000
Arabesk	Pop	6.4576	.87085	.000
Arabesk	Rock	4.5040	1.00215	.043
Arabesk	Thm+Tsm	6.5357	1.42519	.034
Arabesk	Pop+Rock	5.6851	1.03581	.001
Arabesk	Yabancı+Jazz	8.5828	1.34616	.000
Jazz	Arabesk	-8.2500	1.26631	.000
Pop	Arabesk	-6.4576	.97362	.000

Rock	Arabesk	-4.5040	1.03581	.043
Thm+Tsm	Arabesk	-6.5357	.87085	.034
Pop+Rock	Arabesk	-5.6851	1.03581	.001
Yabancı+Jazz	Arabesk	8.5828	1.34616	.000

Tabloya bakıldığında, test sonuçlarını belirleyen anlamlılığı oluşturan yüksek şiddet eğilimine sahip grup olan Arabesk grubunun Yabancı, Thm, Jazz, Pop, Rock, Thm+Tsm, Pop+Rock ve Yabancı+Jazz grupları ile anlamlı farklılık içerisinde olduğu görülmektedir ($p=.000<.05$), ($p=.000<.05$), ($p=.000<.05$), ($p=.000<.05$), ($p=.043<.05$), ($p=.034<.05$), ($p=.001<.05$), ($p=.000<.05$). Tabloda aralarında anlamlı farklılık olan gruplar yer almaktadır.

Test sonucu ile ilişkili olan çalışmalara değinilecek olunursa; *Kürklü* (2007) tarafından yapılan “müzik ve ruh sağlığı” başlıklı çalışma örnek olarak gösterilebilir. Çalışmada dinlenen müzik türünün, bireylerin ruh sağlığını destekleyen bir yardımcı olabileceği, bununla beraber dinlenen müzik türüne bağlı olarak da ruh sağlığının olumsuz etkilenebileceği, bunun da insanın müzik türü seçimine bağlı olarak gerçekleşebileceği ifade edilmektedir. Test sonucunda farklı müzik türlerinin bireylerin şiddet eğilimleri üzerinde farklı etkileri olduğu bulunmuştur.

Test sonuçlarını destekleyen diğer bir çalışma *Sezer*, (2011) tarafından yapılmış “Öfke ve Psikolojik Belirtiler Üzerine Müziğin Etkisi” başlıklı çalışmadır. Çalışmada bireylerin günlük yaşamlarında dinledikleri müzik çeşidinin öfke ve psikolojik durumları üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Araştırmada müzik dinleme alışkanlıklarının bireyi psikolojik ve fizyolojik olarak etkilediği vurgulanmıştır. Çalışma sürecinde Atatürk Üniversitesi’nde öğrenim gören 288 birey üzerinde çalışılmıştır. Araştırma sonucunda Arabesk müzik dinleyen öğrencilerin öfke puan ortalamalarının diğer türleri dinleyenlerden yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmada bu Arabesk Müzik dinleyen bireylerin öfkelerini kontrol edemedikleri ve öfkelerini dışa yansıttıkları vurgulanmıştır. Öfkelerini en yüksek düzeyde kontrol edebilen grubun ise, Klasik müzik dinleyen öğrenciler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Test sonucunda da Arabesk müzik dinleyen öğrencilerin şiddet eğilimlerinin yüksek, Yabancı+Jazz ve Klasik müzik dinleyen öğrencilerin ise şiddet eğilim düzeyinin düşük olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Test sonucu ile ilişkili bir diğer çalışma da *Güner*, (1998) tarafından yapılmış “Ergenlerin Dinledikleri Müzik Türü ile Saldırganlık Düzeyleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi” başlıklı çalışmadır. Çalışmada genel liselerde eğitim-öğrenim gören farklı sosyo-ekonomik düzeylerden seçilmiş 1079 öğrenci üzerinde araştırma yapılmıştır. Veriler saldırganlık envanteri ve kişisel bilgi anketi aracılığıyla elde edilmiştir. Araştırma sonucunda, cinsiyete göre yapılan gruplamada erkeklerin saldırganlık puan ortalamalarının kızlardan anlamlı düzeyde yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Müzik türleri açısından ise özellikle heavy-metal müzik dinleyen ergenlerin saldırganlık puan ortalamalarının, diğer türleri dinleyenlerden anlamlı düzeyde yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Test sonucunda da Rock müzik dinleyen ergenlerin şiddet eğilim düzeyi yüksek olan grupta yer aldığı görülmektedir.

Test sonuçlarına bakıldığında, müzik dinleme alışkanlıklarının birey üzerindeki etkilerine ilişkin önceden yapılmış olan çalışmaları destekler nitelikte bulgulara ulaşılabileceği görülmektedir. Beyin fonksiyonlarının daha çok kullanılmasını sağlayan çoksesli-klasik müzikleri ve jazz müzikleri dinleyen bireylerin şiddet eğilim düzeylerinin düşük olabileceği, dinleyen bireyleri umutsuzluk ve yalnızlığa itebilen Arabesk müzikleri dinleyen bireylerin ise şiddet eğilim düzeylerinin yüksek olabileceği söylenebilmektedir.

Tablo 6 ve 7’de diğer lise öğrencilerinin dinledikleri müzik türlerine göre şiddet eğilimi düzeylerine ilişkin ifadeler yer verilmektedir.

Tablo 6.

Diğer Lise Öğrencilerinin Şiddet Eğilimi Düzeyleri ile Dinledikleri Müzik Türlerine İlişkin Puanların Betimsel İstatistikleri

	Dinlenen Müzik Türü	\bar{X}	SS	N
Şiddet Eğilim Puanları	Yabancı (Klasik Çoksesli)	43.65	10.44	147
	Türk Halk Müziği (THM)	41.01	9.02	56
	Türk Sanat Müziği (TSM)	45.83	10.11	43
	Tasavvuf	44.42	11.49	45
	Arabesk	48.72	13.34	176
	Metal	42.88	9.31	60
	Jazz	43.67	8.88	40
	Pop	42.70	9.80	384
	Rock	44.21	9.91	184
	THM+TSM	40.00	10.10	25
	Pop+Rock	43.24	9.78	182
	Yabancı+Jazz	44.13	10.96	15
	Toplam	43.95	10.58	1357

Tablo 6’da şiddet eğilim düzeyi bakımından en yüksek olan grubun Arabesk müzik dinleyenler olduğu görülmektedir ($\bar{X}=48.72$). Bunu sırasıyla Tsm, Tasavvuf ve Rock grupları takip etmektedir ($\bar{X}=45.83>\bar{X}=44.42>\bar{X}=44.21$). Şiddet eğilim düzeyi en düşük olan grubun ise Thm-Tsm dinleyenler olduğu ($\bar{X}=40.00$) ve bu grubu sırasıyla Thm, Pop ve Metal gruplarının izlediği görülmektedir ($\bar{X}=41.01>\bar{X}=42.70>\bar{X}=42.88$).

Genel lise öğrencilerinin şiddet eğilimi ve dinledikleri müzik türlerine göre puanları arasında anlamlı farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Anova testi sonuçları Tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 7.

Diğer Lise Öğrencilerinin Dinledikleri Müzik Türlerine Göre Şiddet Eğilimi Puanlarına İlişkin Anova Testi Sonuçları

Varyansın Kaynağı	Kareler Toplamı	sd	Kareler Ortalaması	F	Sig.
Dinleme frekans	5837.095	11	530.645	4.881	.000

Tablo 7 incelendiğinde; dinlenen müzik türüne göre Genel Lise öğrencilerinin “şiddet eğilimi düzeyleri” puanlarına uygulanan tek yönlü varyans analizi sonuçlarında; “müzik dinleme alışkanlıklarının” öğrencilerin şiddete eğilim düzeyleri üzerinde etkili olduğu yönünde anlamlı farka ulaşılmıştır. [$F(3-1354)=4.881, p<.05$].

Test sonucu ile doğrudan ilişkili olan çalışmalar bulunmaktadır. Örnek olarak; *Kürklü (2007)* tarafından yapılan *müzik ve ruh sağlığı* konulu çalışmada dinlenen müzik türünün, bireylerin ruh sağlığına destek olan bir yardımcı olabileceği, bununla beraber dinlenen müzik türünün ruh sağlığını bozabilecek etkisi olabileceği, bunun da insanın müzik türü seçimine bağlı olarak gerçekleşebileceği ifade edilmektedir. Test sonucunda özellikle Arabesk müzik dinleyen Genel lise öğrencilerinin şiddet eğilim düzeylerinin yüksek olduğu görülmüştür. Bu duruma göre öğrencilerin özellikle Arabesk müzik dinleme alışkanlığından uzak durması gerektiği düşünülmektedir.

Test sonucu ile ilişkili diğer bir çalışma *Smith ve Boyson (2000)* tarafından yapılmış “Müzik Videolarında Şiddet: Fiziksel Saldırganlığının Yaygınlığı ve Kaynaklarının İncelenmesi” başlıklı çalışmadır. Çalışmada, müzik videolarında yer alan fiziksel şiddetin yaygınlığı ve kaynaklarının nedenleri araştırılmıştır. Bu bağlamda televizyonda yer alan MTV, BET, VHI gibi müzik kanallarında bir hafta boyunca yayımlanan 1962 müzik videosu incelenmiştir. Araştırma sonucunda kanallarda yayımlanan videoların %80’inde şiddet özelliği taşıyan en az bir ilişki bulunmuştur. Geriye kalan %20’sinde ise şiddet içeren özellikler 2 ve daha fazla boyutta bulunmuştur. Ortaya çıkan diğer bir sonuçta müzik videolarının içeriğinde yer alan şiddet öğesinin içerisinde ölümcül şiddet taşıyan unsurlar bulunduğudur. Bu unsurun ise gençler üzerinde fiziksel şiddeti gerçek yaşamında çekici bir hale getirerek sunduğu ifade edilmiştir. Türler açısından ise özellikle rap ve heavy metal videolarının şiddet

İçeren unsurlar bulundurduğu vurgulanmıştır. Türkiye’de ise özellikle Arabesk müzik video kliplerinde umutsuzluk, ölüm, şiddet ve cinsellik temaları yer almaktadır. Test sonucunda da Arabesk müzik dinleyen öğrencilerin şiddet eğilim düzeyinin yüksek olduğu görülmüştür. Dinlenen müzik kadar, müziklerin görsel imgeleri olan müzik videoları da ergenlerin ruh hallerini ve şiddet eğilimlerini etkileyebilmektedir.

Test sonucu ile ilişkili Türkiye’de yapılmış çalışma ise *Orhan ve Büyükkayıkçı (2007)* tarafından yapılmış “Ergenlerin Dinlediği Müzik Türlerinin Depresyon Düzeylerine Etkileri” başlıklı çalışmadır. Çalışmada 2007-2008 eğitim öğretim yılında farklı dört ortaöğretim kurumundan tesadüfi yollarla seçilmiş, seçmeli müzik dersi alan 356 öğrenciye dinlemeyi en çok tercih ettikleri müzik türleri ve şarkıcılar anket yoluyla sorularak durum saptaması yapılmıştır. Araştırma sonucunda en yüksek düzeyde dinlenen müzik türünün Türkçe sözlü rock müzik olduğu, bunu sırasıyla Türkçe sözlü pop müzik, Arabesk müzik ve Hip-hop ve Rap müziklerinin izlediği görülmüştür. Test sonucunda genel lise öğrencilerinin yoğun olarak Pop, Rock ve Arabesk müzik dinlediği sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 8 ve 9’da Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Müzik Bölümü öğrencilerinin dinledikleri müzik türlerine göre şiddet eğilimi düzeylerine ilişkin ifadeler yer verilmektedir.

Tablo 8.

Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Müzik Bölümü Öğrencilerinin Dinledikleri Müzik Türlerine Göre Şiddet Eğilimi Düzeylerine İlişkin Betimsel İstatistikleri

	Dinlenen Müzik Türü	\bar{X}	SS	N
Şiddet eğilimi puanları	Yabancı (Klasik-Çoksesli)	39.27	8.97	129
	Thm	41.57	9.45	69
	Tsm	41.18	8.81	33
	Tasavvuf	48.16	7.90	6
	Arabesk	47.55	8.63	20
	Metal	44.70	11.63	20
	Jazz	38.06	9.54	58
	Pop	39.61	8.86	84
	Rock	43.58	11.02	39
	Thm+Tsm	43.22	10.56	45
	Pop+Rock	41.30	9.39	36
	Yabancı+Jazz	39.10	10.14	67
	Toplam	40.78	9.74	606

Tablo 8’de şiddet eğilim düzeyi bakımından en yüksek olan grubun Tasavvuf grubu olduğu görülmektedir (\bar{X} =48.16). En yüksek şiddet eğiliminin bu grupta görülmesine rağmen grubun kişi sayısının düşük olduğu görülmektedir (N=6). Bu grubu sırasıyla Arabesk (\bar{X} =47.55) ve Metal (\bar{X} =44.70) gruplarının izlediği görülmektedir. En düşük şiddet eğilim düzeyi Jazz grubunda görülmektedir (\bar{X} =38.06). Şiddet eğilimi düşük olan diğer gruplar ise Yabancı+Jazz (\bar{X} =39.10) ve Yabancı (Klasik+Çoksesli) grupları olduğu görülmektedir (\bar{X} =39.27). Tabloya bakıldığında şiddet eğilimi yüksek olan gruplardaki kişi sayılarının düşük olduğu, şiddet eğilimleri düşük olan grupların kişi sayılarının ise yüksek olduğu görülmektedir (Tasavvuf + Arabesk + Metal N=46), (Jazz + Yabancı-Jazz + Yabancı N=254).

Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi müzik bölümüne devam eden öğrencilerin şiddet eğilimi ve dinledikleri müzik türlerine göre puanları arasında anlamlı farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Anova testi sonuçları Tablo 9’da verilmiştir.

Tablo 9.

Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Müzik Bölümü Öğrencilerinin Dinledikleri Müzik Türlerine Göre Şiddet Eğilimi Puanlarına İlişkin Anova Testi Sonuçları

Varyansın Kaynağı	Kareler Toplamı	sd	Kareler Ortalaması	F	Sig.
Müzdingsl	3208.249	11	291.659	3.190	.000

Tablo 9 incelendiğinde; müzik dinleme alışkanlıklarına göre Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müzik Bölümü öğrencilerinin “şiddet eğilimi düzeyleri” puanlarına uygulanan tek yönlü varyans analizi sonuçlarında; “dinlenen müzik türünün öğrencilerin şiddete eğilim düzeyleri üzerinde etkili olduğu yönünde anlamlı farka ulaşılmıştır. [$F(3-603)= 3.190, p<.05$].

Literatürde bakıldığında test sonuçları ile ilişki içerisinde olan özellikle yurtdışında yapılmış çalışmalara rastlanmaktadır. Örnek olarak; Amerika Birleşik Devletlerinde gerçekleştirilen ve müzik videolarındaki şiddet ve saldırganlığın araştırıldığı “Violence and Sex in Music Videos” başlıklı çalışmada, 166 müzik videosunun %56’sında şiddet içeren davranışlar bulunmuştur. Bu çalışmadaki saldırganların %73.3’ü erkek, %26.7’si kadındır. Buna karşın kadın mağdurların oranı % 76.8, erkek mağdurların oranı ise, %23 dür. Müzik videolarının %3’ünde şiddet davranışı ölümle sonuçlanırken, video başına 2.86 oranında şiddet içeren görüntü bulunmuştur.

Test sonucu ile doğrudan ilişkili olan bir çalışma; *Devlin, (2009)* tarafından yapılmış, “Music Preferences and Their Relationship to Behaviors, Beliefs and Attitudes Towards Aggression” başlıklı çalışmadır. Çalışmada lise çağı ve üniversite gençlerinin dinlediği müzik türleri üzerinde durulmuş ve içerisinde şiddet içeren ve gürültülü olan müzik türlerini dinleyen gençlerin saldırgan davranış oranının arttığı vurgulanmıştır. Çalışma sonucunda müzik türü tercih ve tutumlarının saldırganlık üzerinde anlamlı bir etkisinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca çalışmada ortaya çıkan bir diğer sonuç da lise çağındaki gençlerin dinledikleri müzik türlerine paralel olarak üniversite öğrencilere göre saldırganlıklarının yüksek olduğudur. Test sonucunda Yabancı, Jazz ve Klasik müzik dinleyen öğrencilerin şiddet eğilim düzeyleri düşük bulunmuştur. Sözlerinde ve videolarında şiddet, cinsellik umutsuzluk barındıran Arabesk ve Metal müzik dinleyen öğrencilerin şiddet eğilim düzeylerinin ise yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Diğer bir çalışma ise; *Jose Antonio Abreu (1975)* tarafından başlatılmış ve günümüzde hala devam eden “Sistema Venezüella Çocuk ve Gençlik Orkestrası Ulusal Ağı” isimli müzik için sosyal hareket olarak tanımlanan projede Venezüella ve Latin Amerika’da yaşayan genellikle lise çağındaki olan şiddete eğilimli ve suça bulaşmış ergenler üzerinde çalışılmış ve klasik (çok sesli) müzikler öğrencilerin hayatlarına girmiştir. Öğrenciler hem orkestralarda yer almış hemde müzik dinleme kültürleri açısından etkilenmişlerdir. Test sonucunda en düşük şiddet eğilim düzeyinin Yabancı+Jazz ve Yabancı (Klasik-Çoksesli) dinleyen öğrenciler olduğu bulunmuştur. Bu sonuç ışığında özellikle Klasik ve Jazz müziğin ergenlerin şiddet eğilimlerini azaltıcı etkisinin olduğu yorumu yapılabilmektedir.

Türkiye’de yapılmış çalışma örneği ise *Sezer, (2011)* tarafından yapılmış “Öfke ve Psikolojik Belirtiler Üzerine Müziğin Etkisi” başlıklı çalışmadır. Çalışmada bireylerin günlük yaşamlarında dinledikleri müzik çeşidinin öfke ve psikolojik durumları üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Araştırmada müzik dinleme alışkanlıklarının bireyi psikolojik ve fizyolojik olarak etkilediği vurgulanmıştır. Çalışma sürecinde Atatürk Üniversitesi’nde öğrenim gören 288 birey üzerinde çalışılmıştır. Araştırma sonucunda Arabesk müzik dinleyen öğrencilerin öfke puan ortalamalarının diğer türleri dinleyenlerden yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmada, Arabesk Müzik dinleyen bireylerin öfkelerini kontrol edemedikleri ve öfkelerini dışa yansıttıkları vurgulanmıştır. Öfkelerini en yüksek düzeyde kontrol edebilen grubun ise, Klasik müzik dinleyen öğrenciler olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu noktadan hareketle müzik dinleme alışkanlıklarının ergen bireylerin şiddet eğilimleri üzerinde etkili olabileceği ve okul öncesinde aile ortamından başlayarak, çocukların müzik eğitim süreçlerinde müzik dinleme eğitimi boyutunun da yer alması gerektiği düşünülmektedir.

6. Sonuç ve Öneriler

1. Araştırma sonucunda müzik dinleme alışkanlıkları değişkenine bağlı olarak GSL Müzik Bölümü ve diğer lise öğrencilerinin şiddet eğilimi puanları arasında anlamlı bir ilişkinin olup olmadığı test edildiğinde gruplar arasında anlamlı farklılık olduğu görülmüştür. Arabesk, Tasavvuf, Rock, Türk Sanat Müziği ve Metal müziklerini dinleyen grupların şiddet eğilim düzeyleri yüksek, Yabancı (Klasik - Çoksesli) + Jazz, Jazz, Türk Halk Müziği, Yabancı (Klasik - Çoksesli), Türk Halk Müziği + Türk Sanat Müziği dinleyen grupların şiddet eğilim düzeyinin düşük olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Şiddet eğilim düzeyi bakımından en yüksek değerde olan grubun, içinde umutsuzluk ögesini yoğun olarak barındıran Arabesk müzik dinleyenler olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
2. Diğer Lise öğrencilerinin şiddet eğilimi puanları arasında anlamlı bir ilişkinin olup olmadığı test edildiğinde, gruplar arasında anlamlı farklılık olduğu görülmüştür. Arabesk ve Türk Sanat Müziği dinleyen grupların şiddet eğilim düzeyleri yüksek, Türk Halk Müziği ve Pop Müzik dinleyen grupların şiddet eğilim düzeyinin düşük olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuca göre; genel lise öğrencilerinin ağırlıklı olarak Türkçe sözlü müzikler dinlediği ve dinlenen müzik türünün; müzikal yapısından çok, şarkı sözleri ile verilmek istenen mesaj odaklı dinlenmekte olabileceği düşünülmektedir.
3. GSL Müzik Bölümü öğrencilerinin şiddet eğilimi puanları arasında anlamlı bir ilişkinin olup olmadığı test edildiğinde gruplar arasında anlamlı farklılık olduğu görülmüştür. Tasavvuf, Arabesk ve Metal müzikleri dinleyen grupların şiddet eğilim düzeyleri yüksek, Jazz ve Yabancı (Çoksesli-Klasik) müzik dinleyen grupların şiddet eğilim düzeyinin düşük olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Şiddet eğilimi yüksek bulunan gruplarda yer alan öğrenci sayılarının, şiddet eğilimleri düşük olan gruplara göre daha az sayıda olduğu da ulaşılan bir diğer sonuçtur. Bu sonuçlara göre; içerisinde umutsuzluk, ölüm ve şiddet temalarını barındıran müziklerin şiddet eğilimini arttırmakta olabileceği söylenebilmektedir.

Araştırmada şu öneriler geliştirilmiştir.

1. Müzik dinleme alışkanlıkları eğitimi, ilköğretimden başlayarak eğitim-öğretim sürecinin her aşamasında yer almalıdır.
2. Küçük yaştan itibaren aileler tarafından çocuğun doğru ve kaliteli müzikler dinlemesi ve düzenli olarak müziksel aktivitelere katılması sağlanmalıdır.
3. Araştırma sonucunda, yoğun olarak müzik eğitimi alan GSL Müzik Bölümü öğrencilerinin şiddet eğilim düzeylerinin, diğer lise öğrencilerinden, anlamlı olarak, daha düşük seviyede olduğu görülmüştür. Bu noktadan hareketle; lise öğrencilerinin şiddet eğilim düzeylerini azaltmak için, öğrencilerin eğitim süreçlerinde sanat eğitimi genelinde, müzik eğitimi aktif olarak yer almalıdır.
4. Lise öğrencilerinin kendileriyle, akranlarıyla ve toplumla daha barışık ve şiddet eğilimden uzak bir yaşam sürebilmeleri için şiddet eğilimine yöneltmeyen müzik türlerini dinlemeye teşvik edilmeleri sağlanmalıdır.

Kaynakça

- Arendt, H. (2011). *Şiddet üzerine* (5. Baskı). (B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu. (1998). *Aile içinde ve toplumsal alanda şiddet* (Bilim Serisi Yayın No.113: 47, 48, 294). Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Büyüköztürk, Ş. (2008). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı* (9. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (8. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Çınar, İ. (2007). Okullarda şiddet: dağın iki yamacını da görebilmek. Â. Solak, (Ed.), *Okullarda Şiddet ve Çocuk Suçluluğu* (1. Baskı) içinde (1-18). Ankara: Hegem Yayınları.
- Efiltili, E. (2006). Orta öğretim kurumlarında okuyan öğrencilerin saldırganlık ve denetim odağının karşılaştırmalı olarak incelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 213-231. Erişim adresi: <http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/view/413>
- Fromm E. (1995). *Escape from freedom* (3. Baskı). İstanbul: Öteki Ajans.
- Gözütok, D., Karacaoğlu, C. ve Er, O. (2007). Çocuklar evde de okulda da dövülüyor. Â. Solak, (Ed.), *Okullarda Şiddet ve Çocuk Suçluluğu* (1. Baskı) içinde (133-149). Ankara: Hegem Yayınları.
- Güner, N. (1998). Ergenlerin dinledikleri müzik türü ile saldırganlık düzeyleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *VII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi* (Cilt 1, s. 291-299) içinde. Ankara: Pegem Akademi.
- Günindi Ersöz, A. (2002). Popüler kültür ürünlerinden müzik videolarının gençler üzerindeki olumsuz etkileri. *Aile ve Toplum Dergisi*, 2(5). Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/198049>
- Hobart, M. (1996). Şiddet ve susku: bir eylem siyasasına doğru (Y. Salman, Çev.). *Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi* (Sayı 6-7) içinde (52). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpek, C. (2007). Okullarda şiddet bağlamında ilköğretim programına konan medya okur-yazarlığı dersi. Â. Solak, (Ed.), *Okullarda Şiddet ve Çocuk Suçluluğu* (1. Baskı) içinde (235-262). Ankara: Hegem Yayınları.
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemi* (22. Baskı). Ankara: Nobel Yayın ve Dağıtım.
- Kayrı, M. (2009). Araştırmalarda gruplar arası farkın belirlenmesine yönelik çoklu karşılaştırma (post-hoc) teknikleri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(1), 51-64.
- Kürklü, E. (2007). Ruh sağlığı ve müzik. 3. *Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu*. Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara.
- Milli Eğitim Bakanlığı Strateji Geliştirme Başkanlığı. (1973). *Milli eğitim temel kanunu*. Erişim adresi: <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.1739.pdf>
- Mitscherlich, A.. (1999). *Barış düşüncesi ve saldırganlık* (1. Basım). (H. Portakal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Orhan Yıldırım, Ş., Büyükkayıkçı, G. E. (2007). Ergenlerin dinlediği müzik türlerinin depresyon düzeylerine etkileri. *Üçüncü Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu, 'Sanat Eğitimi ve Şiddet Bildiri Kitabı* (s. 135-147) içinde. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

- Sağlık Bakanlığı Refik Saydam Hıfzıssıhha Merkezi Başkanlığı Hıfzıssıhha Mektebi Müdürlüğü. (2004). *Türkiye hastalık yükü çalışması*. Erişim adresi: <https://sbu.saglik.gov.tr/Ekutuphane/Yayin/166>
- Sezer, F. (2011). Öfke ve psikolojik belirtiler üzerine müziğin etkisi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(1), 1472-1488.
- The American Academy of Pediatrics. (2009). Impact of music lyrics and music videos on children and youth. *AAP News&Journals*, 124(5), 1488-1494. doi: 10.1542/peds.2009-2145
- Türkiye İstatistik Kurumu Başkanlığı. (2009). *Ölüm nedeni istatistikleri* (Sayı: 179). Erişim adresi: <http://www.tuik.gov.tr/Start.do>
- Ünsal, A. (1996). Genişletilmiş bir şiddet tipolojisi. *Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi* (Sayı 6-7) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Üstün, A., Yılmaz, M., Kırbas, Ş. (2007). Gençleri şiddete yönelten nedenler. Â. Solak, (Ed.), *Okullarda Şiddet ve Çocuk Suçluluğu* (1. Baskı) içinde (109-131). Ankara: Hegem Yayınları.
- Weilburger, S. L. (2009). *Baba sakın bize vurma: çocuk ve aile içi şiddet*. İ. Özbaş, (Ed.). İstanbul: Ekinoks Yayınları.
- Williams, M. (2008). Violins over violence: mentoring at-risk youth with music education. W. Sharer (Ed.) In *Pirate papers: a collection of student writing from English 1200* (3rd ed.) (92-69). East Carolina: Thomas Harriot Collage of Arts and Science Department of English Press.
- World Health Organization. (2002). *The World health report 2002 - reducing risks, promoting healthy life*. Erişim adresi: http://www.who.int/whr/2002/en/whr02_en.pdf?ua=1
- Yavuzer, H. (2009). *Çocuk ve suç* (12. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yurga, C. (2002). *20. yüzyılda Türkiye'de popüler müzikler* (1. Baskı). Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Görsel Kaynakçası

- Şekil 1. World Health Organization. (2002). Global Interpersonal Violence Mortality [Harita]. *The injury chart book a graphical overview of the global burden of injuries* (s. 60) içinde. Erişim adresi: <http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/42566/924156220X.pdf;jsessionid=314C1561E825CC07C459E53DB285101A?sequence=1>
- Şekil 2. World Health Organization. (2002). Global Suicide Mortality [Harita]. *The injury chart book a graphical overview of the global burden of injuries* (s. 68) içinde. Erişim adresi: <http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/42566/924156220X.pdf;jsessionid=314C1561E825CC07C459E53DB285101A?sequence=1>

ÇAĞDAŞ SANATTA ELEŞTİREL BİR DİL OLARAK İRONİ VE SERAMİK SANATINDAKİ YANSIMALARI

Safiye Başar¹

Öz

20. yüzyıl ve günümüz sanatının en güçlü kavramlarından biri olan ironi, sanatçının dış dünyayı yorumlayışında takındığı eleştirel bir tavır olarak karşımıza çıkar. Gerçeğin gizlenip tersten söylendiği bu yaklaşımda esas amaç, söylem ya da eylemdeki çelişik noktalara dikkat çekmektir.

Uzun yıllar, retorik temelli bir kavram olarak felsefe ve edebiyatın içinde yer alan ironi, geçtiğimiz yüzyıl başında, sanat alanına sızarak, sanatsal anlamın inşasında bir yöntem ve tavır niteliği kazanmıştır. Özellikle, Marcel Duchamp'ın çalışmalarıyla başlayan bu eleştirel ironik dilin, estetik kaygının yıkımında ve sanatın ontolojik yapısının değişiminde tetikleyici bir unsur olduğu söylenebilir. Günümüzde, resimden heykel ve seramiğe, performanstan videoya değin pek çok sanat disiplninde ironik dilin örneklerini görmek mümkündür.

20. yüzyılın ikinci yarısında formalist eğilimlerin hâkim olduğu seramik sanatı içinde eleştirel bir dilin filizlendiğine tanık oluruz. Bu eleştirel ironik dil, 1960'lı yılların sonlarından itibaren pop ve funk hareketi içerisinde yer alan sanatçılar tarafından geliştirilmiştir. Hareketin öncüsü Robert Arneson'un alay ve ironi içeren çalışmalarını Birgit Jurgenssen'in ironi ve sürrealizmi birleştirdiği işleri izler.

Günümüzde, Ai Weiwei, Keiko Fukazawa, Frenk Flemening, Penny Byrne gibi seramik malzemenin olanaklarını kullanan sanatçıların eleştirel ironik dili, yapıtın içeriğini güçlendiren bir tavır olarak karşımıza çıkmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: İroni, Sanat, Çağdaş Seramik

The Irony as a Critical Language in Contemporary Art and Its Reflections in Ceramic Art

Abstract

The irony, one of the most powerful concepts of the 20th century and the contemporary art, comes into the discussion as a criticism of the artist's interpretation of the outside world. This attitude aims to take attention to the contradictory points in discourse or action by hiding the truth and saying the opposite.

For many years, the irony that has taken place in philosophy and literature as a rhetoric-based concept has become a method and attitude in the artistic sense by infiltrating the arts field at the beginning of the past century. In particular, this critical ironic language, starting with Marcel Duchamp's work, can be said to be a triggering factor in the destruction of aesthetic concern and in the change of the ontological structure of art. Today, it is possible to see examples of ironic approach in many art disciplines from painting to sculpture and ceramics, and from performance to video.

In the second half of the 20th century, the emergence of a critical language in the art of ceramics where formalist tendencies have been dominant appeared. This critical ironic language has been developed by the artists in the pop and funk movement since the late 1960s. The pioneering figure Robert Arneson has combined sarcasm and irony with Birgit Jurgenssen's understanding of irony and surrealism in his works.

Today, the critically ironic language of the artists who use the facilities of ceramic materials such as Ai Weiwei, Keiko Fukazawa, Frenk Flemening, Penny Byrne continues to be an attitude that strengthens the content of the work.

Keywords: Irony, Art, Contemporary Ceramic

¹ Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, safiyebasar@yahoo.com

1. Giriş

Sanat ve hayat arasındaki sınırların muğlaklaştığı, sanatın ontolojik olarak değişime uğradığı 20. yüzyılda, ironi çağdaş sanatın başat bir karakteri olarak öne çıkar. Felsefe ve edebiyat alanından sanat alanına sızan ironik eleştirel dil, sanatsal üretimin biçimsel ve düşünsel temellerinin yeniden kurgulanmasında oldukça etkin bir rol oynamıştır. Günümüzde, resimden heykel ve seramiğe, performanstan videoya, sanatın tüm alanlarında, ironik eleştirel tavrın giderek yaygınlaştığı söylenebilir.

Sanatın içine sızan ironik yaklaşımın gerekçelerini anlayabilmek, seramik sanatındaki yansımalarını tartışabilmek için öncelikle ironi kavramının, sonrasında 20. yüzyıl sanatının ontolojik yapısında ortaya çıkan değişimlerin açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

1.1. İroni

Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Sözlüğü'nde gerçeği belli etmeden alaya alma olarak tanımladığı ironi kavramının kökeni, Yunanca 'bilmezden gelerek sorgulamak' anlamına gelen 'eironia' sözcüğüne dayanır (Kılıç, 2008:143). Kavram, Aristoteles'in alçak gönüllü görünmeye gayret eden 'eiron' ile menfaat peşinde koşan 'alazon' karakterlerinin zıtlığından doğar.

Antik Yunan dünyasının ünlü filozofu Sokrates ile birlikte ironi bir yöntem niteliği kazanmıştır. Hep birşey bilmediğini ileri sürerek söze başlayan Sokrates'in bu taktiği, bilginin, gerçeğin ortaya çıkarılmasına, doğurtulmasına hizmet eder (Hançerlioğlu, 1979:40). Tarihsel süreç içinde ironi kavramının gelişimine katkı veren Cicero ve Romalı filozof Quintilian ise ironiyi bir söz sanatı (retorik) olarak tanımlar (Demiralp, 2008:164). Quintilian, ironi kavramını 'saklayıp gizleme' (dissimulation) ve 'miş gibi yapma' (simulation) kavramları açısından incelerken onu sadece dile ait bir olgu olmaktan kurtarır. Dolayısıyla, Quintilian ironi kavramını 'bireyin hayat karşısındaki genel tutumunu' tanımlamakta kullanır. Tıpkı Sokrates'in kişiliğinde olduğu gibi, ironi, hayat karşısındaki genel duruşu gösterir (Cebeci, 2008:88).

Günümüzde, kavram üzerine çok sayıda çalışma olmakla birlikte, 19. Yüzyıl filozoflarından Soren Kierkegaard'ın retorik temelli tanımı bir çok çalışmaya referans oluşturmaktadır. İroni, söylev sanatında sıklıkla kullanılan, söylenenin aksinin ima edildiği bir söz oyunudur der Kierkegaard. Böylece, her ironi biçimi için geçerli olabilecek bir saptama elde eder: Düşünce ve anlam 'öz', sözcük ise fenomendir (Kierkegaard, 2009:270-271).

"Kierkegaard'ın bu tanımı bize ironinin yorumlanma safhası için önemli bir ipucu vermektedir. Anlam olan öz, fenomenin arkasında gizlenerek ironik belirsizliğe kapı aralamıştır. Böylece muhabata yüklenen görev de ortaya çıkmış olur. Muhatap bir bakıma fenomen ile öz arasındaki bağlantıyı kurması gereken kişidir" (Tuğluk, 2017:447).

19. yüzyıla kadar felsefe alanında bir olumsuzlama olarak karşımıza çıkan ironi, bu yüzyıldan itibaren edebiyatta zeka ve mizah duygusuyla ilgili, olumlu bir kavram olarak ele alınmaya başlanmış, özellikle Douglas Colin Muecke, ve Linda Hutcheon'ın saptamaları, eleştirel yaklaşıma önemli katkılar sağlamıştır. Bu saptamalarda, Muecke, 'dil ironisi' ile 'durum ironisi' arasındaki farkın altını çizerek, 'dil ironisinin' dikkatimizi ironiyi yapanın kullandığı stratejiye; 'durum ironisinin' ise ironiyi fark eden kişinin tepkilerine yönelttiğini söyler (Cebeci, 2008:90).

Linda Hutcheon ise Muecke'den farklı olarak, söylenenden çok ironik metni okuyanın ifadeyi anlamlandırma çabasına odaklanır. Hutcheon'a göre ironik metin, bir iletişim sürecini ifade etmektedir. Dolayısıyla, ironinin anlaşılabilmesi için bir yorum grubuna ihtiyaç vardır. Aynı zamanda, "İroni, hem ironistin hem de yorumcunun paylaştıkları ortak değerlere ve ortak bir hafızaya dayanmak durumundadır" (Cebeci, 2008:95).

Muecke ve Hutcheon'un edebiyat alanına özgü bu saptamalarının izlerini plastik sanatlar alanında sürmek mümkün müdür? Çağdaş sanat ve ironi ilişkisi nedir? Seramik sanatında ironik dilden söz edilebilir mi? Bu soruların cevapları sanatın estetikle bağlarını koparmaya başladığı 20.yüzyıl sanatında aranmalıdır.

1.2. Sanat ve İroni

Yüzlerce yıldır felsefe ve edebiyatın temel kavramlarından biri olarak ironi, 20. Yüzyıl başlarında, gecikmeli olarak girdiği sanat alanının ontolojik yapısında derin çatlaklara neden olmuştur. Hiç şüphesiz, bu ilk güçlü çatlak Marcel Duchamp ile yaşansa da, Edouard Manet'nin 1863 tarihli 'Kırda Öğle Yemeği' ve Joachim Raphael Boronali'nin 1910 tarihli 'Adriyatik'te Gün Batımı' adlı ironi barındıran çalışmaları hatırlanmalıdır (Dastarlı, 2013:85).

19. yüzyılda romantizmle başlayan sanatın özerkleşme süreci, 20. yüzyılda Platon ve Aristoteles'ten beri süregelen mimetik yaklaşımı boşa çıkarır. Bunun yerini modernin 'estetik sanat rejimi' alır. "Modernlik, gerçekliğin söküldüğü ayrıntılı analizlerin altın çağıydı. Empresyonizmle başlayıp soyutlamaya süren bu analizler, alımlamaya, duyumsamaya, nesnenin yapısına ve formların parçalanmasına ilişkin bütün deneylere açıktı" (Baudrillard, 2014, p:4). Dolayısıyla, gerçeklik, estetik sanatın işgali altındaydı. Bu süreçte ilk ironik hamle Marcel Duchamp'tan gelir. Duchamp'ın nesneyi dönüştüren yaklaşımı, gerçekliğin estetize edilmesinde bir dönüm noktası oluşturur (Baudrillard, 2014, p:7).

Raymund Roussel'in 1914'te 'bulunmuş kelimeler' ile yazdığı Locus Solus, Duchamp'ın 'bulunmuş nesne' stratejisinde oldukça etkilidir (Artun, 2016:2-14). Duchamp'ın 1915 yılında bir hırdavatçıdan satın aldığı kar küreğinin üzerine özenle 'kol kırılması olasılığına karşı' yazar. Bu bir estetik seçim değildir. Tıpkı 'çeşme' adlı çalışmasında olduğu gibi, iyi ya da kötü beğeniden de yoksundur. Duchamp 1917'de Galeri 291'de Bağımsız Sanatçılar Derneğinin düzenlediği sergiye hazır nesne bir pisuarı, 'R. Mutt1917' imzası ve 'Çeşme' adıyla gönderir. Kurul, sanat eseri olmaması nedeniyle Çeşme'yi sergilemeyi reddeder. Pisuarın bir sanat eseri değil, sadece bir sıhhi tesisat parçasıdır.

Katılım ücretini ödeyen herkese açık bir sergiye, Duchamp'ın bir pisuarı sanat yapıtı olarak önermesi, hiç şüphesiz, gerçeği bilmezden gelme ve umursamaz bir tavır içermektedir. Duchamp'ın bu ironik yaklaşımı sanat yapıtının biricikliğini ve yarattığı kutsal aurayı yıkan önemli bir hamle olarak sanat tarihindeki yerini alır.

20. yüzyıl başlarında Duchamp'ın öncülüğünde sanata giren ironik dilin izleri dadaist ve sürrealistlerin çalışmalarında da görülür. İlerleyen dönemde, yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu eleştirel dil, fluxus ve funk sanatçılarının çalışmalarında karakteristik bir özellik olarak belirir. Bugün ise, resimden heykele, seramikten, performansa ve videoya pek çok sanat disiplinde eleştirel bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.3. Seramik Sanatı ve İroni

20. yüzyılın ikinci yarısı, tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi seramik sanatında da biçimsel ve düşünsel bir dönüm noktasını işaret eder. Formalist eğilimlerin hâkimiyetindeki seramik sanatında, altmışlı yıllarla birlikte biçimsel ve estetik kaygıdan uzak, eleştirel bir dilin izleri görülür. 1960'ların pop ve funk hareketi içinde yer alan sanatçıların çalışmalarında izlenen bu eleştirel ironik dilin, seramik malzemenin sanatsal ifade aracı olarak kabul görmesinde önemli bir etken olduğunun altını çizmek gerekir (Wall, 2003:165-170).

Amerikan seramiğinin gelişim sürecinde dinamik bir dönemi işaret eden funk, 1960'lı yılların savaş karşıtı, devrimci hareketin sanat ayağını oluştur. Gücünü statükoya karşı isyandan alan hareketin

tanımlanmasında funk terimini, ilk kez 1967'deki bir sergide, California Berkeley Sanat Müzesi yöneticisi Peter Berkz kullanır (Erzen, 1997:436). Kelime anlamını, aptal ve düşük şey olarak çevirebileceğimiz funk, dehşet sanatı olarak da bilinir. Hareketin en önemli temsilcisi, eğitimci ve seramik sanatçısı Robert Arneson'dur. Arneson'un sosyal, politik ve ekonomik konuları eleştirel bir dille ele aldığı çalışmalarında mizah ve ironi öne çıkar (Arneson, 1997:6-7).



Resim 1. Robert Arneson, 'Kaşıntılı Pablo Ruiz', 1980, Seramik



Resim 2. Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, Tuval üzerine yağlı boya

Arneson'un 1980 Tarihli 'Kaşıntılı Pablo Ruiz' (Pablo Ruiz With Itch) adlı çalışması 20. yüzyıl sanatının en önemli ressamlarından Pablo Picasso'yu konu alır. Antik bir kaide üzerine yerleştirilmiş büstte, Picasso sırtını kaşırken betimlenmiştir. Biraz dikkatli bakıldığında, kompozisyonun Picasso'nun ünlü 'Avignonlu Kadınlar' tablosuyla güçlü benzerlikler taşıdığı hemen fark edilir. Arneson bu

çalışmada, Amerikan toplumunda yaygın olarak kullanılan ‘sırtını kaşımak’² deyiminin altını sessizce çizerken, ironik bir yaklaşım sergilemektedir.

Picasso, yaşadığı yüzyılın sadece en ünlü sanatçısı değil, aynı zamanda en zengin sanatçılarından biridir. Milyon dolarlarla alınıp satılan her bir tablosu kapitalist sistem içinde sanat ve para arasındaki ilişkinin en bilinen örneklerindedir. Arneson bu çalışmada izleyiciyi çift katmanlı bir değerlendirmeye karşı karşıya bırakır. İlki Pablo Picasso’nun Avignonlu Kadınlar tablosuyla kurduğu biçimsel benzerlik. Arneson, izleyicinin bu benzerliği yakalamasına izin vererek mutlu olmalarını sağlar. Ancak, sanat çevrelerinden olmayan kişilerin bile yakından tanıdığı böylesine ünlü bir tablo ile Arneson’un çalışması arasındaki benzerliğin yakalanması sanatçının (ironiyi kuran kişinin) asıl hedefi değildir. İzleyicinin karşı karşıya kaldığı ikinci değerlendirme, anlam katmanı ise sırtını kaşıma eyleminin altında gizlidir.

Sırtını kaşıyan Picasso, sanatsal üretimde kişisel çıkarların ve sanat piyasasının yönlendirici rolünü işaret ederken, izleyiciyi sanat ve sermaye arasındaki gizli, zaman zaman da tehlikeli ilişkiyi görmeye, sorgulamaya sürükler.



Resim 3. Robert Arneson, *George ve Mona Colomo'nun Banyosunda*, 1976, Seramik

Arneson, 1976 tarihli ‘George ve Mona Colomo’nun Banyosunda’ adlı bir başka çalışmada, yine sanat ve sermaye arasındaki ilişkiyi ironik bir dille ele almıştır. Çalışma, çoğunlukla yeşil Amerikan dolarlarının üzerindeki fotoğraflarından tanıdığımız Amerika’nın ilk başkanı George Washington ve sanat tarihi ikonlarından Monalisa’nın suyun içinde betimlenen büstlerinden oluşur. Çıplak bir kadın ve çıplak bir erkeğin cinsel göndermeler barındıran suyun içindeki tasviri oldukça dikkat çekicidir (George ve Mona, 1976, p:1) İlk algıda görünen bu masum birliktelik, dünya ve sanat tarihine geçmiş iki karakterin betimlemesi değildir elbette. George Washington, para ve sermaye dünyasının, Leonardo Da Vinci’nin ünlü tablosu Monalisa ise sanat dünyasının bir simgesi olarak karşımızdadır artık. Arneson yine burada ironinin çift katmanlı anlam dizgesinden yararlanmıştır. Dünya genelinde saygınlığı kabul edilmiş iki karakterin ardına gizlenen anlam, sanat ve sermaye arasındaki örtülü ilişkidir. Arneson, bu ilişkiyi doğrudan söylemeden, ipuçlarını kullanarak izleyicinin çözmesini bekler.

² “Sırtını Kaşımak” ifadesi, bir kişinin kendi çıkarı için bir başkasına iyilik yapması anlamına gelmektedir. Erişim Tarihi: 20.07.2018 (<https://www.theidioms.com/if-you-scratch-my-back-ill-scratch-yours/>)

“Schlegel’den bu yana, ironinin sadece bir söz sanatı değil, muhalif bir tavır olduğu düşünüldüğünde” (Demiralp, 2008:167) Robert Arneson’un her iki çalışmasında muhalif bir tavrın varlığından söz edilebilir. Bir sanatçı olarak, sanat ve para arasındaki kirliliği alaycı ve üstü örtülü biçimde dile getiren Arneson, bu ilişkiyi görünür kılarak, olumsuzlamaktadır.

Güçlü bir ironik dil taşıyan Arneson’un çalışmaları aynı zamanda alaycı bir mizah içermektedir. “Mizah, zekâ, ironi ve oynaklığı severim” (Arneson, 1997:6) diyen Robert Arneson’un çalışmalarındaki ironinin gücünün, izleyici ve sanatçı arasındaki ortak hafıza ve kültüre dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Linda Hutcheon’ın edebi metinlerde ironinin anlamlandırılmasına ilişkin yukarıda da ifade edilen, ortak değer ve ortak hafıza saptaması Arneson’un seramik heykellerinde de geçerliliğini korur.

Aktivist kimliği ve muhalif tavrıyla bilinen, günümüz sanatçılarından Çinli sanatçı Ai Weiwei, sanatsal üretimlerini performanstan heykele, videoya değin geniş ifade alanı içerisinde gerçekleştirir. Çalışmalarında Çin tarihi ve kültürü üzerine odaklanan sanatçı, “Tarih yaptığımız şeylerin bütününden oluşan bulmacanın bir parçasıdır” der (Kataoko, 2012:17). Her bir parça, binlerce yıllık insanlık tarihinden bir an ya da milyonlarca Çinli’den biridir Ai için. Odaklanılan her bir parça, tarihin, zamanın, toplumun farkındalığına dair bir manifestodur adeta. Tek bir inci tanesi, tek bir ayçiçeği, tek bir yengeç, bütünü parçasıdır ve Ai’nin dünya görüşünü yansıtır (Kataoko, 2012:17).

Weiwei’in, Çin’in tarih ve kültürü üzerine odaklanan çalışmaları, eğitim için gittiği Amerika Birleşik Devletleri’nden 1993’de ülkesine geri döndüğünde başlar. Bu yıllar, aynı zamanda Çin’in politik ve kültürel dönüşümünün de başladığı yıllardır. Bu dönüşüm sürecinde Ai Weiwei için en önemli soru, Çin’in köklü ve saygın tarihinde neyin korunup, neyin yeniden şekillendirileceğidir. Ai Weiwei’nin ilk müdahale edilmiş antik vazo çalışmaları işte bu yıllarda ortaya çıkar (Başar, 2012:43).

Bir antikacı dükkânını gezerken gördüğü, Çin Hanedanlık dönemi seramik formlarının desen ve renkleri sanatçının ilgisini çeker. Satın aldığı antik form üzerine Coca Cola logosunu boyar. Bu logo 1960’lardan bugüne, tüketim kültürünün bir sembolü olarak pek çok kez kullanılmıştır. Coca Cola’yı tüketen zengin ve fakir her Amerikalı aynı tadı alır. Bu nedenle, Andy Warhol Coca Colayı Amerikan demokrasinin bir sembolü olarak nitelendirir (Warhol, 1975:100-101). Uzun yıllar kapalı ekonomiyle yönetilen Çin Halk Cumhuriyeti’nde ise Coca Cola kapitalist sistemin bir sembolüdür.



Resim 4. Ai Weiwei, Coca Logolu Çömlek, 1994, Müdahale Edilmiş Antik Form

Weiwei’nin Çin hanedanlık dönemine ait, yaklaşık 2000 yıllık bir seramik kabın kültürel ve tarihsel değerini yok sayarak, Amerikan kültürüne özgü bir logoyu boyaması vandalist bir yaklaşımın yanında, içinde güçlü bir ironi barındırır.

İroni, görmezden gelinen, müzede saklanıp korunması gereken kültürel bir verinin boyanarak zarar görmesinde değil, logoda gizlidir. 2000 yıllık bir kültür, kapitalist sistemin göz alıcı kıvrak yöntemleriyle ele geçirilmiştir. Bu ele geçirme serüveni aslında, gazlı bir içecek markasının, Coca Cola'nın Çin'deki tarihsel serüveniyle ortakır.

Coca Cola, Çin komünist partisinin, yabancı markaların fabrikalarını devletleştirmesinin ardından yaklaşık otuz yıl sonra, 1979'da Çin'e girer. Bu, tüm gazlı içecekleri ve kahveyi burjuva içeceği olarak gören Çin'in kurucu lideri Mao'nun ölümünün hemen ardındaki yıllara denk düşer. Coca Cola'nın şişelenmesinde devlete ait fabrikalar kullanılır. Dağıtımında oldukça iyi ücretler önerilen devrimci komite üyelerinin iş birliğinden yararlanır. 1980'lerin ortalarında kültür devriminden çıkmaya başlayan Çin'de Cola Cola üretimi kotası yükselir, doksanların ortalarına gelindiğinde ise kota neredeyse kaldırılır (Cendrowski, 2014, p:17-25).

Sadece tüketim kültürünün bir sembolü olarak değerlendirilemeyecek Coca Cola logosu ve antik seramik formdan oluşan Weiwei'nin çalışması, izleyicinin şu soruyla yüzleşmesine neden olur. Hangisi daha yıkıcı ve yok edici? Çin'in kültürel verilerine yapılan vandalist eylem mi yoksa kapitalist sistemin araçları mı?

Ai Weiwei sanatçı kimliği yanında aktivist kimliğiyle de sosyal ve politik olaylar karşısında eleştirel tavrını sürdürür. "Benim hayattaki duruşum ve yaşayışım en önemli sanat çalışmamdır" (Ünsal, 2011, p:2) diyen sanatçı, atölyesini genç Çinli ve yabancı sanatçıların kullanımına açarak, çağdaş sanatın yaygınlaşmasına destek olur. Ancak, muhalif tavrı nedeniyle bir süre sonra hükümet yetkilerinin baskısına maruz kalır. Özellikle, 2008 yılında Çin'de meydana gelen yıkıcı ve ölümcül depremin ardından Ai Weiwei'in, yeterli önlem almayan devleti eleştiren açıklamaları, Nobel Barış Ödülü'ne layık görülen siyasi bir mahkûm olan Liu Xiaobo'ya verdiği destek, bu baskının artarak devam etmesine, atölyesinin yıkılmasına ve tutuklanmasına neden olur (Wong, 2011, p:11; Weiwei, 2012:39-43).

Yıkım kararının ardından Ai, atölyede vereceği 'nehir yengeci ziyafeti' için sosyal medya üzerinden bir duyuru yayımlar. Ancak ziyafet gerçekleştirilemeden tutuklanır. Atölyenin yıkım kararıyla birlikte, Ai Weiwei otorite ile arasındaki bu gerilimi bir performans olarak görmeye başlar (Wong, 2011, p:13). Binlerce porselen yengeçten oluşan 'He Xie' adlı çalışma tam da bu yaşananların ardından gelir. Çinçe 'He Xie' kelimesi, nehir yengeçleri anlamına gelen ve Çin Komünist partisinin 'uyumlu bir toplum' sloganında kullanılan 'ahenk' kelimesiyle eşseslilik taşır (Kataoka, 2012:20).

2500 porselen nehir yengecinden oluşan çalışmada her bir 'He Xie' artık toplumsal ahengin aksine, muhalif bir toplum ve birey metaforu olarak karşımızdadır. Buradaki ironik yaklaşım, porselen gibi kırılabilir bir malzeme ve üretimdeki yoğun emekle de desteklenmektedir. Toplumsal ahenk kırılabilir ve emek ister.

Ai'nin yakaladığı bu dil oyunu ve sonrasında oluşturduğu plastik yapı, ironik belirsizliğe kapı aralar. Kierkegaard'ın retorik temelli ironi tanımı plastik sanatlar alanına uyarlandığında, Ai'nin çalışmasında anlamın, özün porselen nehir yengeçleri ardına gizlendiği söylenebilir. Ai Weiwei, izleyiciyi görünen/nesne ve anlam arasındaki ilişkiyi kurmaya yöneltir.



Resim 5. Keiko Fukazawa, Çin Usulü Ölü Doğa, 2013, Porselen

Günümüzde Çin'in kültür ve ekonomi politikaları sadece Çinli sanatçılar tarafından değil aynı zamanda yabancı sanatçıları da odaklandırmıştır. İronik dili sanatsal çalışmalarının merkezine oturtan Japon asıllı Keiko Fukazawa, Ai Weiwei'nin tersine, Çin'deki dönüşümü dışarıdan bir bakış açısıyla yorumlamıştır.

Kültür politikaları, tüketim toplumu ve çevre konularında çalışan Keiko Fukazawa'nın 2013-2016 yılları arasında, üç yıl süreyle kaldığı Çin'de ürettiği 'Merhaba Mao', 'Yüz Çiçek Açsın' ve 'Çin Usulü Ölü Doğa' çalışmaları, seramik malzeme üzerinden kurgulanan ironik dilin özgün örnekleri arasındadır.

Sanatçının 2013 tarihli "Çin Usulü Ölü Doğa" (Chinese Still Life) çalışması, tüketim kültürünün simgesi olarak gördüğü çok sayıda plastik içecek şişesi formlarından oluşmaktadır (Enholm, 2016, p:2). Batı resmine özgü 'Ölüdoğa-Still Life' geleneğiyle benzerlikler kurabileceğimiz bu çalışmada, birbirinden farklı renklerde boyanmış seramik formlar dikkat çeker. Renk ve yüzey dokusu Çin'in zengin seramik ve porselen geleneğinden güçlü izler taşır. Çin mavi beyaz porselenlerine özgü manzara resimleri, üzerine mitsel öykülerin oluşturulduğu yeşilimsi seledon sırlar, altın yıldızlar, redüksiyon ortamda elde edilen siyahlar, çatlaklı dokular, kırmızılar, şişelerin yüzeyinden bizi seramik tarihinin koridorlarına doğru adeta bir yolculuğa götürür.

Binlerce yıldır, günlük yaşamımızın vazgeçilmezi seramik ve porselenin yerini günümüzde neredeyse plastik almıştır. Bir zamanlar, bir kuşaktan diğerine miras bırakılmaya çalışılan porselenler, yerini, kullanılıp atılan plastik kaplara bırakmıştır. Tüketim çağında, bu dönüşüm günlük yaşamın her alanında izlenir. Bugün Çin, milyarlarca varan nüfusu ve üretim kapasitesi ile tüketim çağının hem etken, hem de edilgen en güçlü oyuncusudur. Dünyanın en ücra köşesinde bile Çin üretim sektörünün ürünlerine ulaşmak hiç şaşırtıcı değildir. 'Çin Malı' (Made in China) artık bir marka değeridir. Ucuz emek gücü, düşük maliyet ile günlük yaşamımızı saran her türden ürünün adıdır 'Çin Malı'. Bir zamanların Çin Porseleni 'Chinese Porselen' markası bugün yerini ona bırakmıştır.

Özel sofraların vazgeçilmezi olan Çin hanedanlık porselenleri, aynı zamanda batı resmine özgü 'ölü doğa' kompozisyonlarının da en değerli parçalarıydı. Keiko'un Çin usulü ölü doğa çalışması işte sanat tarihinin bu geleneksel üslubuna gönderme yaparak, günümüz tüketim nesnelere, plastik şişeleri

işaret eder. Çin üretim kültürünün en eski ve önemli malzemesi olan, ancak günümüzde yerini plastiğe bırakan seramik, bu çalışmada tarihsel bir bağlam içinde ele alınır.

Coca Cola, Pepsi, vb. gazlı içecek markalarının plastik şişe formları tüketim kültürünü işaret ederken, Keiko'un çalışması tüketime yönlendirilen olumsuz bir eleştiri içermez. Aksine ironik biçimde tüketim kültürünün rengini ve karakterini belirleyen zengin ve köklü Çin kültürüne işaret eder.

Sanatçının beyanlarında rastlanmamış olmakla birlikte, 20. Yüzyılın ortalarında Çin'de uzun yıllar burjuvazi içeceği olarak nitelendirilen gazlı ve şekerli içecek üretim yasağı anımsandığında, Keiko'nun 'Çin Usulu Ölü Doğa' çalışmasında, üstü örtük, el değiştiren iktidar yorumunu okumak da mümkün olabilir.



Resim 6. Keiko Fukazawa, *Yüz Çiçek Açsın*, 2015, Porselen

Keiko aynı süreçte ürettiği bir başka çalışma dizisinde, Çin halkı tarafından kurtarıcı olarak görülen Mao Zedong'un 'Yüz Çiçek' kampanyasına odaklanır. Mao, sosyalizmin yaygınlaşması amacıyla, 1956 yılında 'Yüz Çiçek Açsın, Yüz Fikir Yarışsın' diyerek, farklı düşüncelerin özgürce ifade edilebilmesinin önünü açar. Ancak, hükümeti eleştiren seslerin giderek yükselmesiyle birlikte, bu harekete son verilir. 1966 Kültür devrimiyle birlikte Komünist Parti muhalifi pek çok düşünce bastırılır (Short, 2007:419-427).

Çalışmalarında gerçeği, gerilimi ve ironiyi işaret etme gayreti içinde olduğunu açıklayan Keiko, Mao dönemi Yüz Çiçek Açsın kampanyasının amaç ve sonuç ilişkisi açısından, içinde barındırdığı çelişkiyi, ironik durumu çalışmalarına taşır. Keiko Fukazawa'nın 'Yüz Çiçek Açsın' (Let a Hundres Flowers Bloom) adlı çalışması, çiçeklerle kaplı porselen Mao büstlerinden oluşur. Çin'in en önemli porselen üretim merkezi Jindezeng'te Mao büstleri bugün hala üretimi devam eden bir ticari üründür. Sanatçı bu üretim kalıplarından yararlanır (Whitney, 2017:3-4). İnce el işçiliği ile üretilen çiçekler, Mao büstünün ön ve arka yüzünü kaplarken biri omuza düşmüştür. Karakterin kimliği adeta çiçeklerin altında gizlenir. Yüz çiçek kampanyası Mao'nun en büyük düşlerinden biridir. Ne yazık ki, bu düş kendisi gibi düşünmeyenlerin felaketiyle sonuçlanır.

Sanatçı Keiko Fukazawa bu çalışmasında ironik bir anlatım yerine, ironik bir durumu, çalışmasının konusuna dönüştürmüştür. Yaşamı, sevinci, doğayı temsil eden çiçekler üzerinden, Mao'nun kurduğu düşünce özgürlüğü metaforun yıkılışına işaret eder.

2. Sonuç

Geçtiğimiz yüzyılda edebiyat ve felsefe alanından sanat alanına sıçrayan ironik dil, sanatçının dış dünyayı yorumlayışında takındığı eleştirel bir tutumdur. Olay ve olgular arasındaki çelişik duruma üstü örtülü, tersten, zaman zaman alaycı bir söylemle dikkat çeker.

Plastik sanatların farklı alanlarında karşılaşılan ironik dilin seramikteki ilk izleri, 1960'lı yıllarla birlikte, funk sanat hareketi içinde görülür. Bu hareketin önemli temsilcisi Robert Arneson'un işlerinde rastladığımız ironik dil, seramik malzemenin ifade gücünü arttıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ai Weiwei'nin ve Keiko Fukazawa'nın çalışmalarında ise seramik malzemenin tarihsel ve kültürel bağlamı, ironik dili keskinleştiren bir unsur olarak belirginleşir.

Arneson, Weiwei ve Keiko'nun örtülü anlam içeren çalışmaları, Hutcheon'un "ironist ve yorumcu arasında ortak hafıza ve değerler olmalıdır" saptamasının sorgulanmasına neden olurken, yapıt karşısında soru soran, anlam katmanlarını çözmeye çalışan izleyici ve sanatçı arasında ortak değer ve hafıza oluşumunun önünü açar.

Araştırmada seramik sanatı içinde ironik dilin varlığına ilişkin saptamalar yapılmaya çalışılmış olup, sınırlı sayıda sanatçı ve işlerine yer verilebilmiştir. Ancak bu liste Penny Byrne, Charles Krafft, Frenk Flemening gibi sanatçılarla genişletilebilir. Tüm bu sanatçılar, ironik dili, sanat ve sermaye arasındaki ilişkilerden, kültür politikalarına, politik eleştiriden, çevre sorunlarına değin değişen, çok geniş bir yelpazede kullanarak, sanatsal söylemlerini plastik olarak ortaya koymaktadırlar.

Kaynakça

- Arneson, R. (1997). Sculpting in clay: featuring Robert Arneson. *Scholastic art magazine*, Cilt:27.
- Artun, A. (2016). *Modernliğin parçalanması ve çağdaş sanat, sanat yazıları*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı: 35. [Adobe Acrobat Reader sürümü]. Erişim adresi: <http://www.aliartun.com/yazilar/modernligin-parcalanmasi-ve-cagdas-sanat/>
- Başar, S. (2012). Çin çayı ya da Coca Cola. *Genç Sanat*, 208, 41-43.
- Baudrillard, J. (2014, Mart). Çağdaş sanat: kendi kendisiyle çağdaş sanat (A. Artun, Çev.). *e-skop*. Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862>
- Cebeci, O. (2008). Tarihsel bir perspektif üzerinden ironi tür ve tekniklerinin gelişimi ve bazı uygulama örnekleri. *Cogito*, Cilt: 57, 87-104.
- Cendrowski, S. (2014, 12 Eylül). Opening happiness: an oral history of Coca-Cola in China [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://fortune.com/2014/09/11/opening-happiness-an-oral-history-of-coca-cola-in-china/>
- Dastarlı, E. (2013). Çağdaş sanatın muğlak dili: ironinin cazibesi. *Academia*, 83-89. Erişim adresi: https://www.academia.edu/10240663/Çağdaş_Sanatın_Muğlak_Dili_İroninin_Cazibesi_Imprecise_Language_In_Contemporary_Art_Charming_Irony
- Demiralp, O. (2008). Alttan dalma. *Cogito*, Cilt: 57, 164-168. Erişim adresi: <https://www.ontora.k12.ny.us/cms/lib/NY24000036/Centricity/Domain/165/ARNESON%20ARTICLE%20AND%20QUESTIONS%20CLAY.pdf>
- Enholm, M. (2016, 1 Mayıs). Keiko Fukazawa: Made in China [Haber grubu yorumu]. Erişim adresi: <http://artltdmag.com/2016/05/keiko-fukazawa/>
- Erzen, J., (1997). Dehşet sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde. (1, 436). İstanbul: Yem Yayınları.
- George and Mona in the baths of Coloma. (2018, 17 Temmuz). Erişim adresi: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/64-robert-arneson-george-and-mona-in-the-baths-of-coloma>
- Hançerlioğlu, O. (1979). Saraka. *Felsefe Ansiklopedisi* içinde. (Cilt: 6). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kataoko, M. (2012). *According to what?, Ai Weiwei*. USA: Washington, DC Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
- Kılıç, S. (2008). İroni istila alaysama. *Cogito*, 57, 143-148.
- Kirekegaard, S. (2009). *İroni kavramı Sokrates'e yoğun göndermelerle* (S. Okur, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Short, P. (2007). *Mao Zedong bir yaşam* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tuğluk, A. (2017). İroni nedir?. *İdil Dergisi*, 29, 441-462. doi: 10.7816/idil-06-29-12.
- Ünsal, M. (2011). Sansür zayıflığı gösterir, gücü değil. *Art Unlimited*, Sayı:11. Erişim adresi: <https://www.unlimitedrag.com/singlepost/2011/07/01/sansurzayifligigosterirgucudegil>
- Wall, E. (2003). *20th century ceramics*. New York: Thames&Hudson Press.

- Warhol, A. (1975). *The philosophy of Andy Warhol*. New York: Harvest book. Erişim adresi: https://books.google.com.tr/books?id=utihBQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=The+Philosophy+of+Andy+Warhol,+Harvest+book,&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwi7t9rS1_bcAhXH
- Weiwei, A. (2012). Reconsidering reality: An Interview with Ai Weiwei/Raportör: Kerry Brougher. (39-43), Hong Kong.
- Whitney, K. (2017, Eylül). Made in China. *Ceramic Arts Network Magazines&Subscriptions*. Erişim adresi: <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramic-art-and-artists/ceramic-artists/made-in-china/#>
- Wong, E. (2011, 12 Ocak). Chinese authorities raze an artist's studio. *The New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/2011/01/13/world/asia/13china.html&prev=search>

Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Arneson, R. (Sanatçı). (1980). *Kaşıntılı Pablo Ruiz* [Seramik]. Erişim adresi: <https://art.nelson-atkins.org/objects/57341/pablo-ruiz-with-itch>
- Resim 2. Picasso. (Sanatçı). (1907). *Avignonlu kadınlar* [Yağlı boya tablo]. Erişim adresi: <https://www.pablocicasso.org/avignon.jsp>
- Resim 3. Arneson, R. (Sanatçı). (1976). *Robert Arneson, George ve Mona Colomo'nun banyosunda* [Seramik]. Erişim adresi: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/64-robert-arneson-george-and-mona-in-the-baths-of-coloma>
- Resim 4. Weiwei, A. (Sanatçı). (1994). *Coca logolu çömlek, müdahale edilmiş antik form* [Seramik]. Erişim adresi: <https://theartstack.com/artist/ai-weiwei-ai-wei-wei/han-dynasty-urn-with-coca-cola-logo>
- Resim 5. Fukazawa, K. (Sanatçı). (2013). *Çin usulü ölü doğa* [Porselen]. Erişim adresi: <http://www.baltimoresun.com/la-et-keiko-fukazawa-20160113-005-photo.html>
- Resim 6. Fukazawa, K. (Sanatçı). (2015). *Yüz çiçek açsın* [Porselen]. Erişim adresi: https://www.huffingtonpost.com/edward-goldman/chairman-mao-and-his-hund_b_9082828.html

SOYUT DIŞAVURUMCULUK AKIMININ PERFORMANS SANATINA ETKİSİ VE ROL DEĞİŞTİREN BEDEN OLGUSU

Selma Taşkesen¹

Öz

İlk çağlardan bu yana beden sanat için bilinçli ya da bilinçsiz vazgeçilmez bir malzeme olmuş iken çağdaş sanatta beden, alışagelmış 'araç' olma durumundan, 'amaç' olma durumuna geçiş yapmıştır. Son 50 yıldan beri, insan bedeni sanatta amaç olarak kullanılmaya başlamış, bedenin fiziki, duygusal, toplumsal tüm sınırları aşılarak, beden anlatımın nesnesi haline gelmiştir. Bu sınırsızlık duygusu insan bedeninin birebir sanat nesnesi olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Bu da performans sanatının ana kaynaklarından birini oluşturmuştur.

Araştırmada dönemlere göre değişen sanat anlayışının geldiği noktada soyut dışavurumculuk akımıyla beraber yön değiştiren sanat anlayışının sonucu olarak ortaya çıkan performans sanatında; beden imgesinin nasıl araç olma durumundan amaç olma durumuna geçişini ve performans sanat kavramının içerisinde nasıl ifade biçimi olarak benimsendiğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Yöntem olarak belgesel tarama kullanılmış, örnek eser incelemesinde ise bedenin aktif olarak yer aldığı sanatsal performans örneklerine yer verilmiştir. Araştırmadan ortaya çıkan bulgular ışığında, sanatın ifadesel biçiminin her dönem sanatında nasıl şekil değiştirdiği ve birbirinden etkilenerek evrimini nasıl tamamladığı ve tüm bu bilinmezlik içerisinde kendisini başarı ile ifade edebilmiş olduğu ayrıca bunları da amacına uygun olarak eylemsel bir dil ile aktardıkları ve sonuç olarak soyut ekspresyonizm akımının performans sanatına etkisiyle beraber beden olgusunun rol değiştirdiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Soyut dışavurumculuk, Performans sanatı, Beden olgusu

The Influence of The Abstract Expressionism on Performance Art and The Concept of Role-Changing Body

Abstract

Art is a phenomenon that dates back to the history of humankind. It has come into existence in different appearances from one society to another and one period to another. It has gradually changed its appearance and gained new dimensions. In this context, if we consider the modernization of art in the historical process, the period between 1920s and 1950-1960s attracts our attention as the period in which the avant-garde trends have existed and it can be defined as the liberation of modern art events. Dadaist activities and Surrealism, which are considered as artistic movements came into existence and the changes followed each other. As the Modern Art entered into our lives, there have been changes in the body as well as in the arts, the body has actively been involved in the arts activities. The body has been a material for art used consciously or unconsciously since the early ages, whereas in contemporary art the body has shifted from being a 'tool' to a 'goal'. When we think about the last 50 years, the human body has begun to be used as a goal in art; the physical, emotional, social boundaries of the body have been overcome, and it has become the object of narration. This feeling of unrestraint caused the human body to be used as an individual art object and this forms one of the main sources of performance art.

In this research, it was aimed to show how the body image, which changed direction with abstract expressionism, has shifted from the form of tool to the form of goal, and how it has been adopted as a mean of expression in the concept of performance art. The scanning model was used as the method in the research and in sample documentary artistic performance samples including the active use of body has been analyzed. As a result of findings, it was found out how the expressional form of art changed in each period and how it completed its evolution by affecting each other, and how it was able to express itself successfully in spite of all these obscurities; in addition, it was concluded that they also transmitted them in an operational language in accordance with their purpose.

Keywords: Abstract expressionism, Performance art, Body

¹ Dr. Öğr. Ü., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, selma.taskesen@erzincan.edu.tr

1. Giriş

Sanat nedir diye sorulduğunda en kısa biçimiyle içten gelen duygu, düşünce ve isteklerin herhangi bir yolla dışa aktarımıdır diyebiliriz. Sanat yüzyıllar boyunca insanların kafasını meşgul etmiş ve medeniyetlerin gelişimi ile kendisine değişik ifade biçimleri bularak ortaya çıkmıştır. Sanat bir çok yönüyle sorgulanmış değişik yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Sanat en çok toplum üzerinden sorgulanmıştır. Peter Bürger, *Avangart Kuramı* adlı kitabında avangartı “burjuva toplumunda sanatın konumunun bir özeleştirisi” olarak değerlendirmektedir. Avangart yaklaşımın temel hedefi, gittikçe hayattan kopan bir sanat pratiğini ve sanat kurumunun olumsuzlaşmasında aranmalıdır. Ancak bu olumsuzlaşma, sanatın mevcut hayata sahip çıkması noktasında değil, aksine yeni bir hayat bağlantısı noktasında ele alınmalıdır. “Avangardistlerin farkı, temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği örgütlenme çabalarıdır” (Bürger, 2003:105).

19.yy’ a kadar, batılı resim ve heykel için iki ana rolü üstlenen sanat: Venüs ve Havva gibi mitolojik, incil’e ait ya da tarihi figürlerin işlenişi yahut dönemin önemli şahsiyetlerinin (bir general, zengin bir tüccar ya da bir kontun kızı) görsellerinin işlenişinden öteye gitmemektedir. Ancak ikinci rolde sanatçı, görünürde tüm kusurları örtmekle mükellefdir. Sanatın modernleşmesi ile beraber savaşın sorunlarına karşı çıkan, çılgın üretim biçimi; popüler kültürün getirdiği bitmek bilmeyen tüketim arzusu ile karşı karşıya kaldığı andan sonra sanat nesnesinde kalıcı bir yapıya dönüşmüştür. İkinci dünya savaşının ardından sosyo-kültürel etkiler sanat dünyasında önemli olaylara sebep olmuştur. Modern Sanatın etkisinin sonucu olarak sanata bakış açısıyla beraber sanat olgusu gibi beden olgusu da değişmiştir

Sanatta beden temsili tarihi, doğruluktan ziyade beklentilere ve arzulara cevap verme misyonu üstlenmiştir. Özellikle nü kadın, klasik güzelliği, bir alegoriyi ya da erkek bir izleyicinin izlemekten haz duyacağı şehvetli ya da doğal pozlarla sergilenmiştir. Ancak 19.yy. realizm akımı, estetik kaygıyı, neyin resmedildiğinden nasıl resmedildiğine kaydırarak; idealize edilmiş kadını, günlük hayat görüntülerine ve kültür sahibi bireylere dönüştürmüştür. 19.yy realizmini takip eden 20.yy öncü sanatçıları çok daha karmaşık başka değişimler üretmiştir. Gerek resim, gerek heykel sanatında olsun, 20.yy’da başlayan idealize edilmiş güzellik anlayışından kurtulma çabaları da dahil, beden hep sanat ürününe modellik etmiştir. 20.yy boyunca, kimi zaman subjenin pozisyonunda, kimi zamanda sanatçının ve izleyicinin konumunda köklü değişiklikler yapılarak, sanatla insan bedeni ilişkisinde tüm gelenekleri yıkan köklü değişimler elde edilmiştir. Örneğin, Dadaistlerin başkaldıran itaatsiz eylemleri ifade için takdis edilmiş sanat nesnelere üstünlüğünü reddeden bir anti sanat kavramını ortaya atmıştır. Marcel Duchamp’ın ready-made nesnelere, güzel ve sanat kavramlarının yan yanılığının sorgulanmasına, hatta sanatta kırılma noktasına sebep olmuştur. Bu bağlamda Gösteri sanatının kökleri; 20. yüzyılın başındaki Dada hareketinin anarşist, 1920-1930’lu yılların sürrealist ve fütürist akımlarına daha da yakına gelinirse Jackson Pollock’un aksiyon resmine kadar uzanmaktadır.

Rusya kökenli Konstrüktivizm ve Almanya kökenli Bauhaus, bütün sanat biçimlerinin anlamı üretme sürecine dahil olduğu toplam sanat eseri fikrini benimsemiş ve 1950’lerde sosyal ve cinsel devrimin de etkisiyle özellikle Amerikalı, Avrupalı ve Japon birçok sanatçı, kendi bedenleriyle radikal deneylere başlayıp daha sonraki yıllarda performans sanatı denilecek bir türün ilk örneklerini vermişlerdir (Kirazcı, 2010:15).

1950’lerden itibaren değişen sanat ve sanatçı anlayışıyla birlikte bedenin kullanımı ve bedene yüklenen ifadeler de değişir. Artık herkesin sanatçı olabileceği ve sanat yapıtı üretebileceği anlayışı vardır ki bu durumla birlikte sanatın her türlü olgu ve olayı kabul etme eğilimi başlamıştır. Bu olgu zaman içinde değişimlere uğrayarak bedenin kişiye ait bir mekân olması ve bu mekânda istenilen yerde ve istenilen zamanda değişikliklerin yapılabileceği anlayışı yaygınlık kazanır. Malraux’ın (2009) da

söylediği gibi, “Büyük sanat artık figüratif değil.” Sanatın bu metasızlığını ve soyut ekspresyonizmle beraber sanatçının sanat ürününe dönüşme yolculuğunun performans sanatıyla bağlantısı sorgulanabilir.

Soyut dışavurum tanımlamasında öncelikle “dışavurum” sözcüğünün açıklanması gereklidir. Dışavurumculuk, 1905’te Almanya’da ortaya çıkan ve 1925’e kadar devam eden bir akımdır. Ekspresyonizm bir yaşam biçimi, bir dünya görüşüdür. Ancak bu görüşte asıl önemli olan sanatçının ruh halidir. Diğer herşey arka planda kalmaktadır. Ekspresyonist sanatçılar, kendilerini rahatsız eden durumları, sanatlarına konu etmişler, yeni bir renk ve üslup biçimiyle anlatmak istemişlerdir. Yapıtlarında vücutları korkusuzca çirkinleştirmişler; insan yüzlerini ürkütücü, çirkin görünüşlü karnaval maskeleri şeklinde betimlemişlerdir. Çizgileri sınırsız, renkleri ise fovist ressamlarınki kadar cüretkardır. Bu durumda iki akımı ilişkilendirdiğimizde Soyut dışavurumculuğun alt yapısının, dışavurumculuk sanat akımıyla temellendiği söylenebilir. Her iki akımın da en belirgin ortak yanları, içten gelir olmaları ve protest yapılanmayı benimsemeleridir. Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkış kaynaklarından biri de Vassily Kandinsky’nin temsil ettiği estetik anlayıştır.1920’li yıllarda New York’ta gündeme gelen soyut dışavurumculuk tanımı, ilk olarak Kandinsky’nin soyut resimlerinin açıklanmasında kullanılmıştır. Soyut dışavurumculuk (soyut ekspresyonizm), diğer bir deyişle resimsel soyutlama, 1940’ların ortalarında New York’ta hayat bulmuştur. Soyut sanat, sanatçıların gerçek nesnelere betimlemelerine gerek kalmadan kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri sanat türüdür.

Soyut dışavurumculuğun bir akım ve tavır olarak hem yeni dışavurumculuk akımına hem de günümüzde etkin olan sanat anlayışına yakın olduğu söylenebilir. Performans sanatının da bu iki akımın köklerinde hayat bulduğunu söylemek mümkündür. Bir akımın içinde başka akım, üslup ve tavrın etkisi her zaman hissedilmektedir. Diğer bir deyişle akım ve üslupların birbirlerinin etki alanlarına girip çıkmaları her daim söz konusu olmuştur.

2. Amaç

Araştırmada dönemlere göre değişen sanat anlayışının geldiği noktada soyut dışavurumculukla beraber yön değiştiren sanat anlayışının sonucu olarak ortaya çıkan performans sanatında; beden imgesinin nasıl araç olma durumundan amaç olma durumuna geçişini ve performans sanat kavramının içerisinde nasıl ifade biçimi olarak benimsendiğini ortaya koymak amaçlanmıştır.

3. Yöntem

Araştırmanın yöntemi belgesel tarama yöntemidir. Karasar’a (2011:183) göre belgesel tarama, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma, ve değerlendirme işlemlerini kapsar. Örnek eser incelemesinde ise sanatsal performans çalışmalarının olduğu örneklere yer verilmiştir. Araştırmada, soyut dışavurumculuk sanatı, sanatta beden olgusu ve değişen sanat anlayışı içerisinde performans sanatının çıkış noktaları ve beden bu akımların içerisinde nasıl rol değiştirdiği başlıkları ele alınmıştır.

4. Soyut Ekspresyonizm’in (Dışavurumculuk) Ortaya Çıkışı

Soyut dışavurumculuk, hem Avrupa, hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketidir. Akımın gelişmesinde Avrupa’dan Nazilerden kaçarak ABD’ye sığınan Max Ernst, Roberto Matta ve Andre Maso gibi sanatçılar etkili olmuştur. Soyut dışavurumculuğun kökleri, Turner, Monet, Van Gogh, Kandinsky, Paul Klee ve Matisse gibi sanatçılara dayandırılabilir. Bir üsluptan çok bir tavır olan soyut dışavurumcu sanat, 2. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasını kapsayan 1940-1950 yılları arasında olgunlaşmıştır. Soyut dışavurumculuk akımının temel kuramcıları Clement Greenberg ve Harold Rosenberg, Alman dışavurumuyla olası bir karışıklığı önlemek için farklı adlandırmalara yönelmiştir. Soyut dışavurumculuk için “Amerikan stilli resim” ve “resimsel soyutlama” ya da “aksiyon resmi” gibi

tanımlar kullanılmıştır. Soyut dışavurumculuk akımının köklerini, romantik manzara ressamı Turner'a dayanmakla beraber, Monet gibi bir izlenimcide deneyimlenmiş, fovist ve dışavurumculardan etkilenmiş, gerçeküstücülere yaklaşmış ve 1940'larda birinci kuşak soyut dışavurumculuk oluşmuştur. Sonrasında da bu akım ikinci kuşak soyut dışavurumcularla zamanımıza dek varlığını korumuştur.

Birinci kuşak Soyut Dışavurumculuk: Soyut dışavurumculuğun temelini kuran sanatçılardan oluşmuştur. Birbirine yakın üslup belirleyen sanatçılardan Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Tobey, Hans Hofmann, Mark Rothko'nun da aralarında olduğu çoğu ABD'li sanatçı ile Hollandalı Williem de Kooning ve Fransız Jean Fautrier ilk akla gelenlerdir.



Resim 1. Chief, Franz Kline, (1950)

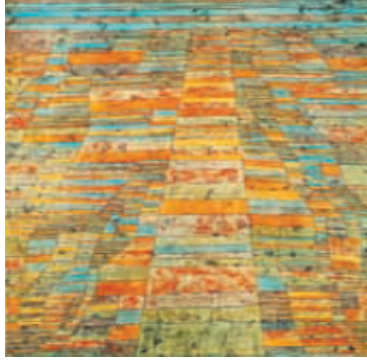


Resim 2. Elegy to the Spanish Republic No. 57, Robert Motherwell, (1957)

Birinci kuşak soyut dışavurumculuk, başını Jon Paul Sartre'ın çektiği varoluşçulukla temellenmiştir. Varoluşçuluk felsefesinin önemli ve manifesto nitelikli düşüncelerinden biri olan "Yalnızca insan, var olanın (kendisinin) sınırlarını aşip varlığa adım atabilir" görüşünü benimsemiştir. Buna bağlı olarak bütün soyut dışavurumcular, malzemeleri yanlarına alarak özgür istemlerine bağlı işler ortaya çıkarmışlardır. Özellikle soyut ekspresyonizm tarzını benimseyen sanatçılar, tüm saldırgan davranışlarını sanatlarına yansıtarak oldukça özgür ve doğal davranmışlardır. Sürme, püskürtme, akıtma, leke atma, boya değdirme gibi uygulamalarla sanatlarına içselliklerini yansıtmışlardır. Birinci kuşak soyut dışavurumcu, mantık bir biçemden çok bir davranış olarak nitelendirilebilir. Söz konusu sanatsal davranışın ortaya çıkardıkları ise öznel ifadelerde yoğunlaştıkları söylenebilir.

20. yüzyıl Alman sanatından Paul Klee birinci kuşak dışavurumcularla ikinci kuşak arasında bir köprü niteliğindedir. Sanatçı, Almanya'nın 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuş bir Bauhauslu olarak dikkat çekmiştir. Özellikle inşaaacı bir üsluptan yana görünen sanatçı, zaman zaman iç coşkusu da yansıtmıştır. Klee'nin Van Gogh ve Cezanne gibi "dışavurum" ve "yapı" anlayışlarıyla ön plana çıkan sanatçıları benimsemesi de önemlidir. Soyut dışavurumcu tarzın ikinci kuşak yapıtlarının çoğunluğunda, özelliklede 1950 sonrasında çıkmış çalışmalarda Klee'nin etkisini görmek mümkündür. Birinci kuşak dışavurumculuktan ikinci kuşak soyut dışavurumcu üsluba giden yolda önemli sanatçılardan biri de Ernst Wilhelm Nay'dır. Sanatçı, yeni dışavurumcu disipline hizmet eden çalışmalarında soyutlamalar yapmıştır. Sanatçı, sık dokusal boyutları kullanarak, ilginç bir lekeci yaklaşım ortaya koymuştur. Renkçi

tarzı, bazı çalışmalarında “Delaunay Estetiği”ni hatırlatmaktadır. Bazen de “Edward Munch üslubuna gönderme yapan sanatçı, dışavurumculuğa ne kadar yaklaştığının işaretlerini vermiştir. Schimidt Rottluff”anda etkilenen Nay; soyut, kübist ve dışavurumcu değerler üzerinde yoğunlaşmıştır.

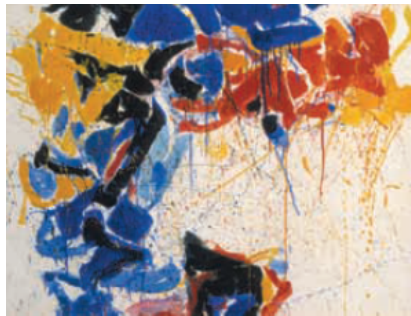


Resim 3. Highway and byways, Paul Klee, (1929)



Resim 4. Hayal İçinde, Ernst Wilhelm Nay, (1951)

İkinci Kuşak Soyut dışavurumculuğa göre; sanat eserini anlayabilmenin yolu, insanı anlayabilmekle mümkündür. Soyut dışavurumcu her sanatçı, yapıtlarında önce kendini bulmayı amaçlamış, bir düşünür gibi eserlerinde felsefi bir dil oluşturmuştur. Çağdaş süreç içinde soyut dışavurumculuğun nasıl kabuk değiştirdiğini gösteren ve çalışmalarıyla farklılıklarını ortaya koyan Sam Francis, Joan Mitchell Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler, Gerhard Richter ve Markus Lüpertz ikinci kuşak içinde yer almıştır. Almanların, önemli soyut dışavurumcu sanatçılarından biri olan Markus Lüpertz ise çalışmalarında farklı bir yüzey değerlendirmesine yönelmiştir. Sanatçı, serbest fırça darbeleriyle duygularını dışa vurmuştur.



Resim 5. Untitled, Sam Francis, (1958)



Resim 6. History of art, Markus Lüpertz, (1985)

İkinci kuşak sanatçılarından ABD’li Soyut dışavurumcu ressam Jackson Pollock 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından. Kendisiyle özdeşleşen ve “aksiyon sanatı” adı verilen üslupta damlatma, akıtma, sürtme gibi plastik eylemler kullanmıştır. Bu resim tarzında bütün mantık düzenlerinin altüst olduğu gibi resim yapma olayı, fiziksel vücut hareketlerine, eylemlerine dâhil olmuştur. Sanatçı, boya ile doku oluştururken kompozisyonlarında beyaza tanıdığı olanakla hem beyaz dışındaki renkleri hem de beyazı öne çıkarmıştır.

Bu akımın can alıcı görüntüsü Jackson Pollock’un 1950’de atölyesinde yere serilmiş tuval bezi üstünde soyut dışavurumcu türde resim yaparken görüntülenmesidir. Bu görüntüler kahramanca bir performansla meşgul bir sanatçıyı sunar. Elde edilen ürün, resmin kendisinden çok, performatif bir etkinlik olan resmin yapılışıdır ve performans sanatının sembollerinden biri olarak dünya çapında ilgi görür. “Damlatma tekniği (drip painting) ile boya karıştırma, fırça kullanımı gibi alışlagelmiş uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezleri üzerinde hareket ederek boyayı dökme, damlatma, fırlatma suretiyle sonradan aksiyon/hareket resmi adı verilen resimler yapmıştır” (Guilbaut, 2009:106).

Pollock’un aksiyon resmi sanat ürününün üretimi aşamasının da sanatçının sanat ürünü haline gelmesinin en güzel örneğidir. Ve insan bedeni sanat eserinin içindeki bir obje olmaktan kurtulup performansının verdiği etkiyi kullanarak bedenin kendisi sanat ürününe dönüşmüştür.

Bu çalışmalar aslında bir resim yapma eyleminden çok bir dansçının ayak izlerini andırmaktaydı. Alışılmış yöntemlere karşı tepki göstermeye başlayan sanatçı, tuvali yere sermiş, boyayı damlalar halinde akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir. Böylece Pollock, “Aksiyon Resmi” ya da “Soyut Dışavurum” olarak adlandırılan yeni bir biçimin yaratıcısı olarak karşılanmıştır (Gombrich, 1995:602-604).



Resim 7. Action Painting, Jackson Pollock, (1950)

Jackson Pollock'un aksiyon resmi kuvvetle muhtemel kendi döneminde ve daha sonrasında birçok sanatçıya bedenini kullanmasıyla ilgili ilham kaynağı olmuştur. Sanat dili olarak beden devam eden süreçte ressam ve heykeltıraşlar tarafından kullanılmaya devam edilmiştir. Hatta değişik akım ve eğilimleri temsil edenler, değişik sanat tekniklerini kullananlar, değişik kültür ve entelektüel geçmişe sahip olanlar, tüm manifestolarında bu dilden yararlanmışlardır.

5. Performans Sanatının Çıkış Noktaları ve Değişen Beden Olgusu

İkinci dünya savaşının ardından sosyo-kültürel etkiler sanat dünyasında önemli olaylara sebep olur. Birinci dünya savaşı sonrası Dadaizm ne ise, ikinci dünya savaşı sonrası Fluxus Hareketi de odur denebilir. Fluxus'ın ortaya çıktığı 1960'lı yıllarda ABD'de modernist avangardın sembolü olarak, Soyut Ekspresyonizm akımı kabul görmektedir. Fluxus ise, bu süreçte, bu akımlara tarihsel olarak paralel, ama yöntem olarak karşıt bir durumda hareket etmiştir. "Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanatta alternatif bir yaklaşımın savunucuları olmuştur" (Atakan, 2008:66). Bir hareket olarak başlayan Fluxus daha sonra akım haline gelmiştir. Zamanın çoğu avant-garde sanatçısı Fluxus içinde bulunmuştur. Bu sanatçılar arasında Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik bulunmaktadır. Bu akım 1960'ların çoğulculuğuna yön vermesi açısından önemli olmuştur ve etkisi günümüzde de devam etmektedir.

Fluxus'un amacı, popüler kültürü canlandırmak olmamıştır. Fluxus, sanatçılara; müzisyenlere, avangard şairlere, resamlara, heykeltıraşlara yepyeni kültür yaratma fikrini benimsetmek istemiştir.

Farklı geçmişleri olan Fluxus sanatçıları bedensel gösteriler, ses, imge ve müzik, edebiyat, dans kadar görsel sanatlar dilini de birleştiren gösteriler yapmışlardır. Eserlerde sanat yaşam ikilemi çözülmeye çalışılmıştır ve her zaman şimdiki zaman kipi içinde çalışarak olaylara insanı, oyunculuğu, sürprizi ve gelip geçiciliği katmışlardır (Atakan, 2008:68).

Değişen sanat anlayışıyla birlikte bedeninin kullanımı ve bedene yüklenen ifadeler de değişir. Bu anlayışta sanatçılar bedeninin fiziki, duygusal, toplumsal tüm sınırlarını yok saymışlardır. Bu sınırsızlık duygusu insan bedeninin birebir sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlanmasına sebep olmuştur. Artık herkesin sanatçı olabileceği ve sanat yapıtı üretebileceği anlayışı vardır ki bu durumla birlikte sanatın her türlü olgu ve olayı kabul etme eğilimi başlamıştır. Bu olgu ile zaman içinde değişimlere uğrayarak bedeninin kişiye ait bir mekân olması ve bu mekânda istenilen yerde ve istenilen zamanda değişikliklerin yapılabileceği anlayışı yaygınlık kazanmıştır. Bu hareketler de performans sanatının kaynağını oluşturmaktadır.

Performans sanatını şöyle bir düşünecek olursak sanatçıların çalışmalarının daha çok beden üzerinden yorumlandığını görmemiz mümkündür. Çağdaş sanat bünyesinde sanatçı, insan bedenini sanat nesnesi ya da malzemesi olarak kullanılırken, kendi sanat disiplini diğer sanatsal, düşünsel ve bilimsel disiplinlerle ilişkilendirdiği görülür. Bu durumda modern sanat etkinlikleri içerisinde bedeninin inanılmaz geniş bir tema oluşturduğu görülmüştür. Sebebine gelince, ne kadar sanatçı ve sanat tüketicisi varsa o kadar da beden vardır. Esasında bu konu hakkında biraz detaylı bakıldığında bedeni kapsamayan hiçbir sanat dalı olmadığı fark edilir. Bu bağlamda disiplinler arası ilişkilerde sınırlar da eriyip yok olmaktadır.

Devam eden süreçte Situasyonizm, Feminist Sanat, Arazi Sanatı, Süreç Sanatı, Performans Sanatı, Happening, Body Art gibi akımlar hayat bulmuştur. 1970'lerden itibaren ise Performans Sanatı başlığı altında diğerleri erimiştir.

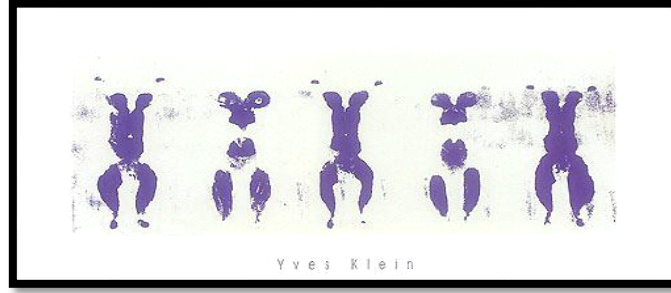
6. Soyut Dışavurumculuğun Performans Sanatına Etkisi ve Değişen Sanat Anlayışı İçerisinde Sanat- Beden İlişkisi

1950'lerde performans sanatı kavramsal olarak netleşmemiş olsa da mekân içinde pasif varoluşu devam etmektedir. Bedenin, aklın ve zekânın mekânı olduğu düşünülürse, insan için dünya ile kesişme noktası olduğu görülür. Değişen anlayış sanatta konu edinilen beden anlayışını değiştirmiş, ne ideal güzel ne de parçalanmış ya da deforme edilmiş beden suretleri sanatçının anlatalacaklarına yetmez hale gelmiştir. Artık beden, üzerinde sosyoloji ve felsefe tanımlarının irdelendiği, topluma ve kavramsal düşünceye göndermelerin yapıldığı bir sanat nesnesi, sanat mekânı ya da sanat yapıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu anlayışın esası sanatçının, konusu önceden yazılmamış bir olayı tiyatro tarzında konuşarak, hareketlerle, doğaçlama olarak gösteri şeklinde seyirciyi o konu üzerinde düşündürmesidir. Bu eylemin belli bir yeri yoktur; açık havada ya da bir salonda basit dekor ve eşyalardan oluşan hatta dekorsuz sahnelerde, alanlarda, su içinde, gökte ve diğer yerlerde gerçekleştirilir (Demirkol, 2008:157).

Bunları örnekleyecek olursak; Yves Klein'in, beyaz boyalı bomboş sanat galerisindeki Boşluk'u ve Arman'ın aynı galeriyi buluntu nesnelere tika basa doldurmasıyla gerçekleştirdiği enstalasyonu izleyiciyi çok şaşırtmıştır. Kavramsal sanat anlayışı altında birleşen bu gösteri tarzı sanatsal faaliyetler, performans sanatının çatısını oluşturmaktadır. Performans sanatı ile vücut sanatı zaman zaman eşanlı olarak kullanılmıştır. Çünkü iki sanat hareketi de düşüncesini beden üzerinden sorgulamaktadır. "İfadenin ilk ve en önemli ögesi olarak vücudun kullanılışı, 1964 yılı sonrası 'Vücut Sanatı' olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmıştır" (Atakan, 1998:73). Beden sanatı ve performans sanatlarının adları 70'li yıllardan sonra bir arada geçmeye başlamıştır. Çünkü vücut sanatı da performans sanatında olduğu gibi hem seyircinin önünde gerçekleşip hem de fotoğraf aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır. Ancak bazen Vücut sanatında bedeninin tüm şeffaflığı ile ortaya konulması izleyici tarafından kotkuç ve tedirgin edici bulunabilmektedir. Bu yönüyle vücut sanatının daha çarpıcı olduğu ifade edilebilmektedir.

1955- 1960 arası resim-beden ilişkisine alışılmışın dışında eylemlerle cevap veren Japonya'dan Gutai grubu, Avrupa'dan Piero Manzoni ve Yves Klein, Pollock benzeri etkinliklere devam eder. "Sanatçının bedeni, kendi eserlerini sunmak için cazip bir araca dönüşür. Böylece sanatçının eserlerindeki varlığı artar" (Kirazcı, 2010:16). Sanat dili olarak bedenin kullanımı gittikçe yaygınlaşmıştır. Sanatçılar birçok alanda kendilerini ifade etmek için bu dilden faydalanmışlardır. "1960'da Yves Klein'in maviye boyadığı üç çıplak modeli tuval üzerinde hareket ettirerek gerçekleştirdiği 'antropometrie gösterisi ve kendini pencereden atarken gösteren 'boşluğa sığırayış' fotoğrafı bu sanatın erken bilinen örneklerindedir" (Atakan, 2008:72 - 73). Özellikle Yves Klein'in 'Mavi Bedenler' çalışmasına değinecek olursak, bu çalışmanın beden olgusunda karşımıza bambaşka bir yapıyla çıktığını görürüz. Klein'in en ünlü çalışmasıdır. Bu performanslar çıplak modellerin fırça gibi kullanıldığı canlı baskı örnekleridir. Klein Chelsea Otel Manifestosunda: "Değil mi ki canlı fırçalar kullandım resim yaparken başka bir deyişle, canlı modellerin boyaya bulanmış çıplak bedenlerinden yararlandım. Bu canlı fırçalar hep benim yönlendirmelerimle hareket ettiler" demiştir (Klein, 2002:12). Yves Klein, daha sonra Paris'te Senfoni Monoton'u çalan bir orkestra eşliğinde bu çalışmasını sunmuştur.



Resim 8. Antropometri, Yves Klein, (1960)

Performans sanatı, 1960'lı yılların sonlarına doğru yavaş yavaş sanat ortamı içinde yer almaya başlamıştır artık. Aynı yıl Performans ve video sanatının öncülerinden olan Joseph Beuys sanatçı, eylem ve sanat yapıtını tek bir çerçeve içerisinde birleştirir. Beuys, bildirisinde sanatı, insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlar. Dünyanın, çağın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerektiği düşüncesini yaygınlaştırmayı amaçlamıştır. Onun için sanat yapıtı, sanatçının eyleminin kendisidir. Sergilenebilecek nesnelere ise sadece tortudur. Bir örnek verecek olursak; Beuys Berlin'in Karl Marx meydanındaki 1 Mayıs gösterilerine katılır. Kızıl renkli bir süpürgeye dayanarak olanları seyrederek ve gösteri bittiğinde kendi eylemini gerçekleştirir. Süpürgesiyle meydanı süpürür. Süprütül iki asistanının taşıdıkları torbalara doldurur. Eylem bittikten sonra galeride sergilenen eser bu süprütülerdir. “Beuys’un birçok yapıtında süreçsellik bizzat kullandığı malzemeler üzerinde kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma gibi çeşitli fiziksel süreçlerle simgelenmiş, sanatçı bu bağlamda süreç Sanatının öncüleri arasında gösterilmiştir” (Antmen, 2009:207). Joseph Beuys’tan itibaren neyin sanat, neyin sanat yapıtı, kimin sanatçı olduğu sorusunun cevabı artık alışla gelen cevaplardan çok uzaktadır.

Performans sanatı, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. “Bir ya da birkaç sanatçıyla, izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak, birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen, zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenen Performans sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır” (Antmen, 2008:219). Performans sanatı 20.yy sanat tarihinde bir katalizör konumuna gelmiştir. Disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Gösteri sanatı, mekâna, belirli bir süreye ve yazılı metne bağlı olmaksızın gerçekleştirilmesi yönleriyle tiyatro sanatından ayrılmaktadır. Etkinliklerin anlık olması, tekrarlanırsa bile farklılıkların oluşması, gösteri sanatının özgünlüğünü göstermektedir. Gösteri sanatının birçok disiplini bir arada barındırabilen, istediği malzemeyle olanaktan yararlanabilen, kuralcı ve kesin tanımı olmayan bir yapısı vardır. Provası ve tekrarı olmayan gösteri sanatı, gerçek yaşamı en iyi ifade eden sanat akımlarından biridir; geniş kitlelere, sokaktaki insana ulaşmayı hedeflemektedir. Geleneksel, biçimci sanat anlayışına karşı çıkan akım, sanat yapıtını bir meta durumuna getiren, müzelerde koruma altına alınıp saklanan gelenekçi anlayışa tepkilidir. Sanatçılar performansı, sanatsal sınıfları yıkmanın ve yeni yönler göstermenin ve yönleri yaşayan hayata dâhil etmenin bir yolu olarak tercih etmişlerdir. Bu noktada beden tıval resminden, heykelle dönüşecek mermerden ve kilden çıkar, fotoğraf, video, performans ya da resimle, heykelle iç içe geçmiş bir yapıda sunulmaya başlanır. Artık disiplinler arası ilişki değişmiştir, içiçedir. Performans sanatının ürünü olan işler, galeriler ve müzelerle birer alternatif mekân olan kafe, bar ve sokak köşelerinde sunulurken daha toplumsal bir tavırla izleyicisiyle buluşur. Beden sanatında ise bu sanatı tüketen kişi, zaman sınırlaması olmayan bir aşka duyulan doyumsuzluk hissine ulaşır. Çok fazla sayıda performans sanatçısı vardır ve bunların hepsi kendini beğendirmek için çirkin ve acımasız bir avangart oyunun içinde yarış halindedirler ki bu oyun modern sanatta oynandığından daha da fanatik bir biçimde oynanmaktadır. “Düşünsel ve duygusal açıdan yüce ve diyalektik açıdan derin olanlardan,

ideolojik açıdan basit, gülünç ve sığ olanlara kadar çeşitlilik gösterir” (Kuspit, 2010:140). Performans sanatının varoluş sürecinde Japon Gutai Grubu, Viyana Eylemcileri gibi grupların yanı sıra, Marina&Ulay, Gilbert&George gibi ikili aksiyonistler çalışmalar gerçekleştirmiş birçok sanatçı da tamamen bireysel üretimlerde bulunmuşlardır.

Performans sanatı ortaya çıkışından 1970’lere kadar kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir. Sahne ve gösteri sanatlarıyla ortak yönler taşısa da bunlardan farklı olarak görsel sanatların içinden çıkmış, öncü bir akım olarak kabul edilmektedir. Gösteri sanatı; oluşum, fluxus ve vücut sanatıyla da yakından ilgilidir. 1970’lerde feministlerin beden odaklı önemli sanat çalışmalarından sonra, postmodern ironiye geri dönüş kırılğan bedeni önemsiz hatta utandırıcı kılmıştır. Ancak zamanla hümanizmin yeniden sanatta kabul görmesi ile bedenin yeniden ortaya çıkışı sağlanmıştır.

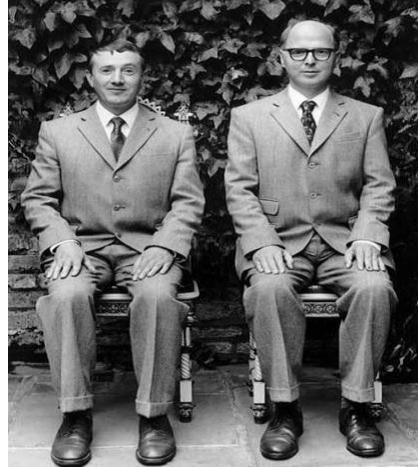
Performans sanatını diğer sanat akımlarından ayıran en belirgin özellik olarak, izleyici ile sanatçı ya da sanat ürünü arasındaki ilişkidir. Bu tür avangard eylemlerin iki tür izleyicisi vardır: orada olanlar ve çoğumuz, yani orada olmayanlar. Orada olan izleyici tam olarak algılayamadığı ama zorunlu tanıdığı olduğu bir anın içinde olmaktan genellikle rahatsızdır ve yapıtı deneyimlerken hissettiği o sıkıntıyı hatırlar, bellek işi yıllar sonra tamamlar. Dolayısıyla orada olan izleyici, henüz kendi kendisinden öndedir. Belli bir mesafeden bakan bizler, yani orada olmayanlarsa, aslında daha çok şey biliriz. Etkinliğin fotoğrafları ve videoları bizi o ana götürür, ama birçok belirsizlik de söz konusudur. Onlar geçmiş bu güne, ama yine de kendi algılarımız çerçevesinde getirebilen belgelerdir. Yani aslında yaratım sürecinin bir parçası haline gelmek gibi dayanılmaz bir fırsatla karşı karşıya kalırız (Antmen, 2009:110). Performans sanatının öncülerinden Joseph Beuys, izleyicilerin performanslarda yüzeysel yer almalarının yeterli olmadığını, bunun eksik bir etkinlik olduğunu düşünmektedir, Onları performansın akımına dâhil etmek için çok daha güçlü bir enerjinin gerektiğini ve bütün yaratım sürecinde izleyici ve etkinlik planının birlikte oluşturulması gerektiğini ileri sürmektedir.

Tüm bunların tartışıldığı süreçte ABD’li sanatçı Vito Acconci, kendi kendisini ısıarak damgaladığı “Tescilli Markalar” başlıklı performansını gerçekleştirmiştir. Amerikalı sanatçı, bedeninde ulaşabildiği her yerini ısıtıp, üzerine matbaa mürekkebi dökerek ve bunları çeşitli yüzeylere basarak ısırtık damgaları elde ettiği Tescilli Markalar başlıklı performansında, kapitalist ekonominin insanı tüketime yönelten etkenlerini düşündürmüştür (Antmen, 2009:220). Vito Acconci aslında kariyerine şair olarak başlamıştır. 1960’tan sonra ise kendi bedenini kullanarak ve çoğunlukla videoya kaydederek performanslar gerçekleştirmiştir.



Resim 9. Tescilli Markalar, Vito Acconci, (1970)

Sanat yapıtı ve yaratıcısı arasında benzerliğin örneklerinden biri de Gilbert Proesch ve Georges Passmor tarafından ortaya konulmuştur. Bu sanatçılar yağlı boya resim, kitap, film, TV ve posta sanatını içeren çeşitli etkinlikler yapmışlardır. Ancak bunların arasında en ünlüsü onların canlı heykelleridir. Şarkı söyleyen, yürüyen, yemek yiyen heykeller olarak saatlerce hareketsiz kalıp kendilerini sergileyen sanatçılar yapıt ve yaratıcı arasında tam bir özdeşlik oluşturmuşlardır.



Resim 10. Ne Aşağı Ne Yukarı, Gilbert&George, (1972)

Orlan, sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda der ve üstlendiği bu kirli işi kelimenin en inanılmaz anlamıyla kendi vücudunu kullanarak yapar. ‘Carnal Art’ olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında Orlan, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir (Akman, 2005, p:1).

Orlan’ın bu sanatsal üretimi Antik Yunan’da Zeuxis’in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibidir. Orlan da benzer şekilde, Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçmiştir. Cerrahların yardımıyla bilgisayar kullanarak; Diana’nın meşhur burnunu, Boucher’in Europa’sının dudaklarını, Botticelli’nin Venüs’ünün çenesini, Gerome’nin Psyche’sinin gözlerini ve Leonardo’nun Mona Lisa’sının alnını kendi yüzünde bir araya getirmiştir” (Akman, 2005, p:5).

Orlan Bu görüntüleri kendininki ile birleştirdikten sonra; her ressam gibi ben de portre bitinceye ve resmi imzalayınca kadar üzerinde çalışmaya devam ediyorum demiştir.



Resim 11. From omnipresence 7th surgery performance, Orlan, (1993)

Marina Abramovic’in eserleri ve video çalışmaları, insan kondüsyonunu geniş bir içerikten inceler. Abramovic, doğu dünyasının bağlılık ve derin düşünce fikirlerini de kullanarak batı biliminin beden ve ruh arasına koyduğu engeli kaldırmayı amaçlamaktadır. Body art/ Beden sanatının önemli temsilcilerindedir. Eserlerinin arasında Thomas’ın dudakları bulunmaktadır. Performansında kendi karnına jiletle Yahudi yıldızı çizmiş ve buzdan bir haçın üzerine uzanarak kendini kırbaçlamıştır. Abramovic, bedenini rahatsız edici sembolik ayinlere konu yapmış ve böylece Tibet Keşişleri, Avustralyalı Aborjinler ve Sufi’ler arasında yaygın olan bir safhayı, acı ve dayanma eşliğine yaklaşmayı

test etmiştir. Bu kişiler eylemlerinde ölüm, acı çekme vb. diğer korkulardan kurtulmayı amaçlamaktaydılar.



Resim 12. Thomas'ın Dudakları, Marina Abramovic, (2005)

1977'de Özel hayatını ve sanat yaşamını paylaştığı Batı Alman performans sanatçısı Ulay olarak tanınan Uwe Laysiepen ile dudakları birbirine yapışık vaziyetteyken boyunlarına yara bandıyla yapıştırdıkları mikrofonlar Marina ve Ulay'ın birbirlerinin ciğerinden aldıkları havayı içlerine çekiş ve verişlerini kaydediyordu. Nefesleri daralana kadar devam ettiler bu eyleme. Vücutlarına taze oksijen girmediği için 17 dakika sonra ikisi de karbondan başka bir şey çekemeyince fenalaşmışlardır. 1980'de ise Marina'nın göğsüne yönelmiş yaya gerili okun yarattığı gerilimin sesini kaydediyordu mikrofonlar Marina'nın kalp atışları gittikçe hızlanıyordu. Başka bir deneyde ise önce kaslarının kontrolünü kaybettiren ilaçlar içip kasılmalarını videoya kaydetmiş, sonra kas gevşetici ilaçlar içip hafıza kaybı yaşamış. 8 saat sonra hafızası yerine gelince yaşadıklarını yazmıştır. 1988'de büyük duvar gezintisi adını verdikleri son performansta her biri Çin Seddi'nin bir başından 2000 km yürüdüler ve 90 günün sonunda son buldu. 2010 yılında, New York'un ünlü sanat galerisi MOMA'da, Marina Abramovic'in bugüne kadar yaptığı en ses getiren performanslar video, fotoğraf gibi malzemelerle gösterilmiştir. Performanslarında beden ve beynin sınırlarını zorlayan bir sanatçıdır. Abramovic performansları sırasında her seferinde tam ölecekken kurtarılmıştır.

Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc, insan bedeninin teknolojiyle kurduğu ilişkiyle ilgilenir. Stelarc, çağdaş beden teknoloji tarafından pasifleştirildiğini anlatır. Sanatçının bedeninin sol el tarafı, altı kanallı kas uyarıcı bir elektrik donanımı ile donatılmıştır. Bu donanım, sanatçının istem dışı hareket etmesine sebep olur. Dokunmatik bir ekrandan izleyiciler, uzaktan kumanda ile kumanda ederek sanatçının hareketine neden olurlar. Her izleyicinin sorumluluk duygusu farklıdır bu da bazılarını kaçınılmaz bir şekilde tamamen mantıksız, tuhaf denemelere teşvik edebilmektedir. Bu bağlamda network uygulamaları ve 20.yy teknolojisi bedenimizin içini fonksiyonel yönden ve bütünüyle ortaya koyarak, beden anlayışımızı tamamıyla değiştirmiştir. Koldaki Kulak adlı çalışması, Stelarc'ın vücut parçalarını geliştirmek üzere düşündüğü projelerden birisidir. Stelarc için, insan bedeni ile teknoloji arasındaki ilişki evrim terimlerinde yeni bir adım ve yeni, pozitif bir enerji sunar. "Koldaki Kulak" adlı projesinde sanatçı, karşısındakine genişletilmiş ya da duyumsal olarak fazlaca yüklenilmiş beden hissini vermektedir. Sanatçı bu projesinde kolunun içine üçüncü bir kulak yerleştirmiş ve implant edilmiş küçük bir mikrofonla da kulağın duyduklarını internete aktarmıştır ve bu durumu izleyiciyle buluşturmuştur.



Resim 13. Koldaki Kulak, Stelarc, (2006)

Birçok performans sanatçısı, kendi yaşamlarından parçalar sunarak otobiyografik performanslar gerçekleştirmişlerdir. Otobiyografi, izleyici de empati uyandıran güçlü bir türdür. Nesnelleştirme ve sınıflandırmaya karşı doğrudan bir söylem sağlar. Otobiyografi, özel hayat hikâyelerini anlatma isteğini ifade eder. Otobiyografideki mahremiyetler şok edici olabilir. Hem yaratıcılık sağlayabilir hem de zararlı sonuçlar doğurabilir. Otobiyografik performansları genellikle kadın sanatçılar tercih ediyordu. Bu çalışmalar Avrupa’da ve Amerika’da kadın hareketlerinin güçlenmesine yol açmıştır. Sanatçı, insan bedenini sanat nesnesi olarak kullanırken farklı birçok olgu söz konusudur. Bazen muhalif bir tavır olarak kullanılan beden, çoğu zaman kendi sınırlarını fiziksel ve ruhsal açıdan inanılması güç ölçüde zorlarken aynı zamanda seyirciyi rahatsız etmeyi, sarsmayı, tahrik etmeyi de amaçlamıştır.

Tracy Emin’in gafiksel otobiyografik eseri sanatçının kendi cinsel yaşamına odaklanır ve arzu, utangaçlık, alçalma ve hayal kırıklığı duygularını açığa çıkarır. Tracy Emin’in portresi, çoğunlukla müzedeki kadın stereotipinin genel sunumları ya da daha geniş manada, onun kişisel deneyimini yansıtan orta görüş kültürü ile bezelidir. Bu çoğunlukla resimli magazin gazetelerinin sansasyonalist eğilimlerine uygun düşmektedir. Bu tip gazeteler, bir yandan halka zor ve sıkıntılı konuları taşırken, diğer yandan zarar veren isterik kadın tipini ölümsüzleştirme yoluna da gitmiş olarak görülürler. Birçok performans etkinliği gerçekleştiren Emin, ayrıca yine hayatını ve düşüncelerini anlattığı birkaç video film de yaptırmıştır.



Resim 14. I've got it all, Tracy Emin, (2000)

Kira O'Reilly, plastik sanatlar ve video alanındaki performansları cinsel, kişisel, sosyal ve siyasal kurguları olan, bu bağlamda değişkenlik gösteren temaları içermektedir. Bedenin kumaşı olan deri, bedensel iç-dış mekân ilişkisi kurularak özellikle incelenmiştir. Önemli olan derinin, bedenin sabit ve tutarlı varlığının taşıyıcılığını üstlenmiş olmasıdır. O'Reilly, bedenine sık sık uyguladığı müdahalelerin ürünü olan yara ve izleri aracılığı ile bir beden dili yaratmıştır. Heykele dönüşen bedenine, minimalist bir tavırla yaklaşırken bedenine dönük hem bilgi vermekte hem de sınırlar çizmektedir.



Resim 15. Succour, Kira O'Reilly, (2002)

Gösteri ve enstalasyon sanatçısı Chris Burden, bedensel dayanıklılığın sınırlarını sorguladığı etkinlikleriyle tanınmıştır. Burden, çalışmalarını; “Sanatım aracılığıyla sapkın durumlar kurgulayarak daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde, farklı boyutta var olan bir sanat yapıyorum. Ben, işte o anlar için yaşıyorum. İntihar etmeye çalışmıyorum. Yaptığım sanat, sorgulamakla ilgilidir. Sanatımın bir amacı yok. Toplum içinde istediğim her şeyi yapabileceğim bir özgürlük alanı oluşturuyor o kadar. Performanslarım belli yanıtlar getirmiyor, yalnızca sorular soruyor, dolayısıyla ucu açık işler. Ama soru işaretleri uyandırıyor, orası kesin” sözleriyle açıklamıştır (Antmen, 2009:236).



Resim 16. Trans-fixed, Chris Burden, (1974)

Şahiner'e (2008) göre, performansları sırasında ölümlerle yüz yüze gelen birçok sanatçı için, ölümlerle küçük bir deneyim yaşamak, yaşam hakkında daha fazla şeyi anlamak demektir. Yaşama normal olarak karakter vermek yerine, bu sanatçılar kendileri, hikâye ve karaktere dönüşürler.

Böylece sanatçı kendi objesi haline dönüşür. Sanatçının içinde bulunduğu sürecin farkında olması nedeniyle kendisini obje olarak kabul ettiği söylenebilir. Bu sanat biçimi için önemli olan koşullar, dışımızdakiler, bedenlerimiz, içimizde neler olup bittiği ve bize neler olduğudur. Objeler ötekilerin bizimle beraber olup olmadığını ispatlamak içindir ve objeler bizimle dış görünüşleri aracılıkları ile iletişim kurarlar. Sanatçı ve öteki arasındaki ilişki objeye ne derece yakın ya da uzak olmalarıyla sorgulanır. Sanatçı, bütün etkinliğiyle, heyecanlı bir olayda ısrar etmedeki inatçılıkla bir sürecin merkezine yerleştirilmiştir.

Performans sanatçıları, dönemin genel sosyolojik sorunlarına doğrudan eğilen eserler ortaya çıkarmış; cinsiyetçiliği, ırkçılığı, savaşları çeşitli kültürel ve toplumsal tabuları değişik yollarla irdeleyip sorgulamıştır. Gösteri sanatının amacı izleyiciyi sadece seyreden pasif konumdan; aktif, üreten, sanata dâhil olan bir konuma getirmektir. Gösteri sanatçıları bu nedenle etkinliklerini halka açık mekânlarda, özellikle sokaklarda yapmaktadır böylece sanat, sokak yaşamının bir parçası hâline gelmeye başlamıştır. Gösteri sanatı, özel hiçbir beceriye gerek duymadığından özel bir ifade ve işlevi de yoktur. Sanatçının belirlediği kavram, etkinliğin yapılabileceği uygun bir alanda izleyicilerin de aktif olarak katılımı sağlanarak gerçekleştirilmektedir. Performans sanatta sanatçılar bedenleri üzerinde yaptıkları müdahalelerde, bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri performanslarda başkalarının bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri yapıtlarda bedene yüklenen kavramlar ve teknikler değişir. Birçok performans sanatçısı, kendi yaşamlarından parçalar sunarak otobiyografik performanslar gerçekleştirmişlerdir. Yaşama normal olarak karakter vermek yerine, bu sanatçılar kendileri, hikâye ve karaktere dönüşürler.

7. Sonuç

Sonuç olarak birbirinin etkileşiminden doğan soyut dışavurumculuk ve performans sanat akımlarını karşılaştıracak olursak genel özelliklerinden söz ettiğimizde her iki akımın da en belirgin ortak noktaları içten gelirliliği ve protest yapılanmayı bünyelerinde barındırmasıdır. Her iki akımda da başkaldırı ve eleştiri söz konusudur. Ve en önemli benzerlikleri de soyut dışavurumculukla ortaya çıkan aksiyon resmin sanatı performansın varlığını kabul ettirmesi ve sanatçının kendisinin sanat ürününe dönüşmesi sonucu bu dönüşümün performans sanatının kaynağını oluşturmasıdır. Bu bağlamda disiplinlerarası ilişkiler değişmiştir, içiçedir. Soyut dışavurumculukla başlayan ve kavramsal sanat çatısı altında oluşan performans sanatçılarının yapıtları, alınıp satılabilir ve el değiştirebilir nesnelere olmadığından, sanat ürününün, müzeye, sanat galerisine ve koleksiyonerlere karşı bir tavır da söz konusudur. Performans sanatının ürünü olan iş'ler, galeriler ve müzelere birer alternatif mekân olan kafe, bar ve sokak köşelerinde sunulurken, daha toplumsal bir tavırla izleyicisiyle buluştu. Bu da sanatın kendine özgü sisteminin işleyiş biçimidir aslında. Tüm bunların ışığında soyut dışavurumculuk akımı ile başlayan sanatçının sanat ürününün oluşumu sırasında aktif rol alması durumu performans sanatının doğmasına zemin hazırlamış ve beden olgusu da sadece sanat yaparak değil aynı zamanda sanat ürününün içinde yer alarak yüzlerce yıldır sahip olduğu rolünden sıyrılarak başka bir kimliğe bürünmüştür. Bu da sanatın içindeki estetiğin, ayrı bir anlayış hali içerisinde sunulduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır.

Kaynakça

- Akman, K. (2005). Orlan'ın Suretleri (E. Gezgin, Çev.). *LSD*, 1-7. Erişim adresi: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=10&articleID=179&bhcp=1>
- Antmen, A. (2008). *Sanat/Cinsiyet* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20.yüzyıl batı sanatında akımlar* (2.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar: resimde ve heykelde alternatif akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Bürger, P. (2003). *Avangart kuramı* (1. Baskı) (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demirkol, V. (2008). *Batı sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın öyküsü* (16. Basım) (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul Remzi Kitabevi.
- Guilbaut, S. (2009). *New York, modern sanat düşüncesini nasıl çaldı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemi* (22. Baskı). İstanbul: Nobel Yayınları.
- Kirazcı, A. (2010). *Bir Nezaket Ekinci sergisi bağlamında performans sanatına genel bakış*. İstanbul: M.Ü. Yayınları.
- Klein, Y. (2002). *Chelsea otel manifestosu* (D. Altun ve A. Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (3.Basım) (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Malraux, A. (2009). *Modern sanat*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Şahiner, R. (2008). *Postmodern kırılmalar ya da Modernizmin yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Kline, F. (Sanatçı). (1950). *Chief* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/78319>
- Resim 2. Motherwell, R. (Sanatçı). (1957). *Elegy to the Spanish Republic No. 57* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.flickr.com/photos/profzucker/8718197869>
- Resim 3. Klee, P. (Sanatçı). (1929). *Highway and byways* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/paul-quee/highway-and-byways-1929>
- Resim 4. Nay, E. W. (Sanatçı). (1985). *Hayal içinde* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/6614730679137909/?lp=true>
- Resim 5. Francis, S. (Sanatçı). (1958). *Untitled* [Yağlı boya]. Erişim adresi: https://www.artsjournal.com/culturegrll/2011/11/ubs_sells_moma-showcased_works.html
- Resim 6. Lüpertz, M. (Sanatçı). (1985). *History of art* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/160370436702935810/>
- Resim 7. Pollock, J. (Sanatçı). (1950). *Action painting* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>

- Resim 8. Klein, Y. (Sanatçı). (1960). *Antropometri* [Yağlı boya]. Erişim adresi: http://www.allposters.no/-sp/Untitled-Anthropometry-c-1960-ANT100-plakater_i1681631_.htm
- Resim 9. Acconci, V. (Sanatçı). (1970). *Tescilli markalar* [Sanatsal çalışma]. Erişim adresi: <http://art-nerd.com/newyork/tag/vito-acconci/>
- Resim 10. Gilbert&George. (Sanatçı). (1972). *Ne aşağı ne yukarı* [Sanatsal çalışma]. Erişim adresi: <https://www.ropac.net/artist/gilbert-george>
- Resim 11. Orlan. (Sanatçı). (1993). *From omnipresence 7th surgery performance* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/30536>
- Resim 12. Abramovic, M. (Sanatçı). (2005). *Thomas 'in dudakları* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://bullybloggers.wordpress.com/2010/04/05/the-artist-is-object-%E2%80%93-marina-abramovic-at-moma/>
- Resim 13. Stelarc. (Sanatçı). (2006). *Koldaki kulak* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://www.northernstar.com.au/news/humans-are-meat-metal-and-code/2682393/>
- Resim 14. Emin, T. (Sanatçı). (2000). *I've got it all* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: https://www.saatchigallery.com/aip/tracey_emin.htm
- Resim 15. O'Reilly, K. (Sanatçı). (2002). *Succour* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/393361348682608728/?lp=true>
- Resim 16. Burden, C. (Sanatçı). (1974). *Trans-fixed* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://www.wmagazine.com/story/chris-burden-retrospective-new-museum>

J. E. MILLAIS, A. HUGHES, J.W. WATERHOUSE TABLOLARINDA GEÇEN OPHELIA KOSTÜMLERİ ÜZERİNDEN DÖNEMİN MODA STİLİ ÜZERİNE BİR İNCELEME •

Safiye Sari¹

Öz

Başkarakter Hamlet' in amcası Claudius'un Hamlet' in babasını öldürmesi ve annesi Getrude ile evlenmesiyle başlayan Hamlet trajedisi, William Shakespeare' in tanınmış oyunlarından biridir. Oyunda geçen ve belki de en önemli karakterlerden biri olan "Ophelia", birçok ressam tarafından çeşitli dönemlerde resmedilmiştir. En erken dönemde resmedilen Ophelia tablosu John Bell (1775-76)' e aittir. Bell'den sonra Millais, Piloty, Hughes, Dicksee, Waterhouse gibi ressamlar da oyunun kadın karakteri olan Ophelia'yı tablolarında çalışmıştır. Ancak Ophelia figürünün belki de en popüler olduğu dönem Victoria dönemine denk gelir. Victorian moda stiline etkili olduğu bu dönemde çalışmaya örneklem olarak seçilen tablolarda geçen kostümlerdeki dönemsel paralellik, ressamların sahnede gördüğü Ophelia'dan etkilenme ihtimalini akla getirmektedir.

Araştırmada, John Everett Millais, Arthur Hughes ve John William Waterhouse'a ait 1852 ile 1894 yılları arasına tarihlendirilmiş üç adet tablo incelenmiş, inceleme sonuçlarından çıkan bulgulara göre dönem ile moda stili arasındaki etkileşim vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Millais, Hughes, Waterhouse, "Ophelia" Tabloları, Victorian Moda Stili.

The Interaction of Theater and Fashion on "Ophelia" Paintings by

J. E. Millais, A. Hughes, J. W. Waterhouse

Abstract

Hamlet's tragedy, which began with Claudius's, Hamlet's uncle, killing Hamlet's father and marrying with his mother Getrude, is one of the most well-known plays of William Shakespeare. "Ophelia", one of the most important characters in the play, was portrayed at various times by many painters. The earliest pictured Ophelia chart belongs to John Bell (1775-76). After Bell, many painters such as Millais, Piloty, Hughes, Dicksee, Waterhouse worked female character Ophelia in the paintings. However, perhaps the most popular Ophelia compositions appeared during the Victorian period.

This study focuses on the texts and fashion versions of the "Ophelia" figure depicted in the illustrations of John Everett Millais (1852), Arthur Hughes (1865) and John William Waterhouse (1894). This study aims to investigate the theater and fashion interaction through Millais, Hughes and Waterhouse's "Ophelia" paintings, and show how the Victorian style has changed in the historical process, how the connection between play and costume has been strengthened and the importance of the costumes' meaning on the audience/reader.

Keywords: Millais, Hughes, Waterhouse, Ophelia Paintings, Theater and Fashion.

* Çalışma, 26-27 Ekim 2017 tarihleri arasında düzenlenmiş olan Edebiyat, Müzik ve Sanat Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar Kongresi'nde sunulan "Victoria Dönemi Ophelia Betimleri: J. E. Millais, A. Hughes, J. W. Waterhouse Resimleri Üzerinden Giysi Unsurlarına Dair Karşılaştırmalı Bir Analiz" konu başlıklı sözlü bildirinin geliştirilerek yeniden düzenlenmiş halidir.

¹ Dr. Öğr. Ü. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, safiye.sari@atauni.edu.tr

1. Giriş

Başkarakter Hamlet' in amcası Claudius' un Hamlet' in babasını öldürmesi ve annesi Getrude ile evlenmesiyle başlayan Hamlet trajedisi, William Shakespeare'in tanınmış oyunlarından biridir. Danimarka prensi Hamlet karakteri etrafında gelişen bu oyunda Ophelia, Hamlet' in sevdiği kız rolündedir. Oyun babasının öldürülmesi üzerine intikam ateşiyle yanıp tutuşan Hamlet' in etrafında gelişen bir hikâyeyi içerir. Bozulan devlet düzenini insan zaafılarından anladığı Hamlet oyununda Shakespeare, kötü ve adil olmayan devlet düzenini eleştirir. Prens Hamlet' in babasının ölen ruhunu simgeleyen hayaletini Danimarka Kraliyet Sarayında görmesiyle başlayan oyunda Hamlet, amcası Claudius' un babasını zehirleyerek öldürdüğünü öğrenir ve kendini yapmacık bir cinnet geçirme rolüyle birlikte amcasına olan intikam duygusuyla oyunun olay örgüsü temellenir. Oyunun kadın karakterlerinden biri olan Ophelia, Prens Hamlet ile karşılıklı bir aşk yaşayan ancak babasının telkinleriyle hareket eden hassas bir karakterdir. Oyunda zayıf bir karakterde seyirciye sunulan Ophelia, düştüğü bunalımdan kurtulamaz ve taşıdığı acıların ağırlığıyla birlikte ırmağa düşer ve boğularak ölür. Makaleye konu olan Ophelia, metin kaynaklı olarak birçok ressam tarafından çeşitli dönemlerde birçok kez resmedilmiştir. 1775-1776 yıllarına tarihlendirilen en erken dönem Ophelia tablosu John Bell' e aittir. Millais, Piloty, Hughes, Dicksee, Waterhouse gibi ressamlar da oyunun kadın karakteri Ophelia'yı tablolarında çalışmıştır. Hamlet oyununun kadın karakteri Ophelia'nın sıklıkla kullanıldığı en popüler dönem Victoria dönemine denk gelir. Victorian moda stiline etkili olduğu bu dönemde; ressamlar tarafından çalışılan Ophelia kostümlerinde görülen dönemsel paralellik akla dönemin moda stiline ressamlara ilham verdiği fikrini getirmektedir.

Gerek sahne ve gerekse kostüm bu yüzyıldan itibaren tasarımcı için estetik ve kültürel deneyler, içinde bulunduğu yüzyılın moda akımlarından da beslenmeye başlamış, tasarımdan ürüne geçen süreç içerisinde plastik sanatların birçok kolu için disiplinler arası etkileşim daha kaçınılmaz hale gelmiştir. Dönemin moda ve stil hareketleri, oyunda geçen kostümlerin çizgisine de yansımıştır. Bunun temel nedenini, modanın kendinden öncekini ve yine kendinden sonrakini etkilemesi ile başlayan beğeni duygusu ile birlikte nesnenin hızla yaygınlaşmasına bağlayabiliriz. Aynı zamanda bu durumu içinde bulunulan dönemin moda stilini realize eden her tür stil arayışına da bağlayabiliriz. Örneğin, 1837-1901 yılları arasında tarihlendirilen ve Victoria döneminde resmedilen tabloların bir kısmında dönemin Victorian moda stilini Hamlet oyununun kadın karakteri Ophelia'nın kostümlerinde de görmek mümkündür.

2. Hamlet Oyunu

Oyun İngiltere'nin altın çağı olarak bilinen Elizabeth döneminde yazılmıştır. I. Elizabeth' in 1558 yılında tahta çıkmasıyla başlayan bu dönem, 1603 yılında kraliçenin ölümüyle sona ermiştir. Bu dönem, William Shakespeare başta olmak üzere Christopher Marlowe, Ben Jonson gibi birçok oyun yazarının İngiliz Tiyatrosunu eski İngiliz tarzından kurtarması ile tiyatronun altın çağını yaşadığı bir dönem olarak bilinir. Avrupa'nın Rönesans dönemi tiyatrosunun doruğa ulaştığı bu dönem zengin bir drama sanatının gelişimine de zemin hazırlamıştır.

Hamlet oyunu Shakespeare'in oyunları arasında dili en eski, düşünce yükü en ağır, en derin ve en karmaşık, sahnelemesi en güç olanlardan biridir. Buna rağmen ilk oynandığı günden (1601) itibaren Shakespeare'in en sevilen ve en iyi tanınan oyunlarından biri olmuştur. Öyle ki, oyun gösterime girdikten sonra korsan bir basımı bile piyasaya sürülmüştür (Spencer 1980:14).

First Quarto - Q1 (ilk orta boy baskı), Second Quarto - Q2 (ikinci orta boy baskı) ve 1623 yılında ilk toplu basımda yazılan First Folio - F1 (birinci büyük boy baskı) oyunun ilk yazıldığı dönemden günümüze kadar geçen süre içerisinde ulaşılan üç farklı versiyonudur.

Her birinde diğerlerinde olmayan konuşmalar ve hatta sahneler bulunur. Shakespeare Hamlet oyununu, büyük bir olasılıkla 13. Yüzyıl vakanüvisi Saxo Grammaticus tarafından Gesta

Danorum adlı eserinde bulunan ve 16. Yüzyıl bilgini François De Belleforest tarafından tekrar anlatılan Hamlet efsanesi ile kaybolduğu varsayılan ve günümüzde Ur-Hamlet adıyla bilinen ve I. Elizabeth dönemine ait bir oyundan esinlenerek yazmıştır (Toker, 2013:8 –9).

Her ne kadar oyun dönemin ahlaki sorunlarına, aşk, intikam, ölüm, cinayet gibi birçok konu üzerine kurgulu olsa da asıl Hamlet oyununu Hamlet yapan konu politikadır. Oyunda Ophelia dâhil tüm karakterler politikayla ilgilidir. Oyunda Hamlet ile duygusal bir ilişki yaşayan Ophelia, duygusal aynı zamanda zayıf ve hassas bir karakter olarak seyirciye sunulmuştur.

Oyunun geçtiği Elizabeth dönemi; Christopher Marlowe, William Shakespeare, Ben Jonson gibi oyun yazarlarının en verimli çağlarını yaşadıkları İngiliz drama sınıfının altın çağını temsil eder. Bu dönem, çok yönlü kültürel zenginleşme, geç-antikçağ tiyatrosuna, tarihine, edebiyatına ve felsefeye ilginin artmasına sebep olmuş, Lyly, Kyd, Peele, Grene, Marlowe, Shakespeare, Jonson, Beaumont, Fletcher, Webster, Tourneur, Massinger, Middleton, Marston, Ford, Chapman, Dekker, Heywood, Shirley gibi yaratıcı, genç aynı zamanda dünya edebiyat kültürüne sahip genç kuşağın da yetişmesine imkan sağlamıştır. Hakla bütünleşen bir tiyatro döneminin sergilendiği I. Elizabeth döneminde tiyatro sanatı önemli bir gelişme göstermiş, oyunda geçen birçok karakter kendinden sonraki birçok dönemde ve plastik sanatların birçok dalında değişik biçimlerde kullanılmıştır.

3. Victoria Dönemi “Ophelia” Tabloları

Victoria Dönemi (1837-1901) İngiliz tarihinde köklü değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönem boyunca İngiltere, sanayi devriminin etkisi altında büyük buluşları ve büyük ekonomik başarıları vaat ederken aynı zamanda hızlı sanayileşmenin bir sonucu olarak köyden kente göç, şehirleşme, işsizlik, yeni sınıfların ortaya çıkışı gibi sorunlarla da baş etmek zorunda kalmıştı. Ekonomik gelişmelerle büyüyen ve gelişen İngiliz endüstrisi Kraliçe Victoria'nın tahta çıkmasıyla birlikte İngiltere'de kültürel anlamda da büyük değişim ve gelişimin yaşandığı bir dönem olmuştur. Kraliçe Victoria ile başlayan bu yeni dönem İngiliz resim sanatında yeni fikirlerin olgunlaştığı bir süreçte doğru evrilmiştir.

Akademisyen yetiştirmek amacıyla kurulan “Kraliyet Akademisi” daha sonra bu amaca hizmet eden yeni ressamı da yetiştirmeyi de hedeflemiştir. Özellikle monarşinin ayrıcalıklı dünyasını anlatan ve ulusal bir söylem geliştirmeyi misyon edinen akademi giderek siyasi ve sosyal gerçeklerden uzaklaşan ve sadece “Rönesans Dönemi” eserlerinin kopyasını çalışmak üzere kurulu bir eğitim modeline doğru gitmiştir. Yeni gelen bu sanat düzenine karşılık tepkiler artınca çeşitli isim ve amaç etrafında birçok grup oluşmaya başlamıştır. Kraliyet akademisinin eğitim prensiplerine karşı duran en popüler öğrenci grubu olarak “Pre-Raphaelite Brotherhood” grubu kurulmuştur² (Yaşdağ, 2017:172).

Pre-Raphaelite Brotherhood; 1848-1854 yılları arasında İngiliz Kraliyet Akademisinin eğitim ve prensiplerine karşı olan William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti ve John Everett Millais tarafından kurulmuş bir harekettir. Kendilerini Rönesans öncesi dönemin sanat anlayışına yakın bulan bu grup, akademik sanatın geleneksel kurallarına başkaldırı olarak sanatın bir tür ahlaki amaca hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur. Grubun amacı, ciddi ve önemli konular hakkında resim yapmak, yapılan bu resimlerde figür ve nesnelere doğrudan doğadan çalışmak ve seçilen konuyu en gerçekçi şekilde verebilmektir (Prettejohn, 2000:37'den Akt. Yaşdağ, 2017:174). Sanatçıların resimlerinde kullandıkları doğa ve figür tasvirleri birçok genç ressamın çalışmalarını etkilemiştir. Üç kişilik bir grupla kurulan bu topluluk daha sonra ressam Frederic George Stephens, heykeltıraş Thomas Woolner, ressam James Collinson'un katılımıyla büyümüş, başlangıçta yaptıkları gerçekçi doğa resimlerinin yanı sıra tarihî hikâyeler ve edebî oyunlarda anlatılan roman karakterleri üzerine de çalışmaya başlamışlardır.

² İngiliz Resim Sanatı üzerine yazılan bilimsel çalışmalarda kullanılan “Pre-Raphaelite Brotherhood” akımı; dünya literatüründe ortak bir dil birliğinin sağlanması açısından, makalede Türkçeye çevrilmeden kullanılmıştır.

Dönemin ressamaları tarihsel, dinsel ya da mitolojik öykülerle yetinmeyip artık insan elinden çıkma ve insanı anlatan öykülere de yönelmişlerdi. Bu yönelişin özünde hiç kuşkusuz ders veren, öğretici öyküler yerine yazarların zengin hayal gücünü yansıtan, heyecan verici öykülerin yeniden bulgulanmasının payı büyüktür. Bu öykülerin çoğu, aslında daha eski dönemlere ait olmakla birlikte insan kişiliğini tüm yönleriyle betimleyen, romantik sanatçıyı heyecanlandıran öykülerdi. Bu öyküler arasında Shakespeare' in ünlü Hamlet oyunu da ressamalara heyecan verici duygular yükliyordu. Dolayısıyla, sanatta romantik duyarlılığın izlerinin görülmeye başlandığı XVIII. Yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen son çeyreğinde görülen “Ophelia” tablolarını, romantik döneminin ilk eserleri olarak kabul etmek gerekir. Dönemin tiyatro yapıtlarında da romantizmin gelişimine paralel büyük bir değişim görülmüştür. Öyle ki, bu yüzyıla birlikte tiyatro, dans, konser, maskeli balo, karnaval gibi eğlence kültürü dönemin yaşantısına girerek dönemin tablolarına da konu olmaya başlamıştır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra trajedilerin ön plana geçtiği görülür. Hatta Fransa, İngiltere, İspanya ve İtalya'da trajedi türünün atağa geçtiği söylenebilir. Trajediler, antik konulara yeni özellikler getirmeyi başarmıştır (Nutku 2001:226).

Edebiyatta trajedi türünün ön plana çıktığı yüzyılın ikinci yarısından sonra “Hamlet” oyununda geçen “Ophelia”nın da resim sanatında sıklıkla görülmeye başlaması tarihsel olarak hemen hemen aynı döneme denk gelir. XIX. Yüzyıla birlikte İngiltere’de trajedi türüne olan artan ilgiyle birlikte Ophelia tablolarına duyulan ilgiyi bir kat daha artırmış, bu dönemde “Ophelia” karakteri birçok ressamı ilham kaynağı olmuştur. Romantik ressamaların sıklıkla resmettiği Ophelia’ ya duyulan bu ilginin nedenini kavramak için oyunda geçen karakter özelliklerini doğru bir şekilde irdelemek gerekir. Bu bağlamda oyuna bakacak olursak, Ophelia Hamlet’ e duyduğu aşk ile delirmiş ve sevdiği adam tarafından öldürülen babasından sonra iyice çıldırma noktasına gelip aklını kaçırmış masum bir genç kız olarak tasvir edilmektedir. Bu görüşten hareketle ilk Ophelia resimlerine baktığımızda onun masum bir genç kız olarak resmedildiğini görmek mümkündür. Erken tarihli Ophelia resimlerinden ilki John Bell’e aittir.



Resim 1. John Bell “Ophelia”/ 1772

Bell imzalı resim 1772 yılında “Ophelia” rolünü oynayan Mrs. Lessingham’ a aittir. Resimde Ophelia, saflığın ve masumiyetin simgesi beyaz bir elbiseyle karşımıza çıkar. Üzeri çiçeklerle süslü olan kostüm bedene oturan bir formda tasarlanmıştır. Kostümün beline büzgülerle oturtulan kabarık eteği iç kısımdan desteklenen ikinci bir etekle tamamlanmıştır. Kostüm yuvarlak kesimli, derin dekolte bir yaka hattı ile hareketlendirilmiş, beden ve etek parçası üzerine yerleştirilen çiçeklerle süslenmiştir. Ophelia’ nın elinde tuttuğu çiçek sepeti ile başına taktığı çiçeklerden yapılmış tacı, Hamlet oyununun IV. perde V. Sahnesinde şöyle geçmektedir.

Oyunda geçen ve çiçeklerle bezenmiş aşkın gözyaşlarını ifade eden şarkı sözleri, Ophelia' nın elinde tuttuğu çiçek sepetini ve başına taktığı çiçekli tacı resmeder. Ayrıca, Ophelia' nın çiçek sepetiyle resmedilmesi IV. perde V. sahnede dağıttığı çiçekler nedeniyledir. Yine Ophelia bu sahnede bazı çiçeklerin simgesel anlamlarından da söz etmiştir (Shakespeare (B. Bozkurt, Çev.), 2010:173).

Erken tarihli bir başka Ophelia tablosu Joseph Severn'e aittir. XIX. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen tabloda Ophelia bir ağaç gövdesine yaslanır pozisyonda resmedilmiştir. Baygın gözlerle uzaklara dalan Ophelia (belki de sevgilisi Hamlet' e olan düşkünlüğüyle) diğer tablolarda giydiği kostüme benzer formda karşımıza çıkar. Güzellik ve masumiyetini henüz kaybetmemiş Ophelia, yine çiçekler içerisinde resmedilmiştir. Dönem tablolarında görülen üslup birliği devam etmektedir.



Resim 2. Joseph Severn "Ophelia" / 1831

1842 tarihli Richard Redgrave' e ait tabloda resmedilen Ophelia figürü, erken dönem tablolarında görülen güzel ve masum kız imgesine ilaveten aşka düşmüş saf kız imgesi de çizer. Ophelia ormanda bir ağaç gövdesine uzanmış olarak resmedilmiştir. Kostüm diğer Ophelia tablolarında geçen kostümleri aratmaz. Kostümün yapısal formu diğer Ophelia kostümlerine benzer.



Resim 3. Richard Redgrave "Ophelia" / 1842

Madeleine Lemaire' in 1880 yılına tarihlendirilen tablosu, bu tarihe kadar görülen "Ophelia" tablolarına göre büyük bir değişim göstermiştir. Memeleri çıplak olarak resmedilen Ophelia, artık

masum bir kız imgesinden sıyrılmış dişi yönü daha baskın bir imgeye dönüşmüştür. Diğer Ophelia tablolarında görülen ortak kompozisyon ise çiçekler içinde resmedilen bir Ophelia görüntüsüdür.



Resim 4. Madeleine Lemaire “Opheli” / 1880

Kostümde kullanılan derin yaka hattı ile kendinden önceki Ophelia kostümlerine benzememektedir. Hassas genç kız masumiyetinin simgesi rolündeki Ophelia, yüzyıl geçtikçe yerini daha dişi daha femme fatale görünüme bırakmaya başlamıştır. Erotizmin yanı sıra doğanın gizeminin de vurgulandığı tabloda gelenekselden kopuşun izlerini görmek mümkündür.

4. J. E. Millais, A. Hughes, J. W. Waterhouse Tablolarında Geçen Ophelia Kostümleri Üzerinden Dönemin Moda ve Stil Anlayışı

4.1. John Everett Millais’ın 1852 Tarihli “Ophelia” Tablosu

Kraliyet Akademisi üyesi olan Sir John Everett Millais İngiliz bir ressamdır. William Holman Hunt, ve Dante Gabriel Rossetti ile birlikte “Pre-Raphaelite Brotherhood” akımının kurucularındandır. İlk çalışmalarını kuruculuğunu yürüttüğü akımın benimsediği “Realizm” etkisiyle biçimlendiren sanatçı, 1850 yılında “İsa Ailesinin Evinde” tablosu ile 1852 yılında yaptığı “Bir Fransız Protestan” tablosu ile sanatsal çalışmalarının başarısını zirveye taşımıştır. Bütün çalışmalarında detaylara büyük önem veren ressam, erken dönem çalışmalarında doğanın güzelliği ve karmaşıklığı üzerine yoğunlaşmış 1852 yılında Shakespeare’ in ünlü eseri “Hamlet” oyununun kadın karakterinden ilham alarak resmettiği “Ophelia” tablosu ile dünya üzerinde oldukça popüler hale gelmiştir. Bugün Londra Tate Gallery’de sergilenen bu yağlı boya tablo, Shakespeare’in Hamlet oyunundaki Ophelia karakterini Danimarka’daki bir nehirde boğulmadan önce şarkı söylerken resmetmiştir.



Resim 5. John Everett Millais “Ophelia” / 1852

Pre-Raphaelite Brotherhood akımı, özellikle Shakespeare'in kadın karakteri Ophelia'nın Victoriyen toplumu için din, ahlak, iffet, namus gibi değerlerle yeniden çalışıldığı bir dönemi temsil eder. Din ve ahlak gibi kavramlar dini çatışmalarla Pre-Raphaelite Brotherhood ressamlarının Shakespeare'in oyunlarında bulduğu temalardan biri olmuştur. Edebiyat dünyasından seçilen eserlerden hareketle resmedilen karakterler, manevi öğretileri ifade etmek ve sosyal kaygıları tarif edebilmek için Pre-Raphaelite Brotherhood sembolizmi içinde araç haline gelmiştir. Pre-Raphaelite Brotherhood tarafından geçmiş ile modernin bir arada değerlendirildiği bir yöntem olarak görülen İngiliz Edebiyatı, grubun eserlerindeki sembolizmin güncel hayat ile ilişkisini kurmasına yardımcı olan özelliklerden biri olarak değerlendirilebilir (Yaşdağ, 2017:179).

Pre-Raphaelite Brotherhood akımının dini, sosyal ve politik sorunları ile bağlantısı olacak şekilde kompozisyon içine yerleştirildiği semboller, grubun eserlerindeki sembolizmin güncel yaşamın sorunlarına referans verecek şekilde kurgulanmasına olanak tanımıştır. Dini konuların yanı sıra özellikle edebi metinler, Pre-Raphaelite Brotherhood sembolizmi içinde manevi öğretileri ve sosyal kaygıları tarif edebilmek için kullanılan araçların başında gelmektedir.

Pre-Raphaelite Brotherhood akımı ile geçmiş ile modernin bir arada değerlendirildiği İngiliz edebiyatı özellikle Hunt'ın, Shakespeare'in sevgi, sadakat, arkadaşlık, ihanet ve bağlılık temalarını konu alan "Veronalı İki Centilmen" adlı eserini yorumlayan Valentine'nin Sylvia'yı Proteus'tan Kurtarışı (Valentine Rescuing Sylvia from Proteus)'ı, Pre-Raphaelite sembolizminin edebî metinler aracılığıyla da İngiliz resmine getirdiği yeniliğin ne olduğunu açıkça göstermesi bakımından önemlidir (Yaşdağ, 2017:180-181).

Shakespeare'in Hamlet oyununun kadın karakteri Ophelia'nın gizemli ölümünün resmedildiği 1852 tarihli Millais tablosu, Ophelia'nın sevgilisi Hamlet'in babasını öldürmesi ile aklını kaybeden Ophelia'nın kendini nehre bırakmasını ya da başka bir deyişle nehir kenarında şarkı söyleyip çiçek toplarken suya düşmesini konu eder. Ophelia'nın ölümü (IV. perde, VII. sahne) oyun içerisinde Kraliçe'nin ağzından şöyle anlatılır:

Soğuk kızlarımızızınsa, ölü parmağı dediği çiçeklerden... Çeşit çeşit çelenkler yapmış kıza orda, sarkan dallara çelenklerini asmaya çabalarken, hain bir dal kırılıvermiş, o da çiçekten andaçlarıyla birlikte ağlayan dereye kapılmış. Yanlara açılan etekleri, bir süre denizkızı gibi su yüzünde taşımış onu. Eski ezgilerden parçalar okuyormuş hep; başına gelenden habersiz gibiymiş. Suda hiç yabancılık çekmiyormuş, doğal ortamında gibiymiş sanki. Ama uzun sürememiş bu durum; Suyu içtikçe ağırlaşan giysileri, zavallı kızcağızı tatlı nağmelerinden koparıp, ölümün balçığına çekmiş (Shakespeare (B. Bozkurt, Çev.), 2010:184).

Oyunda geçen bu etkili anlatım, John Everett Millais'ın resmine esin kaynağı olmuştur. Trajik bir ölüm sahnesinin anlatıldığı resim Pre-Raphaelite Brotherhood ressamlarının sevdiği romantik konulardan biridir. Oyunda geçen ölüm sahnesi Millais tarafından gerçekçi bir üslupla resmedilmiştir. Suda uzanmış yatan Ophelia, ellerini iki yana açmış, gözleri ve ağzı açık olarak resmedilmiştir.

Resim 5'de verilen John Everett Millais imzalı tabloda yer alan kostüm, üzeri çiçek, yaprak ve kuru dallarla süslü ihtişamlı görüntüsüyle karşımıza çıkar. Oldukça kapalı bir formda kesilen yaka hattı adeta Victorian stilinden gelen muhafazakâr yapının izlerini korur gibidir. Gösterişli bir kumaşla tasarlanmış olan kostüm, Victoria dönemiyle gelen sosyo-ekonomik gücün adeta bir göstergesi gibidir. Kostüm yapısal özelliği itibarıyla erken dönem Ophelia tablolarında resmedilen diğer kostümlere benzemektedir.

4.2. Arthur Hughes'ün 1865 Tarihli "Ophelia" Tablosu

Kraliyet Akademisi üyesi Arthur Hughes İngiliz bir ressamdır. Akademide tanıştığı Millais ve Hunt'ın etkisiyle Pre-Raphaelite Brotherhood ressamları arasına katılan sanatçı, ilk tablosu "Mosidora"

ile 17 yaşındayken başarıyı tatmış daha sonra Millais'e benzer biçimde Shakespeare'in ünlü oyunu Hamlet 'den ilham alarak "Ophelia" adlı tablosunu resmetmiştir.



Resim 6. Arthur Hughes "Ophelia" / 1865

Ünlü yapıtlarında aşk ve güzellik temasını işleyen sanatçı, edebi metinlerden etkilenerek yaptığı eserlere, Keats'ın "The Eve of St. Agnes" adlı şiirini resmettiği tablosu ile Shakespeare'in "Size Nasıl Geliyorsa" adlı oyunu için yaptığı tabloları da ilave etmek mümkündür. Arthur Hughes' un 1865 tarihli tablosunda Ophelia, zarif ve çocuksu yüzü ile adeta bir orman perisi gibidir. Ophelia için tanımlanan bu güzellik imgesini; oyunun III. Perde I. sahnesinde geçen Hamlet' in Ophelia için söylediği "Hey O da kim? Güzel Ophelia! Peri kızı, dualarında benim günahlarımı da unutma" sözlerinden anlamaktayız.

Millais'in ölüm temasını işlediği aynı adlı tablonun aksine Ophelia bu tabloda, masum ve güzelliği peri kızına benzetildiği çocuksu bir ifade ile karşımıza çıkar. Beden formuna oturmayan kesim özelliğiyle Ophelia figürü, şimdiye kadar resmedilen diğer Ophelia elbise formlarına benzememektedir. Bu form farklılığını dönemin getirdiği yeni stil arayışlarının bir sonucu olarak görmek mümkündür. Elbisenin geniş kesimli rahat formu adeta XIX. Yüzyıl Avrupa modasının ipuçlarını verir gibidir. Giysi tasarımlarında sağlık, estetik ve sanatsal yaklaşımı benimseyen hareketler yüzyıl sonuna doğru giderek artar (Parker, 2014:583).

"Sanatsal-Estetik Elbiseler önerisini geliştiren İngiltere, kadın giyim stilinde ilk sanat hareketinin merkezi olur" (Fiona ve Arthur, 1980:25). "Böylece Avrupa, yaşadığı "modernleşme" sürecinde, diğer kültürel stillerin ve sanat akımlarının katkısı ile yapısal olarak kadın bedenine eziyet etmeyen, normalleşen bir kalıp sistemini keşfetme yolunda adımlar atar" (Şahin, 2016:381). Adeta masal dünyasından izler sunan tabloda Ophelia kostümü, Victorian moda stiline getirdiği muhafazakâr yapının ufak da olsa kırılmaya başladığının bir anlamda gelenekten kopuşun izlerini taşır. Kostüm her ne kadar dönemin geleneksel yapısının dışında izler sergilese de, Victoria döneminin getirdiği zengin ve ihtişamlı hayatın simgesi bol dökümlü kumaşlar Victorian moda stiline izlerinin devamı niteliğindedir.

4.3. John William Waterhouse'ın 1894 Tarihli "Ophelia" Tablosu

Waterhouse, Kraliyet Akademisinde sanat eğitimi almış Pre-Raphaelite Brotherhood hareketinde görünse de gerçekte "Neo-Klasik" akımın içinde yer almış bir İngiliz ressamdır. Mitoloji ve edebiyattan uyarlanan kadın resimleriyle ünlü olan sanatçı, tablolarında daha çok erkekleri baştan çıkaran güzel ve cazibeli kadınları konu edinmiştir. Pre-Raphaelite Brotherhood akımında yer alan Dicksee ve Draper sanatçının stilinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Yüzyılın sonuna doğru resmettiği "Ophelia" tablosu, edebi eserlerden ilham alarak yaptığı eserlerden biridir.



Resim 7. John William Waterhouse “Ophelia” / 1894

Waterhouse, 1889 ile 1910 tarihleri arasında birkaç “Ophelia” tablosu yapan sanatçı, Ophelia’ya ait her bir eserini doğada betimlemiştir. Rönesans’la başlayan doğayı gördüğü gibi resmetme isteği, içerisinde Claude Mone’inde bulunduğu Empresyonizm (İzlenimcilik) akımın ressamı tarafından geliştirilmiş, doğayla birlikte elde edilen görsel izlenimin daha da mükemmel bir biçime taşınmasını amaç edinmiştir. Artık sanatçının gözüne görünen her şey olası bir resim konusu haline gelmiş, doğanın gerçekliği tüm yönleriyle sanatçının incelemesine değer bir konu olmuştur (Ayaydın, 2015:88). “Nitekim ilk kez izlenimcilikte doğa tam olarak elde edilmiştir” (Gombrich, 1986:426).

Sanatçının Ophelia’yı doğada resmettiği tabloları, her ne kadar empresyonizm’in izlerini taşısa da tablonun üslubunda romantik akımın izlerini de görmek mümkündür. Victoria dönemi tanınmış ressamlarından olan Waterhouse, dişil güzellikleri resimlerinde sıklıkla kullanmış hatta bu karakterleri ikonlaştırmıştır. Tıpkı Ophelia resimlerinde olduğu gibi tutkulu, arzulu, zarif ve şuh güzelliğe sahip kadınlar resimlerinin ana temasını oluşturmuştur.

John William Waterhouse’ın 1894 yılına tarihlendirilen tablosunda bir ağacın nehre uzanan kökü üzerinde oturan Ophelia figürü kucağında papatyalarla resmedilmiştir. Aynı papatyalar Ophelia’nın ensesinden toplu, uzun saçlarını da süslemektedir. Doğanın tüm güzelliklerinin ve tüm detaylarının izlenimci bir üslupla seyirciye sunulduğu tabloda, yeşilin tüm tonlarını görmek mümkündür. Ophelia figürü seyircinin gözünde adeta doğayla bütünleşmiş gibidir. Tek parçadan oluşan kostümün yapısal formu Millais’in Ophelia tablosundaki kostüme benzemektedir. Tabloda kullanılan renklerin parlaklığı, kostümde ipek ya da şifon gibi sentetik tabanlı bir kumaşın kullanıldığı fikrini güçlendirmektedir. Kumaşın yer yer dökümlü havası bu kanaati güçlendirir niteliktedir. Kostümün süsleme detaylarında etek ucunu tüm çevrede sardığı düşünülen kabartılı aplikasyonlar göze çarpmaktadır. Yere kadar uzanan kostüm, hem uzun kollu hem de kapalı yaka kesimiyle muhafazakâr Victorian moda stiline gönderme yapmaktadır. Ayrıca bu stil ile gelen ve özellikle altın yıldızlarla süslü dolgulu aplikasyonlar Victorian moda stiline eklettizmini hatırlatır niteliktedir.

5. Sonuç

Shakespeare’in Hamlet oyununda geçen Ophelia, pek çok dönemde pek çok ressam tarafından resmedilmiştir. Bu tabloların birçoğunu Victoria Dönemine tarihlendirmek mümkündür. Bunu büyük oranda dönem ressamlarının edebi kaynaklardan beslenme hevesine (Romantik akımın etkisiyle)

bağlayabiliriz. Ayrıca, tabloların doğada resmedilmesi bize doğanın olduğu gibi resmedilmesi prensibini destekleyen Empresyonizm (İzlenimcilik) akımın izlerini de düşündürmektedir.

Araştırmaya konu olan ve Resim 5. de verilen John Everett Millais imzalı tabloda Ophelia sade kesimli tek parça kostümüyle karşımıza çıkar. Victorian stilinin en genel özelliklerinin görüldüğü bu kostümde Ophelia iffetli bir kadın rolünde muhafazakâr bir yapının içerisinde izleyiciye sunulur. Kostümün teknik detaylarında yer alan uzun kol formu, kapalı formla kesilen dekoltesiz yaka hattı ile yere kadar uzanan model boyu bu görüşü destekler niteliktedir.

Arthur Hughes'un 1865 yılına tarihlendirilen Ophelia çalışması araştırmaya konu olan bir diğer tablodur (Resim 6). Millais'n Ophelia tablosundaki kostümün aksine bu tablodaki kostüm, Avrupa'nın modernleşme süreci ile başlayıp, kadın vücudunun sağlık, estetik ve güzellikle buluştuğu yeni bir kalıp stiliyle karşımıza çıkar. Kesimdeki rahatlık ilk dikkat çeken özelliktir. Bu yönüyle kendinden önceki Ophelia tablolarında resmedilen kostümlere benzememektedir. Kostüm her ne kadar dönemin geleneksel yapısının dışında izler sergilese de, Victoria döneminin getirdiği zengin ve ihtişamlı hayatın simgesi bol dökümlü kumaşlar Victorian moda stilinin izlerinin devamı niteliğindedir.

Waterhouse'ın yüzyılın sonuna tarihlendirdiği Ophelia tablosunda yer alan kostüm, model, kalıp ve kesim özelliği itibariyle erken dönem Ophelia tablolarında görmeye alıştığımız benzer bir formda hazırlanmıştır. Victorian moda stilinin getirdiği eklektizmi gözler önüne seren kostüm, aynı zamanda dönemin en genel özelliği olan altın yıldızlarla süslü dolgulu aplikasyonlarıyla göze çarpar.

Sonuç olarak; tablolar da yer alan kostümlerin dönemin moda stili olan Victorian Moda stilinden etki aldığı düşünülmektedir. Ayrıca, herhangi bir oyun hangi çağda geçerse geçsin o çağın moda ve saç stilinin o oyuna yansıtıldığı, ressamların da eserlerinde değişik anlatım biçimlerini kullanarak bu stillerle ya da stil arayışlarıyla beslendiği sonucuna da varılabilir.

Kaynakça

- Fiona, C., Arthur, E. F. (1980). *Glasgow School of Art Embroideries 1894-1920* (1st edition). Glasgow: Glasgow Museums&Art Galleries.
- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (izlenimcilik) akımının güncel bakış açısıyla bazı yönlerden incelenmesi, 3(3), issue 2, 83-97. doi: 10.7816/sed-03-02-05sed.2015
- Shakespeare, W. (2010). *William Shakespeare Hamlet*, (13. Baskı). (B. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın öyküsü*, (3. Basım). (B. Cömert, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (2001). *Dünya tiyatrosu tarihi I* (Tiyatro/Kültür Dizisi 39). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Parker, S. (2014). Fashion and dress culture. *Literature Compass*, 11(8). Erişim adresi: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/lic3.12160>
- Spencer, T. J. B. (2007). *Hamlet*, (10. Basım). (B. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Basım tesisleri (orijinal basım:1980).
- Şahin, Y. (2016). Geleneksel Türk giyim kültürü ve 20. yüzyıl modasının kesişme noktası: geometrik kesim. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9(17), 376-390.
- Toker, S. (2013). *William Shakespeare'in Hamlet eserindeki Ophelia karakterinin Sanislavski sistemine göre incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.
- Yaşdağ, M. (2017). 19. yüzyılın sıra dışı sanat hareketi: Pre-Raphaelite kardeşliği ve sembolizmi. *Sanat Tasarım Dergisi*, 16(1), 171 – 185.

Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Bell, J. (Sanatçı). (1772). *Ophelia* [Resim]. Erişim adresi: http://www.english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/Bell.Ophelia.html
- Resim 2. Severn, J. (Sanatçı). (1831). *Ophelia* [Resim]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/141863456986569913/>
- Resim 3. Redgrave, R. (Sanatçı). (1842). Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/406379566354466225/>
- Resim 4. Lemaire, M. (Sanatçı). (1880). *Opheli* [Resim]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/195836283776430698/>
- Resim 5. Millais, J. E. (Sanatçı). (1852). *Ophelia* [Resim]. Erişim adresi: <http://www.rossettiarchive.org/docs/op41.rap.html> (Erişim: 21.09.2017, 21.40).
- Resim 6. Hughes, A. (Sanatçı). (1865). *Ophelia* [Resim]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/249246160601393824/>
- Resim 7. Waterhouse, J. W. (Sanatçı). (1894). *Ophelia* [Resim]. Erişim adresi: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid= 23>

ORTA VE DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ 19. YÜZYIL RUM KİLİSELERİNDE ÇAN KULELERİ*

Demet Okuyucu Yılmaz¹

Öz

Osmanlı İmparatorluğu'nda, Islahat Fermanına kadar olan dönem boyunca çan çalınması yasak olduğundan kiliselerde bu döneme kadar çan kulesi inşa edilememiştir. 19. Yüzyılın ortalarında, Tanzimat ve Islahat Fermanları'nın sağladığı koşulların sonucunda kiliselerde çan çalınması serbest bırakılmış, bu dönemden itibaren bazı kiliselerde ek yapı olarak çan kuleleri inşa edilmiştir.

Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi 19. Yüzyıl Rum Kiliselerinde çan kuleleri bağımsız veya kiliselere bitişik olarak inşa edilmişlerdir.

Dönemin başkenti İstanbul'da yer alan 19. yüzyıl Rum Ortodoks kiliselerinde görülen ve sonradan inşa edilen ek yapılar şeklindeki çan kuleleri de yapıdan bağımsız veya kiliseye bitişiktir.

Günümüze tamamıyla veya kısmen ulaşabilen ve kalıntılardan hareketle var oldukları düşünülen bu çan kuleleri başkent ve eyaletlerdeki diğer kuleler ile karşılaştırılıp bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çan kulesi, Karadeniz Bölgesi, 19. Yüzyıl, Rum, Ortodoks

The Belfries of the 19th Century Greek Churches in the Middle and the Eastern Black Sea Region

Abstract

During the period up to the Reform (Islahat) Edict in the Ottoman Empire, since bell ringing in the churches was forbidden, bell towers could not be built in the churches until that time.

In the middle of the 19th century, as a result of the conditions provided by Tanzimat and Reform Edicts, the ban was removed and bell towers were constructed for some churches as additional structural parts.

Bell towers of 19th century Greek churches located in the Middle and the East Black Sea Region were constructed as either separate or adjacent to the church building.

The bell towers of the 19th century Greek Orthodox churches located at the capital city of that time and built later as additional structural parts are either separate or adjacent to the church building.

These bell towers which are fully or partially attained to date and which are assumed to have been existed considering the related ruins will be evaluated and compared with that of the ones located in the capital and other states.

Keywords: Belfry, Black Sea Region, the 19th century, Greek, Orthodox

* Bu çalışma 25-27 Ekim 2017 tarihinde Antalya'da yapılan 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, demet@atauni.edu.tr

1. Giriş

Bu çalışmada Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi sahil şeridi ve iç kesimden Gümüşhane illerinde bulunan 19. Yüzyıl Rum Ortodoks kiliselerinin günümüzde tamamen veya kısmen varlığını koruyan; kullanım amacı değiştirilen veya herhangi bir amaç üzerine kullanılmayan; kaynaklarda varlığı tespit edilip günümüze ulaşamayan çan kuleleri yapılan arazi çalışmaları ve kaynak taramaları sonucunda belirlenmiştir. “*Arheion Pontou*” (Pontos Arkeolojisi) isimli Rumca-İngilizce yayın bölge açısından geniş bilgiler vermekte olup özellikle arşiv niteliğindeki görüntülere ulaşmada başvurulan temel kaynak olmuştur.

Çalışmanın giriş bölümünde çan kavramının kaynak ve kökeni, çan kulesinin mimari bir tür olarak ortaya çıkması ile birlikte Bizans mimarisindeki yerine değinilmiş, devamında Orta ve Doğu Karadeniz bölgesi 19. Yüzyıl Rum Ortodoks kiliselerindeki çan kuleleri konum, mimari ve süsleme detayları ile tanımlanmıştır. Değerlendirme ve karşılaştırma bölümünde çan kulelerinin Bizans yapılarında kullanımı hareket noktası kabul edilerek bölgedeki en önemli ortaçağ yapısı olan Trabzon Ayasofya'nın çan kulesine değinilmiştir. Post-Bizans dönemi çan kulesi kullanımı Orta ve Doğu Karadeniz bölgesi, İstanbul ve Anadolu coğrafyasındaki farklı bölgelerin eserleri eşliğinde, kulelerin konumları baz alınarak, karşılaştırılmış ve değerlendirilmiştir.

Çan, bakır, tunç ve benzeri çınlayan bir madenden yapılmış, içinden sarkan tokmağın sallanıp kenarlara vurması ile ses çıkaran bir araçtır (Sözen ve Tanyeli, 2012:72). Eski Türklerde gang, çang, çeng, çong çung; bazı Batı dillerinde clocca, signum, campana, nola, cloche; Arapça'da nakus, ceres; Farsça'da nakus ve zeng kelimeleri ile ifade edilen çanın ilk defa nerede ve ne zaman ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir (Şahin, 1993:196).

Tevratta Mısırdan Çıkış 28, 33-35 bölümünde Hz. Harun'a Ahid Sandığı'nın bulunduğu kutsal yere girerken giyinmesi için tarif edilen Efod isimli kıyafetin etek uçlarına nar motifleri ile beraber çingiraklar yerleştirilmiştir. Bu tanımlama çanın ilk işareti sayılmış olmakla birlikte mevcut bilgilere göre çan ilk defa Çin ve Hindistan'da MÖ 1000 yıllarında kullanılmaya başlanmış ve buradan yayılmıştır (Leclercq, 1914:54-55).



Resim 1. Efod

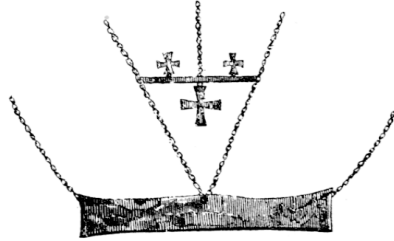
Antik dünyada halk hamamlarının açılış ve kapanışlarını; sirklerdeki oyunların başlangıçlarını bildirmek ve çiftlik hayvanlarını işaretlemek gibi çeşitli amaçlarla kullanılmıştır (Kazhdan, 1991:279). Sallandığında içindeki topçukların hareketiyle ses çıkaran çingirak şeklindeki oyuncaklar (Krotalos) da Antik Yunan ve Roma'da kullanılan bir diğer gruptur (Bener, 2016:143-147).

Bizans kiliselerinde ibadet vakitlerini bildirmek üzere öncelikle çan yerine semantron kullanılmıştır (Kazhdan, 1991:279).



Resim 2. Semantron'lu Keşiş

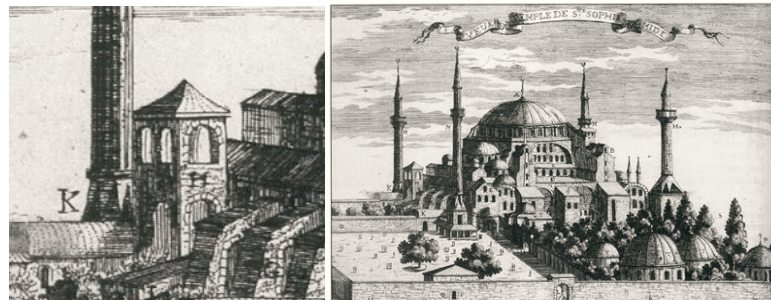
Taşınabilir özellikteki semantron demir, bronz ve ahşap gibi ses çıkarabilen panel ve ses çıkmasını sağlayan bir tokmaktan oluşmaktadır. Yaklaşık 2 metre uzunluğundaki büyük semantronlar (Kazhdan, 1991:1868) bazen zincirlerle kuleler içerisine asılarak kullanılmıştır.



Resim 3. Büyük Semantron ve Kulesi

Venedik doçunun (dux/doge) Bizans sarayındaki rütbesinin imparator I. Basileios tarafından 879 yılında yükseltilmesi sonucunda doç I. Orso Konstantinopolis'e oniki çan göndererek karşılık vermiştir. Bu hediye çok beğenen imparatorun çanları Nea Ekklessia'ya koydurmuş olabileceği ifade edilmektedir (Nicol, 2000:32).

Çan ve çan kulesi kullanımı Batı'da, 6. yüzyıldan itibaren yaygın hale gelmişken çan kulesi kavramı Bizans mimarisine yeni bir tür olarak Latin istilası sonrasında, Paleologoslar döneminde girmiştir. Latin istilası sonrası Bizans dini yaşantısında Latin gelenekleri ayıklanmaya çalışılırken çan ve çan kulesi popülerliğini arttırmıştır. Novgorodlu Antonius 1200 yılında Ayasofya'da semantron kullanıldığını ifade ederken Georges Pachymeres çan kullanıldığını yazmıştır. Paleologoslar dönemi Konstantinopolis'inin büyük yapılarına çan kuleleri sonradan eklenmiştir. Ayasofya'nın batı cephesi eksenine 13. veya 14. yüzyılda ilave edilen üç katlı (Marinis, 2013:97) çan kulesi 17. yüzyılda yıkılmıştır (Ousterhout, 1982:107).



Resim 4. Ayasofya Çan Kulesi

İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmet tarafından 1453 yılında verilen "Galata Ahidnamesinin I. Ahmed ve IV. Murad zamanında yenileştirilen metnin 14. maddesi şöyledir (Bebiroğlu, 2008:14-15); "*koruyam gayrı memeleketlerim gibi ve kilisalar ellerinde ola ayınlerince okıyalar amma çan ve nakus çalmıyalar ve kilisaların alub mescid etmiyem bunlar dahi*" Fermanından da anlaşılacağı gibi var olan kiliseler korunmuş, yeni kilise yapımı ve çan çalınması yasaklanmıştır (Şakiroğlu, 1983:211-224). Osmanlı İmparatorluğu'nda, Islahat Fermanına kadar olan dönem boyunca çan çalınması yasak olduğundan kiliselerde bu döneme kadar çan kulesi inşa edilememiştir. 19. Yüzyılın ortalarında, Tanzimat ve Islahat Fermanlarının sağladığı koşulların sonucunda (Bozkurt, 1989:56) kiliselerde çan çalınması serbest bırakılmış, bu dönemden itibaren bazı kiliselerde ek yapı olarak çan kuleleri inşa edilmiştir (Karaca, 2008:631).

2. Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi

2.1. 19. Yüzyıl Rum Kiliselerinde Çan Kuleleri

Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi 19. Yüzyıl Rum kiliselerinde çan kuleleri beden duvarı ile bütünleşik ve bağımsız olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Bölge kiliselerinin birçoğunun çan kulesi günümüze ulaşamamıştır. Günümüzde mevcut olmayan fakat kaynaklar, belgeler veya mevcut izlerden varlığı anlaşılan çan kuleleri de çalışma kapsamında ele alınan diğer örneklerde benzer konum ve mimari özelliklere sahiptir.

Giresun Şebinkarahisar Licese (Aziz Georgios) Kilisesi'nin çan kulesi yapının kuzey batı duvarına bitişiktir. Dört köşeli, yukarıya doğru genişleyen formdaki kaide bölümü üzerine üç ince sütun ile üç yöne açılan gövde ve kilisenin beden duvarları ile aynı hizada üst sınırı belirlenen çan kulesi bezemesizdir. Kuleye ait çan, günümüzde Şebinkarahisar Belediyesi'nin salonunda saksı olarak muhafaza edilmektedir (Gündoğdu, Bayhan, Bayraktar, Aktemur, Kukaracı ve Çelik, 2003:40).



Fotoğraf 1. Licese Kilisesi Çan Kulesi

Giresun İli Alucra İlçesi'ne bağlı Kamışlı Köyü'nde yer alan Kamışlı Kilisesi'nin kuzey batı köşesinde yer alan çan kulesinin üç yüzlü yukarıya doğru genişleyen, üst kısmında görülen geometrik bezeme kuşağı dışında sade olan kaidesi günümüze ulaşabilmiştir (Okuyucu, 2013:95).



Fotoğraf 2. Kamışlı Kilisesi Çan Kulesi

Ordu İli Mesudiye İlçesi merkezinde yer alan Mesudiye Kilisesi'nin batı köşesinde yer alan çan kulesinin kaide bölümü günümüze ulaşabilmiştir. Üç yüzlü yukarıya doğru şeritler halinde genişleyen kaide bölümünün alt kısmında basit çiziklerle oluşturulmuş bitkisel, üstte ise iki kuşak halinde geometrik bezemeler görülmektedir.



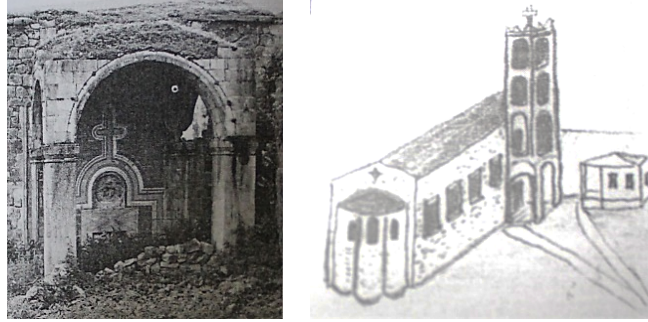
Fotoğraf 3. Mesudiye Kilisesi Çan Kulesi

Giresun İli, Şebinkarahisar İlçesi'ne bağlı Turpçu Köyü'nde yer alan ve camiye çevrilerek kullanılan kilisenin güney batı köşesinde, günümüzde üzerinde ahşap minare yükselen, çan kulesinin kaide bölümü görülmektedir (Gündoğdu ve diğerleri, 2003:52). Kaide akant yaprağı ve küçük volütlerle bezenmiş, üzerine 1874 tarihi kazınan, başlığı olan bir gömme sütun üzerinden yükselmektedir. Kulenin kademeli olarak yükselen ve yüzeyinde baklava dilimleri şeklinde süslemeleri bulunan kaide bölümü dört köşelidir.



Fotoğraf 4. Turpçu Köyü Kilise Camii Çan Kulesi

Gümüşhane İli Merkez İlçesi Dumanlı (Santa) Köyü'nün Atlıca (Piştöflu) Mahallesi'nde bulunan Hagios Christopher Kilisesi'nin kuzey batısında yer alan kiborion tarzı girişi üzerinde eski bir çizimde üç katlı olarak tasvir edilen bir çan kulesi bulunmaktaymış (Bryer, Winfield, Ballance ve Isaac, 2002:118).



Fotoğraf 5. Hagios Christopher Kilisesi Çan Kulesi Çizimi ve Girişin Eski Bir Görüntü

Trabzon Merkez Çömlekçi Mahallesi 3 Nolu (G), günümüze ulaşamayan, kilisenin eski bir fotoğrafında kuzey batı cephesinde yer alan kiborion tarzı girişi üzerindeki iki katlı çan kulesi görülmektedir (Bryer ve diğerleri, 2002:235).



Fotoğraf 6. Çömlekçi 3 Nolu Kilisenin Çan Kulesi

Samsun İli Tekkeköy İlçesi'ne bağlı Antyeri Köyü'nde bulunan Hagios Demetrios Kilisesi batı cephesi üzerinde yükselen çift çan kulesi ile üniktir. Eski bir belgede sağlam olarak görülebilen kulelerden güneydeki günümüze minare olarak kullanılmaktadır (Hadzopoulos, 1966:309-368).



Fotoğraf 7. Hagios Demetrios Kilisesi Çan Kulelerini Gösteren Eski Bir Fotoğraf

Kilisenin içinden ahşap merdivenle çan kulesinin merdivenlerine ulaşılmaktadır. Sekizgen kaide üzerine yükselen aynı formdaki gövde yuvarlak kemerlerle birbirine bağlanan ikiz sütunlarla dört yöne açılmaktadır. Kulenin soğan formu taş kubbesinin içerisinde çan askısı mevcuttur.



Fotoğraf 8. Hagios Demetrios Kilisesi Mevcut Çan Kulesi

Gümüşhane Merkez Alemdar (Hudra-Choutoura) Mahallesi Kilisesi; Torul İlçesi Uğurtaş (İstavri-Stavri) Köyü Alpulu (Monobanton) Mahallesi Kilisesi ve Emir Mahallesi Hagios Theodore Kilisesi; Demirkapı Köyü Meryemana ve Hıdırellez kiliseleri, Güzeloluk Köyü Ioannes Prodromos Kilisesi; Trabzon Maçka Anayurt Köyü St. Basil Kilisesi, Gürgenağaç Köyü St. John Kilisesi, Vazelon Manastırı Şapeli ve günümüze ulaşamayan Kırk Şehitler Kilisesi; Giresun Tirebolu Kalesi Kilisesi'nin batı cephelerinde birer çan kulesi bulunmaktadır.



Fotoğraf 9. Hudra Alemdar Kilisesi Batı Cephesi Eski Bir Görüntüsü (Bryer-Winfield-Ballance-Isaac'dan)



Fotoğraf 10. Alpulu Mahallesi Kilisesi Batı Cephesi



Foto 11. Emir Mahallesi Hagios Theodore Kilisesi Batı Cephesi



Fotoğraf 12. Demirkapı Köyü Meryemana Kilisesi Batı Cephesi



Fotoğraf 13. Demirkapı Köyü Hidirellez Kilisesi Batı Cephesi



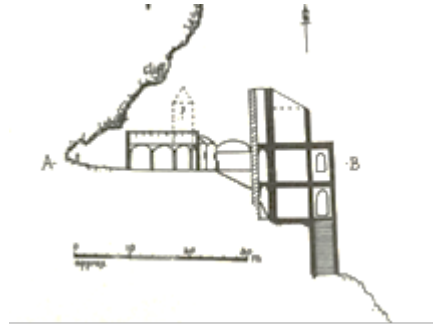
Fotoğraf 14. Güzeloluk Köyü Ioannes Prodromos Kilisesi Batı duvarında Çan kulesine çıkış sağlayan merdiven izleri



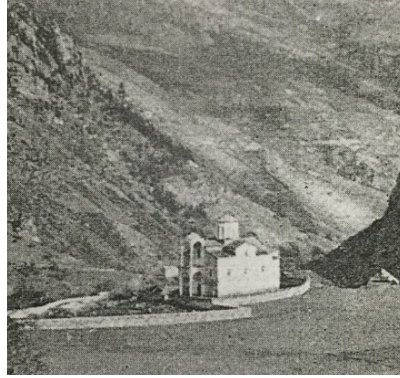
Foto 15. St. Basil Kilisesi Batı Cephesi



Fotoğraf 16. St. John Kilisesi Batı Cephesi

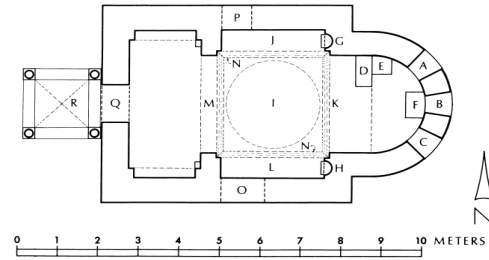


Fotoğraf 17. Vazelon Manastırı Şapeli Çan Kulesini Gösteren Çizim



Fotoğraf 18. Kırk Şehitler Kilisesi

ΤΡΙΠΟΛΙΣ, TIREBOLU Church
in Eastern Castle (after Hommaire de Hell)



Fotoğraf 19. Tirebolu Kalesi Kilisesi Planı

Gümüşhane Torul Arpalı Köyü Kilise Camii'nde çan kulesi yapıyla aynı zemindeki baldaken bir kaide üzerinde yükselen, yuvarlak kemerlerle birbirine bağlanan sekiz sütundan oluşan tek kademeli, sekizgen gövdelidir. Kulenin taş kubbesi içerisinde çanın demir askısı görülmektedir (Özkan ve Yurttaş, 2012:123).



Fotoğraf 20. Arpalı Köyü Kilise Camii Çan Kulesi

Gümüşhane Merkez Dumanlı (Santa) Köyü İşhanlı (Sihanandon) Mahallesi Hagia Kyriake Kilisesi'nin kuzeyinde, yapıya bitişik olarak inşa edilmiş bir din okulu, güneybatısında ise üç katlı bir çan kulesi bulunmaktaymış. Okula ait kalıntılar yapının kuzeyinde görülmekteyken çan kulesinin 1921 yılında dinamitle patlatılarak yok edildiği belirtilmektedir (Bryer ve diğerleri, 2002:122).

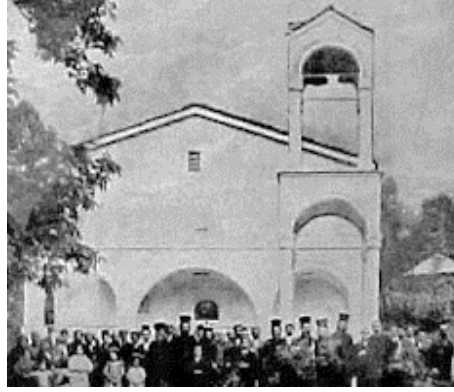


Foto 21. Hagia Kyriake Kilisesi Çan Kulesi ve Okul Kalıntılarını Gösteren Çizim ve Eski Bir Görüntü

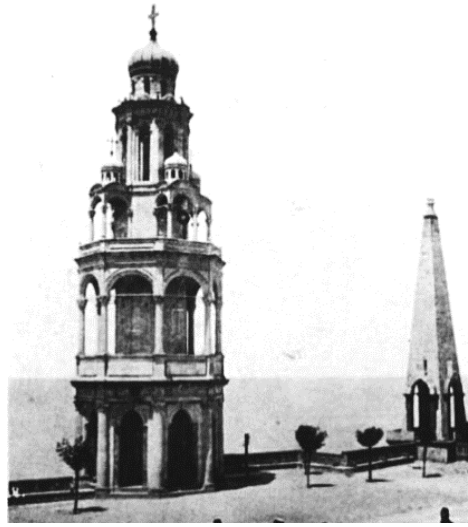
Trabzon Merkez'de yer alan ve 1930 yılında yıkılan Nyssalı Aziz Gregory Kilisesi'nin batısında serbest olarak yerleştirilmiş dört katlı çan kulesi eski fotoğraflarda görülmektedir. Maçka İlçesi Yazlık (Yukarı Livera) Köyü'nün camiye çevrilen kilisesinin batısında baldaken kaideli ve aynı tarzda tek katlı olan çan kulesinin temel izleri günümüzde mevcuttur. Giresun merkezindeki Metamorfoz Kilisesi'nin de batısında dört katlı çan kulesi bulunmaktaymış.



Fotoğraf 22. Nyssalı Aziz Gregory Kilisesi Genel Görüntüsü ve Çan Kulesi



Fotoğraf 23. Livera Kilisesi Çan Kulesini Görüntüsü



Fotoğraf 24. Metamorfoz Kilisesi Çan Kulesi

3. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Karadeniz Bölgesi 19. yüzyıl Rum kiliselerinin çan kuleleri Bizans kiliseleri ile benzer konumlardadır. Bizans kiliseleri çan kuleleri batı cephesi ekseninde, narteksin merkezi üzerine ve batı cephesinin kuzey veya güney köşelerine yerleştirilmek üzere üç konumdadır. İstanbul'da Ayasofya, Pammakaristos, Konstantin Lips kiliselerinin çan kuleleri ilk gruba, Vefa Kilise Camii çan kulesi (Freely ve Çakmak, 2005:172) ikinci gruba, Chora Manastırı Kilisesi çan kulesi (Freely ve Çakmak, 2005:219) ise üçüncü gruba dâhildir. Balkanlar'daki Bizans dönemi kiliseleri çan kuleleri bakımından zengin ve orijinalliğini koruyarak günümüze ulaşabilen örneklerdir. Arta Hagios Vasileos, Prizren Bogorodica Ljeviska birinci, Mistra Hodegitria ve Hagia Sophia ve Pantanassa kiliseleri ikinci Stanimaka Theotokhos ve geç dönem Sırp kiliseleri çan kuleleri üçüncü gruba örneklerdir (Ousterhout, 1982:108-110).

İstanbul'un 19. yüzyıl Rum Ortodoks kiliselerinde görülen ve sonradan inşa edilen ek yapılar şeklindeki çan kuleleri de yapıdan bağımsız veya kiliseye bitişiktir. Müstakil çan kuleleri Beşiktaş Köyiçi Panagia, Yeniköy Hagios Nikolaos ve Panagia, Beykoz Hagia Paraskeve, Samatya Hagios Konstantinos, Galata Hagios Nikolaos ve Ioannes Kharalampos, Yeniköy Hagioi Theodoroi, Kurtuluş Hagios Demetrios, Samatya Hagios Menas kiliselerinde görülmektedir. Çan kulelerinin yapıya bitişik olduğu örnekler, Balatkapı Taksiarkhes, Hasköy Hagia Paraskeve, Kurtuluş Hagios Demetrios, Çengelköy Hagios Georgios, Galatasaray Panagia, Samatya Analepsis, Topkapı Hagios Nikolaos ve Kuruçeşme Hagios Demetrios kiliseleridir (Karaca, 2008:632).

Ege Bölgesi'nde yer alan 19. Yüzyıla ait kiliselerden yalnızca Ayvalık Aya Ioannes, Cunda Aya Nikolaos ve Kayaköy Pirgriotissa kiliselerinin çan kuleleri günümüze ulaşabilmiştir. Ayvalık kiliselerinde yapıya bitişik olan çan kuleleri müstakil örnekler şeklindedir (Erol, 2003:130).

Aydın'a (2011) göre Akdeniz ve Orta Anadolu bölgeleri 19. yüzyıl Rum kiliselerinde de çan kulesi uygulamaları görülmektedir (s.50). Rum veya Ermeni kilisesi olduğu tartışılan Mersin Aziz Paulus Kilisesi'nin güney doğu köşesinde (s.90), Aziz Mihael ve Gabriel Kilisesi'nin güney batı köşesinde (s.101) birer çan kulesi bulunmaktayken günümüzde tamamıyla yıkılan Aziz Georgios Kilisesi'nin ise batı cephesinde çift çan kulesi bulunmaktadır (s.139). Derinkuyu Aziz Theodoros Trion Kilisesi'nin kuzeydoğusunda, Cemil Kutsal Haç Kilisesi'nin güneydoğu köşesinde, Özlüce On İki Havari Kilisesi'nin güneydoğu köşesinde kalıntı halinde çan kuleleri bulunmaktadır (Pekak, 1998:27). Kayseri Talas Endürlük, Niğde Yeşilburç Ballı ve Ovacık Hagios Mihael kiliselerinin çan kuleleri yapılardan bağımsız kulelere Orta Anadolu bölgesi örnekleri olarak verilebilir (Pekak, 1998: 28,30).

Çan kulesi, bir kavram ve uygulama olarak Bizans dini mimarisine Latin istilası sonrası dahil olmuştur. Öncesinde Konstantinopolis'te çan kullanımı mevcut olmakla birlikte bu kullanım din dışıdır (Khazdan, 1991:279). Fetihten sonra fermanla yeni kilise inşası, çan çalınması, kubbelerin kurşunla kaplanması gibi birçok gelenek ve uygulama yasaklanmıştır. Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanları sonrasında Müslüman olmayan cemaatlerin yeni kilise inşa etmelerine ilişkin yasak kalkmış ve 19. yüzyıldan itibaren yoğun bir kilise inşaat faaliyeti başlamıştır. İstanbul'da Tanzimat sonrası inşa edilen ilk kubbeli yapı olan Kurtuluş Ayios Athanasios Kilisesi'nin (1855-58) batı cephesi üzerinden yükselen çift çan kulesi bulunmaktadır (Şarlak, 2011:80-82). Çan kuleleri bu dönem öncesine ait kiliselere sonradan eklenen, Tanzimat sonrası yapıların ise orijinal planları doğrultusunda bir bütünü olarak inşa edilen mimari uygulamalardır (Karaca, 2008:632). Bu durum Ermeni yapıları için de geçerli olmakla birlikte Hristiyanlara ayin serbestisi gelmesinden sonra da doğudaki kiliselerde yasaklı zamanlarda kullanılan tahta tokmak çalma geleneği devam etmiştir (Hançer, 2011:80).

Karadeniz Bölgesi'nde Orta Çağ'a ait en önemli çan kulesi Trabzon Ayasofya'sı çan kulesidir. 15. yüzyılda inşa edilen bağımsız kule yaklaşık 20 metre yüksekliğinde olup dört katlıdır. 1961 yılında Russel Trust tarafından freskleri ortaya çıkarılan kulenin ikinci katı bir şapeldir (Bryer ve Winfield, 2007:234).



Fotoğraf 25. Trabzon Ayasofyası Çan Kulesi

Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi Orta Çağ kiliselerinde de görülen çan kulesi uygulaması 19. yüzyılda gelişen şartlarda İstanbul ve Anadolu'nun diğer bölgelerinde yer alan 19. yüzyıl Rum kiliselerinde görülen uygulamalarla konum açısından benzer örneklerdir. Mimari ve süsleme bakımından İstanbul örnekleri çift ve tek çan kuleleri şeklinde olup, baldaken, beden duvarları üzerinden devam eden üst üste bloklar şeklinde, metal konstrüksiyon veya serbest tarza ele alınmışlardır. Aynı özellikler Ermeni kiliselerinde de görülmektedir.

Süsleme açısından Orta ve Doğu Karadeniz bölgesi 19. Yüzyıl Rum Ortodoks kiliseleri çan kulelerinin daha mütevazı örnekler oldukları ama taşra açısından değerlendirildiği zaman azımsanamayacak bir önem sahip oldukları kesindir.

Kaynakça

- Aydın, A. (2011). *19. yüzyıl Mersin kiliseleri, Mersin kitaplığı-1*. İstanbul: Pitura Yayınevi.
- Bebiroğlu, M. (2008). *Osmanlı Devleti'nde gayrimüslim nizamnameleri*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Bener, S. S. (2016). *Antikçağda oyun ve oyuncaklar*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bozkurt, G. (1996). *Alman-İngiliz belgelerinin ve siyasi gelişmelerin ışığı altında gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının hukuki durumu (1839-1914)*. Ankara: TTK Yayınları.
- Bryer, A., Winfield, D. (2007). *The Byzantine monuments and topography of the Pontos*, Washington: ACLS Humanities E-Book.
- Bryer, A., Winfield, D., Ballance, S., Isaac, J. (2002). *The Post-Byzantine monuments of the Pontos*, Great Britain / USA: Ashgate.
- Erol, A. Ö. (2003). *Ege bölgesi Rum Ortodoks kiliseleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Freely, J., Çakmak A. (2005). *İstanbul'un Bizans anıtları*. F. G. Tanman (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gündoğdu, H., Bayhan, A. A., Bayraktar, S., Aktemur, A. M., Kukaracı, İ. U. ve Çelik, A. (2003). *Anadolu kültür mirasında Şebinkarahisar*. Erzurum: Doğan Ofset.
- Hançer, E. (2010). 19. yüzyıl İstanbul Ermeni dini mimarisinde yeni tipoloji: kubbeli kiliseler ve çan kuleleri. H. Kuruyazıcı (Ed.). *Batılılaşan İstanbul'un Ermeni Mimarları* (s.80-90) içinde. İstanbul: Ululararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Hadzopoulou, Y. K. (1966). Laografika horiou Andreandon (Λαογραφικά χωριου Αντρεαντων). *Arheion Pontoy*, 28, 309-368.
- Karaca, Z. (2008). *İstanbul'da Tanzimat öncesi Rum Ortodoks kiliseleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kazhdan, A. P. (1991). Bell ve Bell Tower maddeleri. *The Oxford Dictionary of Byzantium* içinde (Volume 1, ss.279-281). New York: Oxford.
- Kazhdan, A. P. (1991). Semantron maddesi. *The Oxford Dictionary of Byzantium* içinde (Volume 3, ss.1868). New York: Oxford.
- Leclercq, H. (1914). Cloche, Clochette maddesi. *Dictionnaire D'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* içinde (c. 2, ss.1954-1977). Paris: Librairie Letouzey Et Ane.
- Marinis, V. (2013). *Architecture and ritual in the churches of constantinople ninth to fifteenth centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicol, D. M. (2000). *Bizans ve Venedik*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Okuyucu, D. (2013). *Orta ve Doğu Karadeniz bölgesi Rum kiliseleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Ousterhout, R. (1982). *The architecture of Kariye Camii in İstanbul*. Washington: Dumbarton Oaks Publications.
- Özkan, H., Yurttaş, H. (2012). *Ortaçağ'dan günümüze Gümüşhane*. İstanbul: Seçil Ofset.
- Pekak, S. (1998). Kapadokya'da Post-Bizans dönemi dini mimarisi 1: Nevşehir ve çevresi. *XV. Araştırma Sonuçları Toplantısı* içinde. 1, 1-43.

Sinclair, T. A. (1989). *Eastern Turkey: An architectural and archeological survey*, Sayı:II, London: The Pindar Press.

Sözen, M., Tanyeli, U. (2012). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şahin, M. S. (1993). Çan maddesi. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (c. 8, ss.196-197). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi.

Şakiroğlu, M. (1983). Fatih Sultan Mehmed'in Galatalılara verdiği fermanın türkçe metinleri. *Ankara Üniversitesi DTCF. Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, XIV, 211-224.

Şarlak, E. (2011). 19. yüzyılda İstanbul'un fiziksel çehresinin değişmesine rol oynayan kubbeli Rum Ortodoks kiliseleri. H. Kuruyazıcı, E. Şarlak (Ed.). *Batılılaşan İstanbul'un Rum Mimarları* (s.80-94) içinde. İstanbul: Zoğrafyon Lisesi Mezunları Derneği.

Görsel Kaynakçası

Resim 1. *Efod*. Erişim Adresi: <https://www.pinterest.co.uk/pin/381539399665097444/>

Resim 2-3. Kazhdan, A. P. (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Volume 3, New York: Oxford.

Resim 4. Grelot, J. (1680). Erişim adresi: https://www.researchgate.net/figure/Hagia-Sophia-Joseph-Grelot-1680-3_fig1_325264006

Fotoğraf 5-6-7-9-12-13-14-15-16-17-18-21. Bryer, A., Winfield, D., Ballance, S., Isaac, J. (2002). *The Post-Byzantine monuments of the Pontos*, Great Britain / USA: Ashgate.

Fotoğraf 10-19. Bryer, A., Winfield, D. (2007). *The Byzantine monuments and topography of the Pontos*, Washington: ACLS Humanities E-Book.

Fotoğraf 11. Sinclair, T. A. (1989). *Eastern Turkey: An architectural and archeological survey*, Sayı:II, London: The Pindar Press.

Fotoğraf 22. *Nyssalı Aziz Gregory Kilisesi Genel Görüntüsü ve Çan Kulesi*. Erişim Adresi: <http://www.panoramio.com/photo/24508680>

Fotoğraf 23. *Livera Kilisesi Çan Kulesini Görüntüsü*. Erişim Adresi: <http://pontosworld.com>

Fotoğraf 24. *Metamorfoz Kilisesi Çan Kulesi*. Erişim Adresi: <https://i0.wp.com/fozdemir.com/wp-content/uploads/giresun-metamorfoz-kilisesi.jpg?ssl=1>