



**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
Graduate School of Fine Arts

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

# GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

JOURNAL OF  
INSTITUTE OF  
FINE ARTS

ISSN 1300-9206 | E-ISSN 2687-4288

Mart/March 2021

Cilt/Volume 27

Sayı/Issue 46



**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
Graduate School of Fine Arts

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

# GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

JOURNAL OF  
INSTITUTE OF  
FINE ARTS

ISSN 1300-9206 | E-ISSN 2687-4288

Mart/March 2021

Cilt/Volume 27

Sayı/Issue 46

“Türkçe ve İngilizce Dillerinde Yayın Yapan Hakemli ve Bilimsel Bir Dergidir”  
*Yılda İki Sayı (Mart-Ekim) Yayımlanır*

TR DİZİN

SOBIAD

ACARINDEX

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (GSED), Tübitak Ulakbim TR Dizin, Sosyal Bilimler Atf Dizini (SOBIAD) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

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

**Yıl/Year: Mart 2021 Cilt/Volume: 27 Sayı/Issue: 46**  
**ISSN: 1300-9206 - E-ISSN: 2687-4288**

**Yayın Sahibi/Publisher**

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

**Baş Editör/Editor in Chief**

Doç. Dr. Koray ÇELENK

**Yabancı Dil Editörü/Foreign Language Editor**

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Aras

**Yardımcı Editörler/Co-Editors**

Arş. Gör. Dr. Ferhat ÇELİKOĞLU  
Arş. Gör. Dr. Ozan GÜLÜM

**Alan Editörleri/Field Editors**

Prof. Dr. Ayşe Aslıhan EROĞLU  
Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR  
Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK  
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ  
Doç. Dr. Tülay KAYABEKİR  
Dr. Öğr. Üyesi Caner ŞENGÜNALP  
Dr. Öğr. Üyesi Fazlıhan YILMAZ  
Dr. Öğr. Üyesi Gamze GÖRGÜNAY  
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ  
Dr. Öğr. Üyesi Murat Han ER  
Dr. Öğr. Üyesi Serhat ERDEM

**Editör Kurulu / Editorial Board**

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

**Yazı İşleri / Editorial Secretary**

Nejla Yiğit

**Adres / Address**

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü  
25240 - ERZURUM  
Tel: +90 442 2311470  
E-mail: [gsed@atauni.edu.tr](mailto:gsed@atauni.edu.tr)  
Dizgi/Typesetting & Teknik Redaksiyon/Technical Reducation  
Doç. Dr. Koray ÇELENK +90 442 2315455

## Amaç ve Kapsam

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

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

## Aim and Scope

The main aim of Atatürk University Journal of Fine Arts Institute is to create a scientific platform where scientists, studying in the field of Fine Arts and Art and Science, can share their knowledge, experience, evaluation, suggestions, and opinions. It is also aimed to contribute to the national and international scientific studies in the field of fine arts by publishing scientific research papers which have original value.

The Journal of Fine Arts Institute of Ataturk University, published twice a year in March and October with the ISSN 1300-9206 and E-ISSN 2687-4288 number, is a national, peer-reviewed, and scientific official journal since 1995. The abbreviated name of the journal is "GSED". Atatürk University Journal of Fine Arts Institute is indexed by ULAKBİM-TÜBİTAK Social Sciences (TR Index), Academia Social Science Index (ASOS), and Acar Index. In our journal, scientific research papers, review articles, and case report type scientific research papers carried out in one of the Turkish or English languages and in different disciplines of Fine Arts, Art and Science (Photography, Traditional Turkish Arts, Graphics, Sculpture, Music, Painting, Performing Arts, Art History, Ceramics, Cinema-TV, Textile, and Fashion Design, etc.) are published. The manuscripts that are sent to the Journal must be original, unpublished, and cannot be submitted simultaneously for publication elsewhere.

## Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın Politikası ve Etik İlkeler

### Yayın Politikası

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

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.
2. Editörler kurulu yazım kurallarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.
3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Çifte Kör Hakemlik (Peer Review) sürecine girerek, yayın kurulunun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerin herhangi birinden olumsuz rapor gelmesi durumunda, yazı üçüncü bir hakeme yönlendirilir. Üçüncü hakemden gelen rapor doğrultusunda ve editör kararı ile yazının yayınlanması uygun görülürse dergide basılır. Hakemlerin değerlendirme süresi 20 gündür.
4. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyen yazarlar ön kontrol aşamasında Dergipark sistemi üzerinden geri çekme işlemini kendileri yapabilirler. Ön kontrol aşamasını geçmiş yazıların geri çekilmesi için, editöre sistem üzerinden geri çekme talebi bildirilmelidir.
5. Dergiye gönderilen yazılar için telif devir hakkı formu doldurulmalıdır. Yazılar için telif hakkı ödenmez.
6. Yazıların, Türkçe ve İngilizce yazım kuralları ile APA 7 yazım formatına uygun olması gerekmektedir.
7. Dergiye gönderilen makalelerde her yazara ait Orcid Id belirtilmesi zorunludur.
8. Dergiye gönderilen makaleler benzerlik oranı için "Crossref Similarity Check Powered by iThenticate" ile kontrol edilmektedir. Benzerlik oran sınırını (%20) aşan makaleler hakeme yönlendirilmeden reddedilir.



## Etik İlkeler

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

### Yazarlar için

1. Yazarlar gönderdikleri makalelerin detaylı değerlendirme sürecine tabi tutulmasını kabul etmiş sayılırlar.
2. Makalede isimleri bulunan yazarlar makaleye yaptıkları katkıyı editörlüğe bildirmek zorundadırlar.
3. Yazarlar, makalelerini dergi kurallarına uygun bir şekilde hazırlayıp göndermelidirler.
4. Yayımlanmak üzere dergiye gönderilen herhangi bir makalede isimleri bulunan yazarlar, makaledeki her türlü verinin gerçek ve orijinal olduğunu beyan etmiş sayılırlar.
5. Yazarlar, hakem değerlendirmesine tabi tutulmuş makaleleriyle ilgili hakemlerin ve editörlüğün istediği her türlü düzeltmeyi yapmakla yükümlüdürler.
6. Nitel veya nicel yaklaşımlarla yürütülen ve anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak verileri toplanan her türlü araştırma için Etik Kurul Onayı alınması zorunludur. Makalenin Yöntem kısmında Etik Kurul Onayı alınan kurum, tarih ve onay numarası belirtilmelidir.
7. Yazarlar, başka kaynaklardan alınan veya kullanılan materyal ile ilgili telif hakkı şartlarına uymakla yükümlüdürler.
8. Dergide yer alan yazılardan doğacak her türlü sorumluluk yazar(lar)ına aittir.

### Hakemler için

1. Makale değerlendirmesinde görev yapan hakemler objektif ve tarafsız olarak değerlendirme yapmalı ve makale hakkındaki görüşlerini açık ve anlaşılır bir dille ifade etmelidirler.
2. Makale yazarları veya makaleyi destekleyen kurum ve kuruluşlar ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunan hakemler durumu editörlüğe bildirerek, makale değerlendirmesinde bulunmamalıdır.
3. Hakemler değerlendirmeleri üzere kendilerine gönderilen makalelerin verilerini kimseyle paylaşamazlar.
4. Düzeltme isteyerek makalenin yayınlanabileceği yönünde kanaate varan hakemler, gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra makaleyi yeniden inceleme hakkına sahiptirler.
5. Hakemler değerlendirdikleri makaledeki bilgilerin yayınlanmış başka bir makaledeki bilgilerle benzerlik gösterdiğini belirlemeleri halinde, durumu Dergi Editörlüğüne derhal bildirmelidirler.

### Editör ve Editör Kurulu için

1. Makalelerin ön değerlendirmeleri Yayın Kurulu tarafından yapılır.
2. Makaleler değerlendirilmek üzere Yayın Kurulu tarafından en az iki hakeme gönderilir. Danışman raporlarına bağlı olarak Yayın Kurulu, makalelerin kabulüne, reddine veya düzenlenmesine karar verir.
3. Yayın Kurulu, yayımlanmamış makalelerin verilerini hiçbir şekilde şahsi işleri için kullanamaz ve bu verileri hiçbir şekilde paylaşamaz.
4. Makale değerlendirme süreci tamamlandığında, editör kararı sorumlu yazara iletir.
5. Editör, bir makalenin kabulüne ya da reddine karar verirken, makalede ismi bulunan kişi ya da kişilerle olan çıkar çatışmasından etkilenmemelidir.

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

### Publication Policy

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

1. Submitted manuscripts must be original manuscripts that have not been previously published in any form or submitted to any publication organ for publication.
2. The editorial board is authorized to not publish the articles that do not comply with the editorial rules, send them back to the author for editing and edit them in format.
3. After the technical evaluation stage, the manuscripts submitted for publication are entered into the double blind referee process and evaluated by at least two referees approved by the editorial board. In case of a negative report from any of the referees, the article is forwarded to a third referee. In accordance with the report of the third referee and the decision of the editor, it is published in the journal if it is seemed appropriate.
4. Authors who wish to withdraw their manuscripts submitted for publication due to delays or other reasons may withdraw their manuscripts through the Dergipark system at the pre-check stage. In order to retract previous articles that have passed the pre-check phase, the journal editor must be notified of the withdraw request via the system.
5. Copyright transfer form must be filled in for the manuscripts sent to the journal. Copyright is not paid for articles.
6. Manuscripts must comply with the Turkish and English spelling rules and APA 7 spelling format.
7. It is mandatory to mention the Orcid Id of each author in the articles sent to the journal.

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

### **Ethical Principles**

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

#### **For Authors**

1. Authors are obliged to participate in peer review process of the manuscripts submitted.
2. The contribution given to the article by authors whose names appear on the manuscript has to be notified to the editor.
3. Authors should send their articles prepared in accordance with the instructions for authors of the journal.
4. The authors whose names are taking part in any article submitted to the journal for publication are deemed to have declared that data of all kinds presented in this article are real and original.
5. The authors are obliged to make all kinds of the corrections about to the articles subjected to peer review by related referees and fulfilling requests of the editor.
6. Ethics Committee Approval is mandatory for all kinds of research conducted in qualitative or quantitative approaches and whose data are collected using questionnaire, interview, focus group study, observation, experiment and interview techniques. The institution, date and approval number for which Ethics Committee Approval was obtained should be specified in the Method section of the article.
7. The authors are obliged to comply with the copyright conditions relating to the material used or those from other sources and sign a contract stating the transfer of copyright to the Journal.
8. Any liability that may arise from the article included in the journal belongs to the author(s).

#### **For Referees**

1. The referees considering the article should make an objective and impartial assessment and express their views in clear and understandable language.
2. The referees declaring any conflicts of interest with article authors or institutions and organizations supporting the article should inform the editorship about the situation and not involve in the article evaluation.
3. Referees cannot share the data of articles sent to them for consideration with anyone.
4. The referees recommending that the article can be published after corrections have the right to re-examine the article after the necessary corrections have been made.
5. If referees determine that data in the article being evaluated are similar to those published in another article previously, they should report the situation immediately to the Journal Editorship.

#### **For Editor and Editorial Board**

1. Preliminary assessments of the papers are made by the Editorial Board.
2. Articles to be evaluated are sent to at least two referees by the Editorial Board. Editorial Board decides the acceptance, rejection or modification of articles depending on referees' reports.
3. The Editorial Board may not use the data of unpublished article for their personal affairs in any way and not share this data in any way.
4. When the evaluation process of articles is completed, the editor forwards the decision to the author.
5. The Editor, when deciding on the rejection or acceptance of an article, should not to be affected by the conflict of interest of the person or persons taking part among the authors.

## Makale Yazım Düzeni

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

Metin boyutu, sayfa kenar boşlukları 2,5 cm (sağ, sol, üst, alt) olacak şekilde Times New Roman 10 pnt ve 1 satır aralıklı verilmelidir. Paragraf başları boşluk verilmenden sol başa yaslı başlatılmalıdır. Satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6 nk boşluk bırakılmalıdır. Tablo, grafik ve görsel numaraları kalın ve düz karakterle verilmelidir. Tablo, grafik ve görsel açıklamaları ise, bir satır alttan italik karakterle verilmelidir. Figürlere ait numara ve açıklamalar sola dayalı olarak gösterilmelidir. Tablo, grafik ve görsellere ait tüm numara ve açıklamalar, bu figürlerin üstünde gösterilmelidir. Tüm figürler sola dayalı olarak yerleştirilmelidir. Tablo, grafik ve görsel açıklamalarında tüm kelimelerin baş harfi büyük harfle başlatılmalıdır. Harici kaynaklardan alınan tablo, grafik ve görsellerin altında sola dayalı olarak referans gösterilmelidir. Tablo içeriği 8 pnt olarak belirlenmelidir. Tablolarda sütun çizgileri kaldırılmalı sadece satır çizgileri gösterilmelidir. Ayrıca tablolarda satır aralığı 1pnt'ya düşürülmeli ve satır öncesi ve sonrası boşluklar 0 nk olmalıdır.

İlk sayfada, Türkçe makale isminin (18 punto) ve İngilizce makale isminin (14 punto) kelimelerinin ilk harfi büyük diğer harfler küçük karakterle verilmelidir. Hiçbir başlıktan önce satır boşluğu bırakılmamalı, sadece satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6nk ayarlanmalıdır. Makale eğer tez, bildiri v.b. başka bir çalışmadan üretilmişse ilk sayfada yazar isim ya da isimlerinden hemen sonra üslü gösterim şeklinde ve 9 pnt olarak verilmelidir. Yazar isim ya da isimleri İngilizce başlığın altında Bold (Koyu) 11 pnt, Ünvan, Kurum, e-mail ve Orcid Id bilgileri ise yazar isminin hemen altında 9 pnt karakterle verilmelidir. Öz ve Abstract 8 pnt ve 1 satır aralığı ile oluşturulmalıdır. Öz bölümünde araştırmanın amacı, çalışma grubu, yöntem ve elde edilen sonuçlarla ilgili öz bilgilere mutlaka yer verilmelidir. Özet 250 kelimeyi geçmemelidir. Öz ve Abstract altında en az 3 en fazla 5 adet anahtar kelime mutlaka belirtilmelidir.

Makaleler 1. Bölüm Giriş bölümü, 2. Bölüm Yöntem bölümü, 3. Bölüm Bulgular ve Yorum bölümü ve 4. Bölüm Sonuç, Tartışma ve Öneriler bölümü olarak düşünülmeli; Ana bölüm başlıkları (1, 2, 3 gibi), 1. derece alt başlıklar (1.1, 1.2 gibi) ve 2. derece ve üstü alt başlıkların tamamı (1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1 gibi) sola dayalı ve kelimelerin baş harfleri büyük harfle başlatılmalıdır. Ana bölüm başlıkları ve 1. derece alt başlıklar düz karakterle, 2. derece alt başlıklar italik karakterle verilmelidir.

Metin içerisindeki alıntılarda dipnot kullanılmamalı, alıntılarının tamamında (dolaylı ya da dolaysız) Yazar soyadı, Yayın yılı, s. sayfa no kuralına uyulmalıdır [Örneğin (Sönmez, 1998, s. 76)]. Doğrudan ya da dolaysız alıntılarda, yapılan alıntı 40 kelimeyi geçmiyorsa tırnak içerisinde gösterilmeli; 40 kelimeyi geçiyorsa sıkıştırılmış paragraf olarak (paragrafın tamamı soldan 1 tab (1 cm) içeriden verilerek ve tırnak işareti koyulmadan gösterilmelidir.

Kaynakça ve varsa görsellerin kaynakçası açık şekilde belirtilmeli; metin içerisinde yapılan alıntılar ile kaynakça birebir örtüşmelidir. Kaynakçada, gösterilen kaynak bir satırı geçiyorsa, iki ve daha sonraki satırlar 0.5 cm içeriden verilmelidir. Makale yazım düzenine ait bir şablon dergi sayfası üzerinde mevcuttur. Yazarlar makale şablonunu indirip hazırlayacakları makaleyi bu şablon içerisinde oluşturup gönderim sağlamalıdır. Kaynak gösteriminde, gönderilen makaleler **APA 7** formatına uygun olarak hazırlanmak zorundadır. Makale şablonuna, yazım kurallarına ve kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmayan makaleler, ön kontrol aşamasında hakem değerlendirmesine yönlendirilmeden elenecektir. Bu konuda sorumluluk tamamen yazara aittir. Referanslar aşağıdaki örneklerde olduğu gibi gösterilmelidir.

### Sürelî Yayınlar:

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

Soyisim, A. A., Soyisim, B. B., & Soyisim, C. C. (Yıl). Yazının başlığı. *Sürelî Yayının Başlığı, Cilt(Sayı)*, sayfa aralığı. Doi ya da URL

Örnek:

Can, D. (2009). Geçti bu demde cihandan Piri Mimaran Sinan... *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 10(8), 24-37. [http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el\\_sanatları/elsanatlaridergisi8y.pdf](http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatları/elsanatlaridergisi8y.pdf)

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

**Kitap:**

Bir kitaba atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

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

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. URL

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. Doi

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

Örnek:

**Tek yazarlı kitap**

Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. Deki Yayınevi.

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

**Çok yazarlı kitap**

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

**Editörlü kitap**

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

**Birden çok baskısı olan kitap**

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

**Sadece elektronik basılı kitap**

O'Keefe, E. (2001). *Egoism & the cnsts in Western values*. <http://www.onlineoriginals.com/showitem.asplitemI135>

**Kitap Bölümü:**

Bir kitap bölümüne atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

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

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

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

Örnek:

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

**Toplantı ve Sempozyum:**

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

Soyisim, A. A. (Yıl, Ay). *Bildiri ya da poster başlığı* [Konferans sunumu]. Kuruluş Adı, Yer bilgisi.

Soyisim, A. A. (Yıl). Bildiri ya da poster başlığı. A. Editör, & B. Editör (Eds.), *Kuruluş bildiri kitabı* (s. x-x) içinde. Yayıncı. Doi ya da URL

Örnek:

Evans, A. C., Jr., Garbarino, J., Bocanegra, E., Kinscherff, R. T., & Márquez-Greene, N. (2019, 8–11 Ağustos). *Gun violence: An event on the power of community* [Konferans sunumu]. APA 2019 Convention, Chicago, IL, United States. <https://convention.apa.org/2019-video>

Bedenel, A.-L., Jourdan, L., & Biernacki, C. (2019). Probability estimation by an adapted genetic algorithm in web insurance. R. Battiti, M. Brunato, I. Kotsireas, & P. Pardalos (Eds.), *Lecture notes in computer science: Vol. 11353. Learning and intelligent optimization* (s. 225–240) içinde. Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-05348-2\\_21](https://doi.org/10.1007/978-3-030-05348-2_21)

#### **Tez:**

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

Soyisim, A. A. (Yıl). *Doktora ya da yüksek lisans tezinin başlığı* (Erişim ya da Sipariş No.) [Yüksek lisans tezi/Doktora tezi, Üniversite Bilgisi]. Veritabanı Bilgisi.

Örnek:

Çizili, İ. (2000). *Müzik öğretmenliği programları mezunlarının piyano derslerinde öğrendikleri davranışları öğretmenlikte kullanmaları* (Tez No: 96081) [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.

#### **Ansiklopediler:**

Yazar, A veya Şirket/Grup Yazarı. (Tarih). Giriş başlığı. Ansiklopedi başlığında.

Yazar, A veya Şirket/Grup Yazarı. (Tarih). Giriş başlığı. Ansiklopedi başlığında. URL

Örnek:

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

Easton, B. (2012). Economic history: Boom and bust, 1870–1895. *Te Ara: The encyclopedia of New Zealand* içinde. <http://www.teara.govt.nz/en/economic-history/page-5>

#### **Sözlükler:**

Şirket/Grup Yazarı. (Tarih). Sözlük girişi. *Sözlüğün başlığında*. URL

Örnek:

Merriam-Webster. (2003). Litmus test. *Merriam-Webster's collegiate dictionary* (11th ed., s. 727) içinde.

Merriam-Webster. (t.y.). Practice. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/practice>

#### **Online Gazete:**

Soyisim, A. (Yıl, Gün ve Ay). Gazete yazısı başlığı. *Gazete İsmi*. URL

Örnek:

McKay, E. (2019, 9 Temmuz). Contamination rates getting better for Wellington's public recycling bins. *New Zealand Herald*. [https://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c\\_id=1&objectid=12247753](https://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=12247753)

#### **Televizyon programı:**

Yapımcı, A., & Yapımcı, B. (Yapımcılar). (Tarih aralığı). *Programın başlığı* [TV dizisi]. Üretim şirketi.

Örnek:

Serling, R. (Yapımcı). (1959–1964). *The twilight zone* [TV dizisi]. Cayuga Productions

#### **Film**

Yönetmen, A. (Yönetmen). (Tarih). *Film ismi* [Film]. Üretim şirketi.

Örnek:

Fleming, V. (Yönetmen). (1939). *Gone with the wind* [Film]. Selznick International Pictures; Metro-Goldwyn-Mayer.

## Fotoğraf

Fotoğrafçı, A. (Tarih). *Fotoğraf ismi* [Fotoğraf]. İnternet Sitesi İsmi. URL

Örnek:

Perry, G. (2014). *Comfort blanket* [Fotoğraf]. Art Basel. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/18906/Grayson-Perry-Comfort-Blanket>

## Web Sitesi:

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

Yazar, A. veya Şirket/Grup Yazarı. (Tarih). *Web sayfasının başlığı*. Web Sitesinin Adı. URL

Örnek:

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

Ateş, S. (2015, 11 Ağustos). *Tabularla dans Halil Altındere*. Sanat Karavanı. <https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>

APA 7 yazım kuralları ile ilgili geniş bilgiye, <https://www.apastyle.apa.org/> ve <https://libguides.wintec.ac.nz/APA/current> adreslerinden ulaşılabilir.

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

## Author Guidelines

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

The text size should be Times New Roman 10 pnt and 1 line spaced, with page margins 2.5 cm (right, left, top, bottom). Paragraph headings should be left justified without spaces. There should be 6 nk space before and after the line spacing options. Tables, graphics and visual numbers should be given in bold and plain characters. Tables, graphics and visual descriptions should be given one line below in italics. Numbers and explanations of the figures should be left justified. All numbers and descriptions of tables, graphics and visuals should be displayed above these figures. All figures should be placed left justified. The initials of all words in table, graphic and visual explanations must be capitalized. Below the tables, graphics and visuals taken from other sources, the source from which they were taken should be indicated, aligned to the left. Table content should be 8 pnt. Column lines should be removed in tables, only row lines should be shown. In addition, the line spacing in tables should be reduced to 1pnt and the spaces before and after the line should be 0 nk.

On the first page, the first letter of the words of Turkish article name (18 pt) and English article name (14 pt) should be given in the upper case and other letters in lower case. Line spacing should not be left before any headings, only 6nk should be set before and after the line spacing options. If the article is produced from another study (thesis, notice, etc.) the author should be given in the form of exponential notation and 9 pnt immediately after the author's name or names on the first page. The author's name (s) should be given under the English title with Bold (Bold) 11 pnt and Title, Institution, e-mail and Orcid Id information should be given just below the author's name with 9 pnt character. Turkish and English abstracts should be generated with 8 pnt and 1 line spacing. In the abstract section, the abstract information about the aim of the research, the working group, the method and the results obtained should be included. Abstract should not exceed 250 words. A minimum of 3 and a maximum of 5 keywords should be indicated. Articles should be considered as Section 1 Introduction, Section 2 Method, Section 3 Findings and Interpretation and Section 4 Conclusion, Discussion and Suggestions. Main section headings (such as 1, 2, 3), 1st-degree subheadings (such as 1.1, 1.2) and 2nd degree and higher subheadings (such as 1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1) must be aligned left. The initials of the words must be capitalized. Main section headings and 1st degree subtitles should be given in plain characters, and 2nd degree subtitles should be in italics.

Footnotes should not be used in quotations in the text. Direct or indirect citations should be shown in accordance with the "author surname, year of publication, page number". In direct or direct quotations, if the quotation does not exceed 40 words, it should be shown in quotation marks; If it exceeds 40 words, it should be shown as a compressed paragraph (the whole paragraph should be given 1 tab (1 cm) from the left and without quotation marks).

The bibliography and the bibliography of the images should be clearly indicated. The citations in the text should overlap with the bibliography. If the source shown in the bibliography exceeds one line, the second and subsequent lines should be given 0.5 cm inside. A template of the manuscript layout is available on the journal page. The authors should download the article template and prepare the article in this template and submit it. Manuscripts must be prepared according to **APA 7** format. Manuscripts that are not prepared in accordance with the article template, spelling rules, and citation rules will be eliminated during the pre-control phase without being directed to the referee evaluation. The responsibility entirely belongs to the author in this issue. References should be cited as shown in the examples below.

#### **Periodicals:**

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

Surname, A. A., Surname, B. B., & Surname, C. C. (Year). Title of the article. *Title of Periodical*, Volume(Number), page range. Doi or URL

Example:

Can, D. (2009). Geçti bu demde cihandan Piri Mimarın Sinan... *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 10(8), 24-37. [http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el\\_sanatları/elsanatlaridergisi8y.pdf](http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatları/elsanatlaridergisi8y.pdf)

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

#### **Books:**

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

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

Surname, A. A. (Year). *Title of the work*. URL

Surname, A. A. (Year). *Title of the work*. Doi

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

Example:

#### **Single Author Books:**

Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. Deki Yayınevi.

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

#### **Multi-Author Books:**

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

#### **Edited Books:**

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

#### **Book with Multiple Editions:**

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

#### **Electronic Printed Books Only:**

O'Keefe, E. (2001). *Egoism & the cnsts in Western values*. <http://www.onlineoriginals.com/showitem.asp litem1351>

### **Book Sections:**

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

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

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

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

Example:

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

### **Meeting and Symposium:**

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

Surname, A. A. (Year, Month). *Paper or poster title* [Conference presentation]. Organization Name, Location.

Surname, A. A. (Year). Paper or poster title. In A. Editor, & B. Editor (Eds.), *Conference proceedings book name* (pp. x-x). Publisher. Doi or URL

Example:

Evans, A. C., Jr., Garbarino, J., Bocanegra, E., Kinscherff, R. T., & Márquez-Greene, N. (2019, 8–11 Ağustos). *Gun violence: An event on the power of community* [Conference presentation]. APA 2019 Convention, Chicago, IL, United States. <https://convention.apa.org/2019-video>

Bedenel, A.-L., Jourdan, L., & Biernacki, C. (2019). Probability estimation by an adapted genetic algorithm in web insurance. In R. Battiti, M. Brunato, I. Kotsireas, & P. Pardalos (Eds.), *Lecture notes in computer science: Vol. 11353. Learning and intelligent optimization* (pp. 225–240). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-05348-2\\_21](https://doi.org/10.1007/978-3-030-05348-2_21)

### **Thesis:**

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

Surname, A. A. (Year). *Title of doctorate or master's thesis* (Access or Order No) [Master thesis/Doctorate thesis, Name of University]. Name of Database.

Example:

Çizili, İ. (2000). *Müzik öğretmenliği programları mezunlarının piyano derslerinde öğrendikleri davranışları öğretmenlikte kullanmaları* (Thesis no: 96081) [Master Thesis, Uludağ University]. Thesis Center of Higher Education Board.

### **Encyclopedia:**

Author, A or Corporate/Group Author. (Date). Title of entry in sentence case. In *Title of encyclopedia in italic sentence case*.

Author, A or Corporate/Group Author. (Date). Title of entry in sentence case. In *Title of encyclopedia in italic sentence case*. URL



Example:

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

Easton, B. (2012). Economic history: Boom and bust, 1870–1895. In *Te Ara: The encyclopedia of New Zealand*. <http://www.teara.govt.nz/en/economic-history/page-5>

#### **Dictionaries:**

Corporate/Group Author. (Date). Dictionary entry. In *Title of dictionary in italic sentence case*. URL

Example:

Merriam-Webster. (2003). Litmus test. In *Merriam-Webster's collegiate dictionary* (11th ed., s. 727).

Merriam-Webster. (n.d.). Practice. In *Merriam-Webster.com dictionary*. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/practice>

#### **Online Newspaper:**

Author, A. (Year, Month day). Title of newspaper article in sentence case. *Title of Newspaper in Italic Title Case*. URL

Example:

McKay, E. (2019, July 9). Contamination rates getting better for Wellington's public recycling bins. *New Zealand Herald*. [https://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c\\_id=1&objectid=12247753](https://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=12247753)

#### **Tv Series:**

Producer, A., Producer, B., & Producer, C. (Executive producers). (Date range). *Title of series in italic sentence case* [TV series]. Production Company.

Example:

Serling, R. (Executive producers). (1959–1964). *The twilight zone* [TV series]. Cayuga Productions

#### **Film:**

Director, A. (Director). (Date). *Title of film in italic sentence case* [Film]. Production Company.

Example:

Fleming, V. (Director). (1939). *Gone with the wind* [Film]. Selznick International Pictures; Metro-Goldwyn-Mayer.

#### **Photograph:**

Photographer, A. (Year). *Name of photograph* [Photograph]. Name of Web Page. URL

Örnek:

Perry, G. (2014). *Comfort blanket* [Photograph]. Art Basel. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/18906/Grayson-Perry-Comfort-Blanket>

#### **Web:**

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

Author, A. or Corporate/Group Author. (Date). *Title of webpage in italic sentence case*. URL

Example:

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

Ateş, S. (2015, 11 Ağustos). *Tabularla dans Halil Altundere*. Sanat Karavanı. <https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altundere/>

Detailed information about APA 7 writing rules can be found at <https://www.apastyle.apa.org/> and <https://libguides.wintec.ac.nz/APA/current>

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

# İÇİNDEKİLER/CONTENTS

---

## ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

**Şule SAYAN**

METİNSEL İÇERİKLİ ANLATIM DİLİNDE KİMLİK VE GIYDIRILMIŞ KİMLİK TEMSİLİ  
Identity and Dressed Identity Representation in Textual Content Narrative  
(1-12)

**Betül ELİBOL & Safiye SARI**

ERZURUM EHRAM DOKUMASI ÜZERİNE DENEYSEL BİR ÇALIŞMA  
An Experimental Study on Erzurum Ehram Weaving  
(13-22)

**Şahabettin ÖZTÜRK**

VAN HÜSREV PAŞA KÜLLİYESİ MİMARİ SÜSLEME VE ONARIMI  
The Architectural Decoration and Renovation of Van Hüsrev Paşa Social Complex  
(23-43)

**Berna ÇAĞLAR ERYURT**

YAĞLI BOYA TUVAL RESİMLERİNİN RÖTUŞ UYGULAMALARINDA KULLANILAN  
MALZEMELER VE DENEYSEL UYGULAMALAR: HAM VE YANMIŞ SİENNA PİGMENT  
ÖRNEĞİ  
Materials Used in Oil Painted Canvas Paintings and Experimental Practices: Raw and Burnt Sienna  
Pigment  
(44-58)

**Ardan ERGÜVEN**

DURUŞ NOKTASI: FOTOĞRAFTA KARAR ANI VE YORUM  
The Standpoint: Decisive Moment and Interpretation in Photography  
(59-66)

**Melih GÜNAYDIN & Esra DALKIRAN**

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ ALDIKLARI EĞİTİMİN ÖĞRENME ÇIKTILARININ  
DEĞERLENDİRİLMESİ  
An Evaluation of Learning Outcomes of Education Received by Music Teacher Candidates  
(67-81)

***Esra YÜCESAN***

OKUL ÖNCESİ ÖĞRETMENLERİNİN MÜZİK ETKİNLİKLERİNDE ORFF YAKLAŞIMINI  
KULLANMA DURUMLARI

An Analysis on Pre-School Teachers' Views about Using Orff Approach in Musical Activities

(82-91)

***Muhsin SARIKAYA***

PANDEMİ SÜRECİNDE UZAKTAN EĞİTİME İLİŞKİN MÜZİK EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI  
ÖĞRENCİLERİNİN GÖRÜŞLERİ

The Opinions of The Students of Music Education Department on Distance Education during The  
Pandemic

(92-100)

***Gökalp PARASIZ & Elçin ARSLAN KAYA***

BİLİM VE SANAT MERKEZLERİNDEKİ ÖĞRENCİLERİN MÜZİK DERSİNDE  
KARŞILAŞTIKLARI SORUNLAR VE DERSE YÖNELİK TUTUMLARININ İNCELENMESİ

An Analysis on the Problems Encountered by Students in Music Class in Science and Art Centers and  
Their Attitudes towards The Course

(101-120)

***Sepideh HEİRANPOUR ŞAN***

İRAN'IN BATISINDA BULUNAN BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ KÖŞK TİPİ CAMİİLERE GENEL  
BİR BAKIŞ: BARSİYAN VE GURVE CAMİİLERİ ÖRNEĞİ

An Overview of The Great Seljuk Period Kiosk Mosques in The West of Iran: Barsiyan and Gurve  
Mosques

(121-137)

***Aytaç ÖZMUTLU & Emel BAYRAK ÖZMUTLU***

GRAFİK TASARIMI BÖLÜMÜ ÖĞRENME ÇIKTILARININ 21. YÜZYIL BECERİLERİ  
TEMELİNDE İNCELENMESİ

An Analysis on Learning Outcomes of Graphic Design Department through The 21st Century Skills

(138-152)

***Muhammed CANBULUT & Hasan Hakan OKAY***

GİTARDA SOL ELDE PARMAK NUMARASI KULLANIMI HAKKINDA MÜZİK ÖĞRETMENİ  
ADAYLARININ GÖRÜŞLERİ

The Opinions of Music Teacher Candidates about The Use of Finger Numbers on The Left Hand in Guitar  
Playing

(153-167)

***Ömür KOÇ***

ÜÇ AŞK KONULU MESNEVİDEN MİNYATÜRLER VE FERAYE TÜRKÜSÜ MİNYATÜRÜ  
Miniatures and Feraye Folk Song Miniature from Three Love-Themed Mesnevis  
(168-183)

***Serkan DEMİRTAŞ***

MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMI ÖĞRENCİLERİNİN PİYANO ÇALGISINA  
YÖNELİK TUTUM DÜZEYLERİNDEKİ FARKLILAŞMANIN İNCELENMESİ (PAMUKKALE  
ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ)

An Analysis on The Differences in Students' Attitude Levels in Music Education Undergraduate Program  
towards The Piano Instrument (Sample of Pamukkale University)  
(184-190)

***DERLEME MAKALELER/REVIEW ARTICLES***

***Hasan AÇILMIŞ***

MİMARİ VE PLASTİK SANAT AKIMLARININ GOTİK VE RÖNESANS DÖNEM KORO  
MÜZİĞİNE YANSIMALARI

The Reflections of Architectural and Plastic Art Movements to The Gothic and Renaissance Period of  
Choir Music  
(191-200)

***Yasin KARAÇAM***

SAHNE TASARIMININ GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE TEKNİK VE TEKNOLOJİNİN ÖNEMİ  
The Importance of Technique and Technology in The Development Process of The Stage Design  
(201-220)

***Eşref AKMEŞE***

THOMAS HOBBS'UN İNSAN FELSEFESİ BAĞLAMINDA THE PLATFORM (2019) FİLMİ  
ÜZERİNE BİR ANALİZ

An Analysis on The film The Platform (2019) in The Context of Thomas Hobbes' Human Philosophy  
(221-230)

***Ardan ERGÜVEN***

ELEKTRİK VE GRAFİK TASARIM: AMELİ ELEKTRİK DERGİSİ KAPAKLARININ GÖRSEL  
ANALİZİ

Electricity and Graphic Design: Visual Analysis of Ameli Elektrik Magazine Covers  
(231-240)

***Serhat ERDEM***

SANAL GERÇEKLİĞİN REKLAM STRATEJİLERİNDE KULLANILMASINA YÖNELİK BİR  
DEĞERLENDİRME

An Evaluation on The Use of Virtual Reality in Advertising Strategies

(241-248)

***Önder YAĞMUR & İbrahim ARSLAN***

AYLAN KURDİ'DEN SONRA: SANATTA GÖÇÜN KAYDI

After Aylan Kurdi: Recording of Migration in Art

(249-257)

***Meryem DEVECİ***

YAKLAŞIM ÇEŞİTLİLİĞİ BAĞLAMINDA COVID-19 PANDEMİSİ İÇİN TASARLANAN AFİŞLER

Posters Designed for Covid-19 Pandemic in The Context of Diversity of Approach

(258-270)

***Serap BUYURGAN & Gizem Büke ÖZTÜRK***

BİLECİK BELEDİYESİ YAŞAYAN ŞEHİR MÜZESİ VE YAŞAMA KATKILARI

Bilecik Municipality Living City Museum and Its Contributions to Life

(271-284)

***Nilüfer Nazende ÖZKANLI***

GEÇİRGENLİK KAVRAMININ SERAMİK FORMLARA YANSIMASI

The Reflection of Permeability Concept on Ceramic Forms

(285-293)

***Mine DEĞİRMENCİ AYDIN***

AFRİKA SANATININ KORUYUCU İŞLEVİ EKSENİNDE NICK CAVE'İN SANAT PRATİĞİ

Nick Cave's Art Practice within The Scope of the Protective Function of African Art

(294-301)

***Zekeriya ERDİNÇ***

ALL-OVER'DAN DEVR-İ ÂLEM'E

From All-Over to Devr-i Alem

(302-308)

# Metinsel İçerikli Anlatım Dilinde Kimlik ve Giydirilmiş Kimlik Temsili

## Identity and Dressed Identity Representation in Textual Content Narrative

Şule Sayan

Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü  
email: [sule.sayan@hbv.edu.tr](mailto:sule.sayan@hbv.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6959-3452>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Sayan, Ş. (2021). Metinsel içerikli anlatım dilinde kimlik ve giydirilmiş kimlik temsili. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 1-12. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.816411>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 26/10/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 12/01/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Dinamik bir kimlik kavramı ile yaşadığımız küresel çağda, çoklu aidiyetlerin anlaşılabilirliği için zamanla değişip yeniden yapılabılır bir gösterge olarak kimliğe bakılmalıdır. Çünkü sınırları muğlaklaşan dünyada birey, çoklu kimlikte varlık alanı oluşturabilir. Güncel sanatçılar disiplinlerarası söylemin olanakları içerisinde kimlik ve giydirilmiş kimlik kalıplarını da tartışmaktadır. 1980'lerden günümüze kimlik temsilleri başta görsel sanatlar olmak üzere çeşitli disiplinlerde, önceki dönemlerden farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Metinsel içerikli anlatım dili, kimlik meselesini belirli toplumsal dinamiklerle okuma ve ifade etme pratiğinin yerine yeni bir öneri niteliği taşımaktadır.

Bu makalede genel çerçevede kimlik ve kimlik temsillerinin, güncel sanatta hareket alanı incelenmekte, yazıyı bir araç olarak kullanan sanatsal pratiklerin kimlik oluşumlarını nasıl ele aldığı değerlendirilmektedir. Araştırma, kimlik ve kimlik temsillerinin kuramsal boyutuna genel bir bakış sunduktan sonra yazının kullandığı bir pratikten hareketle kimlik temsillerini günümüz sanatından örnek sanatçı işleri üzerinden incelemek ve değerlendirmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Yapılan görsel analizler, eser okumaları ve literatür taraması yoluyla, dilin temsili olan yazıyı bir yöntem olarak seçen sanatçıların çalışmalarını, güncel sanat içerisinde konumlandırılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Güncel Sanat, Dil, Yazı, Kimlik, Temsil

### Abstract

In the global age in which we live with a dynamic identity concept, identity should be viewed as an indicator that can change and be reconstructed over time to understand multiple attachments. The reason for this transformation is that the individual can create a domain of existence with multiple identities in such a world whose boundaries are getting blurred. Contemporary artists discuss identity and dressed identity patterns within the possibilities of interdisciplinary discourse, as well. As of 1980, identity representations have been interpreted differently from previous periods in various disciplines, primarily in visual arts. The textual content narrative language has the nature of being a new proposal instead of the practice of reading and expressing the identity issue with certain social dynamics.

This article analyzes the action area of identity and identity representations in contemporary art and evaluates how artistic practices in which writing is used as a tool to address identity formation. After presenting an overview of the theoretical dimension of the identity and identity representations, the research was carried out to analyze and evaluate identity representations through the works of artists from contemporary art. Through visual analyses, work interpretations, and literature review, the works of artists who choose writing as a method representing the language are positioned in contemporary art.

**Keywords:** Contemporary Art, Language, Writing, Identity, Representation

## 1. Giriş

Sanat tarihine bakıldığında insanlığın belleği olan yazının farklı amaç ve alanlarda yer aldığı görülür. İletişimin bir aracı olan dilin temsili yazı, sanatın tarihsel sürecinde kimi zaman resmin içerisinde plastik bir öğe olarak yer alırken bazen sadece bir kavram ya da mesaj içerikli bir fikrin göstergesi olarak karşımıza çıkar. Yazılı metinler, bazen manipüle etme, tanıklık etme, göç, kadın ve erkek, kendi ve öteki gibi kolektif bellekte gizlenen hikâyenin bir temsil parçası olarak direkt aktarma biçimi olarak kullanılmıştır. Bu perspektifle sanatçılar çalışmalarını üretirken tarihsel kökenlerinden, yaşadığı kültürden veya etnik kimliklerine başvurarak kimlik kavramı ve yazının kullanıldığı sanat pratikleri arasında bir ilişki kurmuşlardır. Küresel olanın yaşamın her alanında sokakta, evde, televizyonda yoğun etkileşiminden dolayı, günümüzde sanatın ya da sanatçının küresel bir konu olan kimlik meselesinden etkilenmemesi beklenemez.

Metinsel içerikli anlatım dili, kimliği yüzyıllar boyu sadece belirli kültürel dinamiklerle okuma ve ifade etmenin yerine, yeni bir öneri niteliği taşımaktadır. Ayrıca yazının kullanıldığı sanat pratikleri, kimlik temsilleri üzerinden hareketle farklılıkları anlamamızı sağlayan sistematik bir kodlamadır. Kimlik kavramı ve temsil politikalarının önemli bir yer tuttuğu bu makale, kimlik kavramıyla ilgilenen sanatçılar için, metinsel ağırlıklı dilin etkin bir araç olarak kullanıldığını göstermeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, sanatçının kimliğin dille nasıl tanımladığının ifadesi olarak yeni bir önerme sunmuştur. Dilin temsili olan yazının kimlik ile kurduğu beraberlikte metinler kimliklerin okunabildiği birer araç olarak görülmektedir.

Çalışmada öncelikle toplumun dini, politik, siyasal, kültürel değer yargılarının bir ürünü olan; insanın çoklu kimliklerinin, bireysel ve çoğul bir olgu olduğu vurgulanmaktadır. Daha sonra kimlik ve kimlik temsillerinin, sanata yansımaları üzerinde durulmuştur. Son olarak kimlik temsiline, insanoğlunun tarih boyunca ifade biçimi olarak seçtiği metin içerikli anlatım dilinin göstergesi olan yazıyı kullanarak çalışmalar üreten, güncel sanatçıların örnek yapıtları üzerinden bakılmıştır. Makale, kimliğin sadece belli dinamikler çevresinde okunamayacağı tezini ileri sürmektedir. Öteki, siyahi, kadın, erkek ve alt kimlikler gibi daha önce yeterince gündeme getirilmemiş alanlardan, kimlik kavramını, yazı aracılığıyla, daha etkili ifade edildiği düşünce süzgecini oluşturmaya çalışmaktadır.

## 2. Yöntem

Bu araştırma, güncel sanatta yazının kimlik ile kurduğu beraberlikte metinsel içerikli pratiklerin irdelendiği nitel bir araştırmadır. Makale kapsamında konu ile ilgili görsel analizler, okumalar ve literatür taraması yapılarak veri toplandıktan sonra, kimlik temsiline yazıyı kullanarak çalışmalar üreten, güncel sanatçıların örnek yapıtları üzerinden bakılmıştır.

## 3. Bulgular ve Yorum

### 3.1. Kimlik ve Giydirilmiş Kimlik Temsiline Kuramsal Boyutu

Kimlik, insanı toplumsal, sosyal, psikolojik, politik olarak sınıflandırma sürecidir. Bireyler tarafından bize atfedilen, kendimizle özdeş tuttuğumuz kimlik, bizi bir “isimli” yaparken aynı zamanda, bir vasıf belirtisidir. Birer nitelik ve özellik gösteren kimlik her şeyden önce farklılıkları da gösterir. Gleason’a göre, kimlik kavramı sosyal bilimlerde temel olarak birey ve toplum arasındaki ilişkiden bahsetmek için 1950’li yıllarda yoğun olarak kullanılmaya başlanmış, “Ben kimim?” ve “Ben nereye aitim?” sorularıyla bağlantılı bir kavramdır (Gleason, 2006, s. 194). Kimlik, etnik, ulusal, cinsel, toplumsal, dinsel vb. sahip olunan pek çok farklı boyutuyla incelenen bir kavramdır ve bu boyutlarla birlikte taşıdığı anlamlar da yine değişkenlik göstermektedir.

Bir insanı tanımlarken kullandığımız her bir sözcük, onun kimliğini bilinen kılan karakteristiktir: kadın veya erkek, anne, sanatçı, Yahudi, beyaz, siyah gibi tüm nicelikler kimlik durumlarını oluşturur. Bu tür kimlikler insan benliğinde dinamik bir organizasyona göre ve hiyerarşik bir düzen içerisinde var olurlar. Bu nedenle atfedilen kimlikler, onu diğerlerinden ayıran, farkını ortaya koyan ve onu “belirli bir kişi” yapan bir niteliktir. Bu kapsamda kimlik ile ilgili sayısız tanımlama sıralamak mümkündür.

Kimlik kavramının tarihine bakacak olursak, onun çok yeni bir kavram olmadığını görürüz. Ancak kimlik kavramı yeni olmamakla birlikte, 1980’lerden sonra sosyal bilimler ve sanatta tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Kimliğin güncel tartışmalara sıklıkla konu olmasının ardında toplumsal cinsiyet, politik sınırların yeniden çizilmesi, hareketliliğin ve bunun sonucunda göçün yayıldığı coğrafyalar, ve medyanın müdahaleci tavrı ile açıklanabilir.

Kimlik bireysel bir olgudur. Ama burada dikkat çekilmesi gereken nokta, toplumun kuramsal yapısı kimliği değişime teşvik ederek, şekillendirebilmektedir. Yani günümüzde kimlik kavramının, bir kimlik yaratarak ebediyen ona bağlı kalmak, kimliği sabitlemek değil, sürekli olarak yeni kimlik seçeneklerini açık tutarak belirli bir kimliğin hegemonyasında kurtulmaktır (Şimşek, 2002, s. 32). Bunlar bir anlamda giydirilmiş kimliklerdir. Yani kimlik kurgulanmış ve yapaydır. Yalın haliyle giydirilmiş kimlik; içine doğduğumuz verili kimliklerle benliğin gelişmesi, değişmesi ya da ortamlar arasında sayısız değer sistemi, uyaran ve daha birçok nitelik arasından sosyalleşmesi sürecinde edinilen kazanılmış kimliklerdir.

Güncel tartışmalara sıklıkla konu olan kimlik kavramı öznelci anlayışı reddederek yapılmaktadır. Öznelci kimlik anlayışında kapalı ve bütünsel bir iç özden yola çıkılır. Kimlik tutarlı ve yaşam boyunca az çok aynı kalan gerçek özdür. Dolayısıyla bireyi dışarıya ve etkileşime kapalı, değişmez bir özün temsil edeceğine ve tanımlayacağına inanılır. Bu yaklaşım organizmanın, dış çevresini ve değişimini göz ardı etmesi ve kimliğin oluşumunda doğru bir yaklaşım olmadığı için eleştirilmiştir. Öznelci karşıtı bir anlayış olan; nesnelci yaklaşıma göre kimlik; organizmanın iç dinamikleri yanında bütün bir dış çevresiyle birlikte karşılıklı etkileşimler ve iletişim sonucu oluşmuş olan bir bütünlük, bir tutarlılık ve sürekliliktir (Marshall, 2000, s. 9-12). Bu yaklaşımda kimliğin inşa edilmiş olduğuna, dolayısıyla tarihsel ve yerel bağlamda değişkenliğe, ilişkiselliğe, toplumsal ve bireyler arası etkileşimine inanılır. Tüm kimlikler bir inşa ürünüdür. İnsan benliğinde yer alan farklı kimliklerin listesi potansiyel olarak sonsuz uzunluktadır: hangisi üzerinde yoğunlaşacağımız, hangisini öne çıkaracağımız, hangisiyle özdeşleşeceğimiz sayısız etkene bağlıdır (Weeks, 1998, s. 85). Bu perspektiften yola çıkıldığında kimlik kavramını tanımlamanın günümüzde çok yaygın bir yolunun onu tercihler bağlamında ele almak olduğunu söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla çalışma sınırları çerçevesinde kimlik, öznelci karşıtı bir anlayış temelinde ele alınmıştır.

Newman ve Newman’ın yaptığı geniş kapsamlı bir kimlik tanımı, tüm bu ve benzeri tanımları doğrudan ya da dolaylı olarak içermektedir: Kimlik kavramı, bireyin geçmişle ilgili özdeşimlerini, bugünkü rollerini ve geleceğe



yönelik arzularını yaratıcı bir biçimde bütünleştirmesi üzerinde odaklanır. Bireyin geçmişinin sosyal tarihi ile bugünün ve geleceğin kültürel beklentileri arasında bağlantı kurar (1978, s. 164).

Önemli değişimlerin yaşandığı, farklılıkların ön plana çıktığı süreç içerisinde, Modern dönemin öteki olarak gördüğü eşcinseller, siyahiler, kadınlar, etnik gruba dahil olan insanlar seslerini duyurmak için ön plana çıkmışlardır. Önceki dönemlerden farklı olarak insan biliminin eleştiriye açık tutulması, insana yeni açılım olanaklarını sağlamıştır. Gilles Deleuze ve Felix Guattari (Deleuze ve Guattari, 1991) ötekilerin kendini duyurma çabasının altında yatan amacı, güncel olan iktidarı kabul etmeyerek, yerine yeni bir iktidar yönetiminin gelme isteğine bağlamaktadırlar. Bu yeni sistemde artık "öteki" leştirilenlerinde kendilerini ifade edebilecek hakları bulunmaktadır (Sarup, 1995, s. 142). Michel Foucault, bu mekanizmanın amacını, iktidar tarafından belirlenen kurallara uyan, otoriteye katlanan bir birey yaratmaktır (Akay, 2000, s. 57). Bu baskıcı iktidar mekanizmasına Chris Weedon kişinin kendini idrakıyla, diğerlerinin onu tanımlaması arasında büyük farklılıklar olduğunu belirterek, kimliklerin kurumsallaşmış yapılar tarafından belirlendiğini söylemektedir (Weedon, 2004, s. 13). Oysa insanlar ırk, cinsiyet, cinsellik, güzellik ve çirkinlik, yaş ve fiziksel kapasiteyle tanımlama ölçütlerine göre tanımlanmaktadır (Mathews, 2004, s. 15). Ancak bu tanımların ötesinde toplumsal üretim araçları, kültür ve yerleşik iktidar gibi olguların kimliklerin belirleyicisi olduğu düşünüldüğünde bu unsurlar, belirli kimliklere yatkın bireyler üretmektedir. Bu kimlikler arasında süreç içerisinde değişen dinamik bir hiyerarşi de söz konusudur. Bu dinamizm organizmanın yaşamı boyunca sürer ve onun sürekli olarak kimliğini yenilemesini ve geliştirmesini sağlar. Bu sorgulama süreci genel olarak uzun bir süreçtir. Ancak bu hayatın normal akışı haline gelerek patolojik bir durum olmaktan çıkmıştır. Ne var ki, böylesine kapsamlı ve çok unsurlu bir senteze ulaşmaya çalışan tanımların aksine Serter daha radikal bir yaklaşımla: İnsanlığın varlığını koruması ve sürdürmesi için, insan kimliğinde, birleşmesi ve giydirilmiş kimlik gurubundan sıyrılarak, insan kimliğinin onurunu yakalaması gerekmektedir (Serter, 1996, s. 344-349) sözlerini ifade etmiştir. Bu yaklaşıma göre birey kimliği, insanın sahip olduğu öz cevherleri (akıl, ruh) barındırır. Bu bir anlamda bütün insanlık ailesinde ortak olup aynı kurallara bağlıdır. Ancak bu yaklaşım insan kimliğinin zaman içinde şekillenip, değişime uğrayabileceğini göz ardı etmektedir. Çünkü insan kimliğinin oluşum sürecinde toplumun değer ve davranış kalıpları yapay bir kimliğin oluşumunu teşvik etmektedir. Böyle ikili bir yaklaşım bireyin kimlik ve kimlik temsillerinde hiç bitmeyecek bir mücadele demektir. Bu mücadele ise kimlik olgusunu hep dinamik ve canlı tutan, onu kalıplaştırmaktan ve donmaktan uzaklaştıran bir etmendir.

### 3.2. Kimlik Temsillerinin Sanata Yansıması

Sanat tarihine bakıldığında, toplumsal kimlikleri oluşturan pek çok dinamiğin sanat eserlerinde yer bulduğu gözlemlenir. Bu dinamikler, geliştirdikleri inanç ve üretim biçimleriyle toplumların kimliklerini tanımlamaktadır. Örneğin, Firavunların mezarları olarak inşa ettirilmiş Mısır piramitleri, Firavun'un kimliğiyle özdeşleşen inanç sistemleri ve siyasi yapılarının bir simgesidir. Sınıfsal kimliklerin birer ifade aracına dönüştüğü Rönesans döneminde ise "portre", kimlik temsilleriyle özdeşleşen bir düzlemdir.

Kimlik kavramı 1980'lerde yeni arayışlar ve yorumlarla sanata yeni anlamlar kazandıran sanatçıların öncülüğünde disiplinlerarası bir yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Ancak kimlik temsillerine sanat dünyasının yönelimi, özellikle 1960'ların sonunda feminist araştırmacıların sanatta deha, büyüklük ve erkeklikle ilgili uzun süredir yerleşik olan varsayımları sorgulayan feminist sanat akımıyla başlamıştır (Heartney, 2008, s. 242). Kristeva, Cxous, Irigaray gibi feminist teorisyenlerin düşünceleri göz önünde bulundurularak "eşcinsel sanat", "feminist sanat" gibi gruplandırmalar başlar (Çabuklu, 2004, s. 113-114). Bu bağlamda çoğulculuğu benimseyen ve "öteki" kavramına duyarlılık gösteren sanatçılar, cinsel kimlik, cinsiyet politikaları ve ayrımcılık gibi olgulara yönelerek yapıtlarını üretmişlerdir. Ayrıca ürettikleri çalışmaların Batılı sanat ortamlarına girmeye başlaması ile farklı kültürlerin sanatlarının, geniş kesimlere ulaşmasında etkili olduğu söylenebilir. Ancak sömürgecilik sonrası dönemin feministleri cinsiyetçilikten çok ırksal, sınıfsal ve etnik baskıya odaklanırlar. Batı feminizminde kültürler arasında kadınların, deneyimine gösterilen ilginin yetersizliğine tepki gösterirler.

20. yüzyıl süresinde kendine temsil olanağı bulamamış kesimler de kimlik ve kimlik temsillerine dokunarak Batı sanat ortamlarında ürettikleri çalışmaları sergileme fırsatı bulmuşlardır. Artun (2013, s. 22), Afrika sanatının ilk kez 1996 yılında Fogg Sanat Müzesinde sergilendiğini ve böylece sanat tarihindeki yerinin meşrulaştığını ifade etmektedir. Etnik köken, ırk, cinsel yönelim gibi kimlik sorunlarının sanata ve sanat söylemine girmesi ile birlikte, ilk defa kayda değer sayıda kadın ve farklı etnik kökenli olan sanatçının işlerinin müze ve galerilere girmesine yol açmıştır. Ancak bu sergilerde, sanatçıların yapıtlarının okumasının azınlık kimliğine (deri renkleri, toplumsal cinsiyeti ya da cinsel yönelimi) indirildiği görülür (Heartney, 2008, s. 242).

Burada, Hal Foster'ın farklılık arayan düzeni ifade etmesi önemli görünmektedir:

Bu kaygılı arayış, bastırılmış ya da kayıp farklılığın geri getirilişini tehlikeye atmakla kalmayabilir; aynı zamanda sahte farklılıkların imal edilmesini, tüketilmek üzere farklılıkların kodlanmasını da kısıktırabilir. Farklılık imal edilebiliyorsa, direniş de edilebilir. Bu noktada eleştirel marjinalliğin bir mit olma olasılığı ortaya çıkıyor –liberal romantizm kisvesi altında gerçek farklılığın yok edilip, tüketilmek üzere yapay farklılığın yaratıldığı ideolojik bir tahakküm alanı (Foster, 2011, s. 172).

Sonuçta bir nokta ve tarih veremediğimiz bu olgu ve olaylar, bütünü oluşturan her parçanın birbiriyle ilişkisi kurularak okunabilmektedir. Literatürdeki bu tür araştırmalar, ötekileştirilen grupların sanat pratiklerinde nasıl birleşik bir etki yaptığını gözler önüne sermesi bakımından önemli görülmektedir.

Cinsel kimlik ayırmacılığıyla başlayan mücadele, öteki" düşüncesinin birey üzerinde oluşan psikolojik etkilerini irdeleyen yapıtlarla devam ederken günümüz sanatında kimlik kavramının farklı yönlerini içeren yapıtlar üretilmiştir. Bu çerçevede, yeni arayışlar ve yorumlarla güncel sanata yeni kavramlar kazandıran çok kültürlü ve multidisipliner işler üreten sanatçılar kimlik olgusuna yönelmiş yapıtlarını bu yönde gerçekleştirmişlerdir. Sınırları zorlarken çıkan eserlerde yazılı imgelerden, kolaja, enstalasyona, karmaşık franktal görüntü ve seslere varıncaya kadar geniş bir olanaklar kümesinin varlığı söz konusudur.

### 3.3. Kimlik Temsilleri Bağlamında Metinsel İçerikli Anlatım Pratikleri

Güncel sanatta çoğunlukla tartışılan kimlik problemine ve çözümüne yönelik yaklaşımlarda metinsel anlatım dili sanatçı için toplumla düşüncesini paylaşma, iletişim kurma noktasında önem taşır. Kimlik temsilleri ve metinsel içerikli anlatım pratikleri başlıklı bu çoklu seçenekler arasında iki önemli nokta vardır. Birincisi güncel sanatın, sıklıkla rağbet ettiği bir alan olarak kimlik temsillerine bakışı ve metinsel pratiklerle ifadesi olmuştur. İkincisi kimlik ve kimlik temsillerinin metinsel ağırlıklı dil düzleminde etkin bir araç olarak kullanılma durumu ayrı bir, ikili alan olarak karşımızda duruyor. Bu iki konu şüphesiz birbirinden bağımsız değildir.

Günümüz sanatçısının bazen bir toplumbilimci, bazen bir ekolog vb. kimlikleri üstlenen sanatçı tipi yanında, kimlik olgusunu yazıyı kullanarak çalışan tüm sanatçıların farklı tavırlarından bahsetmek mümkündür. Kimliği dert edinen sanatçı, kimi zaman dili büyük harflerle sorgulayıcı bir tutumla sloganlaştırır, kimi zaman kısa ve öz metinlerle kültüre, yönetime, politikaya ve cinsiyetçi ayırmacılığa dair eleştirileri yazı üzerinden izleyene iletmekte ve izleyeni sorgulamaya ve dünyaya farklı bir gözle bakmaya teşvik etmektedir. Kimlik ve metin arası bu tamamlayıcı ilişkide sanatçı yazıyı belgeleme amaçlı kullandığı gibi bazen kimlik üzerinden bir performansın içerisine dâhil ettiği kısa hikâyelerle bazen ise sadece yapıta dair ön bilgilendirme vermek amacıyla yazıyı tercih etmektedir. Tam olarak yaşamak ve anlamak için yaşanılana yakınlık kadar uzaklık da gerekir. Ve bilinç bu mesafeyi en kolay yazı yardımıyla tanır (Ong, 2013, s. 102).

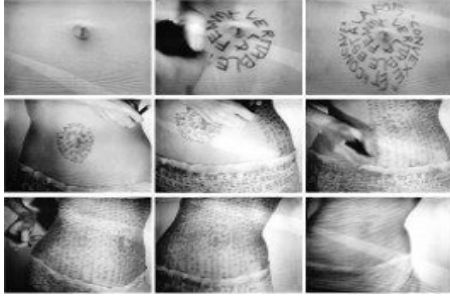
Günümüzde sanatçıların bir pratik olarak metinsel içeriği kullanmalarındaki amacı; hikâye anlatma, doküman oluşturma, mesaj verme, anlatma-paylaşma isteği, var olduklarını ispat etme çabası gütmeye vb. yöntemlerle sıralanabilir. Güncel sanatın çoklu yapısında yapının hikâyesinin daha iyi anlaşılması ya da bazı boşlukları yanıtsız ve belirsiz bırakmamak içinde yardımcı bir öğe olarak kullanıldığı söylenebilir.

Nil Yalter örneği, bunun kadın kimliğinin temsiline yönelik ayağını göstermektedir. Bir çok eserin çıkış noktası edebiyat olan Yalter, kadının sanattaki konumuna dikkat çekerek; video, performans, enstalasyon, fotoğraf gibi pratiklerle üretimde bulunarak, cinsiyetçi bir yaklaşımla kolektif kadın çalışmalarına ve sorunlarına temas etmiştir. Arzuladığım sanat tiyatroyu da içermeli, ama ayrıca resmi, dansı, müziği sözcükleri de içermeli... Başka bir deyişle son derece zengin, tümüyle yetkin bir şey istiyordum. Hiçbir şeyi eksik olmamalıydı (Hicks, 2015, s. 206) sözleriyle ifade etmiştir. Sanatçının çalışmaları konuşulmayan, unutulmuş, görmezden gelinen kültürel kimlikleri, cinsiyeti, göçleri marjinalleştirilmiş bireylerin hikâyeleriyle disiplinlerarası bir izleği takip eder. Yalter tüm bunları yaparken dilden, metinlerden ve edebiyat eserlerinden beslenen bir "hikâye anlatıcısı" olarak görülebilir. Cesur ve kendinden emin, arzusunun gücünden yararlanan bir psikolojik etki sunan metinler yapının anlamını daha da güçlendirerek izleyiciyi yönlendirir ve özgün görsel bir dil kurar. Sanatçının üretim süreci boyunca edebiyatla ve metinlerle olan yoğun ilişkisine yazılı içerik bağlamında baktığımızda "Başsız Kadın veya Göbek Dans" (Görsel 1) adlı video çalışması René Nelli'nin "Erotique et Civilisations" isimli kitabından aldığı bir metni, sanatçının kendi göbek deliğinin etrafına, siyah keçeli kalemle yazmasıyla başlar. Metnin orijinali Afrika'nın bazı bölgelerinde yaygın olarak yapılan kadın sünnetine dair etnografik bir analizdir. 20 dakika süren siyah beyaz video çalışması, doğurganlığı artırmak adına, kadının karnına imam tarafından yazılar yazılmasından oluşan görüntüleri içerir. Video, Anadolu kadınının durumuna gönderme yaparken geleneksel yaşamın baskısı altındaki kadının doğal zevklerinden menedilmesine isyan eder (Tezkan, 2018).

Yalter' in Görsel 2'de formlarını doğu halı desenlerinden alan "Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor" serisinde ise, konfeksiyon işçilerinin fotoğrafları şair Nazım Hikmet'in (1901-1963) "Sürgün Zor Bir İş" sloganından yola çıkarak ilham aldığı Nâzım Hikmet ve Hasan Hüseyin Korkmazgil' in şiirleriyle bütünleşiyor. Yalter kadın, yoksulluk, emek ve göç anlatılarının baş figürleri kadının yaşam öyküsünü odak noktasına alarak incelediği kadın cinsiyetinin görülmez bir varlık olmadıklarını ortaya koyar. Sanatçının kendisi de hem bir kadın hem de bir göçmen kimliğe sahip olduğundan gurbet konusu kendi kimlik çeşitliliğinden yansıyarak eserlerine eşlik eder. Sözü edilen eser, şiirden etkilenmiş olmakla beraber Yalter' in sıfırdan bir hikâye yaratımının da örneğidir.

### Görsel 1

#### *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*



(Yalter, 1975).

### Görsel 2

#### *Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor*



(Yalter, 2016).

Metinleri kullanarak izleyici ile buluşan sanatçılardan biri olan Tracey Emin yapıtlarında bellek izlerini, kimlik otoportresini izleyiciye sunar. Emin, toplumsal ahlakı, cinsel yargıyı, kadınlara yönelik tabuları, sanatıyla çekinmeden sorgular. Kadın kimliği altında yatan, yaşadığı tüm mahrem ve travmatik duyguları, metinler aracılığıyla sergilediğinde izleyiciler de sanatçının çektiği acıyı tüm detaylarıyla öğrenir. Sanatçı yazıyı samimi el yazısı karakterleriyle kimliği üzerinden bir günlük yazar gibi kullanmıştır. Seyirci, çalışmalardaki bu metinleri, tıpkı günlüklerden aktarılan bir hayatı gözetlemek veya gizlice okumak gibi yorumlayabilir. Emin, izleyiciye kendi hayatına açılan bir pencereyi bilerek aralamış gibidir.

Sanatçının yapıtlarında yazıyı daha çok iki şekilde kullandığı görülür. İlki Görsel 3’de yer alan eserde, neon ışıklarla gerçekleştirdiği İtalik el yazısı karakter biçimidir. İkincisi ise, Görsel 4’de “patchwork” tekniğiyle yaptığı, el ile yazılmış gibi duran ve samimi bir etki yaratan büyük harflerle sanatçının çalışması, seyircinin karşısına çıkar. İzleyende sıcak bir ifade yaratan bu teknik Emin’in hayal kırıklığı, travma gibi duygular barındıran yaşantısının bir örneği gibidir.

“Neden?”, “Hangi Konu?”, “Hangi Malzeme?” gibi boşluk yaratan soruların yanıtızsız kalmaması için sanatçının metinlerden, sözcüklerden ve açıklamalardan faydalanılması çalışmaya simbiyotik yani tamamlayıcı bir ilişki getirmiştir. Metin ve yapıt arası bu tamamlayıcı ilişkide sanatçının alt hikâyesi ve yapıta yansıtılabildiği gizlenmişlik ve cinsel kimliği, metinler aracılığıyla çalışmaya dair ön bir bilgi vermesi açısından önemlidir.

### Görsel 3

#### *Fantastic to Feel Beautiful Again, Neon*



(Emin, 1997).

#### Görsel 4

*Hate and Power Can be a Terrible Thing*



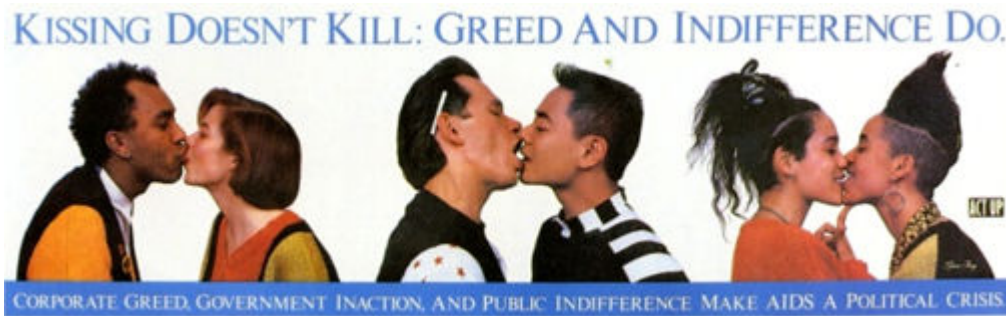
(Emin, 2004).

Toplumun marjinal olarak kabul ettiği kimlikler, cinsiyet politikaları üzerine çalışmalar yapmışlardır. Bu bağlamda ele alınan Act Up ve Gran Furry iki aktivist ortak, kuir kimliklerini agresif grafik görsellerle “Buradayız, tuhafız, buna alışın” gibi sloganlarla ifade ettiği çalışmalarla tanınmaktadır. Yüzlerce sözü basitçe tipografik bir dizilimle sıraladığı metinler, harekete geçirme, slogan, talep etme gibi içeriklere sahiptir. İkili, izleyici ile buluşmanın yolu olarak yazıyı seçer. Cinsel yönelimleri farklı olan ve AIDS ile yaşayan insanların kişisel deneyimlerini halk tarafından anlaşılabilir sembollere dönüştürmek için metinsel içerikli sokak sanatını ve posterleri kullanarak sanat ve kimlik çeşitleri arasındaki ilişkiyi analiz etmişlerdir. Özellikle mesajlarını dönemin medya araçları olan afişler, billboard ve otobüs giydirme gibi grafiksel ifade yöntemleriyle yayınlamışlardır (Heartney, 2008, s. 257-258). Gran Furry eserleriyle, yerleşik ve/veya değişebilen yani giyilip çıkartılabilen kimlik algısını ve kimliğin dinamik doğasını da akla getirmiştir.

İkilinin kimlik ve yazı üzerinden oluşturmaya çalıştığı örnek işlerinden biri (Görsel 5) kamusal alanda, kentte yaşayan insanlarla iletişim kurma noktasında diğer reklam görüntüleri arasında yer alıyor. Otobüs posterleri olarak sergilenen çalışmada “öpüşen üç çift” gösteriyorlar. Sloganları: “Öpüşmek Öldürmez: Açgözlülük ve Kayıtsızlık Öldürür.” Grup, bu çalışma ile cinsel kimlikleri normalleştirmeye katkı sağlamıştır. Act Up ve Gran Furry ikilisi sanat objeleri üreticisi olmaktan çok göstergelerin yöneticisidir ve yapıtları daha çok izleyiciyi, sloganların aktif okuyucularına dönüştürmektedir. Böylelikle yapıt yazının slogan olarak sunumuyla seyirci ile anlam kazanır.

#### Görsel 5

*Öpüşmek Öldürmez: Açgözlülük ve Kayıtsızlık Öldürür*



(Fury, 1989).

Kimlik küresel bir tema; ancak kimlik, Türkiye'nin Doğu pusulasında sanatçılar, hem kendi kültürlerini hem de dünyanın durumunu açıklama ve yorumlama eğilimindedir. Örüntüler ve eğilimler belirdikçe bu sanatçıların belirli temalarla eşleştirilir olduğu açıktır. Söz konusu güncel sanatçılar kimlik ve giydirilmiş kimlik temsili yazıyı, belgeleme ve kışkırtıcı provokatif söylemler oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır. Bu çerçevede Şener Özmen “aidiyet sorunu hiç olmadı, ne de kimlik bunalımlarım” (Oral, 2015) demesine rağmen sanatçının çalışmalarında varlık, kültürel kimlik ve toplumsal ortak belleğin bir çeşit yansımalarına, yaşanan travmalarına tanık olunmaktadır. Özmen kimlik meselesini işlerken kullandığı metinlerinde sert politik bir dil kullanmıştır. Yaşamının doğduğu yere uzak bir coğrafyada nasıl biçimlendiği, nasıl bir bellek oluşturduğu ve nelere yol açtığı konusunda önemli toplumsal verilere ulaşılabilir olduğu için bu konu etrafında eserler ortaya koyduğunu belirtmiştir (Çahkoğlu,



2005, s. 68). Sözcükleri kullanarak izleyici ile buluşan doğu kimlikli bir diğer sanatçı Halil Altındere ise, ulus, devlet, alt kültür ve gündelik yaşam içerisinde yaşanan durumlara karşı üreterek ironik bir dil oluşturduğu çalışmalarını biliniyor. Çalışmalarında; kimlik kartı, bayraklar, pasaport, pul, banknot ve çeşitli devlet belgeleri gibi metinsel içeriği olan resmi nesnelere kullanan sanatçı, mizansen, politik ve eleştirel bir yaklaşımla devlet hegemonyasına karşı seyirciyi düşünmeye teşvik ederek izleyene politik bir bakış açısı deneyimi sunar. Altındere, fotoğraf, dijital baskı, hazır nesne gibi çeşitli araçları kullanarak kimlik olgusuna odaklandığı Görsel 6'daki çalışmasında, nüfus cüzdanı ile kimliği ilişkilendirmiştir. Sanatçı, 6 adet kimlik belgesinin, üzerinde bulunan fotoğrafların yer değiştirmesi ile yaşadığı kimlik karmaşasına dikkati çeker. Sanatçı, kimlik ve temsiliyeti metinsel dil yardımıyla, klişeleşmiş bir söylemle deşifre etmiştir.

### Görsel 6

*Tabularla Dans, 6 Kimlik, Değiştirilebilir Boyut*



(Altındere, 1997).

Britanya'nın tanınmış sanatçılarından biri olan Grayson Perry, psikoterapinin sonucunda bir otoportre gibi ürettiği çalışmalarında, yazı aracıyla kimlik ve giydirilmiş kimlik kavramını ele alarak izleyicilerle iletişim kuran bir sanatçıdır. Metinsel içerikli pratiklere eserlerinde sıkça başvurarak, ulus, aile, cinsiyet, çoklu kimlik gibi kavramları sorgulamaktadır. Kimlik üzerinden ürettiği işlerinde yazıyı, mesaj verme ve dikkati bir yöne çekme amacıyla, kimliğini değiştiren ya da kimliği değişen sıradan insanları ele alarak sunmaktadır. Sanatçının eserlerinin pek çoğu otobiyografik unsurlar taşırken, "kimlik", "alter-ego" kavramlarına da çalışmalarında değinir (Kavrayan, 2019, s. 71). Eserlerinde, İngiliz kültürünü ve kimliğini metinler aracılığıyla çalışan Perry, bir duvarı kaplayan ve halıdan dokuduğu bir banknotun üzerine (Görsel 7) İngiliz kültürünü ve kimliğini kendi perspektifinden bakarak nakışla işlemiştir. Karmakarışık bir okuma deneyimi yaşatan "Comfort Blanket" isimli bu eser, İngiliz olmanın ne demek olduğu üzerinden düşünülerek tasarlanmıştır. İngiliz toplumunun zevk, beğeni ve politik görüşleri üzerine bir sosyolog ve antropolog gibi incelemeler yapan Perry'nin "Vote Tory" (Muhafazakarlara Oy Ver) (Görsel 8) isimli yapıtı ise çiçeklerle, kalplerle süslüdür. Tüm sanatçıların sol görüşlü olduğunu hiç sağ görüşlü bir sanatçıya rastlamadığından ve bu nedenle sol görüşlü sanatçıları kastettiğini söylediği çalışmasında, bu kişilerin portreleri kalpler, çiçekler ve tek boynuzlu atlar arasındadır. Perry'nin çalışmalarında hiç kuşkusuz metinsel içerikli dil, yapıtlarının temel ifade yöntemlerinden biri olup, İngiliz kültürünün yapı taşı olarak, her iki çalışmasında da yazı, baş rol olarak yerini almaktadır.

### Görsel 7

*Comfort Blanket*



(Perry, 2014).

## Görsel 8

### Vote Tory



(Perry, 2019).

Yaşayan, hatırlayan ve hafıza aracılığı ile üreten sanatçı, belleğini kimlik meselesine temas ederek kullanmaktadır. Konu kapsamındaki sanatçı Gülsün Karamustafa'nın metinler üzerinden oluşturmaya çalıştığı yapıtlarında göç, siyasi kaynaklı göçebelik, feminizm, toplumsal cinsiyet tabularına dair eleştirel çözümlerler gibi konular görülür. Görsel 9'da görülen "Kuryeler" adlı çalışma sanatçının kültürel kimlik ana başlığı adı altında ürettiği ilk çalışmalarından biridir. Karamustafa göçmen bir aileden geldiğinden kendi kişisel tarihinden yola çıkarak, bu çalışmayı babaannesinden dinlediği; savaş nedeniyle Kırım'dan Bulgaristan'a ve bir süre sonra Balkan Savaşı nedeniyle Bulgaristan'dan İstanbul'a göç etmiş bir ailenin hikâyesine odaklanan bir enstalasyon çalışmasıdır. Çocukluğunda belleğine yerleşmiş anlatıları göçmen kimliğiyle yorumlayan sanatçı bu çalışmasında kumaş katları aralarına, kendisine ait nesnelere, metinlere, büyük bir titizlikle gizlendiği üç kapitone çocuk yeleği aracılığıyla görselleştirmiştir. Sınırları geçerken kendileri için önemli olduğunu düşündüklerini çocuk yeleklerinin içerisine dikerek gizlediklerinin hikâyesini anlatan "Kuryeler" yerellikten evrensel uzanan yoğun metin destekli bir yapıttır. İzleyici dikili bölmelere gizlenmiş şeylerin varlığını sezabiliyor ama tam olarak ne olduklarını okuyamıyor onlara dokunamıyor (Karamustafa, 2001, s. 53). Sanatçı tamamlayıcı ilişkiyi yazının görsel gücünü kullanarak sorgulamaktadır.

Karamustafa'nın, Görsel 10'da kadın eserleri kütüphanesinde sergilenmiş olan yapıtı babasının evrakları arasında bulup fotokopi ile çoğalttığı okul defterinden oluşuyor. Çalışma sanatçının bireysel kimliği üzerinden kolektif bir kimlik anlatısı oluşturmanın yanı sıra dönemin militarist düşünce yapısının nerelere kadar nüfus ettiğini ortaya koyuyor. Metinsel anlatım dilini kullanarak oluşturduğu "Okul Defteri" çalışması 1950'lerde çoğunlukla ezber odaklı olan ders konularının yetkin olmayan bir belleğe kazınan ideolojinin göstergelerini izleyiciye sunmaktadır. Eğitimle birlikte çocuk belleğine yerleştirilen, ulusal, kültürel, kurgusal kimlik temsilleri, hem bireysel hem de kolektif kimliğe yön veren yapay bir kimlik izi olarak Karamustafa'nın "Okul Defteri" adlı eserinde izleyiciye sunulmaktadır. Bireysel hafızadaki bir kimlik hikâyesi, özünde arşiv titizliğiyle, samimi bir etki yaratmak amacıyla el ile yazılmış ve sanat nesnesine dönüşmüştür.

## Görsel 9

### Kuryeler



(Karamustafa, 1991).

### Görsel 10 *Okul Defteri*



(Karamustafa, 1993).

Bedenin temsil ettiği kimlik parametrelerinin sınırını çizen sanatçılar bedeni kullanarak onu “kimlik arayışının mekanına” dönüştürmektedirler. Teiji Furuhashi'nin “Lovers” (Aşıklar) adlı dans ve tiyatro temelli multimedia enstalasyon ve performans çalışmasında (Görsel 11) bedeni, direk fiziksel varlığın orada olma olasılığı içerisinde konumlandırır. Odanın merkezindeki bir projeksiyon kulesinden yansıyan beş adam ve beş kadın figürü bir sırayla dans ederek boşlukta kaybolmakta ve yeniden ortaya çıkmaktadır.

Birbirini tetikleyerek sırayla duvardan duvara yansıyan bu projeksiyonda bedenler bir an içinde üst üste gelir; fakat yansımada bedenleri iletişime geçmez. Yazı ve ses eşliğindeki çalışmada “Aşk Her Yerde, Benimle Cinsel İlişkiye Girme, Dostum, Hayal Gücünü Kullan” gibi cümlelerle mesajlar verilmektedir (Rush, 2005, s. 164). Mekâna yerleştirilen yazılı ve hareketli görüntüler izleyiciyi konunun içine dâhil etmektedir. Furuhashi cinsel kimliğin süreç içinde dönüşebildiğini seyircinin uzamına ne ölçüde sızabildiğini görmeye çalışır. Kimliğin eylemsel yollarla dönüştürülebilir olduğuna inanan sanatçının yaratım süreçlerinde meydana getirdiği kimlik inşasını anlayabilmek için ortaya koyduğu görüşleri çalışmasını anlamak adına büyük bir öneme sahiptir.

### Görsel 11 *Lovers*



(Furuhashi, 1996).

“Lovers” adlı çalışmada da incelendiği üzere sanatçılar yerleşik kimlik algısıyla oynayan tutumlarla da hareket ederler. Ancak güncel sanatta izleyicinin bir esere sadece bakıp etkilenmesi yeterli değildir. İzleyici çalışmanın alt felsefesini ve çalışmadaki kavramsal içeriği anlamak zorundadır. Bunun yolu da esere dair çözümsel analizler yapmaktır. Furuhashi, bu performans çalışmasında yazıyı, imgeler üzerinden hareketle, içeriği anlamamızı sağlayan sistematik bir araç olarak kullanmıştır. Kimlik kavramı üzerinden çalışmaya yapılacak her türlü yorum, metinsel açıklamalar olmaksızın, sanatçının ve izleyicinin temas ettiği konuların dışında kalacaktır.

#### 4. Sonuç

Kimlik, politikadan felsefeye, psikanalizden sanata ele alınan bir kavram olduğu için, üretim sürecinde kimliklerini yapıtlarıyla birlikte inşa eden sanatçıların sorgulamaları üzerine bir inceleme, günümüz sanat anlayışına da yansımıştır. Çoğul kimlikler, güncel sanat üretimlerine dönüştürülerek, toplumunun ortak kültür hafızasına yerleşmiştir.

Farklı disiplinleri, çeşitli materyalleri ve yöntemleri, görsel imgeleri, tecrübelerinden, tarihten, gözlemlerinden referans alarak aynı potada birleştiren günümüz sanatçısı, çoklu kimliklerin ifadesinde dilin temsili olan yazıyı da bir yöntem olarak kullanmıştır. Sanatçıların örnek işlerinde sözcüklerle, cümlelerle kurulan metinsel anlatım dili kimliğin belirginleştirildiği parametrelerle, sanatın dönüşümüne ve çözümüne yönelik bir ifade biçimi olarak önemli bir görev üstlenmektedir. Kimlik ve kimlik temsilleri doğrultusunda üretilen metinsel içerikli anlatım yöntemleri ile politik bir farkındalık yaratılmıştır. Güncel sanat eserlerinde yazının kullanımı, bireysel kimlikler kadar, kendi ifade biçimini arayan, ötekileştirilen ve kıyafet gibi giyilip çıkartılan otobiyografik yeni kimliklerin en somut sözcüsü olmaktadır.

Makalede kullanılan öncül ve güncel örneklerde sanat yapıtlarının altında yatan derin felsefi düşüncüyü sanatçılar disiplinler arası bir yaklaşımla aktarırken; aynı zamanda özünde var olan bireysel kimlikleri yeniden stilize ederek ve yeni argümanlar oluşturarak sanatçının yaratma sürecine kaynak sağlamıştır. Özellikle sanatçılar izole edilen kimliklere özgürlüklerini kazandırmak isterken burada izleyicinin anlamlandırma sürecinde yazının kullanımı, çoklu kimlikleri okuma ve ifade etme pratiğinin ne denli önemli olduğunu gözler önüne sermiştir. Farkındalık yaratmayı amaçlayan çalışmalar özellikle kimlik ve kimlik kavramlarını konu eden güncel sanatçıların, anlatılıp dile gelmemiş, belki henüz yaşanmamış ama yaşanabilir olanlara ve ihtimallere de açık kapı bırakan bir kimlik temsiliyeti çizmeye çalıştıkları görülmektedir.



## Kaynakça

- Akay, A. (2000). *Michel Foucault'da iktidar ve direnme odakları*. Bağlam Yayınları.
- Altındere, H. (1997). *Tabularla dans, 6 kimlik, değiştirilebilir boyut* [Fotoğraf]. <https://mehmetayaz.blogspot.com/2010/02/40-yl-once-surgucu-de-nufus-mudurlugu.html>
- Artun, A. (2013). *Çağdaş sanat ve kültüralizm, kimlik ve estetik*. (T. Birkan, N. Öрге ve E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2004). *Postmodern toplumda kriz ve siyaset*. Kanat Kitap.
- Çalıköğlü, L. (2005). *Çağdaş sanat konuşmaları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *Kapitalizm ve şizofreni I-II*. (A. Akay, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Emin, T. (1997). *Fantastic to feel beautiful again, neon* [Fotoğraf]. SFMOMA. <https://www.sfmoma.org/artwork/99.489/>
- Emin, T. (2004). *Hate and power can be a terrible thing* [Afiş]. TATE. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-hate-and-power-can-be-a-terrible-thing-t11891>
- Foster, H. (2011). *Sanat siyaset, kültürel direniş*. İletişim Yayınları.
- Furuhashi, T. (1996). *Lovers* [Fotoğraf]. Textures. <http://www.textures-platform.com/?p=3355>
- Fury, G. (1989). *Öpüşmek öldürmez: Açgözlülük ve kayıtsızlık öldürür* [Afiş]. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/01/how-aids-was-branded-looking-back-at-act-up-design/251267/>
- Gleason, P. (2006). *Identifying identity*. B. Ashcroft, G. Griffiths ve H. Tiffin (Der.), *The post-colonial studies reader* (2. Edition) içinde. Routledge.
- Heartney, E. (2008). *Akbank kültür ve sanat dizisi: Sanat ve bugün*. (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Hicks, A. (2015). *Küresel sanat pusulası: 21.yüzyıl sanatında yeni yönelimler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Karamustafa, G. (1991). *Kuryeler* [Fotoğraf]. Saltonline. <https://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu-gulsun-karamustafa>
- Karamustafa, G. (1993). *Okul defteri*. Salt Araştırma. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189675>
- Karamustafa, G. (2001). *Trellis of my mind: Works, 1998-2000*. Mataş Yayınları.
- Kavrayan, Ç. (2019). *Çağdaş sanat ve kimlik: Grayson Perry eserleri üzerinden bir inceleme*. *İnsan & İnsan Dergisi*, 6(19), 63-77. <https://doi.org/10.29224/insanveinsan.407617>
- Marshall, G. (2000). *Sosyoloji sözlüğü*. Bilim Sanat Yayınları.
- Mathews, G. (2004). *Global culture/individual identity: Searching for home in cultural supermarket*. Routledge.
- Newman, B. M., & Newman, P. R. (1978). The concept of identity: Research and theory. *Adolescence*, 13(49), 157-166. <https://europepmc.org/article/med/352102>
- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve yazılı kültür*. Metis Yayınları.
- Oral, S. (2015, 24 Mart). *Çıkış var mı yahut sahi, nasıl bir şey barış?*. *T 24 Bağımsız İnternet Gazetesi*. <https://t24.com.tr/k24/yazi/senerozmen.398>
- Perry, G. (2014). *Comfort blanket* [Fotoğraf]. Art Basel. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/18906/Grayson-Perry-Comfort-Blanket>
- Perry, G. (2019). *Vote Tory* [Seramik]. Evening Standard. <https://www.standard.co.uk/go/london/arts/grayson-perry-review-victoria-miro-a4244771.html>
- Rush, M. (2005). *New media in art*. Thames &Hudson World of Art.
- Sarup, M. (1995). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (B. Güçlü, Çev.). Ark Yayınları.
- Serter, N. (1996). *Giydirilmiş insan kimliği*. Der Yayınları.
- Şimşek, S. (2002). *Günümüzün kimlik sorunu ve bu sorunun yaşandığı temel çatışma eksenleri*. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 3(3). 29-39. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/214786>

- Tezkan, M. (2018, 21 Nisan). *Kara kum*. Galerist. <http://www.galerist.com.tr/tr/nilyalter-secili-eserler>
- Weedon, C. (2004). *Culture and identity: Narratives of difference and belonging*. Berkshire.
- Weeks, J. (1998). *Farklılığın değeri kimlik: Topluluk-kültür-fark*. (İ. Sağlamer, Çev.). Sarmal Yayınları.
- Yalter, N. (1975). *Başsız kadın veya göbek dansı* [Video]. Artful Living. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>
- Yalter, N. (2016). *Şu gurbetlik zor zanaat zor* [Fotoğraf]. Demokrat Haber. <https://www.demokrathaber.org/deniz-gezmis-nil-yalter-ve-gocmen-hayatlar-makale.10383.html>

# Erzurum Eham Dokuması Üzerine Deneysel Bir Çalışma

## An Experimental Study on Erzurum Eham Weaving

### Betül Elibol

Öğretim Görevlisi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü  
email: [betulelibol@yandex.com](mailto:betulelibol@yandex.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2091-0752>

### Safiye Sari

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü  
email: [safiye.sari@atauni.edu.tr](mailto:safiye.sari@atauni.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8381-6934>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Elibol, B., & Sari, S. (2021). Erzurum eham dokuması üzerine deneysel bir çalışma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 13-22. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.817355>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 27/10/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 17/01/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Eham; kadınların örtünme ya da soğuktan korunma amacıyla, dış giyimde kullanılan bir giysi türüdür. Yünün koyundan kırılması, üzerindeki kirlerinden arındırılarak temizlenmesi, sererek kurutulması ve teşi ile eğrilmesi sonucunda eham iplikleri hazırlanmakta ve ahşap mekikli el dokuma tezgâhında dokunmaktadır. Ehamın renkleri; bej (halk dilinde sütlü kahve rengi), beyaz, mor, siyah gibi koyunun doğal renklerinden oluşmaktadır. Eham dokumasında kullanılan birçok nakış-motif çeşidi vardır. Dokuma esnasında ehrama yapılan bu motifler; ceviz kanadı, reyhan dalı, hanımeli, çift pirinç, antika, yıldızın oynayı, mercimek, hanımgöbeği, pirinç deni, kelleli-kellesiz uçan kuş, perçem tarağı, çift kartlar, elmas küpe, ceylan boynuzu motifleridir. Ancak araştırma kapsamında literatüre girmemiş, bilindik olmayan ve yöresel halk tarafından kullanılan "makarna, merdin küpesi" gibi başka motif uygulamaları da bulunmaktadır.

Çalışma; Erzurum'da görülen eham dokumacılığının araştırılarak, elde edilen bulgular ışığında geleneksel kullanım şekline farklı bir bakış açısı getirilmesi amacıyla yapılmıştır. Uygulamalı araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmada; araştırmanın deneysel tasarımlarında kullanılmak üzere bir eham dokunmuş ve dokuması yapılmış bu eham üzerinden model ve kalıp önerileri geliştirilmiştir. Sürdürülebilirlik teması altında hazırlanan 3 adet deneysel giysi tasarımı; tasarım kartı, artistik çizim ve kalıp önerileri ile birlikte okuyucuya sunulmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Eham, Erzurum, Motif, Deneysel Tasarım, Özgün Giysi Tasarımı

### Abstract

Eham is a type of clothing used in outdoor by women for covering or protection from cold. As a result of shearing the wool from sheep, cleaning it from its dirt, drying it by laying and spinning it, eham yarns are prepared and woven on a wooden shuttle handloom. The colors of eham consist of natural colors of sheep such as beige (coffee with milk in folk language), white, purple, and black. There are also many types of embroidery-ornament used in eham weaving. These ornaments made to eham during weaving such as walnut wing, basil branch, honeysuckle, double rice, antique, macaroni, the play of the star, lentil, lady's belly, rice grain, flying bird with head and without the head, fringe comb, double cards, diamond earrings, gazelle horn, merdin earrings. However, within the scope of the research, there are other motif applications such as "macaroni, and merdin earrings", which have not been found and have not been known in the literature but used by the local people.

The study aims to bring a different perspective to the traditional usage of eham in the light of the findings obtained by researching the eham weaving in Erzurum. In this study, the applied research method was used. A model and pattern suggestions were developed over eham woven to be used in the experimental designs of the research. 3 experimental clothing designs, which were prepared under the theme of sustainability, and the design card is presented to the reader with artistic drawing and pattern suggestions.

**Keywords:** Eham, Erzurum, Ornament, Experimental Design, Original Clothing Design

## 1. Giriş

Dokumacılığın, insanoğlunun varoluşundan itibaren örtünme, soğuktan korunma gibi ihtiyaçlardan ortaya çıkmış olduğu bilinmektedir. Bu giyinme ihtiyacının sonucu olarak arayışa giren ilk insan, çevresinde gördüğü ve kullanabileceği materyallere giysi formu vererek örtünmüştür. Bunun sonucu olarak ilk insan giysilerinin hayvan postlarından olduğu tahmin edilmektedir. Bunlarla ilgili bilgilere duvar resimlerinden, yazılı belgelerden ulaşılabilmektedir.

“İnsanoğlu öncelikle doğanın şartlarından korunma amacıyla koyundan yün elde edip onu eğirmeyi ve iplik haline getirmeyi öğrenmiştir. Bununla birlikte dokumacılık hızlı bir şekilde yeni şeyler üretmek için ortaya çıkmıştır. Kendi sürecinde gelişen teknoloji ile dokuma üretimi devam etmiştir” (Karahana ve Mangut, 2011, s. 99).

“Geleneksel giysiler tarih boyunca farklı yörelerde yerini almış, görsel kültürün bir parçası olmuştur. Bu giysiler, içinde yaşanan toplumun kültürel ve tarihi dokusunu yansıtmaktadır” (Sari, 2017, s. 605). Geleneksel giysiler; her yörenin kendi inancını, töresini, iklimini ve yaşam biçimini ortaya koyan önemli kültür miraslarıdır. “Giysileri yöre yöre birbirinden ayıran ise hammaddeleri, kullanım biçimleri, motifleri ve renkleri dışında, yöresel olarak

dokunan kumaşlarıdır. Erzurum, Erzincan, Gümüşhane, Bayburt gibi illerimizde dokunan eham (ihram) geleneksel dokumalardan biridir” (Başaran, 2014, s. 152). Günümüzde yaygın kullanımı oldukça azalsa da hala kullanılmaya devam etmektedir.

Bu çalışmada Erzurum yöresinde kullanılan eham dokumacılığı araştırılmıştır. Araştırmanın uygulamalarını oluşturan deneysel giysi tasarımlarının yüzey/kumaş tasarımını oluşturan eham dokuması; Erzurum Olgunlaşma Enstitüsü’nde bulunan el dokuma tezgâhında, araştırmacı tarafından dokunmuştur. Kompozisyonda; haşiye motifi ile birlikte beş ayrı motif kullanılmıştır. Motiflerde, ehamla ilgili literatür kaynaklarında rastlanmayan iki adet motife (makarna ve merdin küpesi) de yer verilmiştir. Deneysel giysi tasarımları; tasarım kartı ile artistik çizim, kumaş örneği ve giysi kalıbının yer aldığı çizelgelerle desteklenerek okuyucuya sunulmuştur. Çizimler, Adobe Illustrator çizim programı kullanılarak yapılmış giysi kalıplarında ise belli bir parametre kullanarak dijital ortamda hazırlanmıştır. Giysi kalıplarında kullanılan ölçülendirmeler giysinin üretim aşamalarında da kullanılmıştır. Deneysel tasarımların araştırma altyapısında aşağıdaki konulara yer verilerek araştırmanın temel alt yapısı kurulmuştur.

- Eham dokumacılığı
- Eham kullanımı
- Ehamda kullanılan motifler
- Giysi tasarım örnekleri (deneysel çalışmalar)

## 2. Yöntem

Bu çalışmada uygulamalı araştırma yöntemi kullanılmıştır. “Uygulamalı araştırma yöntemi; problem çözme odaklı, uygulamada yenilenme amacı taşıyan bir araştırma yöntemidir” (Karasar, 2020, s. 49).

Araştırmanın literatür taraması; kitap, makale, lisansüstü tezler ve internet taraması yoluyla elde edilmiştir. Uygulama çalışmasında kullanılan eham dokuması, Erzurum Olgunlaşma Enstitüsü’nde araştırmacı tarafından dokunmuştur.

### 2.1. Araştırma Verilerinin Toplanması

Araştırmanın öncelikle literatür taraması yapılarak, konuyla ilgili kaynaklar toplanmıştır. Daha sonra Erzurum çevresinde eham dokuma atölyesi araştırılmış, bunun sonucunda Erzurum Olgunlaşma Enstitüsü çalışanları ile görüşülmüştür. Bu atölyede bulunan eham dokuma araç ve gereçleri, eham dokuma süreci ele alınarak incelenmiştir. Gerekli sözlü iletişim ve kaynak taraması yapıldıktan sonra uygulama aşamasına geçilmiştir.

Dokuma için gerekli olan iplikler aşama olarak; koyun yününün kırılması, yünlerin yıkanması, iplik haline getirilmesi işlemlerinden geçerek hazırlanmış, bu aşamadan sonra dokuma işlemi gerçekleştirilerek deneysel giysi tasarımları geliştirilmiştir.

## 3. Bulgular

### 3.1. Eham Dokumacılığı

“Koyunyünü kırma işleminden sonra su dolu havuzlara ya da leğenlere konularak birkaç seferde kirlerinden arındırılır. Yün üzerinde bulunan toz, toprak ve yapışkan malzemeler temizlenene kadar yıkanır. Burada temizlenen ve yumuşak bir hal alan yünler topak denilen bir ağaç tokmakla dövülür. İplere serilerek kurutulur. Kuruyan yünler uzun sopalarla vurularak havalandırılır, bu şekilde birbirine yapışan yünler çırpılarak ayrılmış olur. Çırpılan yünler, yün tarağı adı verilen bir aletten geçirilerek birbirinden ayrılması ve varsa kalan kirlerinden temizlenmesi sağlanır” (Çelik, 1997, s. 36).

Temizleme işlemi yapılan yün taraktan geçirilerek teşi denilen aletle eğrilerek iplik haline getirilir. Bölgede kullanılan ehamda, genellikle kahverengi, siyah, krem gibi yünün doğal renkleri kullanılmaktadır. Nakışlar, eham üzerine dokuma esnasında ya da sonradan elle nakış işlenmesi suretiyle yapılmaktadır. Ehamlar üzerinde kullanılan nakış adlarına göre isimlendirilir. Bu nakışlar; badem çiçeği, saat kordonu, hanımeli, reyhan dalı, yıldız oynayı, elma şeleği, kelleli, uçan kuşlar, pirinç deni gibi nakışlar; kenar süslemelerinde ise aynalı kutu, paşa merdiveni, tetiksiz zincir, mercimekli zincir gibi nakışlardır.

### 3.2. Eham Kullanımı

“Eham geleneksel bir kadın giysisidir. Erzurum ve çevresinde kadınlar dışarı çıkarken ehrama sarılıp çıkmaktadırlar. Eskiden ehamlar “çulha” ya da “çulfa” adı verilen dokuyucular tarafından dokunmuştur” (Çelik, 1996, s. 6). Günümüzde geleneksel giysilerin yaşatılması için eham dokuma eskiye göre az da olsa devam etmektedir. “Ehamı günümüze taşımak ve modern giysilere uyarlamak için, geleneksel kimliğini bozmadan farklı tasarımlara gidilmektedir” (Çomaklı, 2008, s. 74).

“Ehramlar iki kanat halinde dokunmakta, dokuma tamamlandıktan sonra saçakların ortasından dokuma kesilmektedir” (Salman, 2010, s. 28). “İki parça olarak dokunan eham parçaları çok özenli bir şekilde nakışların devamlılığı sağlanarak kaynatma dikişi ile birbirine dikilmektedir. Birbirine dikilen eham 250 cm x185 cm ebatlarındadır” (Çelik, 1997, s. 35). Bu şekilde dikilen ehamın geleneksel bir örtünme şekli vardır. Yörede ehamın kullanımı Görsel 1 'de verilmiştir. Görsellerden de anlaşılacağı üzere yörede yaşayan kadınlar kendilerine özgü bir kullanımla vücutlarını ve başlarını örtecek şekilde dokumaya sarılarak kullanmaktadırlar. Bazen kadınların yüzlerini tamamen kapatmakta ya da sadece gözleri açıkta kalacak şekilde kullandıkları da gözlemlenmiştir.

### Görsel 1

#### Erzurum 'da Eham Kullanımı



(Kayserili, 2014).

### 3.3. Eham Dokuma Aşamaları ve Ehamda Kullanılan Motifler

“Eham dokumada mekikli dokuma tezgâhı kullanılmaktadır. Bu tezgâh ‘kuş, kol, tüfe, mitit, selman, dehdün, gücü, tarak, ayakça, sabitleme demiri, tahsil değneği ve oturak’tan’ meydana gelmektedir” (Başaran, 2014, s. 153).

Eham dokumalar 1/1 bezayağı dokuma örgüsünden oluşmaktadır. Eham dokumaya başlamadan önce tezgâh ayarlanır, çözümlü iplikler tezgâha geçirilir. Mekiklerin içinde bulunan masuralara eham dokunacak iplikler sarılarak dokumaya hazır hale getirilir. Motifi ya da nakışı yapılacak iplikler hazırlanır ve dokumayı yapacak kişi oturarak denilen dokumayı yapacağı yere geçer. Ahşap dokuma tezgâhında gücüler bulunur. “Dokuma işlemi yaparken önce bir ayakçaya basılır gücüler açılır. Mekik bu ipliklerin içinden karşıya atılır nakış yapılacak yere gelene kadar bu şekilde bir taraftan diğer tarafa mekiğin atılması ile dokuma işlemi yapılır. Her sırada dokumayı sıkıştırmak için tarak vurulur. Dokuma bittiği yerden kesilerek aynı şekilde bir adet eham daha dokunur (Yaşaroğlu, 2018, s. 30).

Eham dokumada kullanılan farklı nakış çeşitleri vardır. Bu nakışların yapılması için renkli nakış iplikleri dokuma esnasında uzatmaların arasından geçirilir. Bu şekilde her sıradaki nakış bölümü tamamlandıça ayakça ile gücü açılır ve bir sıra içine nakış ipliği yerleştirilir, nakış iplikleri tarak yardımıyla dokuma arasında sıkıştırılır ve nakış tamamlanana kadar aynı işlem devam eder.

Eham dokumacılığında genellikle sembolik, geometrik, bitkisel kaynaklı bezemeler kullanılmaktadır. Ceviz kanadı, reyhan dalı, hanımeli, çift pirinç, antika, makarna, yıldızın oynayışı, mercimek, hanımgöbeği, pirinç deni, kelleli-kellesiz uçan kuş, elma şelege, beli bağlı-beli bağırsız boyun bağı, perçem tarağı, çift kartlar, elmas küpe, arı dala konu, ceylan boynuzu, merdin küpesi gibi farklı isimlerle anılan motifler genellikle kompozisyon içinde belirli düzenlerde yerleştirilmektedir. Bu motifler çoğunlukla dokumanın ortasında serpmeler olarak ya da kenar süsleme gibi kısımlarda yer almaktadırlar. Kenarlarda kullanılan ve haşiye olarak bilinen nakışlar ise; tekli haşiye, saat kordonu, aynalı kutu, tetiksiz zincir gibi nakışlardır.

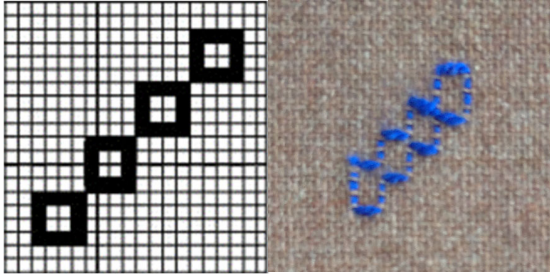
### 3.4. Deneysel Tasarım Çalışmaları

Bu araştırmada ehamla ilgili deneysel uygulamalara yer verilmiştir. Ehamla ilgili kaynaklara bakıldığında rastlanılmayan ve sunulmayan ancak sözlü iletişim sonucu öğrenilen bilgilerde yöre halkı tarafından kullanıldığı bilinen iki adet motif “makarna” ve “merdin küpesi” motifleri çalışmaya eklenmiştir. Görsel 2 ve 3'te bu motifler gösterilmiştir.



## Görsel 2

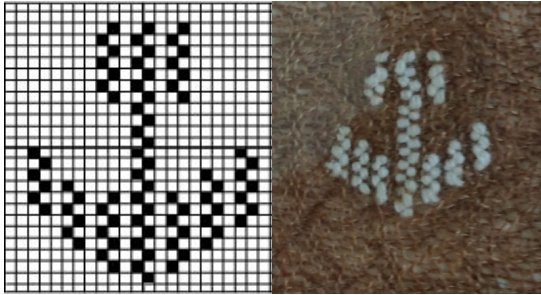
### Makarna Motifi



(Elibol ve Sari, 2020a).

## Görsel 3

### Merdin Kúpesi Motifi



(Elibol ve Sari, 2020b).

Bu çalışmanın uygulamalı kısmını oluşturan tasarımlar; deneysel çalışılmış ehlram dokumalarından oluşmaktadır. Deneyisel tasarım süreçlerinde 3 adet örnek giysi tasarımı geliştirilmiştir. Tasarlanan 3 adet giysi formu, ehlramın yünlü bir dokuma olması göz önünde bulundurularak, giysi modelleri geliştirilmiştir. Bu modellerde ehlram, giysinin tamamında değil bir kısmında (garni parçalarında) kullanılmıştır. Bunun sebebi; bölgenin soğuk hava koşullarından kaynaklı olarak ehlramın yapısal formuna yansıyan sert bir doku olmasındandır. Bu sebeple tasarımların genel formunda oluşabilecek masif görüntünün kırılması amacıyla dokumanın kendinden daha yumuşak bir başka kumaşla birlikte kullanımı yoluna gidilmiştir.

Deneyisel olarak dokunan ehlramda; bej rengi (halk arasında sütlü kahverengi olarak adlandırılmaktadır) iplik ile motiflerde mavi renkte iplik birbiri ile uyumlu olduğu düşünülen 6 farklı motif kullanılmıştır. Çizelge 1'de gösterilen bu motifler 1 tanesi haşije olmak üzere diğer 5 motif sırası ile saat kordonu, makarna, reyhan dalı, çift pirinç ve antika motifleridir.

Çizimi yapılan 3 adet kadın giysi modeli, kalıp önerileri ile desteklenerek anlatılmıştır. İlk modelde bir etek tasarımı yapılmış ve ehlram dokuma parçası eteğin önüne kapak olarak tasarlanmıştır. 2. modelde ehlram dokumanın yama olarak kullanıldığı kimono formunda ceket tasarımı yapılmıştır. Deneyisel tasarım 3'de yer alan pelerin ise ehlramın soğuktan korunma işlevi düşünülerek hazırlanmıştır. Giysi iki parça halinde tasarlanarak okuyucuya sunulmuştur. Söz konusu 3 adet deneysel giysi tasarımı tasarım kartları üzerinden açıklanarak araştırmanın ilgili kısımlarına yerleştirilmiştir.










Deneyisel çalışmanın yapılma amacı geleneksel kültürün ve el emeğinin bir parçası olan ehlramın, bilinen formu dışında da kullanımının sağlanması ve yeni tasarımlarla günümüze taşınmasıdır. Çalışmanın temasında 'sürdürülebilirlik' konsepti bulunmaktadır. Bu tema ekseninde moda ve gelenek kavramları birlikte düşünülerek dokumanın kültürel miras bağlamında gelecek nesillere belgelendirilerek aktarılması hedeflenmiştir.

Bu amaçla Çizelge 1 de uygulaması yapılan ehlram dokumasına ait bilgilerin tanıtımının yapılması amacıyla bir dokuma tasarım kartı geliştirilmiştir. Adı geçen bu tasarım kartında dokuması yapılan ehlram, tasarım ilke ve öğeleri temel alınarak deneysel bir yaklaşımla elde edilmiş ve araştırmanın genel çerçevesini oluşturan özgün giysi tasarımlarında kullanılmak üzere dokunmuştur.

Araştırmanın uygulama kısmında kullanılan makarna motifi; dört adet dörtgenin verev şekilde bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu motif, araştırmanın deneysel tasarım uygulamalarının dokumasını oluşturan kompozisyon da sıralı bir şekilde kullanılmıştır. Kullanılan motifler araştırmanın ilgili kısımlarında detaylı olarak açıklanmıştır.

## Çizelge 1

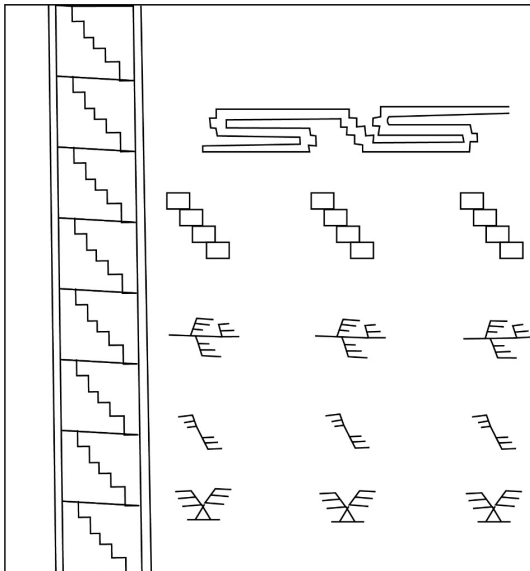
### Eham Dokuma Tasarım Kartı

Dokuma Tasarım Kartı		
	<b>Geleneksel Adı</b>	Eham
	<b>Dokunduğu Yer</b>	Erzurum Olgunlaşma Enstitüsü
	<b>Tezgâh Cinsi</b>	Mekikli El Dokuma Tezgâhı
	<b>Örgü/Kumaş Yapısı</b>	1/1 Bezayağı Dokuma
	<b>Boyutlar</b>	60 X 90 Cm
	<b>Renk</b>	Dokumada bej rengi (Sütlü Kahve), nakışlarda ise Mavi renk
	<b>Desen</b>	Saat Kordonu, Mercimek, Reyhan Dalı, Çift Pirinç, Antika, Tekli Haşiyeye ad Paşa Makarna
	<b>Hammadde</b>	Koyun Yünü
	<b>Kullanım Alanı</b>	Kadın Dış Giysisi

Deneysel tasarımlarda kullanılan nakış kompozisyonları Çizim 1 ve Çizim 2’de verilmiştir.







### Çizim 1

#### Nakış Kompozisyonu



### Çizim 2

#### Deneysel Giysi Tasarımlarında Kullanılan Eham Nakışları

Deneysel tasarımların uygulamalarında kullanılan nakışlar	
	Saat Kordonu
	Makarna
	Reyhan Dalı
	Çift Pirinç
	Antika
	Tekli Haşiyeye

Mekikli el dokuma tezgâhında bezayağı örgü tipinde dokunan örnek dokuma 60 cm x 90 cm eninde, bej (sütlü kahve) rengindedir. Görsel 4’de görüldüğü şekilde üzerinde bulunan nakışlar mavi renkte iplikle işlenmiştir.


Motifler saat kordonu, mercimek, reyhan dalı, çift pirinç, antika, tekli haşiyeye olarak sıralanmaktadır.

#### 3.4.1. Deneysel Tasarım 1

Çizelge 2’de sunulan tasarım kartında giysi tasarımına ait açıklamalar tasarımın artistik çizimiyle desteklenerek verilmiştir

## Çizelge 2

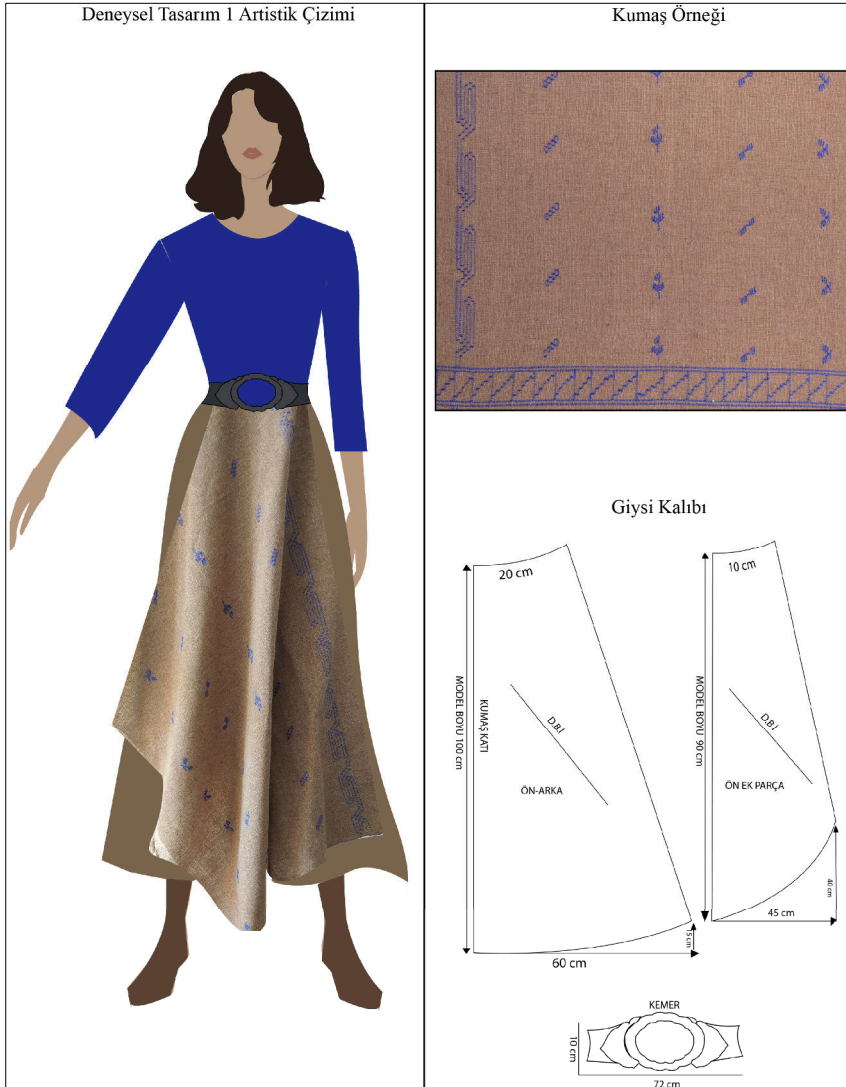
### Giyisi Tasarım Kartı (Deneysel Tasarım I)

	Açıklama	Giyisi Tasarım Kartı	
		Model Adı	Etek
	Deneysel tasarım 1 model çiziminden anlaşılacağı üzere; el dokuması olan eham geleneksel kullanım amacından farklı olarak tasarlanmıştır. Eham kullanılarak yapılan tasarımda etek, 2 ön parçadan oluşmaktadır. 1. Parça eteğin ön ve arkasını oluşturan vizon renkli krep kumaştan düşünülmüştür. Bu eteğin üzerinde eham kumaşı verev kesimde hazırlanarak A formunda ve etek ucunda asimetrik bir formda kesilmiştir. Bu parça alt etekle sadece bel hattında tutturulmuştur. Eham üzerinde; antika çift pirinç, reyhan dalı, makarna ve saat kordonu motifleri yer almaktadır.	Model Adı	Etek
		Kumaş Türü	Etek krep kumaş Etek ek parça eham dokuma
		Kumaş Renkleri	Vizon renk krep kumaş Sütlü kahverengi eham dokuma
		Model Özelliği	Verev kesimde etek tasarımı
		Giyisi Parça sayısı	Ön etek (kumaş katı tek parça) Arka etek (2 parça)
		Desen Özelliği	Ehramda bulunan; Antika, çift pirinç, reyhan dalı, makarna, saat kordonu motifleri

Çizelge 3’de etek tasarımına ait giysi artistik çizimi, kumaş örneği ve kalıp önerileri sunulmuştur.

## Çizelge 3

### Artistik Çizim, Kumaş Örneği ve Giysi Kalıbı (Deneysel Tasarım I)




### 3.4.2. Deneysel Tasarım 2

Çizelge 4’de 2. deneysel tasarımın tasarım kartı yer almaktadır. Açıklamalarda giysinin çizimi ve modeli hakkında ayrıntılı bilgiler sunulmuştur.



#### Çizelge 4

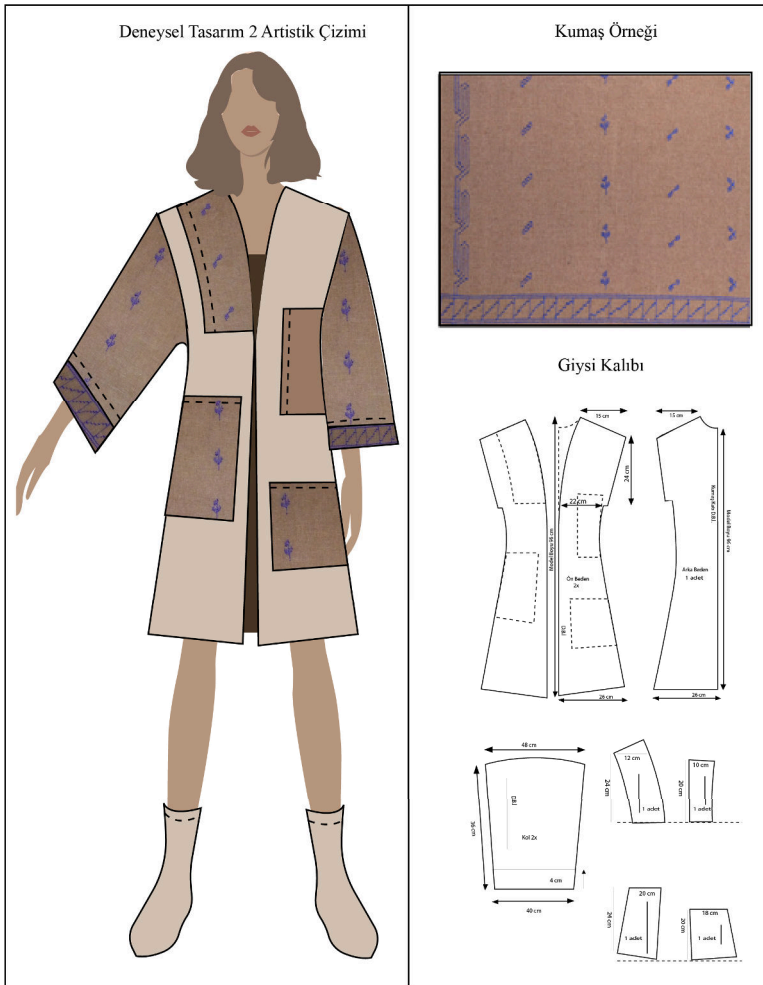
##### Giyisi Tasarım Kartı (Deneyisel Tasarım II)

	Açıklama	Giyisi Tasarım Kartı	
		Model Adı	Ceket tasarımı
	<p>Deneyisel tasarım 2 de kullanılan artistik çizim Adobe İllüstratör programı kullanılarak oluşturulmuştur. Tasarım "sürdürülebilirlik" teması alt yapısında kırkıyama uygulamasından etkilenilerek tasarlanmıştır. Tasarımda düşünülen ceket modelinde beden ve kollarda farklı renkte kaşe kumaş kullanılmıştır. Ön beden üzerinde asimetrik olarak yerleştirilen eham geometrik formlar ana kumaşı oluşturan kaşe üzerine monte edilmiştir. Yama olarak üstten ene bedene teyelleme dilkişi ile süsleme özelliği verilerek tutturulmuştur. Eham dokumada iki farklı motif kullanılmıştır. Bu motifler; çift pirinç ve reyhan dah motifleridir. Kol uçlarında haşıye motifi yer alan eham dokuması bant tekniğiyle giyisinin koluna yerleştirilmiştir. Ceketin ana beden parçası koyu kahverengi renkli ipek kumaşla astarlanmıştır.</p>		
		Model Adı	Ceket tasarımı
		Kumaş Türü	Ceket kaşe kumaş Ceket yama parçalar eham ve kaşe kumaş
		Kumaş Renkleri	Kahverengi ve bej tonları kaşe kumaş Sütlü kahverengi eham dokuma
		Model Özelliği	Eham parçalarından yamalar eklenmiş ceket tasarımı
		Giyisi Parça Sayısı	Ön ve arka ceket, yama parçaları
Desen Özelliği	Ehramda bulunan; çift pirinç, reyhan dahı, haşıye motifleri		

Çizelge 5’de yer alan tasarımda bilgisayarda oluşturulan ve artistik çizim örneği, deneyisel dokunan eham kumaş örneği ve cekete ait kalıp önerisine yer verilmiştir.

#### Çizelge 5

##### Artistik Çizim, Kumaş Örneği ve Giysi Kalıbı (Deneyisel Tasarım II)




#### 3.4.3. Deneyisel Tasarım 3

Deneyisel tasarım 3’de yer alan pelerin için tasarım kartı çizelge 6’da gösterilmiştir.

## Çizelge 6

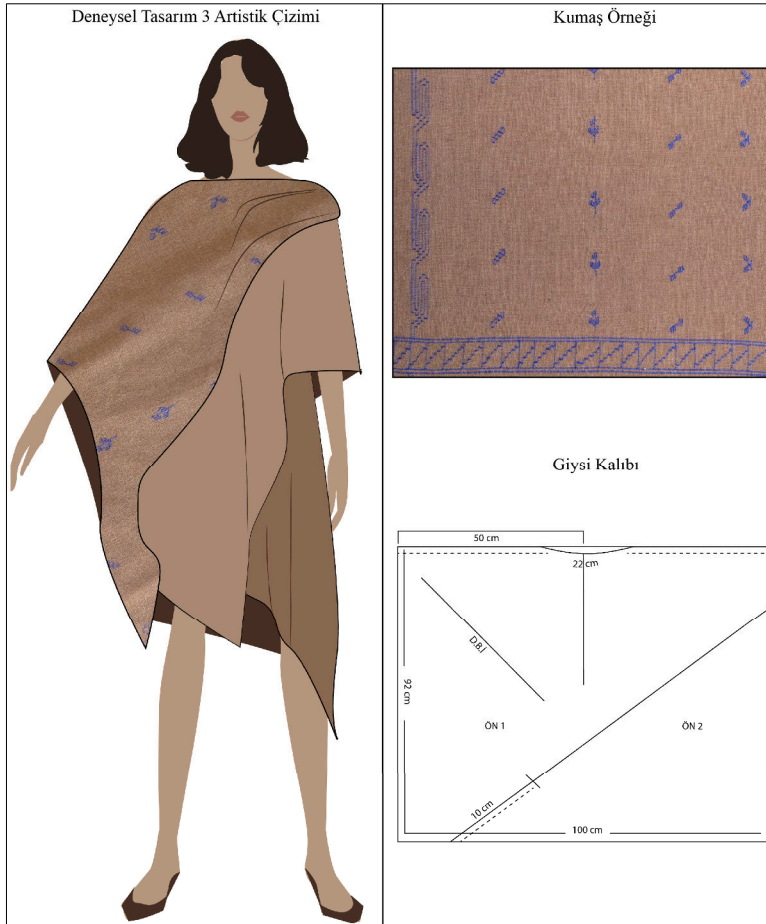
### Giysi Tasarım Kartı (Deneyel Tasarım III)

	Açıklama	Giysi Tasarım Kartı	
		Model Adı	Pelerin tasarımı
	Deneyel tasarım 3 pelerin olarak tasarlanmıştır. tasarımda iki farklı kumaş kullanılmıştır. Eham dokuması ile tüvit kumaş çapraz olarak giysinın belli yerlerinden el dikişi ile tutturulmuştur. Dış giysi olarak düşünölen pelerin, dökümlü olarak şekillendirilmiştir. Kalıplarda kullanım amacına göre değişikliklerle modeller farklı formlarda kullanılabilir. Ehamda antika, çift pirinç, reyhan dalı, makarna motifleri bulunmaktadır.	Model Adı	Pelerin tasarımı
		Kumaş Türü	Pelerin ön 1 eham dokuma Pelerin ön 2 tüvit kumaş
		Kumaş Renkleri	Kahverengi yünlü kumaş Bej (sütlü kahve) rengi eham dokuma
		Model Özelliği	2 parça olarak farklı kumaşlardan tasarlanmış pelerin
		Giysi Parça Sayısı	2 parça ön, 1 parça arka beden
		Desen Özelliği	Ehamda bulunan; Antika, çift pirinç, reyhan dalı, makarna motifleri

Çizelge 7’de pelerin tasarımı artistik çizim, kumaş örneği ve kalıp önerisi ile sunulmuştur. Bu çalışmalara göre deneyel olarak hazırlanan eham dokumadan 3 adet deneyel tasarım hazırlanmıştır. Tasarımlar detaylı olarak tasarım kartları ve çizelgeler ile çalışmada yer verilmiştir.

## Çizelge 7

### Artistik Çizim, Kumaş Örneği ve Giysi Kalıbı (Deneyel Tasarım III)



## 4. Sonuç ve Öneriler

Araştırmanın temel amacı; Erzurum yöresinde kullanılan eham dokumacılığının araştırılarak elde edilen bulgular ışığında özgün giysi tasarımlarının geliştirilmesidir. Bu amaç çerçevesinde, kumaş/yüzey tasarımı eham dokuması olan deneyel bir kompozisyon elde edilmiş ve dokuması yapılmış eham üzerinden 3 adet özgün giysi tasarımı geliştirilmiştir. Kompozisyonda; haşiyе motifleri ile birlikte beş ayrı motif kullanılmıştır. Motiflerde, ehamla ilgili literatür kaynaklarında rastlanmayan iki adet motife (makarna ve merdin küpesi) de yer verilmiştir.

Deneysel giysi tasarımları; tasarım kartı ile artistik çizim, kumaş örneği ve giysi kalıbının yer aldığı çizelgelerle desteklenerek okuyucuya sunulmuştur. Çizimler, Adobe Illustrator çizim programı kullanılarak yapılmış giysi kalıplarında ise belli bir parametre kullanarak dijital ortamda hazırlanmıştır. Giysi kalıplarında kullanılan ölçülendirmeler giysinin üretim aşmalarında da kullanılmıştır. Deneysel tasarımların araştırma altyapısında aşağıdaki konulara yer verilerek araştırmanın temel alt yapısı kurulmuştur. Araştırmanın bulgularından çıkan sonuçlar ve öneriler aşağıda verilmiştir.

#### **4.1. Dokuması Yapılan Ehlam ile Kompozisyon Özelliğinden Çıkan Sonuç ve Öneriler**

Uygulama çalışmasında ehlam, geleneksel dokusu değiştirilmeden bilinen tekniğiyle dokunmuş ve aynı ehlam dokuma üzerinde 6 farklı motif ile birlikte kullanılarak giysiye tasarım ilke ve öğeleri ışığında farklı yorum getirilmeye çalışılmıştır. Uygulama modeli olan ehlam dokunduktan sonra bilinen kullanımından farklı olarak deneysel tasarımlar geliştirilmiş, dokuma ve giysi tasarım kartları ve kalıp önerileri ile birlikte sunulmuştur.

Araştırmanın uygulama çalışması ile elde edilen ehlam dokuması, geleneksel ehlamın form, teknik, motif ve geleneksel kullanım şekli değiştirilmeden dokuması yapılmıştır. Geleneksel dokumaların ve giysi formlarının sonraki kuşaklara doğru aktarılabilmesi için, bu çalışmaların artırılması gerekirken, giysilerin geleneksel dokusunun da korunması sağlanmalıdır. Yapılan çalışmalarla giyim kuşam kültürü günümüze taşınmalıdır. Bu araştırma ve uygulamada geleneğin devamlılığı sağlanmaya çalışılmış ancak ehlam dokuma tekniğinde ve dokumanın yapısında bir değişiklik yapılmamıştır.

Ehlam dokuması Erzurum ve çevresinde geçmişte yaygın olarak kullanıldığı bilinen, günümüzde kısmen de olsa kullanımı devam eden örtünme ve soğuktan korunma amaçlı giyilen bir kadın giysisidir. Bu geleneksel dokumanın kaybolmaması ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak için yapılan çalışmada, yeni giysi tasarım önerilerine yer verilmiştir. Mekikli dokuma tezgâhı kullanılarak elde edilen bu geleneksel dokumanın, modern teknolojinin ilerlemesi ile eski üretiminin yavaşlaması ve gelişen moda anlayışı ile kullanımının eskiye göre azalması yeni tasarımların gerekliliğini ortaya koymaktadır. Ancak bu tasarımlar yapılırken ehlamın geleneksel ve görsel etkisinin aynı kalması gerekliliği, araştırmanın bulgularından çıkan en önemli sonucudur.

#### **4.2. Deneysel Giysi Tasarımlarından Çıkan Sonuç ve Öneriler**

Türk giyim kültürünün önemli bir parçası olan geleneksel dokumalardan olan ehlam, geçmişten gelen görsel kıyafet dokusunu yansıtan bir giysi olmuştur. Erzurum ve çevresinde soğuktan korunma ve örtünme amacı ile kullanıldığı bilinen ehlamın araştırıldığı ve deneysel tasarımlarla yorumlandığı bu çalışmada, gerek geleneksel üretim tekniği, gerekse yaygın kullanımı açısından yok olmaya yüz tutmuş geleneksel dokumanın gelecek kuşaklara aktarılması, korunması ve yaşatılması gerekliliği, araştırmanın deneysel giysi tasarımlarından çıkan en önemli sonucudur.

Tasarımların farklı kumaşlarla birlikte kullanılması ile ehlam dokumasının model üzerindeki görsel etkisinin arttığı görülmüştür.

Dokumanın motif alt yapısında çok bilindik olmayan ancak yörede kullanıldığı araştırma sonucunda ortaya çıkan 2 adet motif üzerinden deneysel giysi tasarımları geliştirilmiştir. Bu da deneysel giysi tasarımlarının özgünlük yönünü güçlendirmiştir.

Dokumanın özgün yapısının bozulmaması amacıyla bol kesikli-kuplu, komplike modellerden kaçınılması, dokumanın geleneksel ve estetik değerlerini artırmıştır.

Giysi tasarımlarının kalıplarıyla birlikte araştırmaya yerleştirilmiş olması, çalışmanın bilimsel yönünü güçlendirdiği gibi konuyu uygulayacak araştırmacılara da kaynak sağladığı düşünülmektedir.

### Kaynakça


- Başaran, F. N. (2014). Bayburt yöresinde geleneksel “Eham dokumacılığı” üretim teknikleri, motif ve kompozisyon özellikleri. *Milli Folklor*, 26(104), 151-166. [https://www.researchgate.net/profile/Fatma\\_Basaran/publication/324115325](https://www.researchgate.net/profile/Fatma_Basaran/publication/324115325)
- Çelik, A. (1996). Erzurum’da kadın giyiminin tarihi süreci içinde eham ve dokumacılığı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 3, 1-26. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28524>
- Çelik, A. (1997). *Erzurum’da eham* (Tez No. 63339) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Çomaklı, Z. (2008). *Anam başka bağlar bacım bir başka “Erzurum oyaları”*. Aktif Yayınevi.
- Elibol, B., & Sari, S. (2020a). *Makarna motifi* [Çizim ve Fotoğraf]. Çizim ve fotoğraf Betül Elibol ve Safiye Sari kişisel arşivinden alınmıştır.
- Elibol, B., & Sari, S. (2020b). *Merdin küpesi motifi* [Çizim ve Fotoğraf]. Çizim ve fotoğraf Betül Elibol ve Safiye Sari kişisel arşivinden alınmıştır.
- Karahan, N., & Mangut, M. (2011). *Tekstil lifleri*. Ekin Yayınevi.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kayserili, A. (2014). *Erzurum şehrinin kültürel coğrafyası*. Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 1036.
- Kayserili, A. (2014). *Erzurum’da eham kullanımı* [Fotoğraf]. Erzurum şehrinin kültürel coğrafyası. Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 1036.
- Salman, F. (2004). Türk kumaş sanatında görülen geleneksel kumaş çeşitlerimiz. *Sanat Dergisi*, 0(6), 13-42. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28844>
- Sari, S. (2017). Görsel kültür nesnesi olarak Erzurum arkeoloji müzesinde bulunan üç adet geleneksel giysi üzerine bir inceleme. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 21(3), 602-624. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/385049>
- Yaşaroğlu, H. (2018). *Geçmişten günümüze eham dokuma özellikleri ve özgün giysi tasarımları* (Tez No. 528842) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.

# Van Hüsrev Paşa Külliyesi Mimari Süsleme ve Onarımı

## The Architectural Decoration and Renovation of Van Hüsrev Paşa Social Complex

Şahabettin Öztürk

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü  
email: [sahozturk13@gmail.com](mailto:sahozturk13@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6979-3342>

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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Öztürk, Ş. (2021). Van Hüsrev Paşa külliyesi mimari süsleme ve onarımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 23-43. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.822195>

**Makale Gönderim Tarihi / Received:** 06/11/2020

**Makale Kabul Tarihi / Accepted:** 16/02/2021

**Makale Yayın Tarihi / Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Eski Van Şehri'nde yer alan Hüsrev Paşa Külliyesi, Kanuni Sultan Süleyman'ın vezirlerinden Van Beylerbeyi Köse Hüsrev Mehmed Paşa tarafından 1567-68 yıllarında inşa edilmiştir. Mimar Sinan'ın eseri olan külliye; cami, medrese, kümbet, han, çifte hamam, imaret, sıbyan mektebi, çeşme, misafirhane, fırın ve dükkân bölümlerinden oluşmaktadır.

Hüsrev Paşa Külliyesi'nin merkezinde yer alan cami, medrese, imaret, kümbet ve şadırvan-avlu yapı bölümlerinde onarım çalışmaları 2007-13 yılları arasında tamamlanmıştır. 2005-07 yılları arasında külliye'den ayrık olarak inşa edilen han ve çifte hamam kazı ve proje çalışmaları Van Valiliği tarafından tamamlanmış, ancak uygulama çalışmaları henüz yapılmamıştır.

Yapılan çalışmanın amacı külliye'de sadece cami ve kümbette yer alan süslemelerin tespitini yapmak, kalem işi, çini ve ahşap süslemenin sınıflandırmasının kendi içerisinde belirlemektir. Belirlemede her süsleme kendi onarım metoduna uygun olarak sertifikalı uzmanlar tarafından onarım aşamalarının başlangıçtan sonuna kadar tüm veriler kayıt altına alınmıştır.

Süslemelerin tespit ve onarım aşamalarının sonucunda elde edilen tüm görsel ve proje verilerinin kendi içerisinde, bölge ve dönem analizleri yapılmıştır. Süslemeler nitelik olarak Sanat ve Mimarlık Tarihi açısından oldukça önem arz etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Hüsrev Paşa Külliyesi, Kalem İşi Süsleme, Çini Süsleme, Taş Süsleme, Süsleme Onarım

### Abstract

Hüsrev Paşa Social Complex, located in the Old City of Van, was built between the years 1567 and 1568 by Van Governor Köse Hüsrev Mehmed Pasha, one of the viziers of Suleiman the IInd. The Social Complex which is a work of Mimar Sinan had consisted of a mosque, madrassah, cupola, inn, double hammam, almshouse, primary school, fountain, guesthouse, bakery, and store sections.

Renovation works on the mosque, madrassah, almshouse, cupola, water-tank with a fountain and yard structural sections of Hüsrev Paşa Social Complex's center were conducted and completed by Foundations Regional Directory of Bitlis between the years 2007 and 2013. Excavation works for the inn and double hammam which were built as separate sections from the social complex had been completed between the years 2005 and 2007 by Van Governorate; however, application works have not been conducted yet. The study aims to observe the decorations only on the mosque and cupola and to determine engraving, tiling, and woodworks in their classifications. During determination, all phases' data are recorded from beginning to end by certified experts for each decoration, according to their methods of renovation.

Regional and periodical analyses are done in themselves for all visual and project data which were obtained as a result of decorations' observation and renovation steps. Decorations are quite important for Arts and Architecture History.

**Keywords:** Hüsrev Paşa Social Complex, Decorative Painting, Tile Decorations, Engraving, Decorations' Renovation

## 1. Giriş

Hüsrev Paşa Külliyesi'nin yer aldığı Eski Van Şehri, tarihi Van Kalesi'nin güneyinde yaklaşık 365.000 m<sup>2</sup> lik alan üzerine kurulmuştur (Görsel 1). Eski Van Şehri'nin doğusu, güneyi ve batısı surlarla, kuzeyi ise Van Kalesi ile çevrelenmiştir. Şehre giriş doğu, güney ve batı surlardan açılan dört ana kapı ile sağlanır (Öztürk, 2004, s. 52-54; Tarhan, 1985, s. 297-355).

### Görsel 1

*Van Kalesi ve Eski Van Şehir Güneydoğu Genel Görüntüsü*



(VANTAM, t.y.).



Şehirdeki Müslümanlar ile Ermeniler yan yana, iyi komşuluk ilişkisi içinde yüz yıllarca birlikte kardeşçe yaşamışlardır. 1915-18 Rus-Ermeni işgali sırasında şehirdeki tüm mimari yapılar yakılıp yıkılarak yok edilmiştir. Bu tarihten 2010 yılına kadar doğanın ve diğer her türlü olumsuz koşulların etkisi altında yıkılan mimari yapılardan biri de Hüsrev Paşa Külliyesi'dir.

Eski Van Şehri'nin Orta Mahallesi'nde yer alan Hüsrev Paşa Külliyesi, cami, şadırvan, medrese, imaret, sıbyan okulu, hazire, çeşme, kümbet, han ve çifte hamam yapı bölümlerinden oluşmaktadır (Öztürk, 1996, s. 14-19). Han ve Çifte Hamam külliye yapı topluğundan ayrı olarak şehrin doğusunda inşa edilmiştir. Hüsrev Paşa Külliyesi, Vakıflar Genel Müdürlüğü Bitlis Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından farklı tarihlerde dört kez onarılmıştır. Külliye son olarak esaslı onarım çalışmaları ise 2007-13 yılları arasında tamamlanmıştır.

Günümüzde onarılan külliye bölümlerinden cami, şadırvan, avlu, medrese, imaret ve kümbet aktif olarak dini, sosyal ve kültürel amaçlı faaliyetlerde kullanılmaktadır (Görsel 2). Hüsrev Paşa Külliyesi, Kanuni Sultan Süleyman'ın vezirlerinden Van Beylerbeyi Hüsrev Paşa tarafından, H.975-M.1567-68 tarihinde inşa edilmiş olup Sanat Tarihi ve Mimarlık Tarihi içerisinde önemli bir yeri vardır (Ağaoğlu, 2007, s. 328-330; Öztürk, 2019, s. 452-469; Sönmez, 1988, s. 84).

## Görsel 2

*Hüsrev Paşa Külliyesi Güneybatı Genel Görünüşü*



(Öztürk, t.y.).

Cami, ilgili kurul tarafından 08.06.1979 tarih ve A-1673 sayılı karar ile anıt yapı olarak tescil edilmiştir. Caminin giriş kapısı üzerinde Celi Sülüs harflerle yazılmış iki beyitlik tarih kitabesi yer almaktadır. Farsça yazılı kitabede Beylerbeyi Hüsrev Paşa ve hattat Yusuf'un adları okunmaktadır. Kaynaklarda yapının mimarı olarak Van Eyaleti Hassa mimarı olan mimar Selman'ın görevlendirildiği ve cami planının başkent İstanbul'dan gönderildiği belirtilmiştir (Kılıç, 1997, s. 27; Uluçam, 2000, s. 5). Hüsrev Paşa Külliyesi, Tuhfet ül-Mi'marin'de Mimar Sinan eserleri arasında 72. sırada geçmekte ve külliye'nin cami, medrese, türbe, imaret, sıbyan mektebi, daru'l-kurra, muallim ve misafirhaneden oluştuğu belirtilmektedir (Sönmez, 1988, s. 84; Meriç, 1965, s. 27; Kuran, 1986, s. 257). Hüsrev Paşa Külliyesi her ne kadar Mimar Sinan'ın eseri olarak belirtilse de, Mimar Sinan'a atfedilen diğer birçok yapı gibi, de Sinan'ın onayladığı bir başka eyalet mimarı tarafından inşa edildiği düşünülmektedir (Eyice, 1999, s. 50).

## 2. Yöntem

Araştırma betimsel ve uygulama modeline dayalı olarak yapılmıştır. Betimsel ve uygulama araştırma modelleri araştırma ve uygulama yöntemiyle yürütülmüştür. Araştırmada Van merkez İpekyolu İlçesi'ndeki Eski Van Şehri'nde yer alan Hüsrev Paşa Külliyesi'nde yapılan süsleme onarım çalışmaları gözlem, araştırma ve uygulama teknikleri kullanılarak süsleme özellikleri çeşitli gruplara ayrılarak detaylıca incelenmiş ve uygulaması yapılmıştır.

## 3. Hüsrev Paşa Külliyesi'nde Süsleme

Külliye'i oluşturan yapılarda kullanılan süslemeler ağırlıklı olarak cami ve kümbette yer alır. Külliye'nin tamamlayıcı yapılarından olan sıbyan okulu ve çeşmenin mimari yapısı günümüzde mevcut olmadığı için, süslemesi hakkında yeterince bilgiye sahip değiliz. Diğer yapılarda süsleme unsuruna rastlanmamıştır. Külliye'de son olarak 2007-13 yılları arasında Bitlis Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından esaslı onarım çalışmalarına paralel olarak süsleme onarımı da yapılmıştır. Hüsrev Paşa Külliyesi'nde kullanılan süslemeleri dört ana başlık altında toplayıp ayrı ayrı değerlendirmek mümkündür (Öztürk, 2020a, s. 1237-1268).

### 3.1. Kalem İşi Süsleme

Hüsrev Paşa Külliyesi, cami giriş kapısı üzerindeki kemer alınlığında, tromplarda, mihrapta, iç duvar satırlarında ve kemerlerde geç dönemde alçı sıva üzerinde Barok motifli kalem işi süslemeler yapılmıştır. Yapılan bu kalem işi süslemelerin kesin tarihi ve kim tarafından yapıldığına dair herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

#### Görsel 3

*Hüsrev Paşa Camii Giriş Kapısı Kalem İşi Süsleme Temizlik Görünüşüleri*

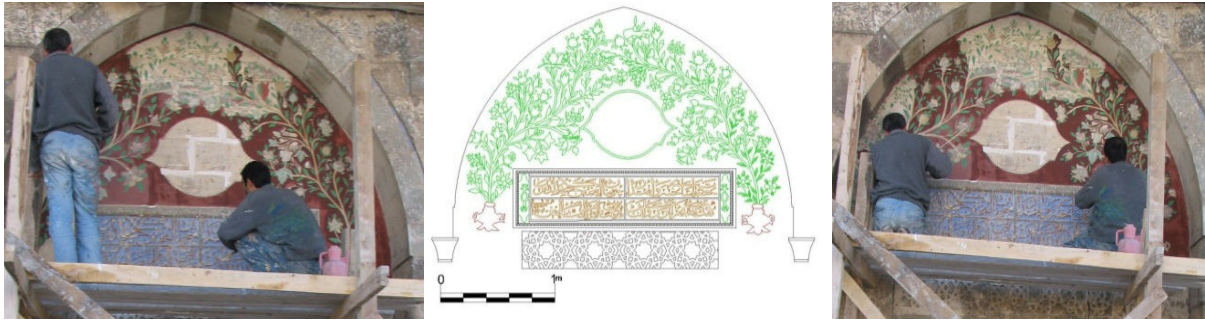


(Öztürk, t.y.).

Külliye cami dışında diğer tamamlayıcı yapılarında kalem işi süslemeye rastlanmamıştır. Yapıda kullanılan kalem işi süsleme motifleri Osmanlı klasik süsleme özelliğindedir. Cami giriş kapısının üzerindeki kemer alınlığında yer alan süslemenin ortasındaki madalyon formundaki şemse motifinin içi boştur. Şemse motifinin iki yanında simetrik vazolarda çıkan çiçek ve stilize edilmiş ağaç dalları yer alır. Süsleme; nar çiçeği, gül ve gül goncası, hurma, üzüm salkımı, yıldız çiçeği ve küçük kır çiçekleri ile farklı ebatlardaki yapraklardan oluşmaktadır. Nar, hurma ve üzüm meyvelerinin üçünün bir arada kullanılması cenneti simgeleyen meyveler tasvir edilmektedir. Panodaki gonca gül penc ve hatalerin açılmamış olarak stilize edilmiştir (Belli, 2009, s. 63-79), (Görsel 3-4).

#### Görsel 4

*Hüsrev Paşa Camii Giriş Kapısı Kalem İşi Süsleme Onarım Görünüşleri*



(Öztürk, t.y.).

Caminin iç mekân kubbeye geçiş sağlayan kirpi saçağın hemen altında yer alan kandil motiflerinden oluşan süsleme ile çevrelenmiştir. Beyaz zemin üzerinde mavi içbükey askının her iki yanında yer alan armudi gövdeli kırmızı renkli siyah kontrollü kandiller düzenli bir şekilde sıralanmıştır. Kandil motifi Osmanlı kalem işi sanatında çokça kullanılan bir motif türüdür (Görsel 5-6).

#### Görsel 5

*Hüsrev Paşa Camii Kandil Süsleme Onarım Öncesi Görünüşü*



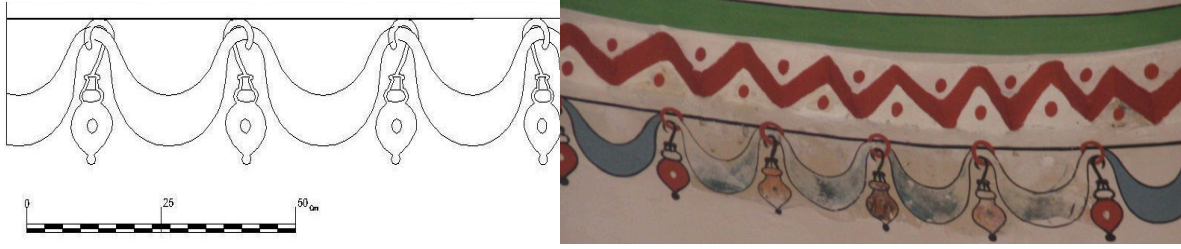
(Öztürk, t.y.).



Kandil motifinin üstünde kırmızı zikzak motifinin alt ve üst zikzak bölümlerine alt ve üstlerine küçük birer daire yerleştirilmiştir. Kirpi saçağının üst kısmı ise yeşil renkli bir bant ile çevrenmiştir.

### Görsel 6

*Hüsrev Paşa Camii Kandil Süsleme Çizimi ve Onarım Sonrası Görünüşü*



(Öztürk, t.y.).

Caminin iç mekan köşelerinde yer alan dört adet tromp geçişlerinin üst bölümünün her iki yanında toplam sekiz adet simetrik olarak tasarlanmış madolyan süsleme yer alır. Barok kıvrımlarının meydana getirdiği çember formundaki koyu kırmızı madalyonların etrafındaki natüralist bitkisel motifli süslemeler simetrik olarak düzenlenmiştir.

### Görsel 7

*Hüsrev Paşa Camii Kemer ve Saçak Süsleme Onarım Öncesi Genel Görünüşü*



(Öztürk, t.y.).

Madalyonun içinden çıkan simetrik iki dalm uçları ve uçlarındaki motiflerle bezelidir. Madalyonun çevresindeki gül, gül guncası hatai çiçeği çeşitli büyüklükte hançer yaprakları ve barok kıvrımları ile donatılmıştır. Madalyonun üst kısmında hatai çiçekleriyle birlikte iki hançer yaprağı görülmektedir. Alt kısımda ise tek başına diğerlerinden biraz daha büyük hatai çiçeği yer almaktadır.

### Görsel 8

*Hüsrev Paşa Camii Madolyon Süsleme Onarım Öncesi Görünüşleri*



(Öztürk, t.y.).

Açılmış gül ve gül guncasının üzerinde dilimli yaprak ve hançer yaprakları ile donatılmıştır. Madalyodaki yaprak ve dallarının bazıları nefli beyazla yapılmıştır. Madalyoda kırmızı ve mavi renkler hakim olmakla birlikte yeşil renkte kullanılmıştır (Görsel 7-9).

### Görsel 9

*Hüsrev Paşa Camii Madolyon Motifi Süsleme Onarım Sonrası Görünüşleri ve Çizimi*



(Öztürk, t.y.).

Trompların iç kısmının her iki yanında, doğu ve batı duvarlarında yer alan yuvarlak kemerli panolar simetrik olarak yerleştirilmiş, zengin bitkisel süsleme ile donatılmıştır. On adet olan bu panoların iç bölümü bitkisel motiflerde yaprak, gül ve gül goncası ile bezelidir (Görsel 10-11).

### Görsel 10

*Hüsrev Paşa Camii Pano Süsleme Onarım Öncesi Genel Görünüşü*



(Öztürk, t.y.).

Panonun alt kısmındaki simetrik iki vazodan çıkan kalın bir dal, yukarı doğru simetrik kıvrımlar yaparak hançer yaprağı, gül ve gül goncası ile donatılmıştır. Dalları birbirine dolanarak ilerlenmesi sarmaşık çiçeğini anımsatmaktadır.

### Görsel 11

*Hüsrev Paşa Camii Pano Süsleme Onarım Sonrası Çizim ve Görünüşleri*



(Öztürk, t.y.).

Mihrabın üstünde yer alan kalem işi süsleme motifinin ortasındaki vazodan çıkan kalın dal içe ve dışa doğru kıvrılarak simetrik olarak düzenlenmiştir. Motifte ağırlıklı olarak kırmızı, mavi ve yeşil renkler kullanılmıştır. Madalyonda gül, gül goncası hatai çiçeği çeşitli büyüklükte hançer yaprakları ve barok kıvrımları ile donatılmıştır (Görsel 12).



### Görsel 12

*Hüsrev Paşa Camii Mihrap Üstü Süsleme Motifi Onarım Sonrası Görünüşü ve Çizimi*

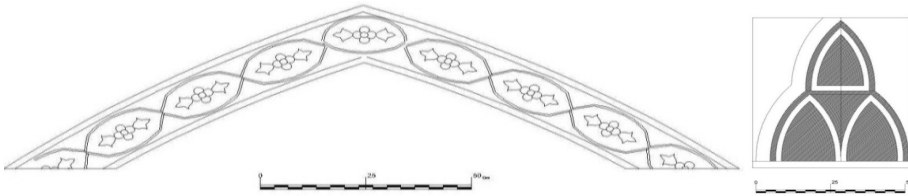


(Öztürk, t.y.).

Cami iç mekanında kemerlerin yüzeylerinde kırmızı renkli şerid içerisinde mavi zemin üzerinde şems motifi için beş yapraklı hatai çiçeği yanında hançer yaprakları ile donatılmıştır (Görsel 13-14). Kemerlerin başlangıç bölümü üç dilimli mukarnas süsleme ile donatılmış, içerisi kırmızı çevresi ise mavi kontur ile tüm kemer boyunca çevrelenmiştir.

### Görsel 13

*Hüsrev Paşa Camii Kemer Kalem İşi Süsleme Çizimleri*



(Öztürk, t.y.).

### Görsel 14

*Hüsrev Paşa Camii Kemer Kalem İşi Süsleme Öncesi Görünüşleri*



(Öztürk, t.y.).

Cami iç mekanının doğu ve batı beden duvarlarında yer alan kalem işi yuvarlak kemerli panoların üzerine karşılıklı olarak yerleştirilen madalyon süslemeli motifler yerleştirilmiştir. Beyaz bir zemin üzerine siyah renkle bezeli sekiz kollu yıldızın çevresi hat sanatı ile donatılmıştır. Yıldız kolları Ya Burhan, Ya Deyyan, Esma-i Hüsna dan ikisi olan Celi Sülüs yazı tarzında yazılmış, dairesel motifin çevresi kırmızı ve mavi renkler ile çevrelenmiştir (Görsel 15).

### Görsel 15

*Hüsrev Paşa Camii Madalyon Çizim ve Onarım Sonrası Görünüşleri*



(Öztürk, t.y.).

Geç dönem camideki yapılan alçı üzeri kalem işi süslemelerin yer aldığı yerlerden biride mihraptır. Taş süslemeli altın varak ile donatılı mihrabın tüm yüzeyi geç dönemde alçı üzeri kalem işi renkli motifler ile süslenmiştir. Ancak kalem işi motifler son dönemde defneciler tarafından çokça tahrip edildiğinden süslemelerin bütünlüğü net olarak bilinmemektedir. Sadece mihrabın üst kısımlarındaki süslemelerin bir bölümü mevcuttur.

### Görsel 16

*Hüsrev Paşa Camii Mihrap Onarım Öncesi Kalem İşi Süsleme Görünüşleri*



(Öztürk, t.y.).

Mihrabın alçı sıva ile sıvanmış gül, gül goncası, katmerli gül motifi çeşitli kıvrımlardan oluşmaktadır. Katmerli gül kırmızı renkte yeşil kontür ile sınırları belirlenmiştir. Gül goncası ise açık ve koyu yeşil renk ile boyalıdır. Mihrabın çevresinde yer alan tüm geometrik ve mukarnas süslemelerde ise ağırlıklı olarak yeşil ve mavi kök boyalar kullanılmıştır.

Mihrap onarımı ve temizlik çalışmalarında temizlenen mihrap sathı üzerine kapatılan özgün geometrik süslemeler ile iki dilimli mihrap kemerli renkli taşlar ortaya çıkarılmıştır (Görsel 16). Süsleme onarımı, konusunda uzman kalem işi sertifikalı ustalar tarafından yapıldı (Belli, 2009, s. 63-79). Alçı üzerine kalem işi süslemesinin yapıldığı caminin değişik yerlerindeki tüm motiflerin onarımı yapılmadan önce, parşömen kâğıdı kullanılarak motiflerin stampajları çıkartıldı. Hazırlanan süsleme motif stampajları uzman teknik elemanlar yardımıyla örnek motif kalıpları çıkartıldı. Tüm süsleme motiflerinin yüzey temizliği herhangi bir kimyasal madde kullanmadan itina ile yapıldı.

### Görsel 17

*Hüsrev Paşa Camii İç Mekan Süsleme Genel Görünüşü*



(Öztürk, t.y.).

Kalem işi onarımlarda kullanılan boyaların örnek numuneleri kimya laboratuvarlarında yapılan analizlerin sonucunda hazırlanan kök boyalar yapıldı. Onarımları yapılan süsleme motiflerinin bir kısmının özgün hali olduğu gibi bırakılarak onarımı yapıldı (Görsel 17-20).

## 3.2. Çini Süsleme

### Görsel 18

*Hüsrev Paşa Camii Özgün Çini Görünüşüleri*

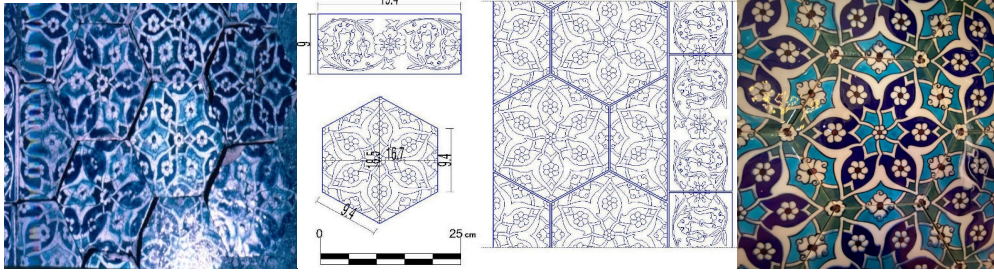


(Van Müzesi, t.y.).



### Görsel 19

#### Hüsrev Paşa Camii Çini Çizim Detayları ve Görünüşleri



(Van Müzesi, t.y.).

Osmanlı çini sanatında XVI. yüzyıl ortasından başlanarak renkli sır tekniği terkedilmiş ve Hüsrev Paşa Camii çinilerinde de karşılaştığımız sır altı tekniği kullanılmaya başlanmıştır. Sır altı tekniği XVI. yüzyıl çini sanatında görülen ikinci ve en büyük üslup olarak kabul edilmektedir (Aslanapa, 1999, s. 323; Öney 1976, s. 86-87).

### Görsel 20

#### Hüsrev Paşa Camii Onarım Sonrası Çini Görünüşü



(Van Müzesi, t.y.).

XVI. yüzyılda Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapılarda çini bezemeler mihraplarda, mihrap duvarlarında, pencere ve kemer köşeleri ve çevresinde, pandantiflerde, ayaklarda ve minber külahlarında kullanıldığı görülmektedir (Dönmez, 2001, s. 58). Mimar Sinan dönemi çinicilik, renkli sır ve sır altına boyama tekniği olarak iki grupta incelenebilir.

### Görsel 21

#### Hüsrev Paşa Camii Özgün Çini Örnekleri Van Müze Depo Görünüşü



(Belli, 2009).

XVI. yüzyılda, kullanımı moda haline gelen sır altı boyama tekniği, XVIII. yüzyıla kadar kullanılmıştır. Kanuni Sultan Süleyman dönemi çiniciliğinde 1550'lerden önce soyut ve yüzeyi diklemesine dolduran çiniler, 1550'lerden sonra belirli bir yöne bağlı kalmayıp dağılmış ve natüralist öğeler kullanılmıştır. Hüsrev Paşa Camii içerisinde arkeolojik kazı ve temizlik çalışmaları sırasında, ortaya çıkan çini parçaları yapının diğer bezemesi olan kalem işleriyle yaklaşık olarak aynı döneme tarihlendirilmektedir. Sır atlı tekniği ile yapılan çinilerin İznik'ten getirildiği kaynaklarda belirtilmiştir. Ortaya çıkan çinilerde genel renk olarak yeşil, lacivert, mavi ve siyah konturlar kullanılmıştır. Farklı olarak dikkörtgen panoda kullanılan renklerde mercan kırmızısı hakimdir (Belli, 2009, 34-62; Mercan, 2001, s. 67).

## Görsel 22

### *Hüsrev Paşa Camii Özgün Çini Örnekleri Van Müze Depo Görünüşü*



(Belli, 2009).

Eski Van Şehri'nde 1915'te yaşanan savaşta, caminin iç duvarlardaki çinilerle kaplı olan levhalarının sökülerek, Leningrad St. Petersburg Müzesi'ne götürüldüğü belirtilmektedir (Boran, 1994, s. 28; Aytekin, 1995, s. 204-205; Mercan, 2001, s. 67). Günümüze kadar ulaşan az sayıda özgün çini parçaları, Van Müzesi'nin deposunda bulunmaktadır.

## Görsel 23

### *Hüsrev Paşa Camii Çini Bordür Görünüşleri*



(Mercan, 2001).

Aynı dönemin bir başka özelliğini yansıtan mercan kırmızısı, mavi ve lacivert renkler siyah konturlerle belirlenerek uygulanmıştır. Kompozisyonlarda realist lale, karanfil, gül goncası, sümbül, iri kıvrık dişli yapraklar, iri sülüs harfler görülmektedir. Daha sonraki döneme ait bazı çini parçalarında çintemani veya pars beneği motifi, şakayık, Çin bulutu motifleri etkilerini göstermektedir. Bir başka değişik formdaki çini parçası, üç parça halinde bulunan mavi beyaz zemin üzerine işlenmiş kompozisyonlardır. Çini parçasında hatai çiçeği ve bunun merkezinde simetrik olarak bulut motifi vardır. Hatâi motifini çevreleyen eşit aralıklarda taç yaprakları görülmektedir (Mercan, 2001, s. 69,70; Belli, 2009, s. 34-62).

## Görsel 24

### *Hüsrev Paşa Camii Hatai Çiçek Motif Görünüşleri*



(Mercan, 2001).

Hatai çiçeğinin uçlarından çıkan dalların uçlarında penç çiçeği görülmektedir. Hatai çiçeğinin etrafındaki mavi zemin üzerine işlenmiş siyah konturlerle belirlenmiş gonca gül motifi mevcuttur. Bir başka çini parçası üzerinde; iki yatay dalgali çizginin altında ve üstünde toplam üç yuvarlak benek yer almaktadır.



### Görsel 25

#### Hüsrev Paşa Camii Duvar Yüzeylerini Temizlik Görünüşleri



(Öztürk, t.y.).

Çintemani motiflerinin her iki yanlarına üç benek ve motiflerin aralarında stilize yapraklar bulunur. Çininin altında bir sıra palmet motifi yer alır. Kullanılan renler siyah konturler içinde mavi-beyaz zemin üzerine mercan kırmızısı ve yeşildir (Mercan, 2001, s. 69; Belli, 2009, s. 34-62). Hâkim renk olarak mavinin üzerine simetrik stilize rumi motifli desenler görülür. Çininin merkezinde bulunan penç çiçeği ile ruminin uçları birleşmekte ve Rumilerin genel olarak oluşturduğu kompozisyon palmet motifi ve bunun aralarında küçük penç çiçekleri gözlenir (Görsel 21-25).

### Görsel 26

#### Hüsrev Paşa Camii Çini Kaplama Uygulama Görünüşleri



(Öztürk, t.y.).

Kazılarda ortaya çıkan üç parça halinde bulunan kare panolu altıgen çini levhalar, aynı dönemin üslubunu yansıtmaktadır. Natüralist üsluptaki pano; beyaz zemin üzerinde, lale, karanfil, hatâi ve narçiçeği yer almakta ve kompozisyonun genelinde ince dallar bulunmaktadır. Kullanılan renkler siyah konturler içerisinde lacivert, mavi, yeşil, mercan kırmızısıdır. Kompozisyonun merkezindeki lalenin ortasından ince bir dal geçmektedir. Lalenin solunda narçiçeği bulunmaktadır. Ayrıca çini levhadaki en büyük kompozisyonun lale olduğu görülmektedir (Mercan, 2001, s. 68,69).

### Görsel 27

#### Hüsrev Paşa Camii İç Mekan Görünüşleri



(Öztürk, t.y.).

Kazılarda ortaya çıkan küçük parçalı çiniler beyaz zemin üzerine altı kollu yıldız kompozisyonuyla süslenmiştir. Genellikle lacivert, mavi renkler kullanılmıştır. Altı kolu yıldızın merkezinde altı yapraklı stilize çiçek uygulanmıştır. Altıgen çinilerin kenar bordürlerini dikdörtgen formu çiniler tamamlamaktadır. Lacivert zemin üzerine beyaz hatâi çiçeği bulunmaktadır. Çini bezeme içerisinde hafif kıvrımlı bulut motifi ve bunu alttan ve



üsten çevreleyen hatayı çiçeğinden çıkmış dallar yer almaktadır. Dalların uçlarındaki yapraklar yeşil ile belirtilmiş ve tüm çini siyah kontürle renklendirilmiştir.

Cami beden duvarları içten zeminden 2.37 m. yüksekliğe kadar pencere üzerlerinde 0.30 m. kademe olacak şekilde özgün çini örneklerinde oluşan çini kaplaması tamamlanmıştır. Kazı sonucunda ortaya çıkan çini örnekleri ile Van Müze depolarında bulunan orijinal çini form ve desenlerinin çizimleri yapılmıştır. Hazırlanan çini modeli ve örnekleri İznik'teki geleneksel çini üretim laboratuvarlarında analizleri uzman bilim insanlarının gözetiminde yapılarak hazırlanan çini kalıpları el ile tek tek çizilerek özgün çini üretimi yapılmıştır. Dikdörtgen formundaki çiniler zemin ve üst çerçevede bir bant şeklinde kullanılmıştır (Öztürk, 2020b, s.1237-1268; Mercan, 2001, s. 68).

### Görsel 28

*Hüsrev Paşa Camii Mihrap Onarım Öncesi Görünümleri*



(Öztürk, t.y.).

Uygulama yapılan cami beden duvarlarının onarımı yapıldıktan sonra duvarlar yatay ve düşeyde şakulüne teraziye getirilerek uygulama çalışması konusunda uzman sertifikalı kalifiye ustalar tarafından tamamlanmıştır (Görsel 21-27).

### 3.3. Taş Süsleme

Hüsrev Paşa Külliyesi'nde geometrik taş süsleme ağırlıklı olarak cami ve kümbet yapısında kullanılmıştır. Diğer tamamlayıcı külliye bölümleri daha çok sade ve yalın bir tarzda inşa edilmiştir. Caminin mihrap, giriş kapısı, minare ve pencerelerde çeşitli geometrik taş motifli süslemeler kullanılmıştır.

### Görsel 29

*Hüsrev Paşa Camii Mihrap Mührü Süleyman, Özgün Altın Varak Görünüşü*

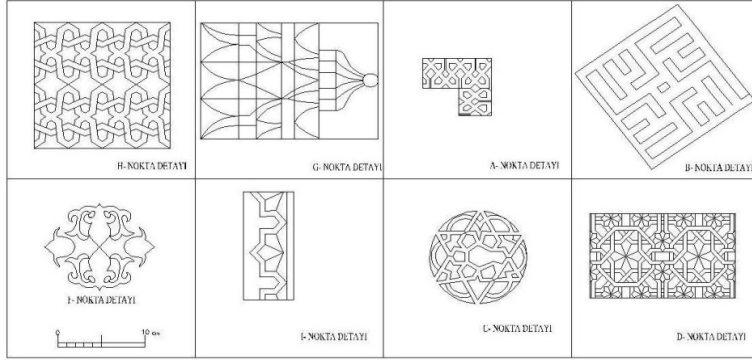


(Öztürk, t.y.).

Giriş kapısının merkez aksı doğrultusunda güney beden duvarının ortasında 0.10 m. içe taşınılı 2.26x3.97 m. ölçülerinde altın varaklı zengin dekoratif mukarnas süslemeli mihrap nişi bulunur. Mihrap, güney beden duvarından 0.74 m. dışa taşınılıdır. Mihrap nişi, 1.06 genişlikte 0.65 m. derinlikte beş kenarlı köşelerde sütünceler yardımıyla iki dilimli sivri kemer ile çevrelenmiştir (Görsel 28-30). Mihrap kalker taşından yapılmış, taşlar oyma tekniğinde süslenmiştir. Beşgen nişin içerisi altı kollu yıldızlarla doldurulmuştur. Üstten üç dilimli kemerle kuşatılmış, mukarnaslı bir kavsarayla sonlanmıştır. İçteki bordürde sekizgen geçmeler ve ortalarına gülbezeler yapılmıştır. Dıştakinde ise, mukarnas dizisinden oluşan bir bordür yer almaktadır.

### Görsel 30

#### Hüsrev Paşa Camii Mihrap Süsleme Detayları



(Öztürk, t.y.).

Yapılan temizlik çalışmalarında mihrap üç dilimli kemerin üst alınlık yüzeyinde her iki yanında kare formunda üste simetrik Satrançlı Kufi ile dört adet “Allah” yazılı motif ile alt kısımda ise yuvarlak formunda kabartılı oyma taş işçiliği ile bezeli “Mühr-ü Süleyman” süsleme motifleri ortaya çıkarılmıştır.

### Görsel 31

#### Hüsrev Paşa Camii Mihrap Uygulama Görünüşleri

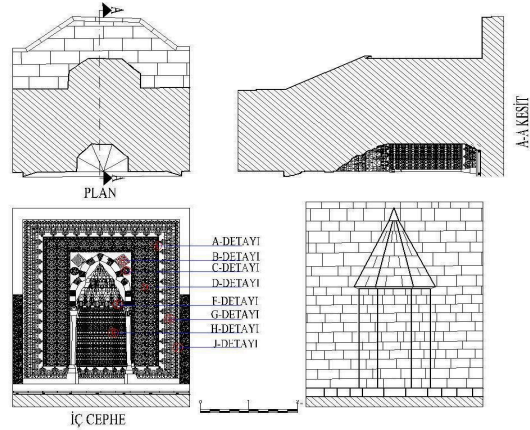


(Öztürk, t.y.).

Mihrap nişinin tüm yüzeyi alttan ve üstten eşkenar dörtgen iki şeritle sınırlanmış, altı kollu yıldızlarla süslenmiştir. Mihrabı en dıştan, alttan da dolanarak oturtmalık teşkil eden mukarnaslı bir bordur çevrelemektedir (Öztürk, 2020, s. 1237-1268). İçten ve dıştan düğüm motifli ince şeritlerle sınırlanmış ana bordur, sekizgenlerden gelişen geometrik geçme motiflerinden oluşan kompozisyonla bezenmiştir. Kavsarayı dolduran mukarnasların tamamı yakın dönem define arayıcıları tarafından kazınarak tahrip edilmiştir (Görsel 31-33). Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından mihrap yüzeyinde alınan örnek numuneleri laboratuvarlarda analizleri sonucunda yüzeyin orijinalde altın varaklı bir kaplama tespit edilmiştir. Bu amaçla mihrap yüzeyi ile giriş kapısı kitabeli bölümü altın varak uygulaması yapılmıştır (Görsel 32-33).

### Görsel 32

#### Hüsrev Paşa Camii Mihrap Plan, Kesit, Cephe Detay Çizimleri



(Öztürk, t.y.).

### Görsel 33

#### Hüsrev Paşa Camii Mihrap Genel Görünüşü

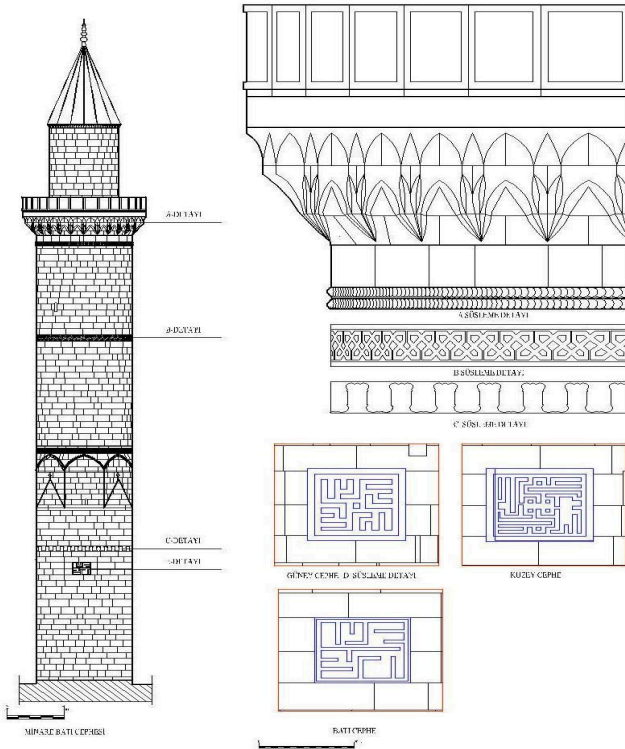


(Öztürk, t.y.).

Caminin kuzeybatı köşesinde kare bir kaide üzerinde yükselen minarenin kürsü kısmının kuzey, batı ve güney cephelerinde Satrançlı Kufi yazılar bezenmiştir. Peşinden gelen taş sırasından sonra kaş kemerler yüzeyi hafifçe oyulmuş olarak üç yönde bir ters bir düz olarak dolanmaktadır. Gövdeye geçişteki pahlardan üst kısımlarında stilize hurma dalları yer almaktadır.

### Görsel 34

#### Hüsrev Paşa Camii Minare ve Süsleme Detayları



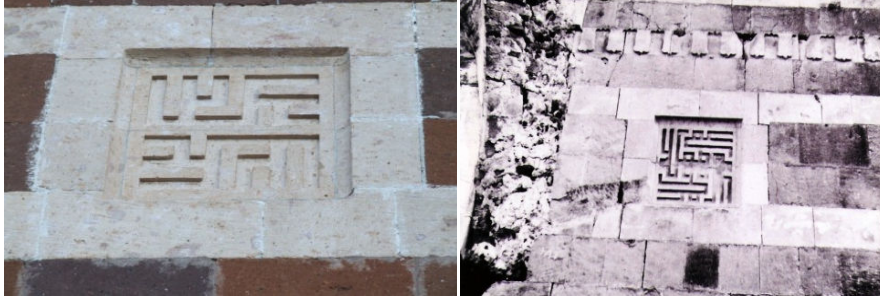
(Öztürk, t.y.).

Pahlardan sonra sekizgen prizma şeklinde pabuç kısmı gelmektedir. Silindirik gövdenin başladığı yerde burmalı iki kuşak yer almaktadır. Gövdenin ortasında iki çift silmenin sınırladığı kuşağın yüzeyi birbirine geçmeli "S" motifi ile tezyin edilmiştir. Gövdenin bitiş kısmına yakın yerde çift burmalı silme, bir taş sıra sonrası mukarnaslı şerefe gelmektedir. Şerefe korkulukları taş levhalarla oluşturulmuştur (Görsel 34-35).



### Görsel 35

#### Hüsrev Paşa Camii Minare Kitabe Görünüşleri

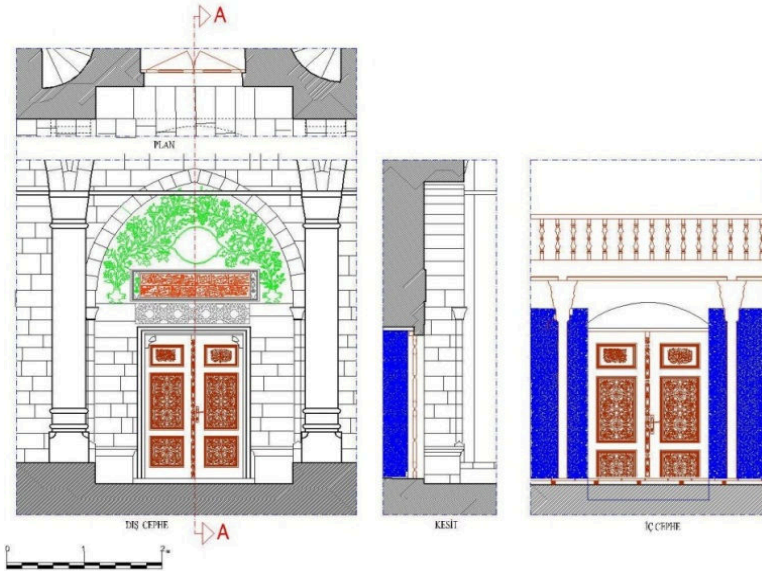


(Öztürk, t.y.).

Cami giriş kapısının sivri kemer nişi içerisinde 0.44x1.67 m. ölçülerindeki yekpare kitabeliğin çevresi taş süslemeli olarak bezelidir. Kitabeliğin oturduğu kapı lento taşı ise 0.28x1.47 m ölçülerindedir. Yekpare kalker taşından imal edilmiş lento taşı üzerinde yer alan dört adet simetrik 10 kollu yıldızın çevresi geometrik süsleme motifi ile bezelidir.

### Görsel 36

#### Hüsrev Paşa Camii Giriş Kapısı Plan, Kesit ve Cephesi

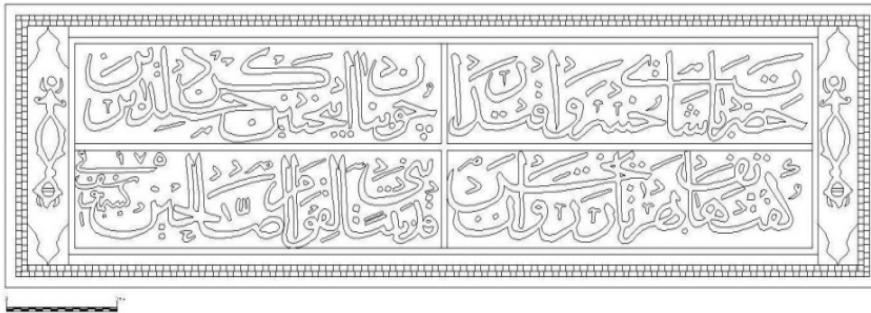


(Öztürk, t.y.).

Kapı sivri kemer üzengisinin oturduğu sütünce başlıkları ise geometrik süsleme ile donatılmıştır. Son cemaat bölümünde yer alan sütun alt ve üst kısımlarında pah ve taştan yuvarlak bilezikler yer almaktadır (Görsel 36-37).

### Görsel 37

#### Hüsrev Paşa Camii Kitabe Süsleme Detayı



(Öztürk, t.y.).

### Kitabenin Okunuşu

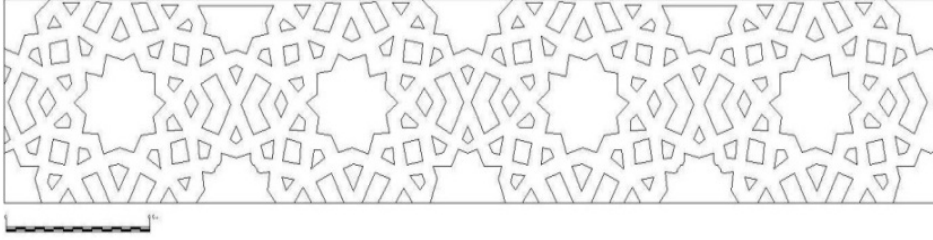
“Hazret-i Paşa-ı Hüsrev iktidar Çün bina inçünün kerd huld-i berrin  
Güft hatif behar târiheş ruvat Kâd bena beyten li-kavm-is salihin Ketebe Yusufî 975”

### Kitabenin Anlamı

“İktidar sahibi Hüsrev Paşa Hazretleri baki ve yüce rabbın rızası için bina etti  
Hafiften gelen tarihi için şöyle dediler “Salihler topluluğu için bir ev (mescid) inşa etti” Yusuf yazdı tarih 975  
(1567–68)” ifadeleri yer almaktadır.

### Görsel 38

Hüsrev Paşa Camii Giriş Kapı Süsleme Detayı

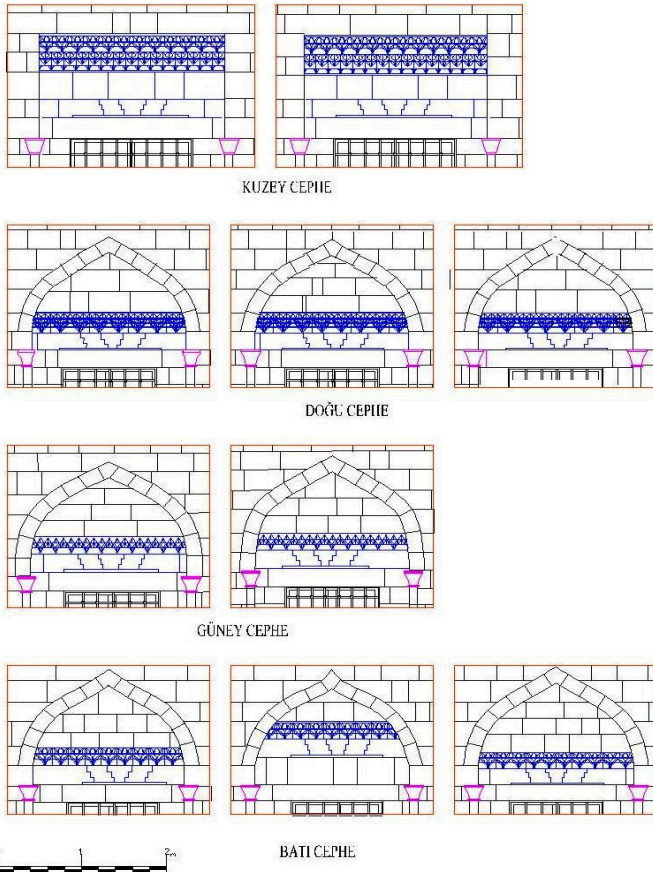


(Öztürk, t.y.).

Caminin cephelerinden karşılıklı olarak aynı yatay kot üzerinde doğu ve batıda üçer, kuzey ve güneyde ise ikişer toplam 10 adet pencereler yer almaktadır. Benzer mimari özelliklerde sivri kemer nişi içerisinde dikdörtgen formlu pencerelerin üzerinde tek ve iki sıra halinde mukarnas motifleri bulunur. Pencere sivri kemerleri iki renkli (beyaz-kahverengi) taş kullanılarak yapılmıştır. Kemer pencere köşelerinde yuvarlak sütunce oturmaktadır. Pencere atkı taşı yekpare üzerinde sıralı taşlar binili olarak inşa edilmiştir (Öztürk, 2020, s. 1237-1268), (Görsel 38-40).

### Görsel 39

Hüsrev Paşa Camii Pencere Mukarnas Detayları



(Öztürk, t.y.).

#### Görsel 40

##### *Hüsrev Paşa Camii Pencere Mükarnas Süsleme Görünüşleri*



(Öztürk, t.y.).

Caminin hemen doğusunda yer alan Hüsrev Paşa Kümbeti özellikle giriş kapı üç dilimli sivri kemer üzerinde ve alınlığında taş işlemeli geometrik, bitkisel ve kitabe süslemeli motifler vardır. Kümbetin tüm cepheleri genel olarak simetrik görselde tasarlanmıştır. Zeminde üç yatay sıra şeklinde devam eden 0.25 m. kalınlığındaki mukarnas bezeme üzeri 0.30 m. kesme duvar şeklinde yükselerek, 0.05 m dışa taşkın çift burgulu süsleme yer almaktadır. Her cephe ortasında bulunan 1.67 m. genişliğindeki pencere açıklığı her iki yanda yuvarlak sütunceler üzerindeki geometrik bezemeli sütünce başlıkları üzerinde yer alan iki dilimli sivri kemerden oluşmaktadır (Öztürk, 2020, s.1237-1268).

#### Görsel 41

##### *Hüsrev Paşa Kümbeti Kitabe Süsleme Görünüşleri*

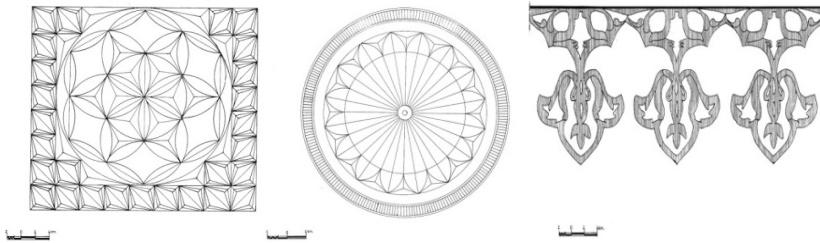


(Öztürk, t.y.).

Pencere açıklığı her iki yandan 0.37 m. genişliğinde ve 0.25 m. derinliğinde daralarak oluşan dikdörtgen formulu pencere 0.92x1.70 m. ölçülerindedir. Pencere açıklığı üzeri dekoratif bezemeli 0.30 m. kalınlığındaki bir atkı taşı yerleştirilmiştir. Her cephedeki pencere atkı taşı üzerindeki dekoratif bezeme birbirinde farklı olarak süsleme kullanılmıştır. Pencere atkı taşı üzerinde yer alan iki düz kademeli 0.25 m. kalınlığında kilit taşı arasında ise 0.02 m. kalınlıkta 0.87 m. genişlikte bir basınç boşluğu bulunmaktadır. Pencere kilit taşı üzerinde yatay bir sıra halinde devam eden mukarnas süsleme frizi yerleştirilmiştir. Üç dilimli kemer üzerinde 0.45 m. genişliğinde yuvarlak kemerli küçük bir pencere bulunur (Görsel 41-42).

#### Görsel 42

##### *Hüsrev Paşa Kümbeti Süsleme Detayları*



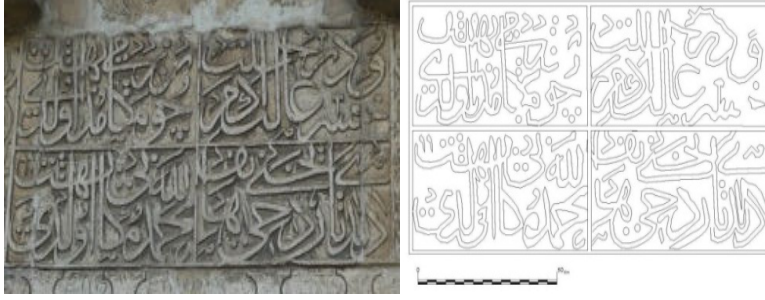
(Öztürk, t.y.).

Yuvarlak pencere üzerinde şerit halinde devam eden kabartmalı palmet motifi ile sonuçlanan cephe, zeminden 5.64 m. yükselerek, iç bükey bir saçak yardımıyla piramidal külaha geçiş yapmaktadır. Kümbetin giriş kapısı diğer beş cephedeki ölçülere göre oldukça zengin süslemeler ile donatılmıştır. Kapının kuşatma kemeri üzerine palmet motifleri işlenmiştir. Kemer alınlığının ortasında yer alan iki beyitlik dört simetrik kartuşlu 0.50x 0.86 m. ölçülerindeki giriş sülüs kitabenin her iki yanı girift süslemelidir. Kitabenin üstünde yer alan bitkisel süslemeli taşın ortasında oldukça tahrir olan bir rozet yerleştirilmiştir. Bu süslemeli taşın üstündeki taşa ise altı köşeli süslemeli yıldızın ortasında bir gül motifi yer almaktadır (Görsel 43).



### Görsel 43

#### Hüsrev Paşa Kümbeti Kitabe Süsleme Detayları



(Öztürk, t.y.).

#### Kitabenin Okunuşu

*Hüsev.....  
Çün mekân-ı müdeami oldu bihişt  
Dedi tarihini dahi Hatif  
Hamdülillah mekânı oldu bihişt”*

#### Kitabenin Anlamı

*“Hüsrev.....  
İsteği yerine getirilerek cennete çevrildi.  
Tarihi Hatif düşürdü,  
Allaha hamd olsun mekânı cennet oldu”*

Kitabede ebce hesabıyla H. 996 (M.1587-88) kümbet inşa tarihi yazılmıştır (Talay, 1988, s. 164,165; Kılıç, 1997, s. 233; Günel, 1993, s. 67,68; Eyice, 1999, s. 51). Giriş kapısının üç dilimli kemer üzengi seviyesinin her iki yanında simetrik olarak yerleştirilen 0.25x0.45 m. ölçülerinde iki kitabe yer almaktadır.

#### Kitabenin Okunuşu

*“El Mü-minü hayyün fi'd-dâreyn”,*

#### Kitabenin Anlamı

*“Mümin iki dünyada da diridir”*

Her iki kitabenin üst bölümünde mükarnas süslemeli dışa taşıntılı simetrik iki konsol yerleştirilmiştir.

### Görsel 44

#### Hüsrev Paşa Kümbeti Giriş Kapısı Kemer Alınlık Cephe Süsleme Görünüşleri



(Öztürk, t.y.).

Cami ve kümbetin çeşitli bölgelerinde yer alan taş süslemeler doğal fındık, ceviz kabuğu ve dolomit malzeme ile basınçlı püskürtme ile temizlik yapılmıştır. Cepheler ve örtü sisteminin bakım ve onarımları yeniden yapılarak, bazı bölümlerde yıpranan ve özelliğini yitiren yonu taşlar raspa işlemi sonucunda yeniden onarılmıştır (Görsel 44-45).



#### Görsel 45

##### *Hüsrev Paşa Kümbeti Onarım Temizlik Görünüşleri*



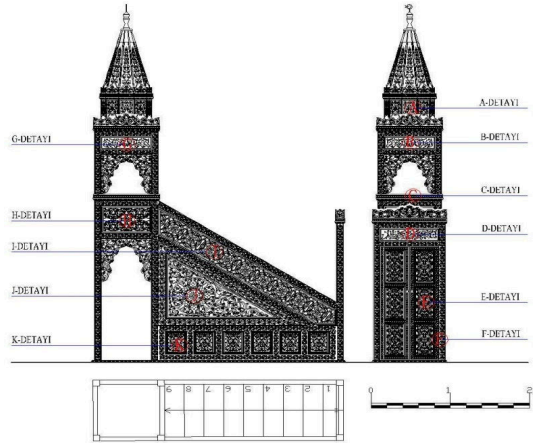
(Öztürk, t.y.).

#### 3.4. Ahşap Süsleme

Hüsrev Paşa Külliyesi'nde yer alan tüm yapıların özgün ahşap yapı elemanları ve doğramaları 1915-80 yıllar arasında yaşanan olumsuzluklar sonucunda yok olmuştur. Külliye'nin merkezinde yer alan cami 1967, 1996, 2002, 2007-08 ve 2012-13 yılları arasındaki Bitlis Vakıflar Bölge Müdürlüğü onarımlarında özgün ahşap malzemenin olmadığı bilinmektedir (Öztürk, 2020, s. 1237-1268).

#### Görsel 46

##### *Hüsrev Paşa Camii Mihrap Plan ve Detayları*

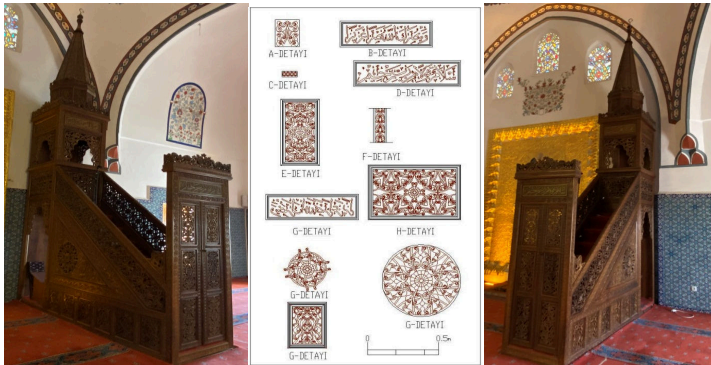


(Öztürk, t.y.).

Cami kapısı, minber, kürsü ve kitaplık bölümleri ceviz ağacı ile üretilen doğramaları bitkisel, geometrik ve yazı süslemelerinin kullanılmasına, Vakıflar Genel ve Bölge Müdürlük süsleme uzman elemanları gözetiminde Kahramanmaraş ilinde geleneksel el ahşap oyma işçiliği ile hazırlanmıştır. Hazırlanan minber, kapı, kürsü, kitaplık Van Kültür Varlıkları Bölge Koruma Kurul tarafından onaylanarak yeniden yapılmıştır. Ceviz doğrama kullanılarak hazırlanan minber, 0.90x3.15 m. ölçülerinde dikdörtgen planlı bir kaide üzerinde 5.38 m. yükselerek tasarlanmıştır. Minberin her iki yan ve giriş kısmı simetrik yuvarlak, kare ve dikdörtgen panolar içerisinde simetrik olarak geometrik, bitkisel ve hat sanatı ile donatılmıştır.

#### Görsel 47

##### *Hüsrev Paşa Camii Minber Çizim Detayları ve Görünüşleri*

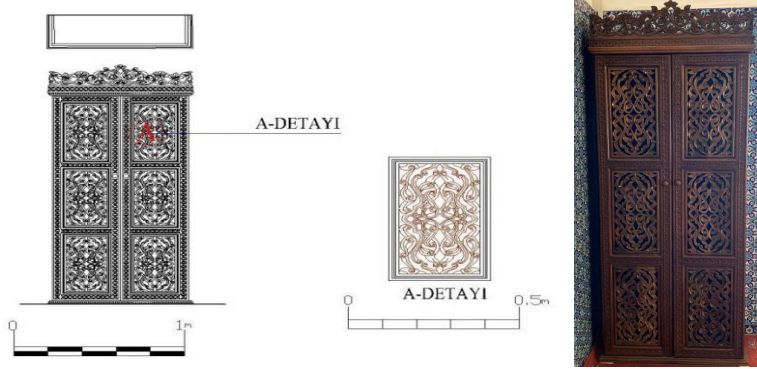


(Öztürk, t.y.).

Caminin tüm pencere doğramaları içten çift kanatlı, dıştan ahşap kayıtlı olarak ve taban zemin ahşap rabita olarak yapılmıştır. Giriş kapısı, minber, kürsü ve kitaplık ceviz doğramalı Kahramanmaraşlı ahşap ustalar tarafından geleneksel bezeme motifli olarak hazırlanmıştır (Görsel 46-48). Kitaplık cami iç mekanının güneydoğu köşesinde yer alır. Çeviz ağacından imal edilmiş kitaplık 0.30x0.85x2.15 m. ölçülerinde dikdörtgen planlı iki kapaktan oluşmaktadır. Kitaplık kapak kanatları simetrik olarak tasarlanmış üçer dikdörtgen kayıtlar içerisinde simetrik bitkisel motifler ile oyma ahşap tekniği ile işlenmiştir (Öztürk, 2020, s.1237-1268), (Görsel 48).

#### Görsel 48

*Hüsrev Paşa Camii Dolap Çizim Detayları ve Görüntüsü*

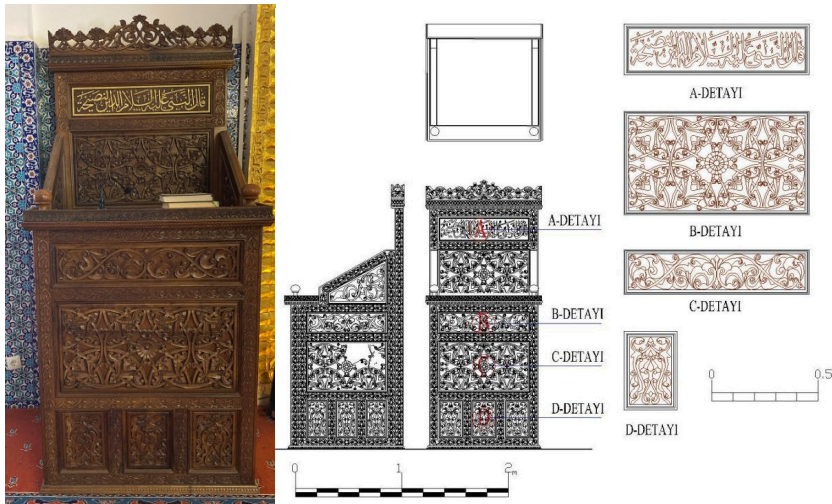


(Öztürk, t.y.).

2007-13 yılları arasında külliyeinin, cami dışında medrese, imaret, kümbet ve şadırvan onarımlarında herhangi bir ahşap süsleme unsuru kullanılmamış, tüm ahşap doğramalarında yalın olarak tercih edilmiştir. Kürsü, 1.10x1.10 m. ölçülerinde kare kaide üzerinde 2.50 m. yükselerek tasarlanmıştır. Kürsünün her iki yan ve ön kısmı yuvarlak, kare ve dikdörtgen panolar içerisinde simetrik olarak geometrik, bitkisel ve hat sanatı ile donatılmıştır (Görsel 49).

#### Görsel 49

*Hüsrev Paşa Camii Kürsü Görünüş ve Çizim Detayları*

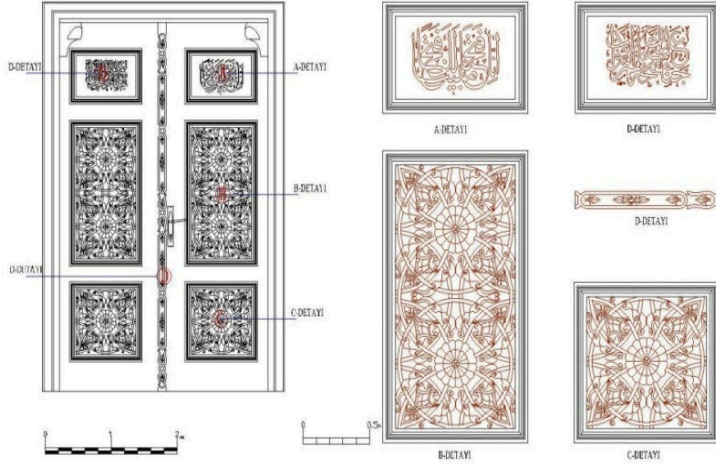


(Öztürk, t.y.).

Cami giriş kapısı 1.46x2.09 m. ölçülerinde dikdörtgen çift kanatlı ceviz doğramalı ve dekoratif süslemeli bir yapıya sahiptir. Simetrik olarak iç ve dıştan tasarlanmış kapı kanatları üzerindeki toplam 12 adet pano içerisinde bitkisel, geometrik ve hat sanatı ile bezeli motifler ile donatılmıştır (Görsel 50-51). Cami iç mekânında yer alan ahşap doğramalı mahfil, korkuluk, pencere, kümbet kapı ve pencere, minare kapı, şadırvan tavan kaplamasında ve son cemaat ahşap saçağı son derece yalın olup herhangi bir süslemeye rastlanmamıştır (Öztürk, 2020, 182-209).

### Görsel 50

#### Hüsrev Paşa Camii Giriş Kapı Çizim Detayları



(Öztürk, t.y.).

### Görsel 51

#### Hüsrev Paşa Camii Giriş Kapı Görünüşü



(Öztürk, t.y.).

## 4. Sonuç

Eski Van Şehri ve Kalesi'nin konum ve stratejik yapısından dolayı, geçmişte birçok uygarlık tarafından kullanılmıştır. Her uygarlık dini, askeri ve sivil mimarlık eserleri ile kadim olan şehri adeta mimari yapılar ile donatmıştır. Kuşkusuz bu önemli kente hayat veren dini mimari yapılar içerisinde Hüsrev Paşa Külliyesi'nin önemli bir yer vardır. Osmanlı klasik dönem mimari özelliğinden inşa edilen külliye içerisinde yer alan cami ve kümbette kullanılan mimari süsleme oldukça önem arz etmektedir.

Kalem işi, çini, taş ve ahşap süslemede oluşan süsleme içerisinde cami ve kümbette kullanılan taş süsleme özgün ve hiçbir mimari değişime uğramadan günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Caminin giriş kapı alınlığında, mihrapta, kemer, tromp ve duvar yüzeylerinde panolar içerisinde kullanılan kalem işi süsleme geç dönem Barok tarzı süsleme motiflerinden oluşmaktadır. Külliye özgün ahşap süsleme ve doğrama örnekler günümüze kadar ulaşamamıştır. Son dönem onarımlarda kullanılan ceviz ahşap mimari süslemeler ise dönem mimari özelliğini yansıtmaktadır. Camide kullanılan altıgen ve dikdörtgen formundaki çinilerin bir bölümü Van Müzesi'ndeki örnekler alınarak çini onarımında oldukça önem taşımış ve kullanılmıştır.

Külliye onarım sonrası önemi kutsal dini günlerde birçok yerli ve yabancı turist tarafından ziyaret ya da ibadet amaçlı olarak kullanılmaktadır. Külliye tamamlayıcı mekânlarından olan, cami, imaret, kümbet, avlu, şadırvan ve medresenin onarımları yapılarak yöre halkının hizmetine sunulmuştur. Osmanlı Devleti'nin Anadolu'nun en doğudaki eseri olan Hüsrev Paşa Külliyesi klasik dönemde mimari özelliklerine sahiptir. Mimar Sinan'ın imzasının taşıyan ve hamisi olan Van Beylerbeyi Hüsrev Paşa Külliyesi 1915-2009 yılları arasında kesintiye uğramasına rağmen, günümüzde Osmanlı Devleti'nin doğudaki mührü ve tapusu olarak ayakta durmaktadır.



## Kaynakça


- Ağaoğlu, S. (2007). Van şehir dokusu ve tarihi eserlerinin tahrip edilmesinde Ermenilerin rolü. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 35, 328-330. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunited/issue/2874/39395>
- Aslanapa, O. (1999). *Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Aytekin, O. (1995, 22-25 Mayıs). *Eski eser kaçakçılığı-tarihi ve Van yöresindeki yansımaları*. Van Gölü Çevresi Kültür Varlıkları Sempozyumu [Konferans sunumu], Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye.
- Belli, V. E. (2009). *Van Hüsrev Paşa Camisi'ndeki taş, çini ve kalem işi süslemelerin bozulma nedenleri* (Tez No. 284825) [Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Boran, A. (1994). *Van Gölü çevresindeki tek kubbeli camilerin Türk sanatındaki yeri* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dönmez, E. (2001). *Türk çini sanatının sürekliliği içinde XVII. yüzyıl eserlerinin yeri* (Tez No. 104899) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Eyice, S. (1999). İstanbul'da son devir Bizans mimarisi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* Cilt 19 (s. 49-51) içinde. <https://islamansiklopedisi.org.tr/muellif/semavi-eyice>
- Günel, F. M. (1993). *Eski Van kent dokusu üzerine bir deneme* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, O. (1997). *XVI. ve XVII. yüzyıllarda Van*. Acar Matbaacılık.
- Kuran, A. (1986). *Mimar Sinan*. Hürriyet Vakıf Yayınları.
- Mercan, N. (2001). *Hüsrev Paşa Camii kalem işi ve çini süslemeleri* (Tez No. 109297) [Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Meriç, R. M. (1965). *Mimar Sinan'ın hayatı ve eserleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öney, G. (1976). *Türk çini sanatı*. Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Öztürk, Ş. (1996). *Van-Ahlat ve Adilcevaz'daki tarihi camilerin rölöve proje çalışmaları* (Tez No. 51232) [Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Öztürk, Ş. (2004). Mimarlık ve kent, turkuaz: Denizin coğrafyasında Van, eski Van şehri. *TMMOB Mimarlık Dergisi*, 317, 52-54. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=29&RecID=433>
- Öztürk, Ş. (2019). Van Hüsrev Paşa Külliyesi Hanı kazı-rölöve- restitüsyon ve restorasyon koruma projesi hakkında bir araştırma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(69), 448-466. <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2020.3985>
- Öztürk, Ş. (2020a). *Van Hüsrev Paşa Külliyesi*. Gece Kitaplığı.
- Öztürk, Ş. (2020b). Van Hüsrev Paşa Külliyesi Camii koruma ve onarım çalışmaları. *Journal of Turkish Studies*, 15(1), 1237-1268. <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.40204>
- Öztürk, Ş. (t.y.). *Hüsrev Paşa Camii görünüş, süsleme, çizim ve onarım görselleri* [Fotoğraf]. Şahabettin Öztürk kişisel arşivi.
- Sönmez, Z. (1988). *Mimar Sinan ile ilgili tarihi yazmalar-belgeler*. Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Talay, A. (1988). *Bizim eller*. İhlas Matbaacılık.
- Tarhan, M. T. (1985, 20-24 Mayıs). *Van Kalesi'nin ve Eski Van şehri'nin tarihi-millî park projesi üzerinde ön çalışmalar (I): Anıtlar*. III. Araştırma Sonuçları Toplantısı [Konferans sunumu], Ankara. [http://www.kulturvarliklari.gov.tr/sempozyum\\_pdf/kazilar/10\\_kazi\\_1.pdf](http://www.kulturvarliklari.gov.tr/sempozyum_pdf/kazilar/10_kazi_1.pdf)
- Uluçam, A. (2000). *Ortaçağ ve sonrasında Van Gölü çevresi mimarlığı I*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Van Müzesi. (t.y.). *Hüsrev Paşa Camii özgün çini görünüşleri* [Fotoğraf]. Van Müzesi arşivi.
- VANTAM. (t.y.). *Van kalesi ve eski Van şehir güneydoğu genel görünüşü* [Fotoğraf]. VANTAM arşivi.

# Yağlı Boya Tuval Resimlerinin Rötüş Uygulamalarında Kullanılan Malzemeler ve Deneysel Uygulamalar: Ham ve Yanmış Sienna Pigment Örneği

## Materials Used in Oil Painted Canvas Paintings and Experimental Practices: Raw and Burnt Sienna Pigment

**Berna Çağlar Eryurt**

Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü  
email: [berna.caglar@hbv.edu.tr](mailto:berna.caglar@hbv.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6206-8818>

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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Çağlar Eryurt, B. (2021). Yağlı boya tuval resimlerinin rötüş uygulamalarında kullanılan malzemeler ve deneysel uygulamalar: Ham ve yanmış sienna pigment örneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 44-58. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.835656>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 03/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 10/02/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Yağlı boya tuval resimlerinin restorasyonundaki son aşamalarından ve estetik müdahalelerinden biri olarak değerlendirilen rötüş (renksel tamamlama) geçmişten günümüze en tartışmalı onarım müdahalelerinden biri olmuştur. Malzeme, teknik, tekniğin kullanılacağı yöntem, boya, pigment, bağlayıcı çeşidi gibi birçok değişken pek çok araştırmaya konu olmuş; deneysel uygulamalar yapılarak değerlendirmelere gidilmiştir. Günümüzde konuya ilişkin tartışmalar devam etmekle birlikte, her geçen gün kullanıma sürülen yeni malzemeler ile çeşitlilik daha da artmaktadır. Farklı reçinelerle hazırlanan rötüş boyaları, pigment balmumu/reçineleri ve rötüş jelleri denenmekte, alternatifler aranmaktadır. Yaygın kullanılan rötüş boyaları ise hem restoratörler tarafından hazırlanabilmekte hem de hazır olarak piyasada bulunabilmektedir.

Bu çalışma, rötüş uygulamalarında kullanılan yöntemlere değinerek, günümüzde tercih edilen bazı malzemeleri ve aralarındaki fiziksel farklılıkları sunmayı hedeflemektedir. Bu amaçtan yola çıkarak, yağlı boya tuval resimlerinin onarımında rötüşün uygulandığı iki farklı dolgu malzemesi (Bologna Alçısı ve Modostuc) ile Rönesans dönemi ve öncesinde kullanılan toprak pigmentlerden "Ham (Raw) Sienna" ile "Yanmış (Burnt) Sienna" renkleri farklı marka ve boya-bağlayıcı türleri denenerek ton, opaklık ve parlaklık gibi özellikleri değerlendirilmiştir. Rötüş için en ideal boya ve bağlayıcısının bu uygulama için üretilmiş ya da restoratörler tarafından hazırlanmış olan boyalar olduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tuval Resmi, Rötüş, Boya, Ham Sienna, Yanmış Sienna

### Abstract

Retouching (color reintegration), which is considered as one of the final process and aesthetic interventions in the restoration of oil paintings, has been one of the most controversial restoration processes from the past to the present. Many variables such as material, technique, method of use, paint, pigment, binder type have been the subject of many studies. Experimental applications and evaluations were made. Today, although the discussions on the subject have been continued, the variety is increasing with the new materials that are put into everyday usage. Retouching paints, pigment wax/resins, and retouching gels prepared with different resins are tried and alternatives are sought. Commonly used retouching paints can be prepared by restorators and are available on the market as ready-made.

This study aims to present some of the materials preferred today and the physical differences between them by mentioning the methods used in retouching practices. Considering this aim, two different filling materials (Bologna Gypsum and Modostuc) to which the retouching is practiced in the restoration of oil paintings, the earth pigments "Raw Sienna" and "Burnt Sienna" which were used in the Renaissance period and before, are different brands and paint-binder types were tested and their properties such as tone, opacity, and brightness were evaluated. It was concluded that the most ideal paint and binder for retouching are paints produced for this practice or prepared by restorators.

**Keywords:** Canvas Painting, Retouching, Paint, Raw Sienna, Burnt Sienna

## 1. Giriş

Yağlı boya tuval resimlerindeki bozulmaların sonucu olarak boya tabakasında kanvas ve/veya astar tabakasına kadar yüzey kaybı söz konusu olabilir. Kaybın devam etmemesi ve yüzeyin devamlılığı için bu boşluk alanlar çeşitli malzemelerle dolgulanmaktadır. Beyaz ya da renkli olarak dolguların estetik kaygılarla renksel olarak tamamlanması her dönemde kaçınılmaz olmuştur. Bu konudaki tartışmalar dolgunun renklendirilmesinden ziyade hangi teknikle renklendirileceği konusunda yoğunlaşmıştır. Tartışmalar farklı teknikler ve malzemeler öne çıkartılarak sürdürülmüş; bu süreç boyunca farklı okul ve atölyelerin ekolleri oluşmuştur. Günümüzde hala bu tartışmalar devam etmekte, rötüş uygulamalarında kullanılan malzemelerde çeşitliliğin artmasıyla konservatör için doğru kararı vermek güçleşmektedir.

Rötüş, bölüntüye uğramış, bütünlüğünü yitirmiş orijinal yüzeyin yeniden inşası veya görsel birlik kazandıran ilavelerin eklenmesi olarak "renklendirme" (inpainting), "kayıp entegrasyonu" (loss integration), "kayıp telafisi" (loss compensation) ve "rötüş" (retouching) (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 607) gibi sözcüklerle de

tanımlanabilmektedir. Eksik bölgenin renklendirilerek orijinal kısımlar ile görsel olarak ilişkilendirilmesi önemlidir. Yağlı boya tuval resminin bir bütün olarak genel görünümü, rötüşün ne derecede başarılı olarak yapıldığına bağlıdır.

Rötüşün tekniği, hasarın kapsamı ve türü, orijinal resmin tekniği, resmin tarihsel değeri, sanatçısı gibi unsurlar önemli olmakla birlikte, konservatörün eğitilmiş bir ele, resim bilgi ve becerisine sahip olması da eserin korunması için önemli bir kriterdir (Ramovs ve Hirci, 2008, s. 222). Konservatörün tekniği, malzemelerin uygun şekilde seçilmesi, kullanılması ve hangi bölgeye ne miktarda rötüş yapılacağı konusu gibi kararların doğru, hassas ve dengeli bir şekilde alınmasını gerektiren bir süreçtir. Resmin kendisi malzeme ve teknik seçimine rehberlik ederken, konservatörler çoğu zaman değişkenlik arz eden duruma uygun ideal çözümü üretebilecek rötüş bilgisine sahip olmalıdır. Rötüş, üç fazlı bir sistemin başarılı bir şekilde yapılandırılmasını içermektedir; pigment, bağlayıcı ve seyreltici. (Bailao ve Carreira, 2017, s. 249; Nicolaus, 1999, s. 257; Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 607-615).

Rötüş daima tablonun bozulmalarının belirgin olduğu, görsel olarak en dikkat dağıtıcı olan hasarlı alanlarda başlar. Rötüş işlemlerinde resim bütüncül bir yaklaşımla ele alınmalı, büyükten küçüğe hasarlı kısımlar için bir planlama yapılmalıdır. Bu şekilde resmin ne zaman tamamlanacağına karar vermek daha kolaylaşır. İşe detaydan ve ayrıntılardan başlamak büyük boyutlu resimlerde yorucu olabilir. Rötüşler hafif bir etkiye sahip olmalı ve yakından bakıldığında belki biraz bitmemiş görünmelidir. Bazen küçük hasarlı alanlarda sadece birkaç nokta renk ile yüzey zaten düzgün görünür ve hasar artık fark edilemez görünüm kazanır (Ramovs ve Hirci, 2008, s. 226).

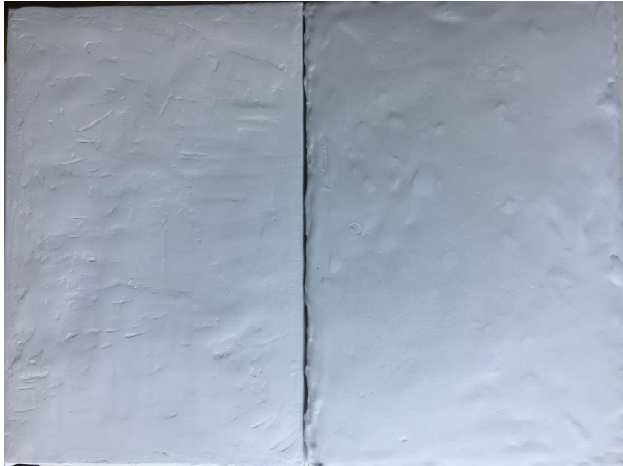
Bu çalışma kapsamında, rötüş uygulamalarında kullanılan yöntemlere ve günümüzde tercih edilen malzemelere değinilmiş; bunlardan birkaçı üzerinde deneysel uygulamalar yapılarak sonuçları değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla rötüş uygulamasının yapıldığı iki farklı dolgu malzemesi üzerine bazı farklı boya türleri uygulanmıştır. Dolgu malzemesi olarak en sık tercih edilenlerden tutkal-alçı karışımı ile hazır dolgu malzemesi kullanılmıştır.

## 2. Yöntem

Tuval resimlerinin rötüşü öncesi dolgu uygulaması için pek çok malzeme kullanılmaktadır. Bu malzemelerden en sık karşılaşılanlar, 1:17 oranında su içinde benmari yöntemiyle hazırlanan tavşan tutkalı ile Bologna alçısı karışımından elde edilen dolgu ve hazır dolgu malzemesi olarak piyasada bulunan Modostuc'tur. Modostuc, suda çözünür, geri dönüşümlü, Plasvero International tarafından ticari formüle edilmiş bir dolgu malzemesidir (Fernandez Villa, 2015, s. 203; Fuster Lopez ve diğerleri, 2008, s. 182-185). Bu iki farklı dolgu malzemesi 20x30 cm boyutlarındaki iki tuval üzerine tüm yüzeyi kaplayacak şekilde uygulanmıştır (Görsel 1).

### Görsel 1

*Modostuc ve Bologna Alçısı-Tavşan Tutkalı Dolgularının Tuval Üzerine Uygulanması*

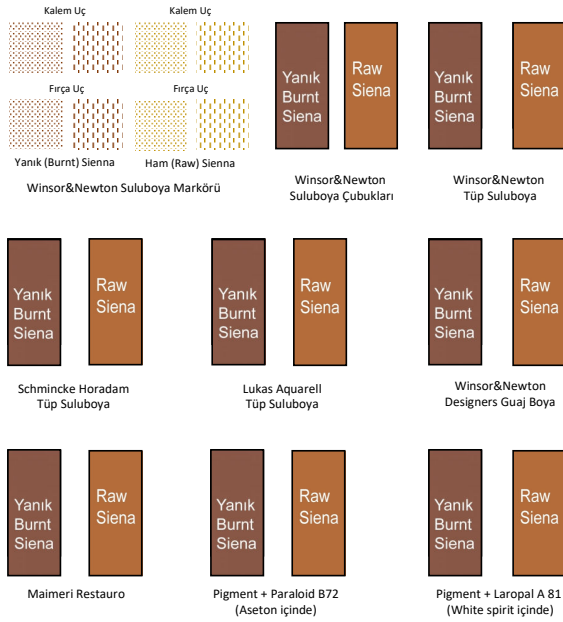


(Çağlar Eryurt, 2020).

Dolgu malzemeleri kuruduktan sonra zımpara ile düzeltilmiş ve rötüş için uygun hale getirilmiştir. Uygun yüzeyler oluşturulduktan sonra her iki dolgu malzemesi üzerine Görsel 2'deki sırayla rötüş için seçilen boyalar uygulanmıştır. Uygulama, tüm boya türlerinin renk skalalarında bulunmaları, kolay erişebilir ve kullanılabilir olmaları sebebiyle aynı kaynaktan gelen iki farklı pigment türü Ham ve Yanmış Sienna ile sınırlandırılmıştır. Bu pigmentler resim tarihi boyunca sanatçılar tarafından kullanılmış, dirençli ve stabil bir yapıya sahip doğal toprak pigmentlerindedir. Günümüzde benzer renklerin içeriğinde de bu pigmentler kullanılmaktadır.

## Görsel 2

### Rötüş Boyalarının Uygulama Şeması



(Çağlar Eryurt, 2020).

Uygulama, genellikle atölyelerde tercih edilen, piyasada kolaylıkla bulunan Winsor&Newton, Schmincke, Lukas markaların tüp suluboyaları, Winsor&Newton suluboya markörleri, suluboya çubukları ve guaj boya, Maimeri Restauro vernikli boyalar ve yazar tarafından hazırlanan pigment-bağlayıcı rötüş boya ile yapılmıştır (Görsel 3).

## Görsel 3

### Uygulama Sırasında Kullanılan Boya, Pigment ve Bağlayıcılar



(Çağlar Eryurt, 2020).

Ham ve Yanmış Sienna pigmentleri (Sennelier Artists' Dry Pigment) bağlayıcı olarak seçilen Laropal A81 (White Spirit içinde) ve Paraloid B72 (Aseton içinde) ile rötüş boyası olarak hazırlanmışlardır (Görsel 4). Pigmentlerin bağlayıcılar ile rötüş boyası olarak hazırlanması sırasında Ramovs ve Hirci'nin (2008, s. 225-26) belirttiği noktalara dikkat edilmiştir: Pigmentler cam bir plaka ve cam havan tokmağı kullanılarak öğütülmelidir. Cam yüzeye az miktarda pigment konulmalı ve birkaç damla su ile karıştırılmalıdır. Elde edilen macun öğütülür. Bazı durumlarda başlangıçta su yerine alkol kullanılabilir. Kaba öğütülmüş pigmentler alkol ile daha hızlı çözündüğünden, bu öğütme işlemini hızlandırır. Pigmentler iyi öğütülmüşse, taneleri çıplak gözle ve fırça darbelerinde görülmez, homojen kıvamdadır. İşlem tamamlandıktan sonra suyun buharlaşmasına izin verilmelidir. Temizlenmiş bir cam veya porselen yüzeye az miktarda pigment yerleştirilmelidir. 1 birim pigment, 2 birim bağlayıcı olacak şekilde homojen bir karışım elde edilene kadar spatulle karıştırılmalıdır. Bağlayıcının pigment oranı, boyaların parlaklığını etkiler. Bazı pigmentler daha az bağlayıcı kabul eder. Hazırlanmış boyalar, temiz tutulursa iki ila üç yıl boyunca kullanılabilir. Kapaklı porselen paletler saklanmaları için idealdir.



#### Görsel 4

##### *Bağlayıcılar ile Hazırlanan Rötüş Boyaları*



(Çağlar Eryurt, 2020).

Süreç iki farklı dolgu malzemesine aynı boya türlerinin belirlenen sırayla uygulanmasıyla gerçekleştirilmiştir (Görsel 5-6). Renklerin boya tüpünden çıktığı haliyle boyanan üst kısımlar daha sonra sulandırılarak hem renk tonunun açılması sağlanmış hem de dolgu malzemelerinin sulu bir yüzeydeki tepkisi karşılaştırılmıştır (Görsel 7). Maimeri vernikli rötüş boyası içeriği sebebiyle terebentin ile seyreltilerek kullanılmıştır. Paraloid B72 ve Laropal A81 ile hazırlanan boyalar ise bağlayıcıların hazırlandığı aseton ve White Spirit ile seyreltilerek uygulanmıştır.

#### Görsel 5

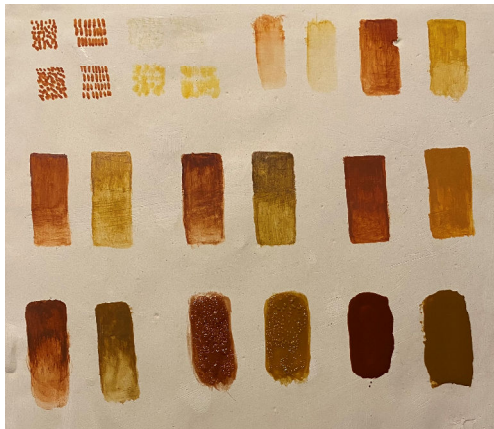
##### *Modostuc Üzerine Uygulama*



(Çağlar Eryurt, 2020).

#### Görsel 6

##### *Bologna Alçısı Üzerine Uygulama*



(Çağlar Eryurt, 2020).

## Görsel 7

### Modostuc Üzerine Uygulanan Suluboyaların Detay Görünümü



(Çağlar Eryurt, 2020).

### 3. Yağlı Boya Tuval Resimlerinde Kullanılan Rötüş Malzemeleri

Sanayi Devrimi'nden bu yana sanatçılar giderek daha fazla sentetik malzeme kullanmışlar, bireysel araştırmaları benimsemişlerdir. Büyük ölçüde boya maddelerinin yapısını değiştirmeye çalışmış, içeriklerini farklı şekillerde kullanmışlardır (Pentier, 2015, s. 193-195). Bu gelişmeler sonucunda, onarılacak eserlerin geleneksel yöntemler ve malzemeler dışında alternatif yaklaşımlar gerektirdiği ortaya çıkmıştır. Rötüş uygulamalarında kullanılan teknikler ve malzemeler yoğun bir tartışmanın ürünü olarak sürekli değişim-dönüşüm içinde olmuştur. Günümüzde bu çeşitlilik oldukça artmış, uygun malzemeyi bulmak yapılan uygulama konusunda yelpaze genişlemiştir. Ülkemizde her malzemeye ulaşma ve uygulama konusunda güçlükler (maliyet, kargo vb. sebeplerle) doğabilmektedir. Bu güçlükler o malzemelerin olmadığı ya da kullanılmadığı anlamına gelmemektedir. Bu konudaki gelişmeleri takip etmek ve malzeme teknolojisi hakkındaki bilgileri güncellemek restoratörler ve konservatörler için için kaçınılmaz bir parçasıdır.

20. yüzyıla kadarki süreçte sanatçıların kullandıkları pigment-bağlayıcı kombinasyonları daha tahmin edilebilir boyuttaydı. Restorasyon malzemeleri esas olarak egg-tempera, balmumu, tebeşirler ve renkli kalemler gibi kuru malzemeler ile sınırlıydı. Fakat 20. yüzyıl ve sonrası eserlerin malzeme çeşitliliğinde büyük bir artış yaşanmış; organik ve inorganik malzemeler karıştırılmıştır. Özellikle 1950 – 1960'lı yıllar arasında, geleneksel malzemelerin kullanılmasıyla birlikte kararma ve renk değişikliği gibi olumsuz problemlerin ortaya çıkması, konservatörlerin malzemelerle ilgili (Hirci ve Ramovs, 2015, s. 45) bilgi ve geri dönüşümlülüğe olan ilgisinin artmasıyla, sentetik ürünlerin kullanımı yaygınlık kazanmıştır (Soltan, 2015, s. 84). Konservatörlerin, ton, doygunluk, parlaklık, doku, pürüzsüzlük, kalınlık ve kırılma indeksini göz önünde bulundurarak, rötüş malzemelerini uygun bir şekilde seçmeleri önemlidir. Bunun için de rötüş malzemeleri konusunda detaylı bilgiye sahip olunması büyük önem arz etmektedir (Bailao ve Cardeira, 2017, s. 249; Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 620).

Rötüş, orijinal boyadan farklı ve daha kolay çözünür bir bağlayıcı ile yapılmalıdır. Uzun ömürlü ve geri dönüşümlülük açısından, sentetik reçineler doğal reçinelerden veya yağ içeren boyalardan daha uygundur. Sentetik reçineler, 20. yüzyılın ikinci yarısında konservatörler tarafından kullanılmak üzere analiz edilmiş ve koruma bilimcileri tarafından incelenen bir dizi ürün koruma amacıyla yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ne kadar karmaşık emülsiyonlar kullanılırsa, rötüşlerdeki renk değişikliği o kadar büyük olabilir (Soltan, 2015, s. 83; Nicolaus, 1999, s. 279).

Estetik olarak her duruma uygun ideal, çevresel etkenlere dirençli, kullanımı kolay, uygun çözücülerle çözünen tek bir bağlayıcı bulunmamaktadır. Bu nedenle her durum için rötüş ortamının avantajları ve dezavantajları değerlendirilmelidir. Hazır olarak üretilmiş boyaların dengeli pigment-bağlayıcı oranları, tutarlı ve homojen renk avantajına karşılık ilave hacim arttırıcı, genişletici, seyreltici ve yüzey aktif maddelerin değişikliği gibi dezavantajları bulunmaktadır. Konservatörlerin kendilerinin hazırladığı boyalarda ise, her rötüş alanı için ideal pigment-bağlayıcı oranında hazırlanması olanağı bulunmaktadır. Bununla birlikte farklı pigmentler, uygun doygunluk, dayanıklılık ve uygulama için farklı miktarlarda bağlayıcı gerektirdiğinden, elle karıştırıldığında homojen bir denge sağlamak kolay olmayabilir (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 620).

Laboratuvar analizleri ile rötüş malzemeleri test edilirken, film oluşturan maddelere dikkat edilmektedir. Bu testler, aynı zamanda bir boya bağlayıcısı olarak da işlem görebilen yüksek kalitede bir vernik arayışı için de gerçekleştirilir. Testlerin amacı, yeni kimyasal ve optik olarak stabil reçineler geliştirmek ve mevcut doğal ve sentetik reçineleri, stabilize etme yöntemini rafine hale getirmektir. Bir boya tabakasının görünümü ve yaşlanmanın ilerlemesi, bir bağlayıcı ve pigmentlerin yanı sıra boyalarda bulunan çözücüler ve yardımcı maddelerden de etkilenebilir. Bu nedenle, ticari boyalar veya pigment ve bağlayıcı karışımları ile yapılan testler bir zorunluluktur. Doğal yaşlanma süresinin uzun olması nedeniyle, hızlı sonuç almak için süreci yapay olarak

başlatmak gerekir. Hızlandırılmış yaşlanma testleri doğal yaşlanma koşullarını tam olarak yansıtmaya da test edilen malzemelerin direncinin belirlenmesinde doğru bir göstergedir (Szmit Naud, 2003, s. 5). Yağlı boya tuval resimlerinde kullanılan malzemeler yukarıda da belirtildiği gibi çeşitlilik arz etmektedir. Bunlardan yaygın olarak kullanılanlarının başlıcaları aşağıda sıralanmıştır.

### 3.1. Geleneksel Yöntemler

#### 3.1.1. Egg-Tempera

Tempera boyama, bilinen en eski resim türlerinden biridir. Batı sanatında gelenek Bizans sanatına ve ikon resmine kadar uzanır ve yumurtanın bir boya bağlayıcısı olarak kullanılması Yunanlılara kadar uzanır. Orta çağ İtalyan panel resimlerinin çoğu yumurta tempera ile boyanmış ve yöntem on dördüncü yüzyılda Toskanalı ressam Cennino Cennini tarafından *Il libro dell'arte*'de yazılmıştır. Tambroni'nin İtalyanca baskısından (1821) Mary P. Merrifield (1844) ve ardından Christiana Herringham (1844) tarafından İngilizce'ye çevrilen Cennino'nun eseri, on dokuzuncu yüzyılda kuzey Avrupa'da tempera tekniğine olan ilginin canlanmasına katkıda bulunmuştur (Massing, 2010, s. 5). Orta Çağ'da İtalyan sanatçılar yumurta sarısını resim bağlayıcısı olarak kullanmışlardır. Yumurta akı ile karıştırıldığında, rötüş için bağlayıcı malzemesi olarak da kullanılabilir. Yumurta sarısı ve yumurta akı karışımı boya ve kuruyan bir yağ veya balmumu ile takviye edilirse ortaya çıkan boyaya egg tempera denmektedir (Nicolaus, 1999, s. 278).

Egg tempera, yıllar öncesine dayanan ve uygulayanın deneyimini gerektiren eski bir rötüş tekniğidir. 19. yüzyıl restorasyon uygulamalarında daha sık belgelenmeye başlamıştır (Nicolaus, 1999, s. 278). Egg-temperanın uygulaması oldukça karışık ve çok aşamalı bir tekniktir. Birkaç kat halinde yapılır ve her uygulamadan sonra kuruması beklenir. İnce ve opak katmanların rötüşü için idealdir. Kuruduktan ve verniklendikten sonra önemli bir renk değişikliğine uğrar, ancak zaman içinde iyi renk kararlılığına sahip olduğu düşünülmektedir. Vermilyon ve kadmiyum sülfürler de dahil olmak üzere bazı kükürt içeren pigmentlerle uyumsuzdur. Dezavantajlarından biri, özellikle sadece yumurta sarısı kullanıldığında zamanla birçok çözücüye karşı önemli bir direnç geliştirebilmesidir. Yumurta beyazı ve/veya balmumu katkısı çözünürlüğünü arttırmaktadır. Daha sonra çıkarmayı kolaylaştırmak için her zaman bir ön izolasyon verniği tavsiye edilmektedir (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 627; Nicolaus, 1999, s. 278).

19. yüzyılda Almanya'da birçok resim restoratörü tarafından Egg-tempera tekniğiyle rötüş yapıldığı belgelenmiştir. Berlin'deki Kaiser Friedrich Müzesi geliştirilmiş, sonrasında Avrupa'daki birçok müzede (Londra, Ulusal Galeri; Belçika, Hollanda) ve Amerika'da yoğun olarak kullanılmıştır. Çoğu durumda, hızlı bir şekilde kurduğu ve renk değişikliğine karşı dayanıklı olduğu için yağlı boyadan su bazlı boyalara kadar uygun bir kullanım sağladığı için tercih edilmiştir. 20. yüzyılın ortalarından sonra, kararlı yapıdaki ve suluboya kadar kullanımı kolay ancak daha güvenilir (suluboya higroskopik ve nemdeki değişikliklere duyarlı yapıdadır) sentetik reçineler geliştirilmiştir. Bununla birlikte egg tempera ile rötüş tekniğinin kullanımı azalmıştır (Kempski, 2010, s. 36-37; Massing, 2010, s. 5-17).

#### 3.1.2. Yağ (Keten Tohumu Yağı, Haşhaş Yağı, Ceviz Yağı, Sanatçıların Yağlı Boyaları)

Orijinal yağlı boyaların rengini ve dokusunu yağlı rötüş boyaları ile eşleştirmek, rötüşü orijinal boyadan ayırmanın sorunlu olması dışında, nispeten basit bir işlemdir. Yağlı rötüşlerin başlangıçta optik özellikleri tatmin edici olsa da yağlı boyaların hızlı yaşlanma özellikleri günümüzde rötüş için problemliler olarak kabul edilmektedir. Zamanla bu boyalar önemli ölçüde renk değiştirir ve orijinal boyayı etkilemeden çıkarılması zor ya da imkânsız hale gelebilir. Yağlı boyanın yavaş kuruma özelliği, her katmanın bir sonrakini uygulamadan bir ya da iki gün kuruma beklemesi gerektirdiğinden rötüşü zaman alıcı bir işlem haline getirir (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 627). Daha yavaş kurumaya rağmen, ceviz ve haşhaş yağı daha açık renklerin üretmesine izin vermesi ve düşük sararma özelliği nedeniyle bazen rötüş çalışmaları için tercih edilir. Fakat özellikle haşhaş yağının erken kırışıklık göstermesi kullanım tercihini düşürmektedir (Nicolaus, 1999, s. 273-274).

#### 3.1.3. Doğal Reçineler (Mastik, Dammar, Kopal, Sandarac, Maimeri Restorasyon Boyaları)

Doğal reçine boyaları organik çözücülerde çözünür ve yağa bağlı boyalardan önemli ölçüde daha hızlı kurur ve daha hızlı bir çalışma süreci sağlar. Kuruyan yağlara ve su bağlayıcı maddelere göre daha yüksek bir kırılma indisine sahiptir. (Nicolaus, 1999, s. 276). Bununla birlikte, bu reçineler önemli ölçüde sararır, koyulaşır ve çözücüye oldukça dirençli hale gelir. Balmumu ilavesi kullanım özelliklerini iyileştirir, parlaklığı azaltır ve potansiyel olarak daha kolay çıkarmaya izin verir. Günümüzde nadiren dammar veya mastik gibi doğal reçineler rötüş için kullanılmaktadır (Hirci ve Ramovs, 2015, s. 45). Doğal reçine boyalarının kullanımının büyük ölçüde ABD ve İngiltere'de sentetik reçineler ile yer değiştirdiği, buna karşın birçok Avrupa ülkesinde devam ettiği izlenmektedir (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 627).

Mastik esaslı Maimeri restorasyon boyaları, çoğunlukla palette yeniden çözülmedeki güçlük ve boya katmanlarının yetersiz parlaklığına ilişkin bazı çekincelere rağmen daha uzun süredir kullanılmaktadır. Yaşlanma

testlerinde, renklerin parlaklık kaybetme eğilimi doğrulanmış, ancak olumlu olarak raporlanmışlardır. Muhtemelen  $\alpha$ -pinen (terebentin yağından daha saf) olan bir çözücüdeki mastik reçinenin yanı sıra, bu boyalar alüminyum sabunlar, silika, killer ve muhtemelen balmumu gibi stabilizatörler içerirler. Maimeri restorasyon boya, Paraloid B72, PVA, RestaurArte konservasyon boya, Golden MSA konservasyon boya, Rembrandt suluboyaları gibi rötüş malzemeleri seçilerek, hızlandırılmış ışık yaşlandırmasının öncesi ve sonrası malzemelerin kullanım ve optik özellikleri analiz edilmiştir. Testler karşılaştırılmalı olarak görsel inceleme ve enstrümantal analize tabi tutulmuştur (Szmit Naud, 2003, s. 6).

### 3.1.4. Yağ Reçineler (*Schmincke Mussini Reçine Yağı Renkleri*)

Yağlı reçine karışımları, yağlı boyalardan daha hızlı kuruma hızına ve doğal reçineye bağlı boyalardan daha fazla elastikliğe sahip boyalar oluşturmak için kullanılır. Yağlı reçine boya, daha opak rötüş katmanlarının üzerine yapılan vernikleme için yaygın olarak kullanılır. Bu boya, yağlı boyaların dezavantajlarını paylaşır, belirgin bir şekilde renk değiştirir ve polar çözücüler kullanmadan çözünmeleri zorlaştırır (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 628; Nicolaus, 1999, s. 276).

### 3.1.5. Mumlar (*Doğal Balmumu: Balmumu, Karnaubu; Sentetik Mum: Parafin, Mikrokristalin Mum, Mineral Mum, Kozmoloid*)

Doğal balmumu, 2000 yılı aşkın bir süredir *Ankostik (Encaustic)* boya için bağlayıcı olarak kullanılmaktadır. Mumlar su tutmaz, termoplastiktir; düşük aromatik organik çözücülerde çözülebilir ve saten-mat bir görünüme sahiptir. Yirminci yüzyılın başlarında kullanılan balmumu-reçine rötüş karışımları, örneğin balmumu-dammarı içerir. Balmumu içerikli rötüşün bir dezavantajı, fırça ile uygulamayı güçleştirmektedir. Balmumu rötüşünün üzerine uygulanan vernik bir püskürtme tabancası ile uygulanmalıdır (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 628).

### 3.1.6. Solvent Bazlı Rötüş Boyaları

Bu tür boya; Akrilik (Paraloid B72, Paraloid B67) reçineler, Magna Renkleri (Paraloid F10), Keton reçineleri (Laropal K80), Polioksazolin (Aquazol, PEOX), PVA (AYAA, AYABi AYAC, AYAT, Mowilith 20, Lascaux Rötüş Medyumları), Polivinil Alkol (Mowiol), Üre Aldehit (Laropal A81, Gamblin Konservasyon Boyaları) olarak sıralanabilir. Yaklaşık 1930'dan beri, bilim adamları ve restoratörler rötüşlere uygun bağlayıcı malzeme bulmak için sentetik reçinelerle deneyler yapmışlardır. Selüloz eterler, akrilik reçineler, polivinil asetat, polivinil alkol, polisikloheksanon reçineleri (keton reçineleri) ve alkid reçineleri ile çalışmışlardır (Nicolaus, 1999, s. 281).

Akrilik reçineler, ABD'de 1930'ların başlarında, yani restorasyon literatüründe ilk olarak belirtilmelerinden yirmi yıl önce vernik olarak kullanılmıştır. Akrilik reçinelerin kalıcılığı kimyasal yapılarına bağlıdır. Etil akrilat ve metil akrilat, daha kararlı akrilik reçinelerden ikisi olmakla birlikte, White Spirit içinde çözülebilen butil metil akrilat, sarı olabilir ve ışıkta çözünmez hale gelebilir. Akrilik reçinelerin görsel nitelikleri, doğal reçineler ve polisikloheksanon reçinesi kadar iyi değildir. Bununla birlikte, iyi mekanik özelliklere ve stabiliteye sahiptirler. Su, white spirit veya terebentin ile seyreltilebilir, daha sonra suluboya, sıcaklık veya yağ rötüşleri gibi uygulanabilirler. Rötüşlerde kullanıldığında, akrilik reçine boya nispeten hızlı bir şekilde kurur, bu da ayrı katmanların aralarında uzun aralıklar olmadan birbirinin üzerine uygulanabilmesi avantajına sahip bir özelliktir. Dezavantajı, akrilik boyaların palette nispeten hızlı bir şekilde kurumasıdır. Empresyonist ve Ekspresyonist yağlı boya tablolarının belirgin fırça darbeleri yapıları, akrilik reçine boya ile rötüşlanabilmektedir (Nicolaus, 1999, s. 281-282).

En yaygın olarak kullanılan rötüş reçineleri, aynı zamanda koruma dereceli resim vernikleri olarak kullanılan reçinelerle yakından ilişkili veya (başlangıçta özdeş) reçinelerle yakından ilişkili olan sentetik doğrusal polimerler veya düşük moleküler ağırlıklı sentetik oligomerlerdir (Bucklow, 2010, s. 62). Solvent bazlı akrilik boya çok çabuk kurur, ancak çözücü seyreltici içinde çözünür kaldığında, aşağıdaki katmanları almadan veya bozmadan ardışık katmanları uygulamak zordur. Nispeten kararlıdır, vernik sonrası renk tonunda hafif bir değişim gösterirler. Akrilik emülsiyon boyalardan daha kırılındırlar. Parlaklığı ve yarı saydamlığı arttırmak için başka bağlayıcılar ilave edilebilir (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 624).

Akrilik reçine Paraloid B72, İngiltere'deki konservatörler tarafından 1960'larda (Ackroyd, 2010, s. 51) kullanılmaya başlanmış; 1980'lerden bu yana kullanımı popülerleşmiştir (Szmit Naud, 2003, s. 6). Paraloid B67 de (Nicolaus, 1999, s. 281) yağlı boya rötüşleri için kullanılmıştır. Kimyasal stabilitesi yüksektir ve kolayca geri dönüşümlü, renk değiştirmeyen bir ortam sağlar. Ana dezavantajları, normalde çözüldüğü hidrokarbon çözücülerin potansiyel toksisitesi, pigmentlerin ortam içinde yetersiz, eşit dağılması (Dunkerton, 2010, s. 93) ve buharlaşma hızıdır. Bu, Paraloid B72 ile yapılan boyaların uygulamada kullanım ve bakım konusunda dikkatli olunması gerektiği anlamına gelir. %20-30'luk bir çözelti (toluen ve ksilen içinde Paraloid B72; White Spirit içinde Paraloid B67), doymuş bir yağlı boya eşleştirmek için yararlı bir rötüş ortamı sağlar. Bununla birlikte, rötüşlanacak yüzey görünüşte mat ise, %5'in altında bir reçine / çözücü çözeltisi daha uygun bir sonuç verebilir (Lowry, 2010, s. 87; Nicolaus, 1999, s. 282; Szmit Naud, 2003, s. 8). Paraloid B72'nin rötüşlama ortamı olarak



kullanılmasının birçok faydası vardır. Uzun vadede düşük değerli hidrokarbon çözücüler kullanılarak kolayca çözünür, böylece gerekirse rötüş kolayca çıkarılabilir; rötüşler yaşlandıkça renk değiştirmez. Bununla birlikte, bağlayıcıdaki hacim küçülmesi sadece B72'yi kullanarak fırça darbeleri ve koyu renk boyaları çoğaltmanın kolay olmadığı anlamına gelir; bu tür dokuların altta yatan dolgulara dahil edilmesi gerekir (Lowry, 2010, s. 91). Bu renkler, verniklenmemiş temperalarda, akrilik bağlayıcının gerekli olduğu durumlarda kullanılmaktadır (Bestetti ve Saccani, 2014, s. 31).

Keton (Polisikloheksanon) reçineleri, 1960'lardan beri hem vernik hem de bağlayıcı olarak korumada kullanılmaktadır. Reçinelerin kimyasal yapıları oldukça karmaşıktır ve hala tam olarak bilinmemektedir. >%30 aromatik hidrokarbon çözücüler içinde çözünür, ancak yaşlanma sırasında grimsi bir tona dönüşebilir, geri alınması için daha güçlü bir çözücü gerekmektedir. Saf keton reçine boyaları ticari olarak mevcut değildir, konservatörler tarafından hazırlanmalıdır. Keton reçinelerinin kuruma süreleri nispeten kısa olduğundan, çok hızlı bir şekilde rötüş katmanları oluşturmaktadır. Dezavantajlarından birkaçı, kuruduktan sonra çok esnek olmayan, kırılabilir bir film oluştururlar, bir süre sonra çözünmesi zorlaşır ve mekanik strese maruz kalırsa boya tabakasının yüzeyinden soyulma eğilimi gösterirler (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 624; Nicolaus, 1999, s. 283).

Polioksazolin, dört molekül ağırlık aralığında (5K, 50K, 200K, 500K) mevcuttur. Bir dizi polar çözücüde (su, etanol, aseton) çözünür. Aquazol, akrilik boyaların yanı sıra yüksek balmumu içeriğine sahip yüzeylerin rötüşlenmesinde, geri dönüşümlü ve uygun malzemelerden biridir (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 624).

Polivinil Asetatlar, 1930'ların ortalarında yüzey kaplama ve konsolidasyon malzemesi olarak kullanılmıştır. 1935 yılında çözelti ve dispersiyonlarda polivinil asetat ile rötüşlemede ilk denemeler gerçekleştirilmiştir. 1950'den sonra rötüş medyumları (Bakalit AYAB) olarak boya hazırlanmasında kullanılmaya başlanmıştır. Çeşitli PVAC ürünlerinin özellikleri önemli ölçüde değişmektedir, ancak bunların dayanıklılıkları hakkında henüz çok az şey bilinmektedir. PVA boyalar, renk değişimine karşı dirençli, zaman içinde düşük toksiteli çözücü ile kolayca çıkarılabilir özelliktedir. Seyreltilmeye daha yavaş buharlaşan çözücüler eklenirse, makul bir çalışma süresi sunmaktadır. Siyah pigmentler PVA ortamında hafif gri görünebilir. Almanya'da mevcut PVAC reçinelerinden Mowilith 20 kullanılır. Etanol içinde çözündürülür ve eğer uygunda, etilen glikol monoetil eter palette hızlı kurumaması için eklenebilir (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 624; Nicolaus, 1999, s. 283; Szmít Naud, 2003, s. 6).

Polivinil Alkol reçineleri, işığa dayanıklıdır ve nispeten mattır. Bununla birlikte yüksek derecede reaktif hidroksil gruplarına bağlı çapraz bağlanma, birçok çözücüye ve yaşlanmaya karşı dirençli ve geri dönüşümlülüğü zor veya imkânsız hale getiren film tabakasıyla sonuçlanır. Mowiol, nemi emebilir ve aynı zamanda yüksek bir kopma mukavemetine sahipken iyi gerilebilir, pigmentleri güvenli bir şekilde bağlar. Mat boya yüzeylerinin rötüşü için parlak bir görüntü sağlar ve bu yüzeyler için tercih edilmez (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 624; Nicolaus, 1999, s. 283).

Laropal A81, optik özellikleri doğal reçinelere benzeyen, düşük molekül ağırlığına sahip (Hirci ve Ramovs, 2015, s. 47) az miktarda aromatik ile alifatik hidrokarbon çözücülerin karışımından esterlere (Butil Asetat), aseton ve etanole kadar çok çeşitli çözücüler içinde çözünür. Reçine, White Spirit D40 gibi alifatik hidrokarbonlarda da çözünür hale gelebilir. Bununla birlikte bu çözeltiler kararlı değildir ve reçine çökme eğilimindedir. Bu ideal olmayan durum, rötüş renkleri üretmek için, yüksek konsantre reçine çözeltisi elde etmek için yararlıdır; yüksek oranda bağlayıcı parlak ve yoğun renkler anlamına gelmektedir. Genellikle katmanlı ve yarı saydam yüzeyler oluşturmak için guaj üzerinde de kullanılır.

Gamblin Konservasyon Boyaları, 1990'ların sonlarında (Ackroyd, 2010, s. 51) koruma için özel olarak üretilen aldehit reçineye dayanan boyalar formüle edilmiş; doğal reçine boyalarına benzer işleme özelliklerine sahip dayanıklı, geri dönüşümlü ve kararlı ışık haslığı bir sentetik reçine arayan konservatörler tarafından üretilmiştir (Soltan, 2015, s. 84). Renkler yumuşatılarak kullanımdan önce çözücülerle ıslatılabilir; bu amaçla az miktarda ve diğer malzemelerle etkileşiminden kaçınarak seçilmelidir (Bestetti ve Saccani, 2014, s. 28-29; Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 624). Kullanımdan önce, bağlayıcının eşit bir şekilde dağılması için karıştırılmalıdır. Daha fazla verimlilik ve kolay çalışma elde etmek için, palettteki boya kurutulur, çözücünün buharlaşması beklenir. Kullanımı pratiktir. Üst üste uygulanan renk katmanları çözünmez. Yarı saydam veya opak renkler elde edilebilir. Kullanılan farklı çözücüler ile rengin parlaklığı değiştirilebilir, bu önemli bir avantajdır (Hirci ve Ramovs, 2015, s. 47-52; Dunkerton, 2010, s. 94-100).

Regalgez 1094, düşük polaritesi sebebiyle, pigmentler gibi yüksek polar veya iyonik bileşiklerle kararlı bir karışım konusunda sınırlanmaktadır. Bu nedenle çok sık kullanılmamaktadır. İtalya'da yaygın olarak kullanılan tarama tekniği için tercih edilmektedir. Bu renkler, çağdaş resimlerdeki monokromlar veya zemin boyama için kullanılabilir. Rötüş işlemlerinden sonra vernik gerektirmeyen mat sanat eserleri için uygundur (Bestetti ve Saccani, 2014, s. 31).



Düşük kırılma indisine sahip reçineler (Mowilith 20 ve Paraloid B72), yüksek kırılma indisine sahip reçinelere (Laropal K80, Regalrez 1094 ve MS2A) göre inorganik pigmentlerle daha opak boyalar üretmektedir. Yüksek kırılma indisine sahip reçineler, düşük kırılma indisine sahip reçinelerine göre inorganik pigmentlerle daha şeffaf sırlar vermektir. Organik pigmentlerin yeterince dağılmaması nedeniyle organik pigmentlerle vernikleme için, polar çözücülerdeki Paraloid B72 ve Mowilith 20 kadar etkili değildirler. Organik pigmentlerin yayılması ve renk gelişimi için, polar çözücülerdeki Mowilith 20 ve Paraloid B72 çözeltilerinin, polar olmayan çözücülerdeki Laropal K80, Regalrez 1094, MS2A ve Laropal A81 çözeltilerinden çok daha iyi rötüş bağlayıcısı olduğu kanıtlanmıştır. Bir çözücünün polaritesi, organik pigmentlerin dağılmasında belirleyici bir faktör olduğundan, ksilen veya Shellsol A100 gibi polar olmayan çözücülerde organik pigmentlerin Paraloid B72 çözeltileri ile iyi bir şekilde dağılması beklenemez. Bazı organik pigmentleri temel alarak, sanatçıların ve endüstriyel boyaların renklerinin eşleştirilmesinde polar olmayan çözücülerdeki rötüş ortamıyla asla elde edilemeyeceği oldukça açıktır (Koneczny, 2010a, s. 72-73). Rötüş için yeni malzemelerin geliştirilmesi, aydınlatma ve ışık denetimi, 1960'lardan itibaren galeri ve müzelerdeki iklimlendirme kurulumu gibi önlemler restorasyonların ömrünü önemli ölçüde artırmış ve resimlerin yeniden restorasyonu ihtiyacını azaltmıştır (Ackroyd, 2010, s. 51).

### **3.1.7. Emülsiyon Rötüş Boyaları (Akrilik Emülsiyonlar (Liquitex, Altın Talens, Winsor&Newton, Daler-Rowney) ve PVA Emülsiyon Boyalar (LeFranc-Bourgeois Flashe, Grumbacher Hyplar Sanatçı Renkleri)**

Homojenlik ve sanatçı kullanım kolaylığı için üretilen akrilik emülsiyon boyalar genellikle stabildir ve iyi çalışma özelliklerine sahiptir. Bununla birlikte, bunlar genellikle bağlayıcı bakımından çok zengindir, katkı maddeleri ve hacim arttırıcılar içerebilir. Geleneksel olarak formüle edilmiş akrilik boyalar, eskimiş boya filmlerinin yanı sıra doğal reçine bazlı boyaları taklit etmeyen biraz yağ ve plastik etkili bir görünüme sahiptir. Alternatif olarak, "yüksek yüklü" emülsiyon akrilikleri, daha yüksek pigment içeriği sağlar ve geleneksel yağlı boyaya daha benzer bir görünümde boya filmleri verir. Yüksek yüklü akrilikler, yüksek pigment içeriğine sahip boyalardır. Zengin renkli zemin veya gesso olarak veya ince uygulamalar için son derece güçlü bir boya olarak kullanılabilirler. Tek bir pigmentten üretilerek onlara çok zengin ve yoğun bir görünüm verirler. Guaja benzer bir görünüme sahiptirler, ancak kuruduğunda çözünmezler (Goldenpaints, t.y., para. 1).

Ticari olarak hazırlanan akrilik emülsiyon boyalar su ile seyreltilebilir ve uygulanabilir; bu özellik, koruma atölyelerinde çözücüye maruz kalma süresini giderek daha fazla sınırlamak isteyen birçok konservatörün takdir ettiği bir özelliktir. Kuruduktan sonra, bu boyalar suda kolayca çözünmez, bu da kolay tabakalanmaya izin verir, ancak geri alınması için aromatik hidrokarbon çözücüler gerektirir. Akrilik emülsiyon boyaları çok çabuk kurduğundan, münferit boya tabakaları hızla uygulanabilir. Hızlı kuruma oranının dezavantajı, boyaların palet üzerinde çok hızlı kurumasıdır; bununla birlikte, çalışma süresini uzatmak için kuruma geciktiricileri ticari olarak temin edilebilir. Akrilik emülsiyon boyalar iyi kaplama gücüne sahiptir, ancak kuruduktan sonra ve verniklendiklerinde önemli renk değişimleri gösterebilirler.

Akrilik emülsiyon boyalar ayrıca ıslatıcı ajanlar, yüzey aktif maddeler ve genişleticiler gibi bir kısmı eskiyen boya filminin yüzeyine geçebilen yüzey parlaklığında bir azalmaya ve kir toplama eğiliminde artışa neden olan çok sayıda katkı maddesi içerir; ancak bu biraz boya kalitesine bağlıdır. Bu boyalar, mükemmel ışığa dayanıklı organik pigmentler ve az sayıda geleneksel pigment içerir. Polivinil asetat reçinesi temel olarak solvent bazlı sistemlerde koruma amacıyla kullanılırken, reçine ticari olarak suda çözünür emülsiyon boyaları hazırlamak için de kullanılmıştır. Bu polimer renkleri akrilik emülsiyon boyalarına benzer şekilde işlemektedir, suda çözünmeyen sert bir film oluşturmak için çabuk kurumaktadırlar (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 625).

### **3.1.8. Su Bazlı Rötüş Boyaları (Gum Arabic-Gum Senegal, Guaş Boyalar, Suluboya Çubuklar-Markörler, Selüloz Eterler (Metil Selüloz, Klucel E, Aquacel, Tylose MHB 1000), Nişasta (Jun Funori)**

Koruma alanında "geri dönüşümlü" oldukları için çok yaygındırlar, literatürde pigmentlerle karıştırıldığında yaşlanma sırasındaki stabilite hakkında kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Suluboya, 1980'lerin başlarından itibaren, yağlı boyaların rötüşleri için Polonya'da popüler hale getirilmiştir (Szmít Naud, 2003, s. 6). Ticari renklerin sadece Gum Arabic (Arap zamkı) içermediği, kitle ve bağlayıcının kararlılık ve çözünürlük gibi özelliklerini değiştirebilecek katkı maddeleri de içerdiği bilinmektedir. Sulu boyalar büyük ölçüde ince taneli pigmentlerden oluşur (Nicolaus, 1999, s. 277). Sulu boyaların renkleri, kurutma ve/veya vernikleme sırasında değişebilir, tekniği uygulamadan önce deneyim gerektirmektedir. Tüp sulu boyaların kullanımı ve uygulaması daha rahattır. Ama macun benzeri bir formda uygulanmaları, kurudukça çatlamalarına sebep olabilir. Sulu boya pigmentleri ışığa, yağlı veya guaj boyalarda kullanılan pigmentlerden daha duyarlıdırlar (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 625; Nicolaus, 1999, s. 277-278).

Guaj boyalar, suluboyaların "beyaz tutkal" boyalarla karışımından oluşan, günümüzde barit veya alüminyum oksit gibi dolgu maddelerini de içeren boyalardır. Rötüş tekniği karmaşıktır. Sadece rengi ve formu değil, aynı zamanda boya tabakasının yapılarını da uygulamak mümkündür. Guaş boyaların içeriğinde dolgu malzemeleri ve beyaz pigmentler bulunduğu için mat ve opakdırlar. Opaklığın gerekli olduğu durumlarda sulu boyalardan daha

uygundurlar. Bununla birlikte kalın guaş katmanları çatlama eğilimindedir. Kuruduktan sonra renkler daha açık hale gelir, verniklemeden sonra koyulaşırlar (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 625; Nicolaus, 1999, s. 278).

Gum Arabic (Arap zamkı), kırılıgandır ve kolayca çatlar, bunun için plastikleştiriciler (geleneksel olarak bal) kullanılmıştır, renkleri rötuşlamak için düşük oranda Gliserol kullanılmaktadır.

Aquazol (Poli-2-Etil-2-Oksazolin veya PEOX), Richard Wolbers tarafından tanıtılan bu polimer, aslında konsolidasyon ve dolgu malzemelerinin hazırlanması için kullanılmıştır. Suda tam çözünür, farklı molekül ağırlıklarda (50-200-500) bulunmaktadır. Geniş bir çözünürlüğe sahiptir (su, alkol ve keton içinde). Yüksek termal ve kimyasal kararlılığı ile akrilik resimlerde rötuş için uygundur (Bestetti ve Saccani, 2014, s. 31-32).

Suluboya markörleri, ince ve kalın olarak iki farklı fırça uç seçeneği bulunan sanatsal materyal olarak sıkça kullanılan suluboya çeşitlerinden biridir. Rötuş için kullanımıyla ilgili çok veri bulunmamaktadır. Sadece bir araştırmada (Cardeira ve diğerleri, 2017, s. 88-96), üç farklı rötuş tekniği, üç farklı dolgu malzemesi üzerinde denenmiş, renk yayılımı, uygulaması, kademeli renk oluşturma kabiliyetleri karşılaştırılmıştır. En iyi sonuç veren rötuş tekniğinin pointilizm (noktacılık) ve dolgu malzemesinin kalsiyum karbonat olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle küçük kayıplar için kullanımının mümkün olduğu düşünülmektedir.

Selüloz Eterler, çeşitli viskoziteleri, çözünürlükleri ve parlaklık seviyeleri bulunan, su ile kolayca geri dönüşümlülüğü sağlanan malzemelerdir. Ham tuval üzerindeki lekeleri rötuşlamak için metil selüloz tozları kullanılabilir. Bununla birlikte, havadaki kirleticilerin emilmesi nedeniyle renk değişikliği oluşabilmekte; yoğun ışık altında fotokimyasal reaksiyon sebebiyle parçalanabilmektedirler (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 626; Nicolaus, 1999, s. 281).

Jun Funori, Japon deniz yosunu nişasta özünden yapılmaktadır. Kuru pigmentlerle karıştırıldığında, çok mat boya sağlayan Jun Funori, çok mat yüzeyler için özellikle modern çalışmalarda kullanılır; küf oluşumuna karşı hassas, zamanla sarama eğilimindedir (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 626).

Kordofan, Gum Arabic ve öküz safrası ile formüle edilmiş suda tamamen çözünür ve geri dönüşümlü bir malzeme olan Schmincke Horadam (Fernandez Villa, 2015, s. 203) sulu boya ile yapılan uygulamalarda sıkça tercih edilmektedir.

### **3.1.9. Kuru Boyalar (Renkli Kalemler, Pastel Boyalar)**

Bazı durumlarda, bir kuru boyama tekniği ile rötuşlama, sıvı bir boya yerine tercih edilebilir veya boya bazlı rötuş için uygun bir tamamlayıcı olabilir. Kuru boyama, bütün kayıpları tasarıma yerleştirmek, mat ve alt boyayı rötuşlamak veya tuval örgüsü boyunca sürtünme rengi vermek gibi farklı görsel efektler oluşturmak için yararlıdır. Kullanılan pigmentler genellikle üretici tarafından tanımlanmaz ve birçoğu organik kökenlidir ve solmaya karşı hassastır. Renkli kalemler, genellikle sakız, sentetik reçine ve balmumuna bağlı pigment veya boyaların bir çekirdeği ile doldurulmuş ahşap veya kâğıt tüplerdir. Birçok renk ışığa dayanıklı olmayan organik boyalar içerir.

Pasteller, kitre zamkı veya metil selüloz gibi az miktarda su bazlı bir bağlayıcı ile karıştırılmış ince öğütülmüş pigmentlerden yapılmış yumuşak, bükülebilir boya kalemleridir. Açık renkler, mineral esaslı dolgu maddeleri (tebeşir, jips, talk, kaolin vb.) ile seyreltilmiş güçlü pigmentlerden oluşur. Pasteller tozlanma ve kolayca lekelenme eğilimindedir, gevşek bağlı pigment kolayca çıkarılır veya diğer yüzeylere aktarılır. Daha mat bir görünüm elde etmek için sulu boyalara zemin pastelleri eklenebilir. Pasteller kolayca yapılır ve konservatörün belirli tonları ve doygunluk derecelerini elde etmesini sağlar (Digney Peer ve diğerleri, 2013, s. 626).

### **3.1.10. Tek Aşamalı Rötuş (Yapısal Rötuş) Sağlayan Malzemeler (B72 Rötuş Jelleri, Pigmentli Balmumu Reçine Çubukları (Gamblin Pigmented Wax/Resin))**

“Yapısal rötuş” (Pentier, 2015, s. 191), olarak adlandırılan bu sistemde tek aşamada boşluğun (lakunanın) dolgusu, dokusu ve renkleri tamamlanır. Yüzey dolgu ve dokusunun yapılandırılarak renklendirilmenin ikinci aşamada yapıldığı rötuş yönteminin aksine, bu yöntemde dolgu, doku, renk ve iç yapı aynı anda eşleştirilir. Yapısal rötuş genellikle illüzyonist rötuşla sınırlıdır. Yapısal rötuş yenilikçi bir tekniktir ancak kendi sınırları vardır: “geleneksel” rötuş yöntemlerinin yerini almayı değil onları tamamlamayı amaçlar (Pentier, 2015, s. 206).

B72 rötuş jelleri, 2007 yılında İngiliz restoratör Peter Koneczny tarafından herhangi bir koyulaştırıcı eklemekten Paralooid B72 (Acryloid B72) reçinesinden sekiz saydam jel geliştirilmiş, 2010 yılında ticarileştirilmiştir. Her jelin özellikleri Paralooid B72 konsantrasyonuna, çözücünün uçuculuğuna ve moleküllerin organizasyon derecesine göre değişir. Farklı kıvam, kuruma süresi, parlaklık ve yüzey dokusu gibi kullanım özellikleri vardır. Bu jellerin özelliklerinin genişletilmesi için, sekiz jelden ikisine füme silika eklenmiştir. Jellerin, sadece pigmentli reçine çözeltilsinin kullanılmasıyla istenen boya özelliklerine kolayca erişilemediği durumlarda kullanılması amaçlanmıştır (Koneczny, 2010b, s. 142; Pentier, 2015, s. 197). Farklı buharlaşma hızına sahip üç çözücü kullanılır: Dowanol PM, Dowanol PnP ve Dowanol DPM. Farklı kurutma sürelerine sahip jel veya jel karışımı seçimi, rötuşun ölçeğine ve karmaşıklığına bağlıdır (Koneczny, 2010b, s. 143).

Yapılan testler sonucunda, jellerin ışık kararlılığı iyidir ancak fiyatları ve kuruma büzümleri yüksektir. Farklı görsel efektler (mat, parlak, opak ve şeffaf) üretilebilir; kullanıma hazır ve kolaydır. Kuruma aşamasında pigmentlerin renkleri değişmemektedir. Bazı jellerin hızlı kuruma süreleri sebebiyle pigment öğütmeyi zorlaştırmaktadır. Küçük-büyük boşluk alanlar, koyu renk boya alanları, şeffaf ve koyu boya rötüşleri, bakır boyalarla yapılmış yağlı boyalar için kullanılmaktadır (Pentier, 2015, s. 205-206).

Pigmentli Balmumu-Reçine çubukları, resimlerde kayıpları doldurmak için orta derecede ısıtılmış sıcak spatül ile eritilerek yüzeye uygulanmaktadır. İçeriğinde, balmumu, mikrokristalin balmumu, Laropal A81 ve ışığa dayanıklı pigmentler bulunmaktadır. Bu balmumu-reçine çubukları, Buffalo State College Sanat Koruma Bölümü tarafından geliştirilmiştir (Gambin, t.y., para. 1). Boyaya veya alt boyamaya uygun 12 renk (nötr baz, titanyum beyazı, titanyum devetüyü rengi, orta değer gri, fildişi siyah, sarı okra, ham sienna, ham ombra, yanmış ombra, Venedik kırmızısı, orta değer mavi, krom oksit yeşil) bulunmaktadır. Ayrıca fotoğraf restorasyonu için geliştirilmiş 14 nötr gri rengin bulunduğu set bulunmaktadır. Kolayca şekillendirilerek doku verilebilirler, neme dayanıklıdır ve belirsiz raf ömrü vardır. Geri dönüşümlülüğü nispeten kolaydır. Renkler birbirleriyle karıştırılabilir, boyama ve verniği kolayca kabul etmektedir. Konuyla ilgili araştırmanın yapıldığı “Development of a Pigmented Wax/Resin Fill Formulation for the Conservation of Paintings” projesi 2011 yılında Christine McIntyre tarafından sunulmuştur (McIntyre, 2011). Renkli dolguların dezavantajı, kurutma işlemi sırasında meydana gelen yüksek renk değişikliğidir. Bu nedenle, rötüş sırasında renkli dolgu numuneleri sadece ıslak değil, kuru olduklarında da orijinal boya alanıyla karşılaştırılmalıdır (Fernandez Villa, 2015, s. 207).

### 3.2. Ham Sienna (Raw Sienna)-Yanmış Sienna (Burnt Sienna) Pigmentleri

Pigmentler organik ve inorganik olarak ikiye ayrılmaktadır. İnorganik pigmentler toprak çökeltilerinden (okr, sienna gibi), minerallerden (zincifre gibi), islenmiş metalik bileşiklerden (kurşun beyazı gibi) ve erimiş metalik bileşiklerden (kobalt mavisini gibi) oluşabilmektedir. Organik pigmentler ise hayvanlardan (kemik siyahı gibi), bitkilerden (madder lakı gibi) ya da bitki özünün sentetik işleminden geçmesiyle (alizarin kırmızısı gibi) oluşabilmektedir (Seymour, 2003, s. 22-23). Organik pigmentler, Kadmiyum pigmentleri gibi yüksek boyama ve gizleme gücü olan veya toprak pigmentleri gibi düşük boyama ve gizleme gücüne sahip inorganik pigmentlerin aksine, yüksek boyama gücüne sahiptir ve iyi bir şeffaflık sağlamaktadır (Bestetti ve Saccani, 2014, s. 36).

Kil toprak pigmentleri genellikle doğal olarak oluşan metal oksit veya kil bazında küçük miktarlarda dağılmış hidroksit renklendiricilerden oluşur. Kolayca ve bol miktarda temin edilen bu pigmentler Paleolitik zamanlardan beri (15.000 yıl önce) sanatta kullanılmışlardır (Eastaugh ve diğerleri, 2004, s. 146), Altamira (İspanya) ve Lescaux'un (Fransa) mağara resimlerinde rastlanmıştır. Pigment üretmek için kullanılan teknolojik süreçler yüzyıllar boyunca birçok yazar tarafından belgelenmiştir (Manasse ve Mellini, 2006, s. 845). Günümüzde sanatçılar, yüksek kalıcılığa ve yoğunluğa sahip modern sentetik organik pigmentler ile zaman testini yapan doğal organik pigmentler ve inorganik pigmentlerin bir karışımını kullanmaktadır (Barnett ve diğerleri, 2006, s. 453).

İtalya'nın Toskana bölgesinde Floransa'nın güneyinde yer alan Siena şehri (Amiata Dağı'nın batı yamaçlarında bulunan toprak boya tortuları) önemli bir toprak renginin kaynağıdır. Bu, sarı-kahverengi bir renk olan Ham sienna'nın “Terra di Siena Naturale” rengidir (Crabtree ve Beudert, 2012, s. 176; Eastaugh ve diğerleri, 2004, s. 339; Manasse and Mellini, 2006, s. 845; Panda, 2016, s. 51). Sienna yatakları ayrıca Amerika'da Lehigh Gap Pennsylvania'da ve Almanya'nın Harz Dağları'nda bulunmaktadır. Küçük miktarlarda Sicilya'da da üretilmektedir (Eastaugh ve diğerleri, 2004, s. 339; Santmyers, 1931, s. 15).

Ham Sienna ( $\text{FeO(OH)} + \text{MnO}_2 + \text{Al}_2\text{O}_3 \cdot \text{SiO}_2 \cdot n\text{H}_2\text{O}$ )

Yanmış Sienna ( $\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{MnO}_2 + \text{Al}_2\text{O}_3 \cdot \text{SiO}_2 \cdot n\text{H}_2\text{O}$ )

Ham sienna, demir oksit ve silikanın karışımından oluşan doğal toprak pigmentidir. Yaygın olarak goetit, oldukça yüksek oranda demir oksit (genellikle %60 ila %80) içerir. Antik çağlardan beri kullanılmaktadır. Renklendirme gücü iyi olan şeffaf bir pigmenttir. Renk tonu sıcak, koyu altın sarısı tonunda kahverengidir. Kalıcı bir pigmenttir, ancak saydamlığı ve keten tohumu yağının kırılma endeksindeki artış sebebiyle zaman içinde renk tonları derinleşir. Ham sienna okra ile yakın ilişkilidir. Her ikisi de limonit tipi cevherlerden elde edilir, ancak sienna genellikle daha yüksek demir içeriğine sahiptir ve rengi daha koyudur. Ayrıca az miktarda (<%5) mangan oksit içerdiği için okralardan ayrılır (Eastaugh ve diğerleri, 2004, s. 146). Siennalar, yağ içinde dağıldıklarında bir miktar yarı saydamdır. Bu yarı saydamlığın demirin bir kısmı hidratlanmış demir oksit yerine demir silikat ve alüminatlar biçiminde olmasından kaynaklandığına inanılmaktadır (Laurie, 1967, s. 86; Manasse ve Mellini, 2006, s. 845; Panda, 2016, s. 51; Pascual ve Patino, 2003, s. 49; Santmyers, 1931, s. 2; Seymour, 2003, s. 109).

Ham siennanın kalsinasyonu sonucu (Barnett ve diğerleri, 2006, s. 448) demir hidroksitin demir oksite dönüşmesi sonucu, yaklaşık 270 °C'de goetitin dehidrasyonu ile elde edilen hematitten (Manasse ve Mellini, 2006, s. 845) Yanmış Sienna “Terra di Siena Bruciata” oluşur. Renk tonu sıcak, kızılımsı kahverengindedir. Zamanla kararır eğilimindedir (Vahur, 2010, s. 26). Pas gibi görünen demir oksit, zengin bir kırmızı-kahverengi rengin başka bir

kaynağıdır, ancak karıştırıldığında diğer renkleri boğma eğilimindedir. Bu yüzden çoğu sanatçı yanmış sienna'yı demir okside tercih etmektedir (Crabtree ve Beudert, 2012, s. 176).

En erken örneklerine Altamira mağarasındaki kaya resimlerinde, MÖ 200-MS 600 MS Hindistan'daki Ajanta freskleri, Kıpti tuval resimleri, duvar resimleri ve ahşap oymacılığı ve İrlanda Orta çağ duvar resimlerinde, Akabe Camii, Kudüs'teki duvar resimlerinin orijinal ve restorasyon çalışmalarında, ayrıca çeşitli panel resimlerinde ve Çin tekstillerinde kullanılmıştır (Eastaugh ve diğerleri, 2004, s. 339-340). Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ni boyadığı renk paletinde de kahverengi renkler için Yanmış Sienna kullandığı bilinmektedir (Mancinelli, 1991, s. 59). Doğal toprak boya (okra-sienna-umber), resamlara sarıdan kahverengiye, turuncudan kırmızıya, koyu kahverengiye ve neredeyse siyaha kadar yarı saydamlık derecesinde daha yumuşatılmış renk tonları sunmaktadır. Örneğin Rembrandt resimlerinin çoğunda bu doğal toprak pigmentleri, özellikle beyaz ve siyah ile diğer pigmentlerle birlikte önemli ölçüde kullanılmıştır. On sekizinci yüzyılın sonuna doğru, bu toprak renklerinin bazılarının sentetik versiyonları geliştirilmiştir (Bomford ve Roy, 2009, s. 48).

Sienna pigmentinin İngilizleştirilmiş versiyonlarının ortaya çıktığı, ham ve sienna pigmentlerinin rutin kullanıma girdiği 19. yüzyıla kadar yanmış veya yanmamış olsun "Terra di Siena" Ham Sienna olarak adlandırıldığı söylenmektedir. Bazı kaynaklarda yanmış sienna "Amerikan" ve "İtalyan" olarak iki farklı versiyon olarak geçtiği görülmüştür. Her ikisi de ilgili ülkelerden elde edilen kalsine ham siennalar olsa da temel farkın rengin ince bir varyasyonunda olduğu ortaya çıkmıştır. Beyazla karıştırıldığında İtalyan mavimsi bir gölge verirken, Amerikan kahverengimsi/sarımsı bir renk tonu vermektedir (Eastaugh ve diğerleri, 2004, s. 66). Amerikan yanmış sienna %25 ila 60 oranında demir oksit içermektedir. İtalyan yanmış sienna, ortalama %60 ila 75 oranı ile Amerikan ürününden daha fazla demir içeren bir pigmenttir (Santmyers, 1931, s. 2).

19. yüzyılda endüstriyel ticaret için yaygın olarak kullanılan sienna pigmentleri, Orta Çağ ve Rönesans'ın en önemli Toskana sanatçıları (ör. Duccio di Buoninsegna ve Ambrogio Lorenzetti) tarafından büyük ölçüde kullanılmıştır. Diğer kil toprak pigmentlerinin aksine, ham ve yanmış sienna, yüksek kaplama verimliliğine sahip parlak renklerdir (Manasse ve Mellini, 2006, s. 845). Ham ve yanmış sienna renkleri ışığa karşı oldukça dayanıklıdır, ancak Ham sienna yaklaşık 176 °C'nin (350 °F) üzerindeki sıcaklıklarda daha kırmızı bir tona dönüşmektedir. Siennalar ahşap dolgu ve renklendiricilerde kullanılmasının yanı sıra mimari boyalarda da kullanılmaktadır. Bununla birlikte, bu pigmentlerin daha güçlü ve temiz renge sahip olması nedeniyle, sentetik kırmızı ve sarı oksitler tarafından renk tonları değiştirilmektedir (Panda, 2016, s. 52).

Mora ve diğerleri'nin (1984, s. 305-306) kitabında, herhangi bir rötüş tekniği için kullanılacak pigmentin seçiminde kimyasal bileşimlerinin yaşlanma ve ışık dahil tüm atmosferik koşullara karşı dirençli olan pigmentlerin seçilmesi gerektiği vurgulanır. Bu pigmentler arasında Ham ve Yanmış Sienna pigmentleri bulunmaktadır. Boya pigmentleri olarak, çok kalıcıdır, iyi kaplama gücüne sahiptirler, değişiklik yapmadan diğer tüm dayanıklı pigmentlerle iyi karışırlar, asitlerden veya alkalilerden etkilenmezler (Santmyers, 1931, s. 4).

#### 4. Sonuç ve Tartışma

Rötüşün sınırlarını belirlemek her zaman mümkün değildir; çoğu zaman konservatörün subjektif bakış açısıyla değerlendirilerek uygulanmaktadır. Her eser kendi içinde değerlendirilmeli, onun için "uygun" olanın başka bir eser için uygun olamayabileceği unutulmamalıdır. Her zaman daha iyi bir ton, renk ve parlaklık bulunmaktadır. Farklı markaların bile aynı renklerinde farklı renk tonları ile karşılaşıldığı düşünüldüğünde çok geniş bir renk çeşitliliğiyle karşı karşıya olduğumuz bilinmelidir. Burada dikkat edilmesi gereken, orijinal boya tabakasının parlaklık, saydamlık ve dokusuna uygun olanın seçimine karar verilmesidir. Bu aşamada bağlayıcının özellikleri, çalışma ve uygulama kolaylığı, ıslanma ve yaşlanma (sararma) özelliği, stabilitesi ve geri dönüşlüğü oldukça önemlidir.

Özellikle yurtdışında konuyla ilgili yayınlar sıkça yayımlanmakta ve deneysel çalışmalarla desteklenmektedir. Bailao ve Cardeira'nın (2017, s. 248-255) yayınladıkları çalışmada bu araştırmaya konu olan boya ve bağlayıcılardan bahsedilmiş fakat uygulama yapılarak değerlendirilmemiştir. Bestetti ve Saccani (2014, s. 26-38) tarafından hazırlanan yayın Laropal A81 ve Paraloid B72'nin; Lowry (2010, s. 87-91) ise sadece Paraloid B72'nin rötüş boyası olarak hazırlanması ve uygulanması üzerine yapılan çalışmaları ele almıştır. Cardeira ve diğerleri'nin (2017, s. 88-96) çalışması suluboya markörlerinin belli bir renksel tamamlama tekniğinde değerlendirilmesi üzerinedir. Bahsi geçen yayınlar çalışma kapsamında yararlanılan ve referans olarak alınan kaynaklardır. Rötüş malzemelerine yönelik benzer çalışmalar üretilmekle birlikte, yapılan bu çalışma kapsamında geçmişte ve günümüzde kullanılan rötüş boya renkleri açıklanmış, bir pigment türü üzerinden deneysel uygulama yapılarak rötüş boya renkleri karşılaştırılmıştır.

Çalışma kapsamında, Winsor&Newton, Schminke ve Lucas gibi markaların tüp suluboyaları kullanılmıştır. Şüphesiz bu çeşitlilik çoğaltılabilir, renk tonları üzerinde tartışılabilir. Çalışmanın amacı mümkün olduğunca farklı boya türlerinin karşılaştırılması olduğu için tüp suluboyalar üç farklı marka ile sınırlandırılmıştır. Lucas marka sulu boyalar Winsor&Newton ve Schminke'ye göre daha koyu tonlarda renk vermektedir. Winsor&Newton guaj



boyanın örtücülüğü suluboyalara göre daha iyidir. Suluboya markörlerinin kullanımı rahattır. Fakat renk çeşitliliğinin azlığı ve renklerin karışımına uygun olmadığı için her zaman tercih edilmesi mümkün değildir. Maimeri Restauro hazır ve vernikli bir boya olması sebebiyle parlaklığı ile diğer boyalara kıyasla rötüş için daha uygundur. Fakat kullanım sırasında çözücüyle sık sık ıslatılması gerekmektedir. Konservatörler tarafından Laropal A81 ve Paraloid B72 ile hazırlanan rötüş boyalarının yapım süreci zahmetli olsa da uygun pigment ve bağlayıcı oranı sağlandıktan sonra kullanışlı boyalar elde edilmektedir. Bu boyalar bağlayıcı sebebiyle her iki dolgu malzemesinde de oldukça parlak bir görüntü vermektedir. Diğer vernikli boyada olduğu gibi rötüş sırasında bağlayıcının çözücüyle sıkça ıslatılmalıdır.

Dolgu malzemesi olarak kullanılan Modostuc'un suda çözünen yapısı nedeniyle sulu boyaların uygulanması esnasında çözünmeye başlayarak boya ile birleştiği gözlenmiştir. Bu da yüzeyde oldukça opak-puslu bir görünüme sebep olmaktadır (Bknz. Görsel 6). Stik suluboyaların uygulanışı sulu kalemlerle yüzeye dağıtılabilir. Fakat Modostuc üzerine uygulanması suda çözünmeye elverişli olması sebebiyle için çok uygun görünmemektedir. Su ve pigment bağlayıcılarının çözücülerinden hızlı bir şekilde etkilenen dolgu malzemesi yüzey üzerinde boya ile detaylı çalışılmasına çok fazla izin vermemektedir. Küçük çatlak ve deliklerin dolgularında kullanılması daha uygun görünmektedir. Eserin bu malzeme ile dolgulanıp verniklendikten sonra rötüşlanması halinde de kullanımı uygun hale gelebilmektedir.

Suluboyaların tavşan tutkalı ve Bologna alçısıyla hazırlanan dolgu üzerinde dağılımı ve uygulanışı rahattır. Modostuc içerikli dolguya göre suya karşı direnci daha kuvvetlidir. Bu özellik rötüş uygulamalarında dolgu malzemesi olarak tercih edilmesinin güçlü bir nedenidir. Dezavantajı ise hayvansal tutkal ile karıştırılan alçının zaman içinde sararma ve mikroorganizmalara açık hale gelebilmesidir. Bunun için tutkala mantar önleyici benzeri malzemelerin eklenmesi gerekmektedir.

Tüm değerlendirmeler ışığında, Modostuc'un nem çekme ve suda çözünme özelliği sebebiyle küçük alanlar için uygulanabilir fakat büyük dolgu alanları için dolgu üzerine vernikleme yapıldıktan sonra rötüş yapılmasıyla ideal dolgu malzemesi olduğu söylenebilir. Rötüş boyalarının maliyetli olması ve zor bulunması sebebiyle suluboya ve türevleri kullanılsa da piyasada bulunan malzemeleri uyarlamak yerine Dunkerton'un da (2010, s. 100) dediği gibi "rötüş için tasarlanmış boyaları kullanmak idealdir." Her geçen gün rötüş malzemeleri ile ilgili yeni malzemeler ve gelişmeleri takip etmek mümkündür. Fakat gelişim, malzemelerin pratikte kullanımı, uygulanması ve sonuçlarının karşılaştırılmasıyla devam edecektir. Ruhemann'ın (1968, s. 243) bugün ve gelecekte geçerli olan bir sözü şöyledir: "Henüz hiçbir ideal rötüş bağlayıcısı bilinmemektedir".



### Kaynakça

- Ackroyd, P. (2010). Retouching media used at the National Gallery, London, since nineteenth century. R. Ellison, P. Smithen & R. Turnbull (Eds.), *Mixing and matching, approaches to retouching materials* (s. 51-60) içinde. Archetype Publications.
- Bailao, A. & Cardeira, L. (2017, October). Mixing and matching: A survey of retouching materials. *4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH4* (s. 248-255) içinde. [https://www.academia.edu/37522202/MIXING\\_AND\\_MATCHING\\_A\\_SURVEY\\_OF\\_RETOUCHING\\_MATERIALS](https://www.academia.edu/37522202/MIXING_AND_MATCHING_A_SURVEY_OF_RETOUCHING_MATERIALS)
- Barnett, J. R., Miller S., & Pearce, E. (2006). Colour and art: A brief history of pigments. *Optics&Laser Technology*, 38, 445-453. <https://doi.org/10.1016/j.optlastec.2005.06.005>
- Bestetti, R., & Saccani, I. (2014, October). Materials and methods for the self-production of retouching colours, Laropal A81, Paraloid B72, Gum Arabic and Aquazol based colours. *2nd International Meeting on Retouching of Culture Heritage, RECH2* (s. 26-38) içinde. [https://www.academia.edu/20442261/Materials\\_and\\_methods\\_for\\_the\\_self\\_production\\_of\\_retouching\\_colors\\_Laropal\\_A81\\_Paraloid\\_B72\\_Gum\\_Arabic\\_and\\_Aquazol\\_ba sed\\_colors](https://www.academia.edu/20442261/Materials_and_methods_for_the_self_production_of_retouching_colors_Laropal_A81_Paraloid_B72_Gum_Arabic_and_Aquazol_ba sed_colors)
- Bomford, D., & Roy, A. (2009). *A closer look, colour*. National Gallery Company Limited.
- Bucklow, S. (2010). The state of research into retouching resins. R. Ellison, P. Smithen & R. Turnbull (Eds.), *Mixing and matching, Approaches to retouching materials* (s. 61-65) içinde. Archetype Publications.
- Cardeira, L., Bailao, A., Linhares, J., & Nascimento, S. (2017, October). Using watercolour markers in chromatic reintegration. *4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH4* (s. 88-96) içinde. [https://www.academia.edu/37522184/USING\\_WATERCOLOUR\\_MARKERS\\_IN\\_CHROMATIC\\_REINTEGRATION](https://www.academia.edu/37522184/USING_WATERCOLOUR_MARKERS_IN_CHROMATIC_REINTEGRATION)
- Crabtree, S., & Beudert, P. (2012). *Scenic art for the theatre, history, tools and techniques* (3rd Edition). Routledge.
- Çağlar Eryurt, B. (2020). *Modostuc, bologna alçısı, boya, pigment ve bağlayıcılar* [Fotoğraf]. Berna Çağlar Eryurt kişisel arşivi.
- Digney Peer, S., Thomas, K., Perry, R., Townsend, J., & Gritt, S. (2013). The imitative retouching of easel paintings. J. Hill Stoner ve R. Rushfield (Eds.), *Conservation of easel paintings* (s. 607-634) içinde. Routledge.
- Dunkerton, J. (2010). Retouching with Gamblin conservation colors. R. Ellison, P. Smithen ve R. Turnbull (Eds.), *Mixing and matching, approaches to retouching materials* (s. 92-100) içinde. Archetype Publications.
- Eastaugh, N., Walsh, V., Chaplin, T., & Siddall, R. (2004). *The pigment compendium: A dictionary and optical microscopy of historical pigments*. Elsevier-Butterworth Heinemen.
- Fernandez Villa, S. G. (2015, October). Filling as retouching: The use of coloured fillers in the retouching of contemporary matte paintings. *3rd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH3* (s. 199-207) içinde. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42499/1/Pa%CC%81ginas%20desdeRech3PublicacDef.pdf>
- Fuster Lopez, L., Mecklenburg, M. F., Castell Agusti, M., & Guerola Blay, V. (2008). Filling materials for easel paintings: when the ground reintegration becomes a structural concern. J.H. Townsend, T. Doherty, G. Heydenreich ve J. Ridge (Eds.), *Preparation for painting: The artist's choice and its consequences* (s. 180-186) içinde. Archetype Books.
- Gamblin. (t.y.). *Pigmented wax/resin for the conservation of paintings*. <https://gamblincolors.com/conservation-colors/pigmented-wax-resin/>
- Goldenpaints. (t.y.). *High load acrylic colors*. <https://www.goldenpaints.com/products/custom-products/high-load-acrylic-colors>
- Hirci, G. B., & Ramovs, L. M. (2015, October). Use of retouching colours based on resin binders- from theory into practice. A. Bailão, F. Henriques & A. Bidarra (Eds.), *3rd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH3* (s. 45-52) içinde. Escola Artística e Profissional Árvore. [https://www.academia.edu/29462514/USE\\_OF\\_RETOUCHING\\_COLOURS\\_BASED\\_ON\\_RESIN\\_BINDE RS\\_FROM\\_THEORY\\_INTO\\_PRACTICE](https://www.academia.edu/29462514/USE_OF_RETOUCHING_COLOURS_BASED_ON_RESIN_BINDE RS_FROM_THEORY_INTO_PRACTICE)
- Kempski, M. (2010). The art of tempera retouching. R. Ellison, P. Smithen ve R. Turnbull (Eds.), *Mixing and matching, approaches to retouching materials* (s. 36-46) içinde. Archetype Publications.

- Koneczny, P. (2010a). Properties of pigments and retouching media and their use. R. Ellison, P. Smithen ve R. Turnbull (Eds.), *Mixing and matching, approaches to retouching materials* (s. 66-73) içinde. Archetype Publications.
- Koneczny, P. (2010b). An introduction to B72 retouching gel. R. Ellison, P. Smithen ve R. Turnbull (Eds.), *Mixing and matching, approaches to retouching materials* (s. 142-147) içinde. Archetype Publications.
- Laurie, A. P. (1967). *The painter's methods and materials*. Dover Publications.
- Lowry, K. (2010). Retouching with Paraloid B-72. R. Ellison, P. Smithen ve R. Turnbull (Eds.), *Mixing and matching, approaches to retouching materials* (s. 87-91) içinde. Archetype Publications.
- Manasse A., & Mellini, M. (2006). Iron (hydr)oxide nanocrystals in raw and burnt sienna pigments. *European Journal of Mineralogy*, 18(6), 845-853. <https://doi.org/10.1127/0935-1221/2006/0018-0845>
- Mancinelli, F. (1991). The frescoes of Michelangelo on the vault of the Sistine Chapel: Conservation methodology, problems, and result. S. Cather (Eds.), *The conservation of wall paintings* (s. 57-66) içinde. The Getty Conservation Institute. [https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetural/Museus/Conserva%e7%e3o/wall\\_paintings.pdf](https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetural/Museus/Conserva%e7%e3o/wall_paintings.pdf)
- Massing, A. (2010). The history of egg tempera as a retouching medium. R. Ellison, P. Smithen ve R. Turnbull (Eds.), *Mixing and matching, approaches to retouching materials* (s. 5-17) içinde. Archetype Publications.
- McIntyre, C. (2011). *Development of a pigmented wax/resin fill formulation for the conservation of paintings*. Art Conservation Department. [https://gamblincolors.com/wp-content/uploads/2016/01/McIntyre\\_695\\_To\\_Gamblin\\_2014.pdf](https://gamblincolors.com/wp-content/uploads/2016/01/McIntyre_695_To_Gamblin_2014.pdf)
- Mora, P., Mora L., & Philippot, P. (1984). *Conservation of wall paintings*. Butterworths.
- Nicolaus, K. (1999). *Restoration of paintings*. Könemann.
- Panda, H. (2016). *Modern technology of textile dyes&pigments*. NIIR Project Consultancy Services.
- Pascual, E., & Patino, M. (2003). *O restauro de pintura*. Editorial Estampa.
- Pentier, G. (2015). Structuring at the retouching step. *2nd International Meeting on Retouching of Culture Heritage, RECH2* (s. 191-208) içinde. <http://e-conservation.org/downloads/finish/2-issues/3-issue2/0>
- Ramovs, L. M., & Hirci, B. G. (2008). Retouching: How and with what? International workshop on retouching oil paintings and wooden polychrome sculpture. *Varstvo spomenikov*, 44, 222-227. [http://www.eheritage.si/vs/VSC\\_044C\\_018\\_HADVRSRHIGDMMQPDHIPJIFVEPIWFLM.pdf](http://www.eheritage.si/vs/VSC_044C_018_HADVRSRHIGDMMQPDHIPJIFVEPIWFLM.pdf)
- Ruhemann, H. (1968). *The cleaning of paintings: Problems and potentialities*. Faber&Faber Limited.
- Santmyers, R. M. (1931). *Umber, sienna, and other brown earth pigments*. Department of Commerce, United States Bureau of Mines.
- Seymour, P. (2003). *The artist's handbook: A complete professional guide to materials and techniques*. Arcturus Publishing Ltd.
- Soltan, M. A. A. (2015). *An Investigation into the History of the Airbrush and the Impact of the Conservation Treatment of Airbrushed Canvas Paintings* (Yayın No. 27304) [Doktora Tezi, Northumbria University]. [http://nrl.northumbria.ac.uk/id/eprint/27304/1/soltan.mohamed\\_phd.pdf](http://nrl.northumbria.ac.uk/id/eprint/27304/1/soltan.mohamed_phd.pdf)
- Szmit Naud, E. (2003). Research on Materials for Easel Painting Retouches Part 1. *The Picture Restorer*, 23, 5-10. [https://www.academia.edu/33117470/Research\\_on\\_Materials\\_for\\_Easel\\_Painting\\_Retouches\\_Part\\_1\\_The\\_Picture\\_Restorer\\_n\\_23\\_Spring\\_2003\\_pp\\_5\\_10](https://www.academia.edu/33117470/Research_on_Materials_for_Easel_Painting_Retouches_Part_1_The_Picture_Restorer_n_23_Spring_2003_pp_5_10)
- Vahur, S. (2010). *Expanding the possibilities of ATR-FT-IR spectroscopy in determination of inorganic pigments, institute of chemistry, faculty of science and technology* (Yayın No. 1406-0299) [Doktora Tezi, Tartu University]. [http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/14740/vahur\\_signe.pdf?isAllowed=y&sequence=1](http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/14740/vahur_signe.pdf?isAllowed=y&sequence=1)

# Duruş Noktası: Fotoğrafta Karar Anı ve Yorum

## The Standpoint: Decisive Moment and Interpretation in Photography

**Ardan Ergüven**

Doç., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü

email: [ardanerguven@gmail.com](mailto:ardanerguven@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9331-3038>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Ergüven, A. (2021). Duruş noktası: Fotoğrafta karar anı ve yorum. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 59-66. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.853927>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 04/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 15/01/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Başarılı fotoğrafın gerekçesi olarak kabul edilen doğru “karar anı” (H. Cartier Bresson), aslında sadece doğru zamanla değil, konuyla da ilgilidir. Bir başka deyişle duruş yerinin yanı sıra bakış hattı ve açısıyla da bütünleşmediği sürece, “karar anı” belirleyici olmaktan çıkar. Öte yandan kalıcı olmaya aday her fotoğrafa bu koşulları aşan bir başka şey daha eşlik eder: talih etmeni. Talih, fotoğrafın hammaddesi olan ışığın zaman ile gireceği iş birliğinin gizemli konusudur. Bu çalışma “duruş noktası” ile kesişen “karar anı” kavramını, farklı zamanlarda ve yerlerde çekilmiş iki fotoğrafı yorumlayarak ele almaktadır. Bu araştırma farklı örnekler üzerinden bir karşılaştırma yaparak bakış hattının fotoğrafın anlamını ve dolayısıyla yorumu nasıl etkilediğini açıklamaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Duruş Noktası, Karar Anı, Dipyüzey, Perspektif, Fotoğraf

### Abstract

The right “decisive moment” (H. Cartier-Bresson), which is accepted as the justification for successful photography, is not only about the right time but also the location. In other words, as long as it does not integrate with the point of view as well as the point of view, the “decisive moment” ceases to be decisive. On the other hand, another thing that exceeds these conditions accompanies every photograph that is likely to be permanent: the factor of luck. Fortune is the mysterious guest of the collaboration that light, the raw material of photography, will enter with time. This study discusses the concept of “decisive moment” that intersects with “standpoint” by interpreting two photographs taken at different times and places. This research aims to explain how the line of sight affects the meaning of the photograph and therefore the interpretation by making a comparison through different examples.

**Keywords:** Standpoint, Decisive Moment, Bottom Surface, Perspective, Photograph

## 1. Giriş

Fotoğraflamak için seçtiğimiz görüntüye hangi seviyeden baktığımız anlamı belirleyen konuların başında gelmektedir. Duruş noktası, fotoğrafladığımız görüntüyle kurduğumuz ilişkiyi deşifre ederken aynı zamanda izleyiciye aktarılan öyküye ve duygulara yön verir. Diğer taraftan bir görüntüye hangi açıdan bakacağımız her zaman kendi insiyatifimizde değildir. Fotoğrafçı ne zaman bir engelle karşılaşsa, konu üzerinde yoğunlaşmış belli bir bakış açısına sahip olduğunu ve bundan başka seçeneklerinin olduğunu farkına varır. Buradaki mesele mükemmel bakış açısına sahip olmak değil, olabildiğince çok bakış açısı geliştirmektir. Diğer taraftan fotoğraf, gerçekçilikle olan sıkı bağını, kaydedilenin arkasında durmaya borçludur. Belki de bu yüzden, bir fotoğrafı görmek, kolayca algılayabilmenin ötesinde, bir başka beklenti ile hesaplaşmayı şart koşar; ve bu da, fotoğrafla ilgili düzenleme bağlamında, klasik ne ve nasıl sorularından farklı olarak, bizi bir kez daha gördüğümüzü, yani fotoğrafta kaydedilmiş olanı görmeye davet eder. Görüntünün müdahaleye kapalı mekanik kaydı, algıyı zora koştuğu andan itibaren, fotoğrafta gördüğümüzden çıkıp, fotoğrafın kendisine geçme yolunda ilk adım atılmış demektir. Bir başka deyişle, görmenin ilgi odağına kaydedilen değil, görünenin baskısından kurtulmaya hazır kayıt’ın kendisi girer. Buna göre, gündelik yaşamda kolayca algılayabildiğimiz bir şeyin fotoğraftaki karşılığını tanımakta zorlanmaya başlayınca, sorgulanmayı bekleyen şey de, kendiliğinden ve büyük ölçüde yerini sentaktik kaygının gündemde olduğu düzenlemeye bırakır.

## 2. Yöntem

Bu araştırma, betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Çalışmada kavramsal çerçeveyi belirlemek için literatür taraması yapılmıştır. Bununla beraber fotoğraf sanatının yanı sıra görsel sanatlar ve edebiyat gibi sosyal bilimlerin diğer alan literatürlerinden faydalanılmıştır. Araştırma, fotoğrafa özgü estetik unsurların oluşum sürecini konu alırken, kaydedilen görüntü ile birlikte ortaya çıkan görsel anlamı deşifre etmekte, aynı zamanda “Duruş Noktası” ve “Karar Anı” kavramları üzerinden fotoğraf kompozisyonunun oluşumunu açıklamaktadır. Bu kapsamda algıyı oluşturan konum ve konu arasındaki ilişki, bir bütün olarak ele alınmıştır. Fotoğrafçının farklı durumlar arasında nasıl seçim yaptığı ve gerçekliğin derinliği içinde doğru durumu nasıl saptadığı değerlendirilmiştir. Çalışmada farklı zamanlarda ve yerlerde çekilen fotoğraflar incelenmiş, aynı zamanda birinci el kaynaklardan elde edilen bilgiler ile görsel ve kavramsal bir analiz yapılmıştır.

### 3. Bulgular

Araştırma sonucunda duruş noktasının göre fotoğraf karesine dahil edilen görüntülerin, seyircinin konumunu ve öznenin anlamını etkilediği görülmüştür. Ele alınan örnekler, aynı zamanda duruş noktasıyla birlikte değişen arka planın gerçeklik algısını değiştirdiği ve bir anlamda sanat eserlerine özgü bir anlatım ile kurgusallaştırdığını gösterir. Özellikle tepeden bakış ile bir tür altlığa düşen dipyüzeyin, iki boyutlu anlatım olanaklarını devre dışı bırakarak soyutlayıcı bir etkisi olduğu ortaya çıkmaktadır.

#### 3.1. Karar Anı

Robert Capa'nın 17-18 Temmuz 1943 tarihleri arasında Agrigento, Sicilya'da çektiği bir fotoğrafta eski evlerin dizili olduğu dar bir sokakta, yıkıntılar arasında yürümeye çalışan yaşlı bir kadın dikkatimizi çekiyor. Elinde taşıdığı beyaz pakette ne olduğunu bilmiyoruz. Tahmin etmek güç değil: Fiziksel görüntüsünden ve giyiminden anladığımız kadarıyla yıkılan evin bir sakini değil. Oradan geçerken, Capa'nın uygun bir konuma geldiğinde konuya dahil ettiği, sokağın ve evlerin boyutunu anlamamızı sağlayan bir figür sadece. Ancak elinde tuttuğu paket bir yere ulaşmaya çalıştığını gösteriyor. Fotoğrafın hemen altına düşülen not bu düşüncemizi doğrulamakta: "Kurtarılan fakat ağır hasara uğrayan şehirde hayat devam ediyor." Aynı figürün daha yakından çekilmiş bir fotoğrafı bu düşüncemizi tasdikliyor: Fotoğrafçı ile göz göze gelmekten kaçınan kadının belli ki anlatmak ya da göstermek istediği bir derdi yok. O sadece Capa ile aynı zaman dilimi içinde yolu kesişen bir figüran. Fakat Capa'nın yakaladığı sahnede sokağın görüntüsü, arka plandaki perspektifin de etkisiyle daha çok dikkat çekiyor. Sabah saatlerinde çekildiğini düşündüğümüz bir fotoğrafta bir kargaşa veya endişe yok. Daha da ötesi İtalyan kasabalarına özgü mimari ile birlikte sokak resimlerinde görmeye alışık olduğumuz arka plan, ön plandaki molazların dramatik görüntüsüne gölge düşürüyor. Belli ki bu yıkıntılar olmasa bir Atget fotoğrafı ile karşılaşma olasılığımız bile var. Capa da bunun farkına varmış olmalı ki aynı kadını yıkıntıların daha ön planda olduğu bir açıdan tekrar fotoğraflamış. Ama bu sefer de güneşli hava belki de istediği etkiyi yakalamasına engel oluyor. Capa'nın denemeleri doğru zamanda, doğru yerde olsa bile konuya uygun bir duruş noktası aradığını gösteriyor (Görsel 1 ve 2).

#### Görsel 1

*Agrigento Harabeleri Arasında Yaşlı Kadın*



(Capa, 1943a).

#### Görsel 2

*Savaş İnsanlık Dışıdır*



(Capa, 1943b).

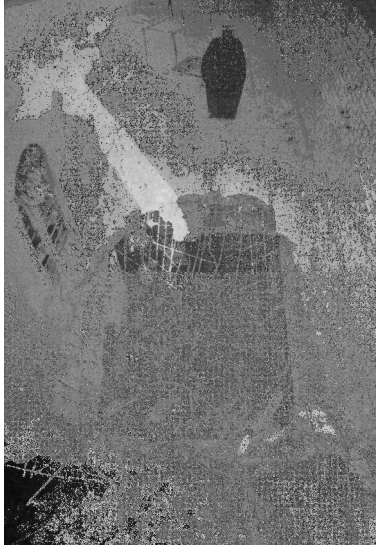


Duruş noktasının konu anlatımını nasıl etkilediğini gösteren bir başka fotoğrafa bakalım. Bağdat'ta çok sayıda kişinin ölümüyle noktalanmış bir patlamanın fotoğrafı, bu konuda bize epey yardımcı oluyor. Her zaman olduğu gibi, bu örnekte yine bağlı olduğu ajans için çalışan adsız bir foto muhabirinin belgesel kaydını görüyoruz. Ama patlamanın şiddetini belgeleyen kayıt, sanki izleyiciyi fotoğrafta gördüğünden çok, bu sürece aracı olan fotoğrafın kendisiyle hesaplaşmaya davet ediyor. Bir fotoğrafta, anlık algılamamızın ötesinde, ayrıca deşifre etmek zorunda kaldığımız her görüntü, giderek yanlısamamızın tutsağı olmanın ötesinde, en azından fotoğraf estetiğine giden yolun gizli yapıtaşlarını içerir (Görsel 3).

Bu fotoğrafa dikkatli bakınca, önce duruş noktasıyla ilgili belirsizliğe tanık oluyoruz. Dahası, bu belirsizliğin kökeninde, sanki fotoğrafı çekenden çok izleyici yer alıyor. Aslında kaydedilen görüntüye ilişkin her duruş noktası, izleyicinin mecburen kabullenmek zorunda kaldığı yerdir. Buna göre, romandan resme, tiyatrodan filme kadar sanatın tüm dallarında, bir şeyi hep belli bir yerden bakarak görürüz. Öte yandan, belli bir yerden bakıyor olmak, söz dilinde anlatıma bağlı kalıp, neyi, nasıl ve ne kadar göreceğimizi bize bırakırken, kamera ile mekanik kayıt söz konusu olduğunda değişime uğrayarak, bir tür oldubittiyle gözümüze el koyar. Romanda canlandırma amacıyla görmeye çalıştığımız şey öznel bilinç ve algı niteliğinin katkısıyla gerçekleşirken, fotoğrafta gösterilen'in tek taraflı baskın yapısından dolayı, bu nerdeyse kendiliğinden gerçekleşir. Mekanik yoldan kaydedilmiş bir şeyi görmek için, dış dünyadaki karşılığını tanıyor olmak yeterlidir. Ne var ki, bu örnekte kaydına talip olunan görüntü ile duruş noktası âdeta yarış halinde; foto muhabiri, sanki "bulunduğu yerde"yi belgelemek üzere deklanşöre basmış.

### Görsel 3

#### *Bağdat'ta Patlama*



(Reuters Photographer, 2004).

Zemin ile dikey yüzeyin birbirine karıştığı bu örnekte kameranın duruş noktasıyla ilgili soruyu yanıtlamakta zorlanıyoruz. Özellikle önde delik deşik olmuş yerin duvar mı yoksa yol mu olduğu konusunda izleyiciyi epey zora koyuyor. Buna göre, üstte duran adam ile soldaki pencere, burasının yol olduğunu açıkça kanıtladığı zaman bile, söz konusu bocalama hâlâ devam ediyor. Öyle ki, gözümüz kamera ile kaydedilmiş olana burada son ana kadar direnmeye kararlı; objektifin duruş noktası, mekanik kaydın güvencesiyle, bizi gördüğümüze değil gerçeğe inanmak zorunda bırakır-ama bu gerçek de hiç şüphe yok ki, yine kamera sayesinde kendini doğruluyor. Sonuçta, gözümüze rağmen ve ister istemez, fotoğrafa teslim oluruz.

Aslında ayrıntıya geçmeden kabaca algılamaya çalıştığımız zaman, bu fotoğrafı Max Ernst veya René Magritte imzalı bir resimle birbirine karıştırmak pekâlâ mümkündür. Ancak öznel müdahaleden bağımsız bir mekanik kayıta, hayal gücüne havale edilmiş bir gerçeküstü düzenlemenin kaydı söz konusu olamayacağı için, burada görsel mantığa uygunluğu dikkate almak zorunda kalıyoruz; ve tam da bu noktada, sanki görünmeyen bir soru işareti her şeye damgasını vuruyor (Duane, 1976, s. 126).

Önce mekândan başlayalım: Pencere ve duvar ile kuşatılmış bu yer çatı olmadığına göre, büyük bir olasılıkla avlu veya teras; ama bu kanıtlanırsa bile sonuçta açıklayıcı olmuyor; çünkü başka bir şeyin de söz konusu olabileceği duygusu bizi devamlı kararsızlığa sürüklüyor. Bu aşamada fotoğrafta gördüğümüzü bir yana bırakıp, fotoğrafa geçmek kaçınılmaz olmaktadır.

Fotoğraf terminolojisine “karar ânı” olarak geçen doğru zamanlama, bu alandaki başarıyı tanımlarken en fazla gündeme gelen ölçütlerden biridir. Ne var ki, burada başarıyı belirleyen ölçütün sacayağını anımsadığımız zaman, karar ânının duruş noktasına ilaveten, bakış hattı ve açısı ile tamamlandığını görmekte gecikmeyiz. Gerçi doğru zamanlamanın buradaki rolü, hiç kuşkusuz genelde taşıyıcı payda olarak çoğu defa ön plandadır; ama aynen bu örnekte karşılaştığımız gibi, zaman ile yarışın söz konusu olmadığı durumda, duruş noktası ile bakış hattı ve açısı kendiliğinden ağırlık kazanarak, sonuçta fotoğraf estetiğine ilişkin bir değerlendirme ölçütüne dönüşür (Cartier Bresson, 2006, s. 16).

John Szarkowski’ye göre fotoğraf bir görsel editörlük sistemidir. Temelde, doğru yerde ve doğru zamanda bulunarak konuyu bir bakış açısıyla çerçeveleme sorunudur. Satranç oynamak veya yazmak gibi olasılıklardan birini seçmektir ama fotoğrafta olasılıkların sayısı sınırsızdır. Fotoğrafçının rasyonel olanla başa çıkması çok zordur. Bu nedenle fotoğrafçılar doğru bakışı bulmak için belirsizlik içinde, huzursuzca dolaşırlar ve potansiyel olarak ilginç birçok kaydı görmezden gelerek başka bir şey ararlar (Szarkowski, 2002, s. 8).

Bu vesileyle, her fırsatta gündelik yaşamdan kaydedilmiş sıradan fotoğrafları anımsamaya çalışalım: Bunların çoğu, hatta hemen hepsinde karar ânı, farkına varmadan zamana öylesine yapılmış yetersiz müdahalenin eseridir. Buna göre, “Tam öyle dur!” ya da “Başını eğme!” vb. komutlar, her ne kadar öncelikle duruş noktası veya bakış açısıyla ilgili gibi görünse de, aslında zamana ilişkin bir kaygıdan kaynaklanır. Kamera karşısındaki bir kişiye “Tam istediğim şekildesin, kımıldama!” demek, özünde kairos, daha doğrusu saatin tik taklarıyla yarışa çıkmaktır. Şişsak çekilmiş fotoğraflar ise, ayrıca aramaya gerek kalmadan hazır bulunmuş zamanın armağanıdır; ama bu defa da duruş noktası ile bakış açısının ne ölçüde isabetli olduğu sorusu gündeme gelir.

### 3.2. Bakış Açısı

Savaş fotoğraflarındaki başarı, genelde karar anı, duruş noktası ve bakış açısının uyumlu şekilde bir araya gelmesiyle oluşur. Yine de hazır karar anının en fazla yer aldığı sahneler, her şeye rağmen genellikle bunlar arasından çıkar. Bir kere bu fotoğraflarda söz konusu olan duruş noktası, can güvenliği nedeniyle, foto muhabirinin özgür seçimine bağlı değildir. Dolayısıyla burada kayda geçecek görüntü, fotoğrafçının ayağına gelmekle kalmayıp, ayrıca bakış açısına da elverişli konumda olmalıdır (Capa, 2020, s. 121).

Bağdat’ta patlama sonrasını belgeleyen bu örnekte, karar anı konusunda sıkıntı çekilmediğini söylemek mümkün olsa bile, aynı şeyi duruş noktası için ileri sürmekte zorlanırsınız. Savaş koşullarında duruş noktasına en uygun yer, saklanmaya elverişli olandır. Duyarlı levha, bu ortamda kör kurşuna karşı yeterli önlemi alanın kayıt defteridir. Buna göre, bir bütün olarak ele alındığı zaman, savaşta hayatta kalma dürtüsünün yol açtığı gizlenme ihtiyacı, özünde belgelemeyi yönlendiren iç mantığın dayatmasıdır. Nitekim biraz kurcalayınca hemen fark edildiği üzere, her belgeleme, özünde gizli kalmaya aday bir şeyin örtüsünü aralayarak, o ana kadar saklı duran bir gerçeği kanıtlama etkinliğidir. Öyle ki, fotoğraf söz konusu olduğunda, bu belirlemenin sadece gelip geçici herhangi bir olayı değil, doğadan portreye kadar her şeyi kapsadığını çekinmeden söyleyebiliriz. Ayrıca sabit hale gelen her görüntü, bir bakıma kendiliğinden zamansal var oluşun kaydı olduğuna göre, duyarlı levhada yer alan ne varsa, hemen hepsinin zaten gizlenme potansiyeliyle orada yer aldığını söylemek yanlış sayılmaz.

Bu arada tekrar Bağdat’taki savaşın kaydına dönmeden önce, geleneksel göz veya karın hizasındaki bakış hattının sorgulanmasıyla, fotoğraf tarihine Rodchenko usulü olarak geçen duruş noktası üzerinde kısaca durmaya çalışalım. Rodchenko, önemsiz birkaç istisnayı bir yana bıraktığımızda, resim tarihinde karşımıza çıkan tüm örneklerin karın yahut göz hizasındaki bakış hattından yapıldığını söyleyip, bunun insanoğlunun görsel algı ve düşünce dünyası için büyük bir tehlike olduğu konusunda ısrarla çevresini uyarıyordu: Günümüzde yaya olarak sokakta bulunan biri, tüm binaları aşağıdan yukarıya doğru görür. Yoldan geçen araba ve insanlara yukarı kattaki pencereden bakıldığı zaman ise tersine dönmüştür bu; ve böylece klasik karın hizasından görünüm dönüşüme uğramıştır artık (Kemp, 1978, s. 57). Burada söz konusu olan dönüşümün uygulamadaki karşılığı ise Giotto sonrası perspektifin sorgulanmaya başlamasıdır. Ortaçağ resimlerinde İsa’yı havarilerden, havarileri de sıradan ölümlülerden daha büyük temsil etmek mantıklıydı, çünkü “büyük” ile “küçük” algısal küçülme etkisi tarafından değil, dinsel öneme göre belirleniyordu. Giotto di Bondone ile birlikte “büyük” ile “küçük”ün boyutlarının mutlak anlamda değil, optik algıya göre düzenlenmeye başlamıştı. Başka bir deyişle o güne kadar Rönesans’tan itibaren ufuk çizgisini kertesiz alan göz, konuyu başka bir açıdan görebileceğini fark etmiştir.

Görünürde patlamanın yol açtığı yıkımı belgeleyen bu örnek, savaş fotoğrafı bağlamında, çok sayıda kuraldışı tavrı doludur. Karar anından başlayalım: Buradaki karar zamansal olandan çok mekânla ilgilidir; üstelik savaş fotoğraflarında gündeme gelen gizlenme alışkanlığından ziyade, düzenlemedeki görsel duyarlılığa ilişkin estetik kaygıyla. Bir başka deyişle, fotoğrafı çeken kişi, burada birbirine eklenen zincirleme anlar arasında en doğru olanı seçme gibi bir sorunla karşı karşıya gelmemiştir. Üstte kayda geçtiğinin

farkında olan adamın rahatça poz vermesi, bu konuda hiçbir kuşkuya yer bırakmıyor. Öte yandan üst ile arkanın satih etkisini koruyan diptyüzeyde örtüşme eğilimi, bu figürün duruşunu, bize daha etkili bir biçimde sunuyor hayal gücünün eşliğindeki bir figürün masalimsi varlığı. Kareye girecek olan sahne, orada öylece kaydedilmeye hazır beklerken, doğal olarak, foto muhabirinin duracağı yeri dilediği gibi seçimi de bundan payına düşeni almıştır; bu ise karar anında zamanın baskısı olmadığını göstermektedir.

Bu örnekte asıl yadırgadığımız şey, duruş noktası ile bakış açısının yol açtığı birliktelikte ortaya çıkmaktadır. Muhabirin bastığı zemin bulmacadan farksızdır: Tek başına deliğe baktığımız zaman göz hizasını koruyarak yerde, bunun dışında kalanı dikkate alınca da kırk beş derecelik bakış açısıyla yukarıda duran birini görürüz. İki yanı duvarla çevrili yola gelince, burası ilk bakışta arkaya doğru daralarak düzenlemeyi yönlendirmeye aday bir perspektif yanılmasına yol açmasına karşın, fotoğrafın gerekçesini kanıtlayan delik buna direnir. Öte yandan, bu deliği, perspektifi doğrulamak üzere, ileriye doğru karşıdan değil, yukarıdan aşağıya doğru görme mecburiyetinde olmak, duruş noktası ile bakış açısının cilvesidir. Her ikisi de gerçeği gösteriyor, ama olabildiği kadar belirsiz bir şekilde. Oysa bakmaya devam edince hemen görüldüğü üzere, sağdaki duvarın arkaya doğru hızla küçülüp belirsizleşen yapıtaşları, perspektifin açıkça vurgulanmasıyla, deliği nereden gördüğümüz konusunda hiçbir kuşkuya zaten yer bırakmıyor.

Küçük görünenin büyümüş gibi, büyük görünenin de küçükmüş gibi sunulduğu bir uzay, “geometral”ın partes extra partes bölünmesine indirgenemeyen bir uzaydır. Böyle bir uzayda perspektif bir uzlaşım değil, dramatik anlamda, tedirginliği, hareketi, krizi işin içine sokan bir eylemdir (Partes extra partes, şeylerin yan yana, birbirinin ardında durması, ancak aralarında bağlantı olmamasını, yalnızca dışsal bağımsız mevcudiyete sahip olmalarını anlatan terimdir). (Bonitzer, 2006, s. 153).

Yine izleyiciyi kararsızlığa sürükleyen sorulardan biri de isabet alan bu deliğin nereye ait olduğu konusunda karşımıza çıkıyor. Adamın bulunduğu zemin yol gibi görünmesine karşın, içinden eğilip bükülmüş demirlerin fırladığı delik, ilk elde burasının duvar olduğu konusunda yeterli ipucu veriyor; ama sıra terasın zemini mi, yoksa alttaki katın tavanı mı sorusuna gelince zorlanmaya başlıyoruz. Sağdaki duvar, bu bölümün sokakla aynı seviyede, yani yol olduğu izlenimi verirken ne karşı tarafta duran pencere ne de delikten görünen aşağısı, daha doğrusu bu deliğin solundan aşağı doğru inen duvar bunu doğruluyor. Diğer taraftan, hiç şüphe yok ki, bu fotoğrafla ilgili daha birçok şey sıralanabilir, ama şu gerçeği unutmamak gerekiyor: Duruş noktası ve bakış açısının desteğini alarak benzerleri arasında açık ara ön plana çıkan her karar anına, henüz adını koyamadığımız bir başka şey daha eşlik eder – şimdilik kaydıyla da olsa, pekâlâ talih kuşu diyebiliriz buna.

Nitekim bir an için bu sahnenin yerden ve göz hizasındaki bakış hattından kaydedildiğini varsaymamız halinde ne ile karşılaşacağımızı tahmin etmek hiç de zor değildir. Buna göre yıkımın gücünü belgeleyen deliğin etkisini yitirmesi, foto muhabiri için büyük önem taşımakla beraber, çerçevelenen sahnenin üst kısmı da burada aynı ölçüde kayda değer bir niteliktedir. Tablası yere düşmüş masanın çıplak iskeleti ve belli bir küme etrafında zemine gelişigüzel yayılmış taş parçaları vb. sanki Joseph Beuys’un 1983-5 arasında yaptığı “Yirminci Yüzyılın Sonu” isimli işini çağrıştıran sahne tasarımıyla Beckett’in herhangi bir oyununa model teşkil etmektedir. Ama bu sahnede en kışkırtıcı şey, sol üst köşeden deliğe doğru akan beyaz lekenin bir tür yabancılaştırma ögesi olarak fotoğrafa girmiş olmasıdır; katı konturları ile dış dünyadaki karşılığı ile buluşmak için fırsat kollayan amorph bir iz.

### 3.3. Duruş Noktası

Farklı açıdan talih kuşunun bulunduğu bir başka fotoğraf da Mustafa Bilge Satkın imzalı Köprüden Bakış. Bu örnekte belki izleyicinin alması gereken özel bir mesaj yok; ama kayda geçtiği sürece her gösterge daha fazla yoruma açık hale gelir (Görsel 4). Bir sanat eserinin kayıt aracılığıyla sakladığı şey, yorumlarıyla buluşma olasılığını zamana yaymaktır. Dolayısıyla söz konusu örnekte içeriğe ilişkin görünürdeki kayıtsızlığın aslında karşıtı kışkırttığını söylemek yanlış sayılmaz. Sonuçta animal symbolicum olarak, insanoğlu her ize bir anlam atfetmeye şartlanmıştır. Nitekim bu örnekte de aynı şeye tanık oluyoruz; biçimsel kaygıyla çekildiği belli olan fotoğraf, tam da bu yüzden biçim aracılığıyla içeriğini arıyor. Burada, hazır sırası gelmişken, Nietzsche’yi anımsamakta fayda var: “Sanatçı, sanatçı olmayanın biçim dediği şeyi içerik olarak algılayan kişidir” (Nietzsche, 1966, s. 48).

#### Görsel 4

##### Köprüden Bakış



(Satkın, 2020).

Köprüden Bakış, bu bağlamda ilginç bir örnek teşkil ediyor: Mustafa Bilge Satkın, belli ki, kayda en uygun düştüğüne inandığı kareyi bulduğunda, öyle fazla beklemeden hemen deklanşöre basmış. Otoyoldaki beyaz şeritler, uyarı işaretleri, korkuluklar vb. bunların soyut bir düzenleme iradesinden payına düşeni alırcasına dağılımı, sonuçta duruş noktasının armağanı olarak fotoğrafa ekleniyor. Ancak, buna geçmeden evvel, fotoğrafa tesadüfen girdiğini son anda girdiğini fark ettiğimiz maskeli adamdan başlayalım. Elindeki dolu poşetten alışveriş sonrası evine döndüğü belli olan bu adam, geçmek zorunda kaldığı tehlikeli otoyola bakınca, kentin varoşunda yaşayan biri. Ama bu kadarı bile, bize fotoğrafın henüz hava kararmadan akşamüstü çekildiğini, adamı evde bekleyen birileri olduğunu ve Covid-19'a henüz çare bulunmadığını gösteriyor. Aslında böylesine geniş bir alanda tek başına görünen bu adam yalnız değil, itilmiş sadece. Bu yüzden, sözde uygarlığın otoyoldaki işaretlere dağılarak asfalttan önce göz boyaması ile söz konusu adamın eve dönüşü, trajik bir çelişkinin belgesi burada. Hiç şüphe yok ki, bu fotoğrafın kaydı ardında böyle bir niyet aramak, aşırı zorlama olur; fakat şunu unutmayalım: İlk bakışta anlamsız görünen sabit bir izi dahi yorumobur'a çevirip, kıyasıya hesaplaşmaya girişmek, âdemoğlunun değişmeyen takıntıları arasında nerdeyse ilk sırayı alır. Yine arkaya doğru daralan otoyol ile güçlü perspektif, resme bakan kişiyi vurgularcasına, düzenlemedeki ileriye doğru yol alacak muhayyel figürü de sırtı bize dönük şekilde canlandırıyor. Öte yandan bu figürün otoyolda izleyeceği yön, yolun her iki tarafındaki ters istikameti gösteren işaretler ile izleyiciyi tuhaf bir şekilde hazırlıksız yakalıyor sanki – ters yöndeyiz! Bu belirleme ise, doğal olarak, gerekçesini açıklamakta zorlandığımız bir şeyler söylemeye itiyor bizi: en azından, eve dönen adam tekinsiz bir yerden geçmek zorunda. Daha yakın zamana kadar Abdülhak Şinasi Hisar'ın deyişiyle “köylü yollar”ın sakini olan bu adam, şimdi soyut bir düzenlemeden farksız işaretler arasında “kurallı yollar”la boğuşuyor. Dahası, hiçbir canlılığın yer almadığı otoyolda, söz konusu işaretler büsbütün ürkütücü.

Bu aşamada, yorum adına spekülasyona bulaşmadan, kısaca şu sorunun yanıtını bulmaya çalışalım: Mustafa Bilge Satkın, bu fotoğrafı çekerken o adamın varlığını dikkate aldı mı ya da karar anı için herhangi birinin oradan geçmesini özellikle bekledi mi? Buna olumlu yanıt vermek çok güç, hatta imkânsız, ama emin olduğumuz bir şey var: bulunulan yerden otoyolun görünümü, asfalta aktarılmış soyut düzenleme olarak, orada kayda hazır bekliyordu; ve Satkın için önemli olan da öncelikle bunun kayda geçmesiydi. Buna göre yoldan geçmekte olan adamı bir yana bıraktığımızda, karar anını zaman ile sınırlayacak hiçbir şey yoktu bu kayıt sürecinde; çünkü burada duruş noktasıyla buluşan bakış hattında zamanın akışı, herhangi bir müdahaleye gerek kalmaksızın, kendiliğinden durmuştur zaten. Peki, bu fotoğrafta çok sayıda ve hareket halinde insan olsaydı ne olurdu? Bakış hattı duruş noktasına göre yukarıdan aşağıya doğru olduğu sürece, belki yorum değişirdi, üstelik hiç zorlanmadan, ama bu bakış hattının göz hizasında kalması halinde, her şeye sıfırdan başlamaktan öte geriye bir çıkış yolu kalmazdı! Aslında Köprüden Bakış da tıpkı Bağdat'taki saldırıyı belgeleyen fotoğraf gibi, sözü uzatmaktan yana değil: Duruş noktası, her fotoğrafın görünmeyen altlığıdır.

#### 4. Sonuç

Fotoğraf çekme hareketi bir dizi sıçramadan meydana gelir; fotoğrafçı bu sıçramalar sayesinde çeşitli uzay-zaman kategorilerinin engellerini aşar. Böyle bir engelle (örneğin yakın ve toplu görüntü arasındaki sınırla) karşılaştığında duraksar, aygıtı nasıl ayarlayacağına karar vermesi gerekmektedir. Fotoğrafçı ne zaman bir engelle karşılaşırsa, “nesne” üzerinde yoğunlaşmış belli bir bakış açısına sahip olduğunu ve aygıtının bundan



farklı olan sayısız bakış açısı sunduğunu kabul eder. “Nesnesine” yönelik bakış açılarının çok sayıda ve eşdeğerli olduğunu görür. Meselenin mükemmel bakış açısını benimsemek değil, olabildiğince çok bakış açısını gerçekleştirmek olduğunu anlar. Yani seçimi niteliksel değil nicelikseldir (Flusser, 2020, s. 51-52)

Araştırma sonucunda fotoğraf karesine yerleştirilen konunun kendi öznelliğini taşıyabilmesi için, içerdiği biçimlerin ilişkilerinin kesinlikle açık ve yerinde olması gerektiği görülmektedir. Şüphesiz makine, karşısına çıkan görüntü ile göz göze gelecek şekilde boşluk içinde konuya göre yerleştirilmelidir ve işte bu noktada duruş noktası önem kazanmaktadır. Bağdat’ta Patlama ve Köprüden Bakış iki farklı senaryoyu yansıtırken vizörün arkasındaki gözler konuya ortak bir açıdan bakmakta ve “duruş noktası” ile birlikte yorumun nasıl değiştiğini göstermektedir. Fotoğraftaki iki figür ile Yıkıntılar Arasında Yaşlı Kadın fotoğrafında olduğu gibi göz hizasından karşılaşılmış olsa, kaybolan dipyüzey ile birlikte anlamın da değişeceği aşikârdır.

Henri Cartier Bresson’a göre fotoğraf, gerçekliğin içindeki yüzeylerin, çizgilerin ya da değerlerin ritmini keşfeder. Göz konuyu ayıklar ve makinenin görevi, gözün verdiği kararı filme aktarmaktır. Bir fotoğraf bütünlüğü içinde görülür, kompozisyon görsel öğelerin organik birlikteliği, eş zamanlı bir birlik oluşturmuş tablo gibidir. Bu birliktelik boş yere değil, bir gereklilik sonucu oluşur ve arka plan biçimden ayrılamaz (Cartier Bresson, 2006, s. 22-23). Dolayısı ile fotoğrafçı için özne ile birlikte arka plan olarak seçtiği görüntünün de olanaklarını keşfetmeye çalışarak konuya için en uygun olabilecek duruş noktasını arar.

Fotoğrafın kendine özgü estetik değeri, hareketin yakalanmasını esas alır: kabul etmek gerekir ki fotoğraf anı yakalarken aynı zamanda yaşama dair bir sezgi oluşturur. Gözümüz ancak fotoğrafın hareketin içinde de anlamlı dengelyi hissetmesi gerekir, gözümüz ara vermeksizin ölçer ve değerlendirir. “Duruş noktası” ile belirlenen kompozisyon “karar anı” ile film yüzeyinde sabitlenir. Fotoğrafın doğasına özgü amorf unsurlar kayda girdiğinde anlam genişler ve yorum bundan payına düşeni alır. Fotoğraf için kompozisyon her zaman bir önceliktir, fakat ışıqla beraber belirginleşen görüntü sezgisel bir şekilde sabitlenmelidir. Fotografik görüntü, ilişkilerin değişken olduğu çok kısa anların kayıtlarından doğar. Her türlü olasılığın kesiştiği bu noktadan itibaren fotoğraf artık düşünsel bir malzemeye dönüşür.


### Kaynakça

- Bonitzer, P. (2006). *Kör alan ve dekadrajlar*. İ. Yaşar (Çev.). Metis Yayınları.
- Capa, R. (1943a). *Agrigento harabeleri arasında yaşlı kadın* [Fotoğraf]. Collection of the Hungarian National Museum, International Center of Photography, Magnum, Hungary. <https://www.arte.it/foto/la-liberazione-di-robert-cap-a-617/5>
- Capa, R. (1943b). *Savaş insanlık dışıdır* [Fotoğraf]. Collection of the Hungarian National Museum, International Center of Photography, Magnum, Hungary. <https://tr.pinterest.com/pin/257690409914486103/>
- Capa, R. (2020). *Hafif flu*. A. Altuntaş (Çev.). Espas Kuram Sanat Yayınları.
- Cartier Bresson, H. (2006). *Karar anı*. İ. Maga (Çev.). YGS Yayınları.
- Duane, M. (1976). *Real dreams: Photostories*, Thames & Hudson.
- Flusser, V. (2020). *Bir fotoğraf felsefesine doğru*. A. Yılmaz (Çev.). Espas Yayınları.
- Kemp, W. (1978). *Foto-essays*. Schirmer/Mosel.
- Nietzsche, F. (1966). *Seçilmiş düşünceler*. S. Tiryakioğlu (Çev.). Varlık Yayınları.
- Reuters Photographer. (2004). *Bağdat'ta patlama* [Fotoğraf]. <https://www.alamy.com/an-iraqi-man-stands-near-the-collapsed-ceiling-of-his-house-following-an-overnight-blast-in-western-baghdad-december-29-2004-a-powerful-blast-destroyed-a-house-in-western-baghdad-during-an-overnight-police-raid-flattening-several-nearby-buildings-and-killing-at-least-28-people-including-seven-policemen-police-said-on-wednesday-reutersfaleh-kheiber-hhabp-image380920845.html>
- Satkın, M. B. (2020). *Köprüden bakış*. Mustafa Bilge Satkın kişisel arşivi.
- Szarkowski, J. (2002). *William Eggleston's guide*. The Museum of Modern Art.


# Müzik Öğretmeni Adaylarının Aldıkları Eğitimin Öğrenme Çıktılarının Değerlendirilmesi\*

## An Evaluation of Learning Outcomes of Education Received by Music Teacher Candidates


**Melih Günaydın**

Öğr. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü  
email: [melihkeman@hotmail.com](mailto:melihkeman@hotmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0644-6180>

**Esra Dalkıran**

Prof. Dr., Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı  
email: [edalkiran15@gmail.com](mailto:edalkiran15@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6829-7216>

\* Bu çalışma, Melih Günaydın (2020)'nin "Müzik Öğretmeni Adaylarının Aldıkları Eğitimin Öğrenme Çıktılarına Etkisinin İncelenmesi" isimli doktora tez çalışmasının bir bölümünü kapsamaktadır.

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

### Atıf (APA 6)/To cite this article

Günaydın, M., & Dalkıran, E. (2021). Müzik öğretmeni adaylarının aldıkları eğitimin öğrenme çıktılarının değerlendirilmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 67-81. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.836035>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 04/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 15/02/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Bu araştırmanın amacı Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dallarında (MÖABD) öğrenim gören müzik öğretmeni adaylarının aldıkları eğitimin öğrenme çıktıları tarafından geliştirilen "Öğrenme Çıktıları Ölçeği" (ÖÇÖ) ile değerlendirmektir. Araştırmanın çalışma grubunu belirleyen üniversitelerin Müzik Öğretmenliği ABD' nin son sınıflarında öğrenim gören öğretmen adayları oluşturmaktadır. "ÖÇÖ" nin faktör analizi, geçerlik-güvenirlilik çalışmaları ve pilot uygulamaları yapılarak ölçek araştırma için hazır hale getirilmiştir. Veri toplanması için hazır olan ölçek 2018-2019 eğitim-öğretim yılının güz döneminde toplam 11 üniversitenin Müzik Öğretmenliği ABD' nin son sınıflarında öğrenim gören 309 öğretmen adayına uygulanmıştır. Ölçekten toplanan veriler doğrultusunda verilerin analizi; tanımlayıcı istatistikler frekans, yüzde, ortalama, standart sapma değerleri ile sunulmuştur. Müzik öğretmeni adaylarının öğrenme çıktılarına ilişkin değerlendirme sonuçlarını ortaya koyan istatistikî verilere göre; "bilgi" boyutundaki öğrenme çıktıları düzeyleri orta düzeydedir ( $X=3.15$ ), "beceri" boyutundaki öğrenme çıktıları orta düzeydedir ( $X=3.18$ ), "yetkinlik" boyutundaki öğrenme çıktıları orta düzeydedir ( $X=3.18$ ). Bu bulgular doğrultusunda araştırma, müzik öğretmeni adaylarının öğrenme çıktıları mevcut durumuyla ilgili tespitlerde bulunarak bu çıktıların kazanım düzeylerinin artırılması bağlamında önerilerde bulunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar kelimeler** Müzik Öğretmenliği, Öğrenme Çıktıları, Öğrenme Çıktıları Ölçeği

### Abstract

The aim of this study is to evaluate the learning outcomes of the education of music teacher candidates studying at Education Faculties, Music Education Departments with the "Learning Outcomes Scale" (LOS) developed by the researcher \*. The study group of the study consists of teacher candidates studying in the senior year of Music Teaching at the specified universities. The scale was made ready for use by performing factor analysis, validity-reliability studies, and pilot applications of the "LOS". The scale, which was made ready for use, was applied to 309 teacher candidates studying in the final classes of Music Teaching at 11 universities in the fall semester of the 2018-2019 academic year. Analysis of the data in line with the data collected from the scale; Descriptive statistics are presented with frequency, percentage, mean, and standard deviation values. According to the statistical data showing the results of the evaluation of the learning outcomes of the music teacher candidates, the learning outcomes in the "knowledge" dimension are medium level ( $X = 3.15$ ), the learning outcomes in the "skill" dimension are at the medium level ( $X = 3.18$ ), in the "competence" dimension the learning outcomes are the medium ( $X = 3.18$ ). As a result of these findings, the research aims to make suggestions within the context of increasing the learning outcomes of music teacher candidates by making determinations about the current situation.

**Keywords:** Music Teaching, Learning Outcomes, Learning Outcomes Scale

## 1. Giriş

Eğitim öğretim programları günümüzde öğrenci merkezli yaklaşımla yapılandırılıp yönetilmekte, programların çıktıları öğrencilerin beklentilerine cevap verecek şekilde tasarlanmaktadır. Öğrenme çıktıları kavramını eğitim öğretim programları açısından ele aldığımızda sürece dâhil olanların süreç sonunda ne bildiklerini, sürecin faaliyetleri doğrultusunda ne öğrendiklerini belirtmektedir (Yenidoğan, 2012). Avrupa Yükseköğretim Alanı (European Higher Education Area) içerisinde 2003 yılında yer alan Türkiye Yükseköğretim Kurumu öğrenme çıktıları tanımlamıştır. Bu tanımda lisans düzeyi eğitimden beklenen çıktıların ulaşmak için ders konuları, konuların işlenmesi için gerekli süreler, ders yöntemleri gibi unsurları belirlemek aynı zamanda öğrenme çıktıları ölçme ve değerlendirmesi amacını da taşımaktadır. Bu sürece dahil olan Eğitim Fakülteleri de bu

anlamda yerine getirilmesi gereken bazı gereklilikler konusunda sorumluluk almıştır (Şarlanoğlu Vural ve Peçenek, 2016). Öğrenme çıktılarının belirlenmesi, eğitimin niteliğinin artırılması anlamında hem öğrenme çıktılarının geliştirilmesi hem de eğitimin kalitesinin yükseltilmesi açısından önem taşımaktadır. Öğretmen yetiştirme sorumluluğunu ülkemizde 1981 yılında üniversiteler üstlenmiştir. Eğitim fakültelerinde de başlayan güncelleştirme çalışmalarıyla 1997 yılında yeniden yapılandırmaya gidilmiş kalitenin artırılması bağlamında eğitim öğretimde önemli bir süreç başlatılmıştır (Karaca, 2015’den aktaran Kavcar, 2002). Başlangıçta İlköğretim bölümleri kapsamında ele alınarak sınıf öğretmenliği, okul öncesi öğretmenliği ve fen bilgisi öğretmenliği gibi bölümler eğitim fakültelerinde yapılandırılmaya başlanmıştır (Özyurt ve diğerleri, 2017). Dönemin Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) tarafından bu bölümlerde okutulmak üzere program dersleri ve ders içerikleri hazırlanmıştır.

Üniversiteden mezun olan öğretmen adaylarını ortak kazanımlarla mesleki hayata hazırlamada bu çalışmaların öğrenme çıktıları kavramına katkısı olduğu görülmektedir. 2006 yılında YÖK tarafından güncellenen eğitim fakültesi öğretmen yetiştirme lisans programları ise 2006-2007 eğitim-öğretim yılında kurumlarda uygulanmaya başlamıştır (YÖK, 2007). Yeni Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları güncellenerek 2018 yılında yürürlüğe koyulmuştur. Üniversitelerin donanımlı ve nitelikli öğrenme çıktılarıyla mezun olmasını hedeflediği öğretmen adayları kadar mezuniyet sonrası işverenlerin de öğretmen adaylarından beklentileri de bir o kadar önemlidir. Bu bakımdan öğretmen adaylarının ve mevcut öğretmenlerin işvereni konumundaki Milli Eğitim Bakanlığı Öğretmen Yetiştirme ve Eğitimi Genel Müdürlüğü’nce hazırlanan öğretmen yeterliklerinde gerek üniversitelerden gerekse de öğretmenlerden ihtiyaçlarını karşılama noktasında ne beklediğini ifade etmektedir (2002). MEB Talim Terbiye Kurulu tarafından hazırlanan genel ve özel öğretmen yeterlikleri üniversitelerin eğitim programlarında ve öğrenci yetiştirmede dikkate alacağı öğrenme çıktıları tasarlama aşamasında rehberlik görevi taşıyan öğelerden biridir.

Öğretmen yetiştiren kurumların oluşturacağı mezun profili, öğrenme çıktıları bakımından hizmet verdiği toplumsal çevreyi gözetmelidir. Eğitimde kalite yönetimi açısından insan yetiştirme, verilen eğitimin kalite unsurlarına dayandırılarak sunulan nitelikli hizmetin, yetiştirilen insanın sahip olması gereken bilgi, beceri ve yetkinlikler açısından yüksek niteliklerle donatılması olarak düşünülebilir. Kaliteli eğitim için girdiler (Eğitim programları, eğitimciler, çalışanlar, finansman, eğitim materyalleri, fiziki ortam vb.) ve bu girdilerin eğitim süreci başlamadan kaliteye dayalı olması gerekmektedir. Eğitim öğretim süreci ve bu sürecin kalite göstergelerinden elde edilen somut veriler (müfredat, uygulama, yöntemler, geri besleme), çıktılar (Öğrencinin başarısı, akademik, sosyal, kültürel, mesleki vb.), üst öğrenime girme, iş yaşamına girme, hizmet içi eğitim, çalışanların başarısı (işveren memnuniyeti) ile mümkün kılınmaktadır (Temel Eginli ve Bitirim, 2013).

Bir öğretim programında programlar tasarlanırken öncelik bakımından üzerinde durulması gereken önemli unsurlardan birisi programın alıcısı konumunda olan öğrencilerdir. Öğrenci merkezli yaklaşımla tasarlanan günümüz eğitim programlarında eğitim amaçlarının, program yeterliliklerinin, müfredatın, ders içeriklerinin belirlenmesi, uygulama ve programların güncellenme safhalarında “Nasıl bir mezun istemeliyiz?” sorusuna cevap aranmaktadır. Eğitim sürecinin sonunda mezun olan her öğrenci belli bir donanıma sahip olmak zorundadır. Bu sahip olunan kazanımlar doğrultusunda Bologna süreci kapsamında ve Türkiye Yükseköğretim Ulusal Yeterlilikler Çerçevesi (TYYÇ, 2011) tarafından öğrencilerin sahip olması gereken donanımlar bilgi, beceri ve yetkinlikler olmak üzere üç boyutlu yapıyı oluşturmaktadır. Bu yapı “Öğrenme Çıktıları” olarak tanımlanmaktadır. TYYÇ yönetmeliği kapsamında öğrenme çıktıları hazırlanırken hedeflenen amaca göre bilgi, beceri ve yetkinlik boyutlarında kazanımların gerçekleştirilmesi planlanmıştır. Bu yönetmeliğe göre bilgi, beceri ve yetkinlik şu şekilde tanımlanmıştır;

**Bilgi:** Verilerin öğrenme yoluyla özümsemesidir. Herhangi bir çalışma veya araştırma alanı ile ilgili gerçeklerin, ilkelerin, teorilerin ve uygulamaların bütünüdür. TYYÇ kapsamında “bilgi” kuramsal ve/veya uygulamalı olarak tanımlanmaktadır. **Beceri:** Bilgiyi uygulayabilme, problemleri çözebilme ve görevleri tamamlayabilme yeteneğidir. TYYÇ kapsamında beceriler, bilişsel (mantıksal, sezgisel ve yaratıcı düşünce) ve/veya uygulamalı (el becerisi ve yöntem, materyal, araç gereç kullanabilme) olarak tanımlanmaktadır. **Yetkinlik:** Bilgiyi, kişisel, sosyal ve/veya metodolojik becerileri iş ve çalışma ortamları ile mesleki ve kişisel gelişim konusunda kullanabilme yeteneğidir. TYYÇ kapsamında “yetkinlik”, bağımsız çalışabilme ve sorumluluk alabilme yetkinliği, öğrenme yetkinliği, iletişim ve sosyal yetkinlik, alana özgü ve mesleki yetkinlik kavramları ile tanımlanır (TYYÇ, 2011).

Bu üç öğrenme alanının sonucunda edinilen öğrenme çıktıları ise “Yeterlilik” leri oluşturur. TYYÇ yönetmeliğinde Yeterlilik: “geçerliliği kabul edilen bir yükseköğretim programının başarıyla tamamlanması sonucu o program için öngörülen öğrenme çıktılarına ulaşıldığını onaylayan ve yetkili bir otorite tarafından basılı olarak verilen derece, diploma veya sertifika türü belgedir.” şeklinde tanımlanmıştır.

Öğrenme Çıktıları öğrencilerin ilgili programdaki eğitim öğretim süreçleri boyunca kazanmaları gereken bilgi, beceri ve yetkinliklerdir (“YKK”, 2019). Öğrenme çıktıları belirlenirken öncelikli olarak değerlendirilmesi gereken bazı hususlar YKK’na göre “Üniversitenin/Fakültenin/Okulun/Bölümün vd. vizyonu ve misyonu,



programın bulunduğu düzeye uygun ulusal ve alana özgü yeterlikler, programın eğitim amaçları ve hedefleri, paydaş görüşleri” olarak sıralanmıştır.

Öğrenme çıktıları hazırlanırken paydaşlarla fikir alışverişi yapılmalı, çıktıların oluşturulma aşamasında tüm paydaşların katılımları sağlanmalıdır. İlgili eğitim programından mezun olanların sahip olması özelliklerin belirlenmesi için ihtiyaç analizi çalışması yapılmalıdır. Eğitim sürecinin ürünü olan mezun konumundaki öğrencilerin sahip oldukları öğrenme çıktılarının öğrencileri profesyonel/mesleki yaşamın gerekliliklerini yerine getirebilecek yeterliğe erdirmesi öğrenme çıktılarının program açısından önemini ortaya koymaktadır. Avrupa Birliği Komisyonunun 2012’de 2020 eğitim stratejik planında öğrenme çıktıların iyileştirmenin, uzun vadede büyüme ve istihdamda artış yaratacağına, değinilmiştir (Özmuşul, 2013).

Türkiye’de aktif eğitim öğretim faaliyeti yürüten 28 Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı programı bulunmaktadır. Bu programların, eğitim öğretim sürecinde bulunan ve mezun olan müzik öğretmeni adaylarından süreç sonunda belirlenmiş öğrenme çıktıların tümüne sahip bilgi, beceri ve yetkinliklerle donatılmış mezun profili yaratmak programların en önemli görevidir. Öğrenme çıktıların kazandırılması noktasında müzik öğretmeni adayların niteliklerinde gerek mevcut durum gerekse de yapılacak geliştirmeler açısından donanımlı Müzik Öğretmeni yetiştirme ve onları mesleki yaşama kazandırma açısından verilen eğitimin niteliğinin geliştirilerek belirlenen öğrenme çıktıların Müzik Öğretmeni adaylarına tam anlamıyla kazandırılması işveren kurumlar açısından da aranan/beklenen Müzik Öğretmeni olma anlamı taşımaktadır. Bu yönüyle Müzik Öğretmeni adayların eğitim sürecinde sağlanan nitelikli ve kaliteli eğitim öğretmenlerin çalıştıkları kurumlarda da kaliteli eğitimi sağlama açısından kalite döngüsünü başlatarak bu anlayışı yaşamın bir parçası haline getirecektir.

Yukarıda yapılan açıklamalarda belirtildiği üzere Müzik Öğretmeni yetiştiren kurumlarda, verilen eğitimin mezun profiline ve öğrenme çıktılarına etki edeceği görülmektedir. Bu sebeplerden dolayı çalışmanın odağını Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Lisans Programında okuyan öğrencilerin öğrenme çıktıları düzeylerini belirlemek ve bu çıktıları araştırmak oluşturmaktadır.

### 1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Müzik Öğretmeni adayların aldıkları müzik eğitimiyle ilgili sahip oldukları “Öğrenme Çıktıları” düzeylerini belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır

Müzik öğretmeni adayların “Öğrenme Çıktıları” nın;

1. Bilgi düzeyi nedir?
2. Beceri düzeyi nedir?
3. Yetkinlik düzeyi nedir?

## 2. Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada nicel araştırma modeline dayalı betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nicel araştırmalarda olgu ve olaylar nesnelleştirilerek gözlemlenebilir, ölçülüp sayısal olarak ifadesi mümkün kılınabilir (Gurbetoğlu, 2008, s. 6). Betimsel çalışmalar, ele alınan bir durumu olabildiğince eksiksiz özenli bir şekilde tanımlamaya çalışır. Eğitim alanındaki araştırmalarda, yaygın olarak betimsel yöntem tarama çalışmaları yapılmaktadır. Bu nedenle araştırma yapanlar çoğunlukla bireyler, gruplar ya da fiziksel ortamların özelliklerini özetlemek için betimsel çalışmalar yapmaktadırlar (Büyüköztürk ve diğerleri, 2012, s. 22). Çalışmada, Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dallarında (MÖABD) öğrenim gören müzik öğretmeni adayların öğrenme çıktıların araştırmacı tarafından geliştirilen “Öğrenme Çıktıları Ölçeği” (ÖÇÖ) ile belirlemek amacıyla geliştirilen ölçeğe ve bu ölçek aracılığıyla toplanan verilerin sonuçlarına yer verilmiştir.

### 2.2. Evren-Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye’de bulunan devlet üniversitelerindeki Eğitim Fakültelerine bağlı eğitim öğretim faaliyeti yürüten 28 Müzik Öğretmenliği ABD’ndeki müzik öğretmeni adayları oluşturmaktadır. Çalışmanın ulaşılabilir evrenini ise belirtilen MÖABD’lerindeki son sınıf lisans öğrencileri oluşturmaktadır. Örneklemi, seçkisiz olmayan ölçüt örnekleme yöntemiyle seçilen bölümlerin son sınıflarında okuyan lisans öğrencileri oluşturmaktadır. Seçkisiz olmayan ölçüt örnekleme yönteminde örneklemin problemle ilgili olarak belirlenen niteliklere sahip kişiler, olaylar, nesnelere veya durumlardan oluşturulmasıdır (Büyüköztürk ve diğerleri, 2012, s. 93).

Örneklem grubunu, Gazi, Dokuz Eylül, Pamukkale, Cumhuriyet, İzzet Baysal, Necmettin Erbakan, Çanakkale Onsekiz Mart, Balıkesir, Muğla Sıtkı Koçman, Uludağ, Adnan Menderes Üniversiteleri olmak üzere toplamda 11 üniversitenin Müzik Öğretmenliği ABD son sınıflarında öğrenim gören 309 öğretmen adayı oluşturmaktadır.

### 2.3. Veri Toplama Aracı

Araştırmanın verileri, bu araştırma için tasarlanıp geliştirilen “Öğrenme Çıktıları Ölçeği” nin (ÖÇÖ) uygulanması yoluyla toplanmıştır. Ölçek 1-Tamamen Katılıyorum, 2-Katılıyorum, 3-Kararsızım, 4-Katılmıyorum, 5-Kesinlikle Katılmıyorum seçeneklerinden oluşan “5’li likert tipi ölçek” olarak tasarlanmıştır. Ölçek geliştirme aşamalarının gerektirdiği bilimsel ve istatistiksel yöntemlerin gerekliliğine uygun olacak şekilde oluşturulmuştur. Geniş bir literatür taraması ve ölçek geliştirme süreçlerine uygun olarak hazırlanan 5’li likert tipinde 45 maddeli ölçeğin istatistiksel yöntemler kullanılarak faktör analizi ve geçerlik-güvenilirlik çalışmaları yapılmış, bu çalışmalar sonucunda 45 maddeli ve üç alt boyuttan oluşan “ÖÇÖ” geliştirilmiştir. Ölçekteki alt boyutlar ve her alt boyuttaki madde sayıları sırasıyla, (1) Bilgi 12 madde, (2) Beceri 16 madde, (3) Yetkinlik 17 madde, maddedir.

“Öğrenme Çıktıları” ölçeğinin geliştirilmesine yönelik verilerin toplanmasında geliştirilen “Öğrenme Çıktıları Ölçeği” maddeleri hazırlanırken Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi (TYYÇ) 6. Düzey Lisans Yeterlilikleri, Avrupa Yaşam boyu Öğrenim Yeterlilikler Çerçevesi (EQF-LLL) 6. Düzey Lisans Yeterlilikleri, Avrupa Yükseköğretim Alanı Yeterlilikler Çerçevesi (QF-EHEA) 1. Düzey Lisans Yeterlilikleri, Öğretmen Yetiştirme ve Eğitim Bilimleri Temel Alanı Lisans Yeterlilikleri, Sanat Temel Alanı Lisans Yeterlilikleri, MEB Müzik Öğretmenliği Özel Alan Yeterlilikleri, Müzik Öğretmenliği Bölümleri AKTS Bilgi Kataloğu tarafından hazırlanan müzik öğretmenliği özel alan yeterliklerinden faydalanılmıştır. Ölçek, öğrencilerin öğrenme çıktıları düzeylerini ölçmeye uygun olacak biçimde “bilgi, beceri ve yetkinlik” olmak üzere 3 ana boyut olarak tasarlanmıştır. Diğer yandan, yeterlilikler çerçevesinde hazırlanmış “Yetkinlikler” boyutundaki maddeler ise yine yetkinlik kavramı çerçevesinde tanımlanan “Bağımsız Çalışabilme ve Sorumluluk Alabilme”, “Öğrenme Yetkinliği”, “İletişim ve Sosyal Yetkinlik” ve “Alana Özgü Yetkinlik” alt başlıkları kapsayacak biçimde oluşturulmaya çalışılmıştır. Diğer yandan bilgi, beceri ve yetkinlik boyutlarının her birinde yer verilen maddeler müzik eğitimi öğretmenliği niteliklerini yansıtmaya amacıyla “genel müzik kültürü-müzik eğitimi kültürü”, “müzik eğitimi”, “müzik öğretimi”, “Öğretmenlik Mesleği, Yaşam Boyu Öğrenme, Kişisel Gelişim” kategorilerinde sınıflandırılmıştır.

Belirlenen boyutlara ait ölçek madde havuzu oluşturulduktan sonra öğrenme çıktıları ölçeği geliştirme çalışmaları kapsamında; hazırlanan ölçekle ilgili uzman görüşü alınan aday ölçeğin kapsam geçerlik oranları hesaplanarak Müzik Öğretmenliği ABD 4. Sınıf öğrencilerine pilot uygulama yapılmıştır. Uzman görüşlerinin değerlendirilmesi Lawshe tekniği dikkate alınarak yapılmıştır (Yurdugül, 2005).

Lawshe tekniği 6 aşamadan oluşmaktadır. Bu aşamalar;

1. Alan uzmanları grubunun oluşturulması,
2. Aday ölçek formlarının hazırlanması,
3. Uzman görüşlerinin elde edilmesi,
4. Maddelere ilişkin kapsam geçerlik oranlarının elde edilmesi,
5. Ölçeğe ilişkin kapsam geçerlik indekslerinin elde edilmesi,
6. Kapsam geçerlik oranları/indeksi ölçütlerine göre nihai formun oluşturulması, (Yurdugül, 2005)

Lawshe tekniğinde, en az 5 en fazla ise 40 uzman görüşü alınmaktadır. Her bir madde uzman görüşleri “madde hedeflenen yapıyı ölçüyor”, “madde yapı ile ilişkili ancak gereksiz” ya da “madde hedeflenen yapıyı ölçmez” şeklinde derecelendirilmektedir. Ölçeğin kapsam geçerliği için Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda öğretim üyesi olarak görev yapan toplam 6 uzmandan görüş alınmıştır.

Ölçeğin kapsam geçerliği için Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda öğretim üyesi olarak görev yapan toplam 6 uzmandan görüş alınmıştır. Uzman Grubunun Özellikleri Tablo 1’de verilmiştir.

**Tablo 1**

*Öğrenme Çıktıları Ölçeği Kapsam Geçerliği Uzman Görüş Grubu Özellikleri*

Cinsiyet	f
Erkek	3
Kadın	3
Eğitim Düzeyi	f
Doktora	6
Çalışma Alanı	f
Akademisyen	4
Yönetici	2
Toplam	6

Uzmanlar her bir maddeyi amacına uygunluk açısından “Gerekli, Yararlı/Yetersiz, Gereksiz” şeklinde üçlü derecelendirme ile değerlendirmişlerdir. Gerekli: Eğer maddenin ölçmek istenen yapıyı ölçtüğünü düşünüyorlarsa bu seçeneği işaretlemeleri istenmiştir. Gereksiz: Maddenin istenilen özelliği ölçmediği ve bu nedenle çıkarılması gerektiğini düşünüyorlarsa bu seçeneği işaretlemeleri istenmiştir. Yararlı/Yetersiz: Madde konu kapsamına uygun ancak bazı düzenlemeler gerekiyorsa bu seçeneği işaretlemeleri istenmiştir. Uzmanların ölçek için gerekli ancak düzeltilmesi gereken maddelere tavsiyelerde bulunabilmeleri için uzman görüş formunda yer alan her maddenin altına öneri getirebilecekleri boşluklar bırakılmıştır. Aday ölçek maddelerinin kapsam geçerlik ölçütü (KGÖ), istatistiksel olarak maddenin kapsam geçerliğinde aranacak minimum değer 6 uzman görüşü için 0.99 olduğundan, KGÖ değeri 0.99’dan düşük olan maddeler (13., 23., 26., 27., 28., 29., 33., 35., 44., 46., 50., 51., 52., 53., maddeler) ölçekten çıkarılmıştır. Uzmanların düzenlenmesini ve forma eklenmesini önerdikleri maddeler gözden geçirilmiştir. Kapsam geçerlik oranları (KGO) 0.99’dan düşük olan maddeler çıkarıldıktan sonra kalan maddelerin KGO’larının ortalaması alınarak, ölçeğin her boyutu için Kapsam Geçerlik İndeksi (KGİ) hesaplanmıştır. Buna Göre; KGİ değeri 1.00 olarak hesaplanmıştır. Ölçeğin KGİ > KGO olduğundan ölçeğin tüm boyutları için kapsam geçerliğinin istatistiksel olarak anlamlı düzeyde olduğu söylenebilmektedir.

Araştırma için toplanan veriler araştırmacı tarafından geliştirilen “Öğrenme Çıktıları Ölçeği” ile elde edilmiştir. Pilot uygulaması yapılan ölçek madde sayısı 45 olarak tespit edilmiştir. 5’li likert tipinde 45 maddeden oluşan aday ölçek 2017-2018 eğitim-öğretim yılının bahar döneminde Harran, İnönü, Mehmet Akif Ersoy, Ondokuz Mayıs, Tokat Üniversitelerinin Eğitim Fakültelerinin MÖABD’lerinin son sınıflarında öğrenim gören 133 öğretmen adayına uygulanmıştır. Bu grupta yer alan öğrencilere, geliştirilen “Öğrenme Çıktıları Ölçeği” nin pilot uygulaması yapılarak ölçek kullanıma hazır hale getirilmiştir. Öğrenme Çıktıları Ölçeğinden toplanan pilot uygulama verileri doğrultusunda verilerin analizi; tanımlayıcı istatistikler, yüzde, ortalama, frekans ve standart sapma değerleri ile sunulmuştur. Soru gruplarının güvenilirlik düzeyinin incelenmesi amacı ile Cronbach Alfa katsayısı ve boyutların belirlenmesi amacıyla faktör analizi uygulanmıştır. Çalışmada 0.05’den küçük p değerleri istatistiksel olarak anlamlı kabul edilmiştir. Hazırlanan 45 adet ölçek maddesinin güvenilirliğinin test edilmesi amacı ile Cronbach Alfa analizi uygulanmıştır. Analiz sonucunda Cronbach Alfa katsayısı 0.98 olarak tespit edilmiştir. Elde edilen katsayı ölçeğin oldukça güvenilir olduğunu göstermektedir. Bunun sonucu olarak ölçekten herhangi bir soru çıkarılmamıştır. Güvenilirlik analizinin ardından yapı geçerliliğinin test edilmesi amacı ile 45 ifadenin bulunduğu ölçeğe faktör analizi uygulaması yapılmıştır. Ölçek maddelerinin faktör yüklerini gösteren faktör analizi tablosu Tablo 2’de verilmiştir.

**Tablo 2**  
*Ölçek Maddelerinin Faktör Yükleri*

Maddeler	Faktör yükü		
	Beceri	Yetkinlik	Bilgi
Ölçme ve değerlendirme sonuçlarından elde edilen verilere göre öğrencilerin müzik gelişimlerini (hangi düzeyde olduklarını, neler yapabildiklerini ve nasıl başarabileceklerini) değerlendirebilme,	0.619		
Öğrencilerin sesleri ve ses aralıklarını tanıyarak seslerle ilgili (incelik-kalınlık, uzunluk-kısalık, hız, gürlük vb. gibi) müzik öğelerini kavrayabilmeleri için müzikal duyuşun geliştirilmesine yönelik çeşitli etkinlikler yapabileme/hazırlayabileme/geliştirebilme,	0.654		
Müziksel öğelerin (ses, ezgi, ritim, ton, armoni) algılanabilmesi ve öğrenilmesine yönelik çeşitli öğretim yöntem ve tekniklerini kullanabilme,	0.664		
Müzik yazısında gerekli olan temel kavramları (nota, ölçü, ton, nota değerleri vb.) öğrencilerin kavrayabilmeleri için etkinlikler düzenleyebilme,	0.718		
Öğrencilerin gelişim özelliklerini, bireysel farklılıklarını, konu alanının özelliklerini ve kazanımlarını dikkate alarak en uygun öğretim strateji, yöntem ve tekniklerini uygulayabilme,	0.772		
Müzik Eğitimi sürecini (öğretim araçları, öğretim yöntem ve teknikleri, etkinlikler ve eğitim ortamı açısından), özel gereksinimli ve özel eğitime gereksinimi olan öğrencilere göre planlama ve uyarlayabilme,	0.783		
Nota sürelerini ve ritim kalıplarını bedensel devinimler gibi aktivitelerle vererek, çeşitli öğretim etkinlikleri geliştirebilme,	0.772		
Öğrencilerin müzik gelişimlerini, ölçme ve değerlendirme sonuçları doğrultusunda yeniden düzenleyip yeni öğrenme hedefleri belirleyebilme,	0.712		
Öğrencilerin, müzik sanatının diğer alanlarla (bilim, teknik, spor, felsefe ve sanat dalları) ilişkisini fark etmelerini sağlayabilme,	0.651		
Öğrencilerin çoksesli müziği tanımalarını ve seslendirmelerini sağlayacak etkinlikler düzenleyebilme,	0.477		
Müzik öğretiminde kullanılacak ölçme ve değerlendirme sürecini (şarkı söyleme, flüt çalma) bilme,	0.725		
Müzik eğitimi dağarını ve okul şarkılarını enstrüman (piyano, bireysel çalgı ve okul çalgıları) ile seslendirebilme ve bu şarkılara eşlik edebilme,	0.587		
Geleneksel müziklerimize (THM-TSM) ait, öğrencilerin düzeyine uygun eserleri enstrüman (bireysel çalgı ve okul çalgıları) ile seslendirebilme,	0.665		
Öğrencilerin, sesi oluşturan öğeleri ve çalgıları tanımalarını sağlayarak, çeşitli araç-gereçlerle yaratıcı etkinlikler üretmelerini sağlayarak öğretimi çeşitlendirebilme,	0.646		
Müzikte örgü, doku ve tür ile ilgili konuları aktif öğrenme yöntemlerinden faydalanarak etkinlikler geliştirebilme,	0.574		

**Tablo 2'nin devamı**

Maddeler	Faktör yükü		
	Beceri	Yetkinlik	Bilgi
Müziğin biçimini oluşturan cümle ve bölümleri kavrayabilmek için ritmik hareket, dans gibi etkinlikler geliştirebilme,	0.696		
Öğrencilere, ulusal ve uluslararası müzik türlerini ve müzik kültürlerini tanıtmaya,			0.603
Alanı ile ilgili öğretim strateji, yöntem ve teknikleri bilgisine sahip olma,			0.691
Alanı ile ilgili ölçme ve değerlendirme bilgisine sahip olma,			0.676
Öğrencilerin, gelişim ve öğrenme özellikleri bilgisine sahip olma,			0.699
Müzik tarihi (müziğin doğuşu, tarihsel gelişimi, dönem stil özellikleri) ile ilgili konularda bilgi sahibi olma,			0.642
Koro, orkestra kültürü ve repertuarı hakkında bilgi sahibi olma,			0.489
Milli Eğitim Bakanlığı mevzuatı (kanun, yasa, yönetmelik, yönerge, yetki, sınırlılık vb yasal haklar) hakkında bilgi sahibi olma,			0.672
Öğrencilere, müzikte kaliteyi sezmelerini sağlamak ve müzik kültürlerini geliştirebilmek amacıyla nitelikli eser dinleme kültürü oluşturmalarına katkı sağlayabilme,			0.644
Müzik Öğretim sürecinde çeşitli ders materyallerinden (ders kitapları, uygulama araç gereçleri, teknolojik gereçler vb.) yararlanmanın önemini bilme,			0.718
Öğrencilerin seslerini doğru, temiz, etkili uzun süreli ve sağlıklı kullanmalarını sağlama açısından bilgi sahibi olma,			0.557
Öğrencilerin çalgılarını doğru, temiz etkili kullanmasını sağlama açısından bilgi sahibi olma,			0.607
Müzik Öğretmenliği öğretim programları bilgisine sahip olma,			0.624
Öğrencilerin Tören organizasyonlarına hazırlanmalarına rehberlik edebilme,		0.616	
Öğretme sorumluluğu taşıdığı öğrencilerinin öğrenme gereksinimlerini belirleyebilme,		0.740	
Bir yabancı dili kullanarak (okuma, iletişim kurma gibi) alanı ile ilgili gelişmeleri takip edebilme,		0.682	
İlgili haftalarda ve öğretim yılı boyunca sınıf, okul içi ve okul dışı etkinliklerin düzenlenmesinde okul-aile-toplum çevreleriyle işbirliği yapabilmeye,		0.684	
Alanın gerektirdiği bilişim ve iletişim teknolojilerini (müzik teknolojisi araç-gereçleri, ses sistemleri ve müzik yazılımları, nota yazım ve müzikle ilgili diğer programlar vb.) kullanabilme,		0.605	
Müzik öğretimine uygun, öğrencilerin ilgi ve gereksinimlerini dikkate alarak aktif katılımlarını sağlamaya ve başarılarını arttırmaya yönelik (konser, dinleti vb. etkinlikler) öğrenme ortamları düzenleyebilme,		0.691	
Öğrencilerin Müzik öğreniminde ihtiyaç duydukları teknolojik unsurları (işitsel, görsel, bilişim materyalleri ve yazılımları) etkin kullanmalarını sağlayabilme,		0.644	
Öğretmenlik mesleği yeterlilikleri temelinde öz değerlendirme yapabilmeye ve mesleki gereksinimleri belirleyebilme,		0.703	
Müzik Eğitimi-öğretmenliği ile ilgili bir çalışmayı bağımsız olarak yürütebilme,		0.739	
Dış görünüm, tutum, tavır ve davranışlar ile öğrencilerine ve topluma örnek olabilme,		0.791	
Sanatsal ve kültürel etkinliklere etkin olarak katılabilme,		0.753	
Farklı kültürlerde sosyal yaşama uyum sağlayabilme,		0.699	
Müzik Eğitimi-Öğretmenliği ile ilgili konularda ilgili düşünceleri ve sorunlara ilişkin çözüm önerilerini ilgili kişi ve kurumlarla (yazılı ve sözlü olarak) paylaşabilme,		0.679	
Öğrencilerin müzik becerilerinin geliştirilmesinde ailelerin katılımları ve desteklerini almaya yönelik etkinlikler düzenleyebilme veya etkinliklere katılmalarını sağlayabilme,		0.483	
Öğrencilerin çeşitli müzik toplulukları oluşturarak etkinlikler düzenlemelerine destek sağlayabilme,		0.592	
Müzik eğitimi ve müzik alanıyla ilgili çalışmaları, değişimleri ve gelişmeleri takip etmeye katkı sağlayacak resmi veya özel, eğitim çalışmalarına katılabilme,		0.525	
Müzik eğitimi-müzik öğretmenliği ile ilgili konularda akademik düzeyde çalışmalar (konferans, kongre, sempozyum, seminerlere vb. bildiriyle veya poster sunumla aktif olarak katılma) yapabilmeye,		0.620	

Tablo 3'de ölçeğin açımlayıcı faktör analizi verilmiştir.

**Tablo 3**

*Öğrenme Çıktıları Ölçeği Açımlayıcı Faktör Analizi*

Boyutlar	Açıklanan Varyans	İç tutarlılık	KMO	Güvenilirlik
Bilgi	%30	0.93		
Beceri	%26	0.95	0.94	0.98
Yetkinlik	%9	0.95		

p=0.01, p<0.05

Faktör analizi sonucunda üç adet alt boyut tespit edilmiştir. Bu boyutlar bilgi, beceri ve yetkinlik boyutu olarak adlandırılmıştır. Faktör analizinde hesaplanan KMO örneklem yeterlilik katsayısı 0.94 olarak tespit edilmiştir. Bu katsayı 133 öğrenciye uygulanan ölçeğin faktör yapısını ortaya koymak için yeterli sayıda olduğunun göstergesidir. Ayrıca faktör yapılarının anlamlılığının test edildiği Bartlett testi sonucuna göre (p=0.01, p<0.05) elde edilen boyutlar yapısal olarak anlamlıdır.

Elde edilen 3 boyut toplam varyansın yaklaşık olarak %65'ni oluşturmaktadır. Boyutlar incelendiği zaman bilgi boyutunun açıklanan varyans yüzdesi %30, iç tutarlılığı ise 0.93 olarak tespit edilmiştir. Beceri boyutunun açıklanan varyans yüzdesi %26, iç tutarlılığı ise 0.95 olarak tespit edilmiştir. Yetkinlik boyutunun açıklanan



varyans yüzdesi %9 iç tutarlılığı ise 0.95 olarak tespit edilmiştir. Açıklanan varyans yüzdesinin bu çalışma için yeterli düzeyde olduğu görülmüştür (Açıklanan varyans>%60).

#### 2.4. Verilerin Toplanması

Veri toplamak için hazır hale getirilen “ÖÇÖ” nin uygulandığı 2018-2019 eğitim-öğretim yılının güz döneminde Gazi, Dokuz Eylül, Pamukkale, Cumhuriyet, İzzet Baysal, Necmettin Erbakan, Çanakkale Onsekiz Mart, Balıkesir, Muğla Sıtkı Koçman, Uludağ, Adnan Menderes Üniversiteleri olmak üzere toplamda 11 üniversitenin Müzik Öğretmenliği ABD son sınıflarında öğrenim gören 309 öğretmen adayı oluşturmaktadır.

Araştırmanın katılımcılarının üniversite ve katılımcı sayısı değişkenleri açısından özellikleri Tablo 4’te verilmiştir.

**Tablo 4**

*Örneklem Grubunu Oluşturan Üniversiteler ve Öğrenci Sayısı*

1. Adnan Menderes Üniversitesi	27
2. Balıkesir Üniversitesi	22
3. Cumhuriyet Üniversitesi	25
4. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	28
5. Dokuz Eylül Üniversitesi	30
6. Gazi Üniversitesi	39
7. İzzet Baysal Üniversitesi	27
8. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	25
9. Necmettin Erbakan Üniversitesi	26
10. Pamukkale Üniversitesi	33
11. Uludağ Üniversitesi	27
Toplam Öğrenci Sayısı	309
Toplam Üniversite Sayısı	11

#### 2.5. Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde müzik öğretmeni adaylarının öğrenme çıktıları düzeylerini belirlemek için toplanan veri analizleri SPSS 22.0 (Statistical Packet for Social Sciences) paket programıyla yapılmıştır. 5’li likert ölçek boyutlarından elde edilen verilerin toplam puan değerlendirmeleri aritmetik ortalama puanlamalarıyla elde edilmiştir. Boyutlara ilişkin sayısal olarak hesaplanan ölçek ortalama değerleri sözel anlatımla ifade edilmek için ortalama ağırlık değerleri hesaplanmıştır (5-1=4; 4:5=0.80). Belirlenen bu aralık değeri temel alınarak “1.00-1.80 arası Kesinlikle Katılmıyorum-Düşük; 1.81-2.60 arası Katılmıyorum-Orta Düzey Altı; 2.61-3.40 arası Kararsızım-Orta Düzey; 3.41-4.20 arası Katılıyorum-Orta Düzey Üzeri; 4.21-5.00 arası Kesinlikle Katılıyorum-Yüksek” şeklinde yorumlanmıştır. Ölçek aritmetik ortalama değerlendirme aralıkları Tablo 5’te verilmiştir.

**Tablo 5**

*5’li Likert Ölçeği Aritmetik Ortalama Değerlendirme Aralıkları*

1-1.80	Düşük
1.81-2.60	Orta Düzey Altı
2.61-3.40	Orta Düzey
3.41-4.20	Orta Düzey Üzeri
4.21-5	Yüksek

### 3. Bulgular

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının öğrenme çıktıları düzeylerine yönelik görüşlerini ortaya koyan istatistikler Tablo 6-7 ve 8’de verilmiştir. Tablo yorumlarında tablo toplam puanlarının aldığı puan üzerinden değerlendirmeler yapılacak olup ayrıca tablolarda yer alan maddelerin toplanan verilerden aldığı puanların yorumlanması müzik öğretmeni adaylarının ölçek maddelerine belirttiği görüşler bakımından en düşük ve en yüksek puanı alan maddeler olarak tablo yorumlarında vurgulanmaktadır.

**Tablo 6**

*Öğrenme Çıktıları Ölçeği Bilgi Boyutu Maddelerine İlişkin Tanımlayıcı İstatistikler*

Maddeler	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Kesinlikle Katılmıyorum	$\bar{X}$
1. Öğrencilere, ulusal ve uluslararası müzik türlerini ve müzik kültürlerini tanıtmaya,	133 43.0	130 42.1	27 8.7	12 3.9	7 2.3	3.20
2. Alanı ile ilgili öğretim strateji, yöntem ve teknikleri bilgisine sahip olma,	132 42.7	132 42.7	31 10.0	10 3.2	4 1.3	3.22
3. Alanı ile ilgili ölçme ve değerlendirme bilgisine sahip olma,	113 36.6	138 44.7	39 12.6	17 5.5	2 0.6	3.11

**Tablo 6'nın devamı**

Maddeler	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Kesinlikle Katılmıyorum	$\bar{X}$
4. Öğrencilerin, gelişim ve öğrenme özellikleri bilgisine sahip olma,	108 35.0	125 40.5	52 16.8	18 5.8	6 1.9	3.01
5. Müzik tarihi (müziğin doğuşu, tarihsel gelişimi, dönem stil özellikleri) ile ilgili konularda bilgi sahibi olma,	133 43.0	124 40.1	36 11.7	11 3.6	5 1.6	3.19
6. Koro, orkestra kültürü ve repertuarı hakkında bilgi sahibi olma,	149 48.2	116 37.5	30 9.7	9 2.9	5 1.6	3.28
7. Millî Eğitim Bakanlığı mevzuatı (kanun, yasa, yönetmelik, yönerge, yetki, sınırlılık vb yasal haklar) hakkında bilgi sahibi olma,	97 31.4	117 37.9	59 19.1	23 7.4	13 4.2	2.85
8. Öğrencilere, müzikte kaliteyi sezmelerini sağlamak ve müzik kültürlerini geliştirebilmek amacıyla nitelikli eser dinleme kültürü oluşturmalarına katkı sağlayabilme,	125 40.5	124 40.1	36 11.7	18 5.8	6 1.9	3.11
9. Müzik Öğretim sürecinde çeşitli ders materyallerinden (ders kitapları, uygulama araç gereçleri, teknolojik gereçler vb.) yararlanmanın önemini bilme,	135 43.7	120 38.8	39 12.6	9 2.9	6 1.9	3.19
10. Öğrencilerin seslerini doğru, temiz, etkili uzun süreli ve sağlıklı kullanmalarını sağlama açısından bilgi sahibi olma,	144 46.6	112 36.2	31 10.0	17 5.5	5 1.6	3.21
11. Öğrencilerin çalgılarını doğru, temiz etkili kullanmasını sağlama açısından bilgi sahibi olma,	140 45.3	128 41.4	30 9.7	7 2.3	4 1.3	3.27
12. Müzik Öğretmenliği öğretim programları bilgisine sahip olma,	135 43.7	118 38.2	43 13.9	9 2.9	4 1.3	3.20
Toplam						3.15

Tablo 6 incelendiğinde, araştırmaya katılan öğrencilerin bilgi boyutundaki öğrenme çıktıları orta düzeydedir ( $\bar{X}$  =3.15).

Ayrıca, araştırmaya katılan öğrencilerin en fazla “Koro, orkestra kültürü ve repertuarı hakkında bilgi sahibi olma” maddesine katıldıkları ( $\bar{X}$ =3.28), en az ise “Millî Eğitim Bakanlığı mevzuatı (kanun, yasa, yönetmelik, yönerge, yetki, sınırlılık vb yasal haklar) hakkında bilgi sahibi olma” maddesine katıldıkları ( $\bar{X}$ =2.85) görülmektedir.

Öğrencilerin bilgi boyutunda sahip olmaları gereken donanım anlamında en yüksek oranda kazanıma sahip olduğunu düşündüğü ölçek maddesi “Koro, orkestra kültürü ve repertuarı hakkında bilgi sahibi olma” maddesi olmuştur. Bu saptama öğrencilerin koro, orkestra kültürü ve repertuarı anlamında sahip olmaları gereken bilgi kazanımı noktasında öğrencilerin diğer belirtilen maddelere göre daha yüksek oranda bilgi sahibi olduğunu göstermektedir.

Öğrencilerin bilgi boyutunda sahip olmaları gereken donanım anlamında en düşük oranda kazanıma sahip olduğunu düşündüğü ölçek maddesi mesleki hayatlarıyla ilgili sahip olmaları gereken mevzuat (kanun, yasa, yönetmelik, yönerge, yetki, sınırlılık vb. yasal haklar) bilgisiyle ilgili öğrenme çıktısı maddesi olmuştur. Bu saptama öğrencilerin mesleki yaşantılarında bilgi sahibi olmaları gereken öğrenme çıktıları anlamında gereken bilgi kazanımı noktasında öğrencilerin diğer belirtilen maddelere göre daha düşük oranda bilgi sahibi olduklarını göstermektedir.

**Tablo 7**

*Öğrenme Çıktıları Ölçeği Beceri Boyutu Maddelerine İlişkin Tanımlayıcı İstatistikler*

Maddeler	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Kesinlikle Katılmıyorum	$\bar{X}$
13. Ölçme ve değerlendirme sonuçlarından elde edilen verilere göre öğrencilerin müzik gelişimlerini (hangi düzeyde olduklarını, neler yapabildiklerini ve nasıl başarabileceklerini) değerlendirebilme,	137 44.3	128 41.4	28 9.1	11 3.6	5 1.6	3.23
14. Öğrencilerin sesleri ve ses aralıklarını tanıyarak seslerle ilgili (incelik-kalınlık, uzunluk-kısalık, hız, gürlük vb. gibi) müzik öğelerini kavrayabilmeleri için müzikal duyuşun geliştirilmesine yönelik çeşitli etkinlikler hazırlayabilme/yapabilme,	151 48.9	116 37.5	28 9.1	10 3.2	4 1.3	3.29

Tablo 7'nin devamı

Maddeler	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Kesinlikle Katılmıyorum	$\bar{X}$
15. Müziksel öğelerin (ses, ezgi, ritim, ton, armoni) algılanabilmesi ve öğrenilmesine yönelik çeşitli öğretim yöntem ve tekniklerini kullanabilme,	134	129	35	6	5	3.23
16. Müzik yazısında gerekli olan temel kavramları (nota, ölçü, ton, nota değerleri vb.) öğrencilerin kavrayabilmeleri için etkinlikler düzenleyebilme,	43.4	41.7	11.3	1.9	1.6	3.23
17. Öğrencilerin gelişim özelliklerini, bireysel farklılıklarını, konu alanının özelliklerini ve kazanımlarını dikkate alarak en uygun öğretim strateji, yöntem ve tekniklerini uygulayabilme,	141	114	41	10	3	3.17
18. Müzik Eğitimi sürecini (öğretim araçları, öğretim yöntem ve teknikleri, etkinlikler ve eğitim ortamı açısından), özel gereksinimli ve özel eğitime gereksinimi olan öğrencilere göre planlama ve uyarlayabilme,	45.6	36.9	13.3	3.2	1.0	3.10
19. Nota sürelerini ve ritim kalıplarını bedensel devinimler gibi aktivitelerle vererek, çeşitli öğretim etkinlikleri geliştirebilme,	129	126	39	9	6	3.30
20. Öğrencilerin müzik gelişimlerini, ölçme ve değerlendirme sonuçları doğrultusunda yeniden düzenleyip yeni öğrenme hedefleri belirleyebilme,	41.7	40.8	12.6	2.9	1.9	3.13
21. Öğrencilerin, müzik sanatının diğer alanlarla (bilim, teknik, spor, felsefe ve sanat dalları) ilişkisini fark etmelerini sağlayabilme,	123	129	37	13	7	3.09
22. Öğrencilerin çoksesli müziği tanımlarını ve seslendirmelerini sağlayacak etkinlikler düzenleyebilme,	142	121	34	8	4	3.26
23. Müzik öğretiminde kullanılacak ölçme ve değerlendirme sürecini (şarkı söyleme, flüt çalma) bilme,	46.0	39.2	11.0	2.6	1.3	3.27
24. Müzik eğitimi dağarını ve okul şarkılarını enstrüman (piyano, bireysel çalgı ve okul çalgıları) ile seslendirebilme ve bu şarkılara eşlik edebilme,	142	126	28	9	4	3.20
25. Geleneksel müziklerimize (THM-TSM) ait, öğrencilerin düzeyine uygun eserleri enstrüman (bireysel çalgı ve okul çalgıları) ile seslendirebilme,	46.0	40.8	9.1	2.9	1.3	2.95
26. Öğrencilerin, sesi oluşturan öğeleri ve çalgıları tanımlarını sağlayarak, çeşitli araç-gereçlerle yaratıcı etkinlikler üretmelerini sağlayarak öğretimi çeşitlendirebilme,	125	101	42	26	15	3.17
27. Müzikte örgü, doku ve tür ile ilgili konuları aktif öğrenme yöntemlerinden faydalanarak etkinlikler geliştirebilme,	40.5	32.7	13.6	8.4	4.9	3.09
28. Müziğin biçimini oluşturan cümle ve bölümleri kavratılabilmek için ritmik hareket, dans gibi etkinlikler geliştirebilme,	131	122	37	14	5	3.16
Toplam	42.4	39.5	12.0	4.5	1.6	3.18

Tablo 7 incelendiğinde, araştırmaya katılan öğrencilerin beceri boyutundaki öğrenme çıktıları orta düzeydedir ( $\bar{X}$ =3.18).

Ayrıca araştırmaya katılan öğrencilerin en fazla “Nota sürelerini ve ritim kalıplarını bedensel devinimler gibi aktivitelerle vererek, çeşitli öğretim etkinlikleri geliştirebilme” maddesine katıldıkları ( $\bar{X}$ =3.30), en az ise “Geleneksel müziklerimize (THM-TSM) ait, öğrencilerin düzeyine uygun eserleri enstrüman (bireysel çalgı ve okul çalgıları) ile seslendirebilme” maddesine katıldıkları ( $\bar{X}$ =2.95) görülmektedir.

Öğrencilerin beceri boyutunda sahip olmaları gereken donanım anlamında en yüksek oranda donanıma sahip olduğunu düşündüğü ölçek maddesi nota sürelerini ve ritim kalıplarını bedensel devinimler gibi aktivitelerle vererek, çeşitli öğretim etkinlikleri geliştirebilme yönünde olmuştur. Bu saptama öğrencilerin öğretim etkinlikleri geliştirebilme anlamında sahip olmaları gereken beceri kazanımı noktasında öğrencilerin diğer belirtilen maddelere göre daha yüksek oranda beceri sahibi olduğunu göstermektedir.

Öğrencilerin beceri boyutunda sahip olmaları gereken donanım anlamında en düşük oranda kazanıma sahip olduğunu düşündüğü ölçek maddesi geleneksel müziklerimize (THM-TSM) ait, öğrencilerin düzeyine uygun

eserleri enstrüman (bireysel çalgı ve okul çalgıları) ile seslendirebilme becerisiyle ilgili öğrenme çıktısı maddesi olmuştur. Bu saptama öğrencilerin geleneksel müzikleri (THM-TSM) seslendirme becerilerinin sahip olmaları gereken öğrenme çıktıları anlamında gereken beceri kazanımı noktasında öğrencilerin diğer belirtilen maddelere göre daha düşük oranda beceri sahibi olduklarını göstermektedir.

**Tablo 8**  
*Öğrenme Çıktıları Ölçeği Yetkinlik Boyutu Maddelerine İlişkin Tanımlayıcı İstatistikler*

Maddeler	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Kesinlikle Katılmıyorum	$\bar{X}$
29. Öğrencilerin Tören organizasyonlarına hazırlanmalarına rehberlik edebilme,	132 42.7	120 38.8	38 12.3	12 3.9	7 2.3	3.16
30. Öğretme sorumluluğu taşıdığı öğrencilerinin öğrenme gereksinimlerini belirleyebilme,	125 40.5	122 39.5	42 13.6	12 3.9	8 2.6	3.11
31. Bir yabancı dili kullanarak (okuma, iletişim kurma gibi) alanı ile ilgili gelişmeleri takip edebilme,	100 32.4	96 31.1	67 21.7	30 9.7	16 5.2	2.76
32. İlgili haftalarda ve öğretim yılı boyunca sınıf, okul içi ve okul dışı etkinliklerin düzenlenmesinde okul-aile-toplum çevreleriyle işbirliği yapabilme,	104 33.7	117 37.9	58 18.8	16 5.2	14 4.5	2.91
33. Alanın gerektirdiği bilişim ve iletişim teknolojilerini (müzik teknolojisi araç-gereçleri, ses sistemleri ve müzik yazılımları, nota yazım ve müzikle ilgili diğer programlar vb.) kullanabilme,	108 35.0	129 41.7	42 13.6	16 5.2	14 4.5	2.97
34. Müzik öğretimine uygun, öğrencilerin ilgi ve gereksinimlerini dikkate alarak aktif katılımlarını sağlamaya ve başarılarını arttırmaya yönelik (konser, dinleti vb. etkinlikler) öğrenme ortamları düzenleyebilme,	134 43.4	122 39.5	31 10.0	11 3.6	11 3.6	3.16
35. Öğrencilerin Müzik öğreniminde ihtiyaç duydukları teknolojik unsurları (işitsel, görsel, bilişim materyalleri ve yazılımları) etkin kullanmalarını sağlayabilme,	124 40.1	121 39.2	38 12.3	18 5.8	8 2.6	3.08
36. Öğretmenlik mesleği yeterlilikleri temelinde öz değerlendirme yapabilme ve mesleki gereksinimleri belirleyebilme,	130 42.1	117 37.9	42 13.6	13 4.2	7 2.3	3.13
37. Müzik Eğitimi-öğretmenliği ile ilgili bir çalışmayı bağımsız olarak yürütebilme,	128 41.4	123 39.8	34 11.0	18 5.8	6 1.9	3.13
38. Dış görünüm, tutum, tavır ve davranışlar ile öğrencilerine ve topluma örnek olabile,	144 46.6	121 39.2	27 8.7	12 3.9	5 1.6	3.25
39. Sanatsal ve kültürel etkinliklere etkin olarak katılabilm,	142 46.0	113 36.6	32 10.4	15 4.9	7 2.3	3.19
40. Farklı kültürlerde sosyal yaşama uyum sağlayabilme,	119 38.5	130 42.1	37 12.0	17 5.5	6 1.9	3.10
41. Müzik Eğitimi-Öğretmenliği ile ilgili konularda ilgili düşünceleri ve sorunlara ilişkin çözüm önerilerini ilgili kişi ve kurumlarla (yazılı ve sözlü olarak) paylaşabilme,	121 39.2	126 40.8	44 14.2	10 3.2	8 2.6	3.11
42. Öğrencilerin müzik becerilerinin geliştirilmesinde ailelerin katılımları ve desteklerini almaya yönelik etkinlikler düzenleyebilme veya etkinliklere katılmalarını sağlayabilme,	128 41.4	119 38.5	35 11.3	18 5.8	9 2.9	3.10
43. Öğrencilerin çeşitli müzik toplulukları oluşturarak etkinlikler düzenlemelerine destek sağlayabilme,	136 44.0	117 37.9	39 12.6	10 3.2	7 2.3	3.18
44. Müzik eğitimi ve müzik alanıyla ilgili çalışmaları, değişimleri ve gelişmeleri takip etmeye katkı sağlayacak resmi veya özel, eğitim çalışmalarına katılabilm,	125 40.5	122 39.5	43 13.9	15 4.9	4 1.3	3.13
45. Müzik eğitimi-müzik öğretmenliği ile ilgili konularda akademik düzeyde çalışmalar (konferans, kongre, sempozyum, seminerlere vb. bildiriyle veya poster sunumla aktif olarak katılma) yapabile,	132 42.7	108 35.0	44 14.2	13 4.2	12 3.9	3.08
<b>Toplam</b>						<b>3.09</b>

Tablo 8 incelendiğinde, araştırmaya katılan öğrencilerin yetkinlik boyutundaki öğrenme çıktıları orta düzeydedir ( $\bar{X}=3.09$ ).

Ayrıca, araştırmaya katılan öğrencilerin en fazla “Dış görünüm, tutum, tavır ve davranışlar ile öğrencilerine ve topluma örnek olabilme” maddesine katıldıkları ( $\bar{X}=3.25$ ), en az ise “Bir yabancı dili kullanarak (okuma, iletişim kurma gibi) alanı ile ilgili gelişmeleri takip edebilme” maddesine katıldıkları ( $\bar{X}=2.76$ ) görülmektedir. Araştırmaya katılan öğrencilerin yetkinlik boyutundaki öğrenme çıktıları orta düzeydedir ( $\bar{X}=3.09$ ).

Öğrencilerin yetkinlik boyutunda sahip olmaları gereken donanım anlamında en yüksek oranda kazanıma sahip olduğunu düşündüğü ölçek maddesi öğretmenlik mesleği ile ilgili sahip olmaları gereken dış görünüm, tutum, tavır ve davranışlar ile öğrencilerine ve topluma örnek olabilme yetkinliğiyle ilgili öğrenme çıktısı maddesi olmuştur. Bu saptama öğrencilerin mesleki yaşantılarında örnek olma davranışlarıyla ilgili yetkinlik sahibi olmaları gereken öğrenme çıktıları anlamında gereken yetkinlik kazanımı noktasında öğrencilerin diğer belirtilen maddelere göre daha yüksek oranda yetkinlik sahibi olduklarını göstermektedir.

Öğrencilerin yetkinlik boyutunda sahip olmaları gereken donanım anlamında en düşük oranda kazanıma sahip olduğunu düşündüğü ölçek maddesi öğrencilerin sahip olmaları gereken yabancı dil yetkinliği maddesi ile ilgili öğrenme çıktısı maddesi olmuştur. Bu saptama öğrencilerin mesleki yaşantılarında alanları ile ilgili gelişmeleri takip edip iletişim kurma anlamında kendilerini yabancı dil yetkinliği bakımından yetkinlik sahibi olmaları gereken öğrenme çıktıları anlamında gereken yetkinlik kazanımlarının öğrencilerin belirtilen diğer maddelere göre daha düşük oranda yetkinlik sahibi olduklarını göstermektedir.

#### 4. Sonuç ve Tartışma

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının “bilgi” boyutundaki öğrenme çıktıları düzeyleri orta düzeydedir ( $\bar{X}=3.15$ ). Özer ve Gelen (2008)’in öğretmen adaylarının ve öğretmenlerin mesleki yeterliliklerini incelediği çalışmasında öğretmen adaylarının, mesleki bilgi anlamında kendilerini yeterli gördükleri öğretmenlerin ise kendilerini yeterli görmedikleri sonucuna ulaşmıştır. Bayazıt (2011) öğretmen adayları ile ilgili araştırmasında öğretmen adaylarının bilgi düzeyleriyle ilgili bilgi sahibi oldukları konularda iyi bir öğrenme gerçekleşir anlamı çıkmaması gerektiğini ancak öğretmen adaylarının bilgi sahibi olmadıkları ya da bilgi eksikliği yaşadığı konuların öğretiminde de başarılı olamayacağını, dolayısıyla öğretmen adaylarının öğretecekleri konularda yeterli bilgiyi kazanmaları gerektiğini belirtmiştir. Arslan ve Özpinar (2008) öğretmen adaylarının araştırmacı, sorgulayan, kendini yenileyen ve geliştiren kişilik özelliklerine sahip olmaları gerektiğini: günümüzde bilginin sürekli olarak gelişip değiştiğinden aslında öğretmen adaylarının bu niteliğe sahip olmalarının eğitim öğretimin bir parçası olduğu tespitinde bulunmuşlardır. Alan yazında yer alan çalışmalarda görüldüğü üzere öğretmen adaylarının ve lisans öğrencilerinin bilgi düzeyleriyle ilgili yapılan araştırmalarda bilgi boyutunun mesleki yeterlilikler anlamında öğrenme çıktılarına sağladığı katkılar ve kazanımlar önemlidir. Bu yönüyle alanyazında bilgi boyutuyla ilgili ulaşılan sonuçlar ve bildirilen görüşler bağlamında bizim çalışmamızda yer alan bilgi boyutu ile ulaşılan sonuçlar önem arz etmektedir.

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının “beceri” boyutundaki öğrenme çıktıları orta düzeydedir ( $\bar{X}=3.18$ ). Bilgi, beceri, yetenek ve meslekte öğrenme öğelerinin bir parçası olan mesleki gelişim ifadesi eğitimin geliştirilmesi çalışmalarında son yıllarda en önemli faktörler arasında yer almaktadır (Seferoğlu, 2004). Rosenholtz (1985) sınıfta başarılı öğretmen olabilmenin sahip olunan becerilerin güncellenmesi ile gerçekleşebileceğini, etkili öğretmenlerin gerekli becerilerle donatılmış öğretmenler olması gerektiğini ileri sürmektedir. Millî Eğitim Bakanlığı Öğretmen Yetiştirme Eğitimi Genel Müdürlüğü (2002) tarafından öğretmenlerde bulunması gereken özelliklerle ilgili yapılan açıklamada “nitelikli bir öğretmen, öğrenmenin nasıl gerçekleştiği, öğrencilerin bilgiyi nasıl edindikleri, becerileri nasıl kazandıkları ve etkili öğrenmelerin gerçekleşmesi için hangi yaklaşım, yöntem ve tekniklerin kullanılması gerektiğini, bu yaklaşım-yöntem ve tekniklerin üstünlükleri ve sınırlılıklarını bilir” şeklinde ifade yer almaktadır. Alanyazında yer alan çalışmalarda görüldüğü üzere öğretmen adaylarının ve öğretmenlerin sahip olması gereken becerilerin mesleki yaşamlarına sağlayacağı katkılar açısından önemine değinilmektedir. Bizim çalışmamızın da müzik öğretmeni adaylarının sahip olması gereken öğrenme çıktılarının beceriler boyutu açısından ele alınan kısmında müzik öğretmeni adaylarının beceri düzeylerinin orta düzeyde olduğu görülmektedir. Ancak bu düzeyin artırılmasının yukarıda yer alan çalışmalarda da ifade edildiği üzere mesleki anlamda müzik öğretmeni adaylarına olumlu katkılar sağlayacağı öngörülmektedir.

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının “yetkinlik” boyutundaki öğrenme çıktıları orta düzeydedir ( $\bar{X}=3.18$ ). Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi yönetmeliğine (TYYÇ, 2011) göre “yetkinlik” bilgiyi kişisel, sosyal ve/veya metodolojik becerileri iş ve çalışma ortamları ile mesleki ve kişisel gelişim konusunda kullanabilme yeteneği olarak ifade edilmiştir. 1970’lerde yetkinlikle ilgili çalışmaların temelini atan Bandura için yetkinlik; insanların ne ölçüde çaba harcayacağını, karşılaşılan engellerde ne ölçüde çaba göstereceklerini, başarısızlıkla baş ederken ne kadar dirençli olacaklarını ve güç durumlarla başa ederken ne kadar kaygı ya da depresyon yaşayacaklarını belirlemektedir (aktaran Atıcı, 2001). Bandura sahip olunan becerilerle bu becerilerle



uygun davranışları gösterip kullanabilme arasında önemli bir farklılık olduğunu belirtmektedir. Baloğlu ve Karadağ (2008) yetkinliğin, başarılı bir öğretmenlik mesleği için gerekli bir nitelik olduğunu belirtmiş, öğretmenlerin yetkin olma durumlarının temellerinin öğretmenlik eğitimi süresi içerisinde eğitim süreçleri boyunca kazanıldığını, mesleki hayatlarında da kazanılan bu yetkinlikleri geliştirdiklerini ifade etmişlerdir. Alanyazında yer alan çalışmalarda da yer aldığı üzere yetkinlik kavramı, öğretmenlik mesleği için yetkin olma durumuyla ilişkili olan ve bizim çalışmamızda da öğrenme çıktılarının bir boyutu olarak ele alınan önemli bir kazanım boyutudur. Kalite unsurlarına önem veren ve nitelikli bir müzik öğretmenliği eğitimi gerçekleştirmenin, müzik öğretmeni adaylarının gerek eğitim öğretim süreçleri içerisinde gerekse de mesleki yaşamlarında yetkinlik düzeyi yüksek öğrenme çıktılarına sahip öğretmenler olacakları öngörülmektedir.

#### 4.1. Öneriler

Bu çalışmada, müzik öğretmeni adaylarının “Öğrenme Çıktıları” bilgi, beceri, yetkinlik boyutları kapsamında ele alınmıştır. Çalışma, sadece 4. sınıf müzik öğretmeni adaylarından öğrenme çıktılarına yönelik toplanan veriler ile gerçekleştirilmiştir. Müzik öğretmeni adaylarının mesleki hayatlarında hizmet verecekleri kurumların başında Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı eğitim kurumları gelmektedir. Araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda öğretmen adaylarının bilgi boyutunda sahip olmaları gereken donanım anlamında en düşük oranda kazanıma sahip olduğunu düşündüğü ölçek maddesi mesleki hayatlarıyla ilgili sahip olmaları gereken mevzuat (kanun, yasa, yönetmelik, yönerge, yetki, sınırlılık vb. yasal haklar) bilgisiyle ilgili öğrenme çıktısı maddesi olmuştur. Bu bakımdan müzik öğretmeni adaylarının mesleki anlamda mevzuat bakımından daha yüksek oranda bilgi sahibi olmaları için öğretmenlik mesleğine ilişkin derslere önem verilmelidir. Öğretmen adaylarının beceri boyutunda sahip olmaları gereken donanım anlamında en düşük oranda kazanıma sahip olduğunu düşündüğü ölçek maddesi nota sürelerini ve ritim kalıplarını bedensel devinimler gibi aktivitelerle vererek, çeşitli öğretim etkinlikleri geliştirebilme yönünde olmuştur. Bu bağlamda müzik öğretmenliği mesleğinin gerektirdiği becerileri uygulama ve etkinlik geliştirmeye yönelik öğretmen adaylarının aktif rol oynayacağı ders uygulamalarına önem verilmalıdır. Öğrencilerin yetkinlik boyutunda sahip olmaları gereken donanım anlamında en düşük oranda kazanıma sahip olduğunu düşündüğü ölçek maddesi yabancı dil yetkinliği maddesi ile ilgili öğrenme çıktısıdır. Bu saptama öğrencilerin mesleki yaşantılarında alanları ile ilgili gelişmeleri takip edip iletişim kurma anlamında kendilerini yabancı dil yetkinliği bakımından yeterli bulmadıklarını göstermektedir. Gerek mesleki yaşamlarında gerek mesleki-akademik kariyer anlamında yabancı dil yetkinliği günümüz şartlarında önem arz etmektedir. Bu bakımdan öğretmen adaylarının daha donanımlı öğretmen olmaları ve evrensel güncel müziksel-sanatsal-egitimsel gelişmelerin takibi açısından yabancı dil eğitimlerinin mesleki açıdan güçlendirilmesi faydalı görülmektedir.

Çalışmamızda öğretmen adaylarının bilgi, beceri ve yetkinlik boyutlarını oluşturan öğrenme çıktıları unsurlarının daha yüksek oranda kazanılmasına yönelik eğitim gördükleri kurumlarda hizmet aldığı akademik personel ve danışmanlık, eğitim-öğretim, yönetim ve organizasyon, fiziksel şartlar gibi açılardan bölümlerin taşıdığı farklılıklar ve bu farklılıkların öğrenme çıktılarına yine bölüm bazında ne gibi etkilerinin bulunduğu araştırılması da farklı veriler toplanarak karşılaştırmalı analizlerin yapılması ile ve değişkenler arası etkilerin daha iyi anlaşılması açısından katkı sağlayabilir. Bu bağlamda, müzik öğretmeni adaylarının bilgi, beceri ve yetkinlik boyutları açısından ele alınan öğrenme çıktılarının müzik öğretmeni adaylarının kazanımlarına yönelik daha yüksek oranda çıktı elde edilmesine yönelik araştırma konularını kapsayan çalışmaların yapılması önerilmektedir.

Çalışmamız, günümüz Yükseköğretim Kalite Kurulu’nun (2019) önemli konuları içerisinde yer alan akreditasyon kavramı ve müzik eğitiminde akreditasyon gibi ilerde yapılacak çalışmalara kaynak olma özelliği taşıması niteliğinde bir çalışma olup bu alanda yapılacak çalışmalara yol göstermesi öngörülmektedir. Yükseköğretim Kurumlarından gerek kurum gerekse de bölüm bazında beklenen kalitenin artırılmasına yönelik kurumların/birimlerin “Akredite” olması yönündedir. Örneğin, ülkemizde “Öğretmenlik Eğitim Programları Değerlendirme ve Akreditasyon Derneği” (EPDAD) gibi T.C. İstanbul Valiliği Dernekler İl Müdürlüğü tarafından 14 Haziran 2012 tarihinde onaylanan EPDAD Tüzüğü uyarınca dernek statüsünde bir akreditasyon kuruluşu bulunmaktadır (EDPAD, 2019). Bu kuruluş bölüm ayrımı gözetmeksizin eğitim fakültelerini akredite etmeye yönelik çalışmalar yürütmektedir. İlerde bu gibi kuruluşların Müzik Öğretmenliği bölümleri bazında da akreditasyon programlarının olması beklenmektedir. Bu açıdan her ne kadar günümüzde akredite olmuş Müzik Öğretmenliği programı olmasa da ileride oluşturulan bir Müzik Öğretmenliği Akreditasyon Kuruluşu’nun müzik öğretmenliği bölümlerinde verilmesi gereken eğitimin niteliklerinin belirlenmesi ve bu yolla sağlanacak öğrenme çıktılarının tespiti noktasında çalışmamızda yer alan ölçek ve veriler bu alana yönelik öncül bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Öğrencilerin aldıkları eğitimin niteliğinin artırılarak öğrenme çıktıları düzeylerinde de artış sağlanacağı ve bu yolla eğitim öğretim sürecinin girdi ve çıktılarına yeterlilikler (bilgi, beceri, yetkinlik) açısından olumlu katkılar sağlanacağı düşünülmektedir.

### Kaynakça

- Arslan, S., & Özpınar, İ. (2008). Öğretmen nitelikleri: İlköğretim programlarının beklentileri ve eğitim fakültelerinin kazandırdıkları. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 2(1), 38-63. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/39761>
- Atıcı, M. (2001). Yüksek ve düşük yetkinlik düzeyine sahip öğretmenlerin sınıf yönetimi stratejileri. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 28(28), 483-499. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/108484>
- Baloğlu, N., & Karadağ, E. (2008). Öğretmen yetkinliğinin tarihsel gelişimi ve Ohio öğretmen yetkinlik ölçeği: Türk kültürüne uyarılma, dil geçerliği ve faktör yapısının incelenmesi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, Güz(56), 571-606. <https://www.pegem.net/dosyalar/dokuman/37315-20110602165815-3-karadag.pdf>
- Bayazıt, İ. (2011). Öğretmen adaylarının grafikler konusundaki bilgi düzeyleri. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 10(4), 1325-1346. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jss/issue/24241/256982>
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (13. Baskı). Pegem Akademi Yayınevi.
- Gurbetoğlu, A. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. <http://agurbetoglu.com/bilimselarastirma.html>
- Karaca, E. (2015). Eğitimde kalite arayışları ve eğitim fakültelerinin yeniden yapılandırılması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 61-80. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4763/65439>
- Kavcar, C. (2002). Cumhuriyet demined dal öğretmeni yetiştirme. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 35(1), 1-14. [https://doi.org/10.1501/Egifak\\_0000000058](https://doi.org/10.1501/Egifak_0000000058)
- Milli Eğitim Bakanlığı Öğretmen Yetiştirme Eğitimi Genel Müdürlüğü. (2002). *Öğretmen yeterlilikleri*. Milli Eğitim Basımevi.
- Öğretmenlik Eğitim Programları Değerlendirme ve Akreditasyon Derneği (EPDAD) tüzüğü. (2019). [https://epdad.org.tr/data/genel/pdf/EPDAD\\_tuzugu\\_12.07.2019.pdf](https://epdad.org.tr/data/genel/pdf/EPDAD_tuzugu_12.07.2019.pdf)
- Özer, B., & Gelen, İ. (2008). Öğretmenlik mesleği genel yeterliklerine sahip olma düzeyleri hakkında öğretmen adayları ve öğretmenlerin görüşlerinin değerlendirilmesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(9), 39-55. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/183186>
- Özmuş, M. (2013). *PISA 2009 verilerine göre Türkiye'de liselerin okul politika ve uygulamaları ile bunların öğrenme çıktıları üzerine etkileri* (Tez No. 339030) [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Özyurt, Y., Bahar, M., & Nartgün, Z. (2017). Fen bilgisi öğretmenliği lisans dersleri öğrenme çıktılarının özel alan yeterlikleriyle örtüşme düzeyi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17(4), 2096-2116. <https://doi.org/10.17240/aibuefd.2017.17.32772-363999>
- Rosenholtz, S. J. (1985). Political myths about education reform: Lessons from research on teaching. *Phi Delta Kappan*, 66(5), 349-355. <https://eric.ed.gov/?id=EJ311709>
- Şarlanoglu Vural, A., & Peçenek, D. (2016). İngiliz dili eğitimi programlarındaki sözcük bilgisi dersine ilişkin öğrenci gereksinimi ve öğretmen bilişi. *Mersin University Journal of the Faculty of Education*, 12(3), 897-916. <https://doi.org/10.17860/mersinefd.282389>
- Seferoğlu, S. S. (2004). Öğretmen yeterlilikleri ve mesleki gelişim. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*, 58, 40-45. [http://yunus.hacettepe.edu.tr/~%20sadi/yayin/Seferoglu\\_Ogretmen\\_Yeterlikleri\\_BAAE\\_2004-58.pdf](http://yunus.hacettepe.edu.tr/~%20sadi/yayin/Seferoglu_Ogretmen_Yeterlikleri_BAAE_2004-58.pdf)
- Temel Eginli, A. E., & Bitirim, S. (2013). Kişisel bir yetkinlik olan alçakgönüllülüğün kurumsal bir yetkinliğe dönüşmesi: Alçakgönüllü organizasyonlar. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 15-48. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/576879>
- TYYÇ. (2011). *Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi Taslağı*. <http://tyyc.yok.gov.tr/?pid=10>
- Yenidoğan, T. (2012). Öğrenme çıktıları: Algısal boşlukların analizi. *Öneri Dergisi*, 9(33), 207-215. <https://dergipark.org.tr/en/pub/maruoneri/Issue/17894/187681>
- Yükseköğretim Kalite Kurulu (YKK). (2019). *Yükseköğretim Kalite Kurulu hakkında*. <http://www.yok.gov.tr/web/kalitekurulu/8>
- Yükseköğretim Kurulu (YÖK). (2007). *Türkiye'nin yükseköğretim stratejisi*. Meteksan A.Ş.
- Yurdugül, H. (2005, Eylül). *Ölçek geliştirme çalışmalarında kapsam geçerliği için kapsam geçerlik indekslerinin kullanılması* [Konferans sunumu]. XIV. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli, Türkiye. <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~yurdugul/3/indir/PamukkaleBildiri.pdf>

## Ek 1: Öğrenme Çıktıları Ölçeği

### YÖNERGE

**Değerli Öğrenciler,**  
Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Özel Sektör Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Doktora programında yürütülmekte olan "Müzik Öğretmeni Adaylarının Alınış Olduğu Eğitimin Niteliğinin Öğrenme Çıktılarına Etkisinin İncelenmesi" isimli doktora tez çalışması için görüşlerinize ihtiyac duyulmuştur.  
Bu çalışmanın amacı, Müzik Öğretmeni adaylarının aldıkları müzik eğitimiyle ilgili sahip oldukları gereken "Öğrenme Çıktıları"na ve aldıkları eğitimin niteliğine yönelik "Memnuniyet Düzeyleri"ni saptamaktır. Bu form iki ölçekten oluşmaktadır, ÖĞRENME ÇIKTILARI Ölçeği "Bilgi, Beceri, Yetkinlik" boyutlarından oluşan sorulardan; MEMNUNİYET DÜZEYİ Ölçeği ise "Akademik Personel ve Danışmanlık, Eğitim-Öğretim, Yönetim ve Organizasyon, Fiziksel Şartlar" boyutlarından oluşan sorulardan meydana gelmektedir.  
82 sorudan oluşan yaklaşık 10 dakikalık zamanında olacak bu çalışmada 1-Tamamen Katılmıyorum, 2-Katılmıyorum, 3-Kararsızım, 4-Katılmıyorum, 5-Kesinlikle Katılmıyorum, seçeneklerinden birini tik (✓) koyarak cevapladırınız.  
Ölçek sonuçlarının sağlıklı olabilmesi için soruları samimel ve doğru olarak yanıtlamanıza ihtiyac duyulmaktadır. Lütfen formun üzerine isim belirtmeyiniz. Sorulara verdiğiniz cevaplar tarafsızca saklı tutulacak ve tamamen bilimsel amaçla olarak kullanılacaktır. Araştırmaya katılmamız gönüllü ve esassızdır. İlgili ve yardımlarınız için şimdiden teşekkür ederiz. Çalışma ile ilgili herhangi bir sorunuz olduğunda iletişime kurabilirsiniz. Tel. 05063165980 e-posta: melihkeman@hoemil.com

Doktora Öğrencisi Melih GÜNAYDIN  
Danışman Prof. Dr. Esra DALKIRAN

Çalışmaya katılmaya kabul ediyorsanız aşağıdaki kutucuğu X ile işaretleyiniz ve devam ediniz.

Kabul ediyorum.

Cinsiyet	Kadın ( )	Erkek ( )
Üniversite		

Bu bölümde aldığınız müzik eğitimiyle ilgili sahip olduğunuz gereken "Öğrenme Çıktıları"na ilişkin görüşlerinizi tespit etmek amacıyla çeşitli sorular verilmiştir. LÜTFEN BU SORULARI KENDİ DÜŞÜNCELERİNİZ DOĞRULTUSUNDA; KENDİNİZİN SAHİP OLDUĞU ÖZELLİKLERİ DÜŞÜNEREK YANITLAYINIZ.

### ÖĞRENME ÇIKTILARI ÖLÇEĞİ

Madde No	MADELER	Yabancı Dil	Kültür	Kavramlar	Kısa süreli öğrenim	Kesinlikle Katılmıyorum
1.	Öğrencilere, ulusal ve uluslararası müzik türlerini ve müzik kültürlerini öğretmek.					
2.	Alanı ile ilgili öğretim strateji, yöntem ve teknikleri bilgisine sahip olma.					
3.	Alanı ile ilgili ölçme ve değerlendirme bilgisine sahip olma.					
4.	Öğrencilerin, gelişim ve öğrenme özellikleri bilgisine sahip olma.					
5.	Müzik tarihi (muzığın doğuşu, tarihsel gelişimi, dönem stil özellikleri) ile ilgili konularda bilgi sahibi olma.					
6.	Koro, orkestra kültürü ve repertuarı hakkında bilgi sahibi olma.					
7.	Milli Eğitim Bakanlığı mevzuatı (kanun, yasa, yönetmelik, yönerge, yetki, sınırlılık vb. yasal hükümler) hakkında bilgi sahibi olma.					
8.	Öğrencilere, müzikle kaliteyi sezmederini sağlamak ve müzik kültürlerini geliştirebilmek amacıyla nitelikli eser dinleme kültürü oluşturmalarına katkı sağlayabilme.					
9.	Müzik Öğretim sürecinde çeşitli ders materyallerinden (ders kitapları, uygulamalı araç gereçleri, teknolojik gereçler vb.) yararlanmanın önemini bilme.					

Madde No	MADDELER	Tamamen Kabul ederim	Kabul ederim	Kabul etmem	Kesinlikle Kabul etmem
10.	Öğrencilerin seslerini doğru, temiz, etkili uzun süreli ve sağlıklı kullanmalarına sağlama açısından bilgi sahibi olma.				
11.	Öğrencilerin çalgılarını doğru, temiz etkili kullanmasını sağlama açısından bilgi sahibi olma.				
12.	Müzik Öğretmenliği öğrenen programlısı bilgisine sahip olma.				
<b>Beceriler Boyutu</b>					
13.	Öğrenciler öğrenme sonuçlarından etkilenen ve ilere göre öğrencilerin müzik gelişimlerini (bireysel düzeyde olabuklarını, eser yapabildiklerini ve nasıl başarabileceklerini) değerlendirebilmek.				
14.	Öğrencilerin sesleri ve ses özelliklerini tanıyarak seslerle ilgili (frekans, kalınlık, ses yüksekliği, hız, yalılık vb. gibi) müzik öğelerini kavrayabilmeleri için müzikal duyuru gelişimlerine yönelik çeşitli etkinlikler hazırlayabilmeleri/yapabilmeleri.				
15.	Müziksel öğelerin (ses, ezgi, ritim, ton, armoni) algılanabilmesi ve öğrenilmesine yönelik çeşitli öğretim yöntem ve tekniklerini kullanabilmek.				
16.	Müzik yazısında gerekli olan temel kavramları (nota, ölçü, ton, nota değerleri vb.) öğrencilerin kavrayabilmeleri için etkinlikler düzenleyebilmek.				
17.	Öğrencilerin gelişim özelliklerini, bireysel farklılıklarını, kendi alanının özelliklerini ve kazanımlarını dikkate alarak en uygun öğretim strateji, yöntem ve tekniklerini uygulayabilmek.				
18.	Müzik Eğitimi sürecinde (öğretim süreci, öğretim yöntemi ve teknikleri, etkinlikler ve eğitim ortamı açısından), özel gereksinimli ve özel eğitime gereksinimi olan öğrencilere özel planlama ve uyarlama yapabilmek.				
19.	Nota değerleri ve ritim kalıplarını bedensel devizimler gibi akılsızlar ile vererek, çeşitli öğretim etkinlikleri geliştirebilmek.				
20.	Öğrencilerin müzik gelişimlerini, öğrenme ve değerlendirme sonuçları doğrultusunda yeniden düzenleyip yeni öğrenme hedefleri belirleyebilmek.				
21.	Öğrencilerin, müzik sanatının diğer alanlarla (bilim, teknik, spor, felsefe ve sanat dalları) ilişkilerde fark etmelerini sağlayabilmek.				
22.	Öğrencilerin vokalsel müziği tanımasını ve seslendirmelerini sağlayacak etkinlikler düzenleyebilmek.				
23.	Müzik eğitiminde kullanılacak ölçme ve değerlendirme sürecini (soru sorma, flüt çalma) bilmek.				
24.	Müzik eğitimi dışındaki ve okul ortamında gerçekleştirilen (pöyano, bireysel çalgı ve okul çalgıları) ile sekindelebilmek ve bu süreçlere eşlik edebilmek.				
25.	Geleneksel müziklerimize (TİM-TSM) ait, öğrencilerin düzeyine uygun eserleri enstrüman (bireysel çalgı ve okul çalgıları) ile seslendirebilmek.				
26.	Öğrencilerin, sesi oluşturan öğeleri ve çalgıları tanımasını sağlayarak, çeşitli araç-gereçlerle yaratıcı etkinlikler tasarlamalarını sağlayarak öğrenimi çeşitlendirebilmek.				
27.	Müzikte deyim, doku ve tür ile ilgili konuları aktif öğrenme yöntemlerinden faydalanarak etkinlikler geliştirebilmek.				
28.	Müziğin biçimini oluşturan ölçme ve ölçümleri kavrayabilmek için ritmik hareket, dans gibi etkinlikler geliştirebilmek.				
<b>Yetkinlik Boyutu</b>					
29.	Öğrencilerin Tören organizasyonlarına hazırlanmalarına rehberlik edebilmek.				
30.	Öğrenme sonuçlarındaki taşıdığı öğrencilerin öğrenme gereksinimlerini belirleyebilmek.				
31.	Dir yardımcı dili kullanarak (okuma, iletişim kurma gibi) alan ile ilgili gelişmeler takip edebilmek.				
32.	İhtiyaç halinde ve öğretim yılı boyunca sınıf, okul içi ve okul dışı etkinliklerin düzenlenmesinde okul-aile-toplum çevreleriyle işbirliği yapabilmek.				
33.	Alanına gerektirdiği beşerî ve teknolojik araç-gereçleri (müzik teknolojileri (müzik teknolojisi araç-gereçleri, ses sistemleri ve müzik yazılımları, nota yazma ve müzikle ilgili diğer programlar vb.) kullanabilmek.				
34.	Müzik eğitimine uygun, öğrencilerin ilgi ve gereksinimlerini dikkate alarak aktif kullanılacak sahnaya ve başlangıçta nemröyaya yönelik (konser, dinleti vb. etkinlikler) öğrenme ortamını düzenleyebilmek.				
35.	Öğrencilerin Müzik eğitiminde ihtiyaç duydukları teknolojik unsurun (görsel, işitsel, hareket, bilişim materyalleri ve yazılımları) etkin kullanmalarını sağlayabilmek.				
36.	Öğretmenlik mesleği yeterlikleri temelinde öz değerlendirme yapabilmek ve mesleki gereksinimleri belirleyebilmek.				
37.	Müzik Eğitimi-Öğretmenliği ile ilgili bir çalışmayı bağımsız olarak yürütebilmek.				
38.	Dış görünümüne, tutum, tavır ve davranışları ile öğrencilerine ve topluma örnek olabilme.				
39.	Sanatsal ve kültürel etkinliklere etkin olarak katılabilmek.				
40.	Farklı kültürlerde sosyal yaşama uyum sağlayabilmek.				
41.	Müzik Eğitimi-Öğretmenliği ile ilgili konularda ilgili danışmanları ve sorunları ilişkin çözüm önerilerini ilgili kişi ve kurumlarla (yazılı ve sözlü olarak) paylaşabilmek.				
42.	Öğrencilerin müzik becerilerinin geliştirilmesinde ailelerin katılımı ve desteklerini almaya yönelik etkinlikler düzenleyebilmek veya etkinliklere katılmalarına sağlayabilmek.				
43.	Öğrencilerin çeşitli müzik toplulukları oluşturmak etkinlikler düzenlemelerine destek sağlayabilmek.				
44.	Müzik eğitimi ve müzik alanıyla ilgili çalışmalar, değişimleri ve gelişmeleri takip etmeye katkı sağlayacak resmi veya özel eğitim çalışmalarını katılabilmek.				
45.	Müzik eğitimi-müzik öğrenimliği ile ilgili konularda akademik düzeyde çalışmalar (konferans, kongre, sempozyum, sempozyum, sempozyum vb. bildiriyde veya poster sunumla aktif olarak katılma) yapabilmek.				



# Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Etkinliklerinde Orff Yaklaşımını Kullanma Durumları

## An Analysis on Pre-School Teachers' Views about Using Orff Approach in Musical Activities

**Esra Yücesan**

Dr. Öğretim Üyesi, Sinop Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı  
email: [esrayucesan@sinop.edu.tr](mailto:esrayucesan@sinop.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6657-6086>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Yücesan, E. (2021). Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerinde Orff yaklaşımını kullanma durumları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 82-91. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.835967>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 04/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 05/01/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Bu çalışmada sınıf içi etkinliklerinde Orff Yaklaşımı temelli uygulamalara yer veren okul öncesi öğretmenlerinin Orff Yaklaşımı'nı kullanma durumları tespit edilmek istenmiştir. Bu kapsamda öğretmenlerin Orff Yaklaşımı temelli uygulamalar içinde 'konuşma, şarkı söyleme, enstrüman çalma, hareket ve dans öğrenme alanlarına' yer verme ve çeşitli malzemelerden enstrüman yapma ve etkinlikler içinde kullanma durumları incelenmiştir. Bu amaçla 2019 yılında Sinop İl Merkezi'nde yer alan 3 anaokulunda görev yapmakta olan 14 okul öncesi öğretmeni ile görüşülmüştür. Bulgular, okul öncesi öğretmenlerinin tamamına yakınının konuşma ve şarkı söyleme çalışmaları ile çeşitli malzemelerle enstrüman yapma ve etkinlikler içinde kullanma çalışmalarına yer verdiklerini ortaya koymuştur. Benzer şekilde hareket ve dans uygulamalarına yönelik olarak dans ve hareket doğaçlamaları ile hareket repertuarı çalışmalarına yer verdikleri, enstrüman çalma uygulamalarında ise ritmik egzersizler ve doğaçlama çalışmaları ile topluluk müziği çalışmaları gerçekleştirdikleri gözlenmiştir. Öğretmenlerin yaklaşık yarısının; hareket ve dans uygulamalarında bedensel farkındalık ve duyarlılaştırma, sabit dans formlarının uygulanması çalışmalarına yer verdiği, az sayıda öğretmenin de enstrüman çalma uygulamalarında tını kalitesi ve çalım tekniklerine yönelik çalışmalar gerçekleştirdiği tespit edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Müzik Eğitimi, Okul Öncesi Dönem, Orff Yaklaşımı

### Abstract

This study aims to identify in what situations Orff Approach is used in classroom activities by pre-school teachers who embrace Orff Approach-based practices. In this context, it has been analyzed how teachers use learning areas of the Orff Approach, namely 'speech, singing, playing instruments, movement and dance' and making instruments from various materials and using them in activities. For this purpose, 14 pre-school teachers working in 3 different kindergartens in the city center of Sinop in 2019 have been interviewed. The findings reveal that almost all of the pre-school teachers use speech, singing activities, and make instruments with various materials, and use them in activities. Similarly, in movement and dance practices, they include dance and movement improvisations and movement repertoire, while in instrument playing practices, they perform rhythmic exercises and improvisations, band music practices. It also comes out that in movement and dance practices, approximately half of the teachers make use of bodily awareness and sensitization, practices of fixed dance forms. Likewise, in instrument-playing practices, only a small number of teachers perform practices related to timbre quality and playing techniques.

**Keywords:** Music Education, Pre-School Education, Orff Schulwerk

## 1. Giriş

Erken çocukluk döneminde müzik etkinlikleri ses-müzik dinleme ve ayırt etme çalışmaları, ritim çalışmaları, nefes ve ses çalışmaları, şarkı söyleme, çalgı çalma, yaratıcı hareket ve dans, müzik eşliğinde hareket, müzikli öykü oluşturma gibi uygulamaları kapsamaktadır. Bu etkinlikler çocukların müzikal becerilerini geliştirmelerine paralel olarak bilişsel, dil, motor, sosyal ve duygusal gelişimlerini de desteklemektedir. Buna ek olarak müzik etkinlikleri içinde çalınan basit vürmalı çalgılar, el-göz koordinasyonunu ve aynı anda iki elini birlikte kullanabilme becerisini de kazandırmaktadır (Millî Eğitim Bakanlığı, 2013, s. 48).

Bu dönemde yapılandıracağımız müzik etkinlikleri, günümüz erken müzik eğitiminde yaygın olarak kullanılan Orff Yaklaşımı temel prensipleri ile de örtüşmektedir (Çelebioğlu, 2017, s. 29). Orff Yaklaşımı, besteci ve eğitimci Carl Orff tarafından geliştirilen bir müzik ve hareket yaklaşımıdır. Bu yaklaşım içerisinde müzik; ritmik çalışmalar, hareket ve dans, görsel öğeler, sözlü ve sözsüz şarkılar ve dile ait öğeler ile birlikte kullanılmaktadır (Eren ve diğerleri, 2013, s. 1866). Orff Yaklaşımına dayalı müzik eğitiminin merkezinde müziğin ritim elementi yer alır. Çocuğun doğduğu andan itibaren tüm yaşam aktivitelerinde yer alan bu element müzik, dans ve konuşmayı birleştiren bir dildir. Bu süreçte çocuğun bedenini bir çalgı olarak kullanması ve doğaçlamalar önemli bir yere sahiptir (Bilen ve diğerleri, 2017, s. 21). Orff Yaklaşımında müzik; hareket, dil, beden ritmi ve vürmalı çalgılarla



ritmik düzeyde ele alınırken; mırıldanma, şarkı söyleme, ses heceleri ve ezgili çalgılar yoluyla da ezgi düzeyinde ele alınır. Vurmalı ezgili çalgıların kullanımı ile müzikte armonik düzeye varılır. Bu süreçlerde kullanılan ve Orff çalgıları olarak da bilinen bu çalgılar, teknik olarak çalımı son derece kolay olması sebebiyle çocuklara eşlik etme kolaylığı sağlar (Toksoy ve Beşiroğlu, 2006, s. 25; Türkmen, 2017, s. 89).

Eğitim-öğretim süreçlerindeki kazanımlara hizmet etme potansiyeli, Orff Yaklaşımı'nı okul müzik eğitiminde yer verilmesi gereken önemli bir konuma taşır. Bu nedenle müzik eğitimcilerinin bu alanda kendilerini yetiştirmeleri önemlidir. Öyle ki Orff Yaklaşımı temelli uygulamalarda yol gösterici rolünü üstlenen öğretmenin rolü (Türkmen, 2017, s. 89) geleneksel derstekinden farklıdır. Bu süreçlerde öğretmen her şeyi en iyi bilen değildir. Öğrenmeye eşlik eden, yol gösteren, koordinatör ve zaman zaman da üyedir. Öğretmen, çocukların yaratıcılıklarını gösterebilmelerine cesaret verebilecek ölçülü bir yakınlıkla; güven verici, sıcak bir öğrenme ortamı yaratır (Koçak, 2013, s. 12). Çocuklara müzik öğrenimleri sürecinde eşlik, rehberlik eder ve onlara destek olur. Bir sistematige bağlı olan hiçbir öğretim metoduna başvurmayan Orff Yaklaşımı'nda öğretmenin -yaklaşımın temel ilkelerini baz alarak- kendi derslerini kendisinin belirlemesi beklenir (Yaprak Kotzian, 2018, s. 139).

Orff Yaklaşımı, içinde bulunulan zamana uyarlatabilen, esnek, açık bir niteliğe sahiptir ve bu niteliği ile öğretmene, öğrenme süreçleri tasarlarken sonsuz aktivite seçenekleri yaratma fırsatı verir. Bu aktiviteler tasarlanırken Orff Yaklaşımı'nın odaklandığı sekiz temel öğrenme alanı vardır. Yaprak Kotzian (2018) bu öğrenme alanlarını; konuşma, şarkı söyleme, enstrüman çalma, hareket ve dans, kulak eğitimi, müzik ve dans terimlerini ve sembollerini öğrenme (müzik teorisi), müzik ve dans kompozisyonu yapma ve resim-tiyatro gibi farklı sanat dallarıyla tanışma ve bunları müzik ile kombine etme olarak aktarmıştır. Orff Yaklaşımı'nda bu öğrenme alanlarının birbiri ile bağlantılı şekilde kullanılması öngörülmektedir (Frazee 1987'den aktaran Yaprak Kotzian, 2018, s. 101).

Elbette bunun gerçekleşebilmesi, gerek müzik eğitimcilerinin gerekse müzik eğitimi veren ya da müziği bir öğretim tekniği olarak kullanabilecek farklı disiplin alanlarındaki öğretmenlerin bu alanda iyi yetişmiş, yeterli donanıma sahip olabilmeleri ile mümkündür. Bu bağlamda müzik eğitimi uygulamalarında Orff Yaklaşımı prensiplerinden sıklıkla yararlanan okul öncesi öğretmenlerinin Orff Yaklaşımı'ndan yararlanma düzey ve durumları hakkındaki mevcut durumlarının incelenmesi amaçlanmıştır.

## 2. Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma nitel araştırma türünde desenlenmiştir. Nitel araştırma yöntemleri içinde yer alan durum çalışması tercih edilmiştir. Yıldırım (1999, s. 9-10) nitel araştırmayı gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel bilgi toplama yöntemlerinin kullanıldığı; algıların, olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlamaktadır. Nitel araştırma yöntemleri içinde yer alan durum çalışmasında ise amaç belirli bir duruma ilişkin sonuçlar ortaya koymaktır. Bir duruma ilişkin ortam, kişiler, olaylar, süreçler gibi etkenler bütüncül bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerine odaklanılır. Bununla birlikte bir durumda meydana gelen değişimleri ve süreçleri anlamak için de durum çalışmasından yararlanılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 73).

### 2.2. Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu Sinop İli şehir merkezinde yer alan üç devlet anaokulunda görev yapmakta olan okul öncesi öğretmenleri oluşturmaktadır. Araştırmaya dâhil edilen öğretmenler amaçlı örnekleme yöntemlerinden biri olan tipik durum örnekleme yoluyla belirlenmiştir. Patton'a (1987) göre amaçlı örnekleme yönteminin bir türü olarak tipik durum örnekleme ile amaç, tipik durum/kişilerle çalışma yoluyla belirli bir alan, durum hakkında fikir sahibi olmak veya bu alan, duruma yönelik yeterli bilgi sahibi olmayanları bilgilendirmektir (aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 120-121). Araştırma kapsamında buna yönelik olarak 2019 yılında, Sinop şehir merkezindeki üç devlet anaokulunda görev yapan okul öncesi öğretmenlerine ulaşılmıştır. Bu okullar, sahip olduğu fiziksel imkânlar, öğretmen ve öğrenci sayıları bakımından benzer özellikler göstermektedir. Öncelikle İl Millî Eğitim Müdürlüğü ve okulların idarecileri aracılığı ile bu okullardaki öğretmenlerin tamamına duyuru yapılmış ve araştırma yazılı olarak tanıtılmıştır. Desteklemek amacıyla araştırmacı tarafından öğretmenlere tekrar ulaşılmış ve araştırmanın ayrıntılarına yönelik bilgi verilmiştir. Bu süreçler sonucunda derslerinde Orff Yaklaşımı'na yönelik uygulamalara yer verdiğini ifade eden ve araştırmaya katılmaya gönüllü olan 14 okul öncesi öğretmeni, araştırmanın çalışma grubunu oluşturmuştur.

### 2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma kapsamında veri toplama yönelik olarak okul öncesi öğretmenleri ile görüşme yapılmıştır. Görüşme; sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniği olarak açıklanabilir (Karasar, 2005, s. 165). Araştırmada, Patton (1987) tarafından sınıflandırılmış üç tür (sohbet tarzı görüşme, görüşme formu yaklaşımı, standartlaştırılmış açık uçlu görüşme) görüşme yaklaşımından biri olan görüşme formu yaklaşımından yararlanılmıştır. Patton'a göre (1987)

görüşme formu yöntemi benzer konulara yönelmek yoluyla değişik insanlardan aynı tür bilgilerin alınması amacıyla hazırlanır (aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 131-132). Bu görüşme yaklaşımı görüşme sırasında irdelenecek bir sorular ve konular listesini kapsar. Görüşmeci önceden hazırladığı konu veya alanlara sadık kalarak hem önceden hazırlanmış soruları sorma hem de bu sorular konusunda daha ayrıntılı bilgi alma amacıyla ek sorular sorma özgürlüğüne sahiptir. Görüşmeci görüşme sırasında soruların cümle yapısını ve sırasını değiştirebilir, bazı konuların ayrıntısına girebilir veya daha çok sohbet tarzı bir yöntem benimseyebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 132). Bu niteliklerinden ötürü görüşmeler süresince yapılandırılmış görüşme formundan yararlanılmıştır. Araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formu, iki alan uzmanının görüşlerinin de alınmasıyla önerilen düzenlemelerle- son halini almıştır. Bununla birlikte görüşme süreçleri, yazılı notlara ek olarak ses kayıt cihazı ile de kayıt altına alınmıştır.

## 2.4. Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde nitel veri analizi yaklaşımlarından biri olan içerik analizinden yararlanılmıştır. İçerik analizi yoluyla elde edilen veriler tanımlanmaya ve verilerin içinde saklı olabilecek gerçekler ortaya çıkarılmaya çalışılır. Bu amaçla birbirine benzeyen veriler belirli kavram ve temalar çerçevesinde bir araya getirilir. Ardından okuyucunun anlayabileceği şekilde düzenlenerek yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 242).

Buna yönelik olarak okul öncesi öğretmenlerinin eğitim-öğretim etkinliklerinde Orff Yaklaşımını kullanma durum ve düzeylerini tespit etmek amacıyla, önceden belirlenmiş kavramsal çerçeve içinde [Ses uygulamaları “Konuşma ve Şarkı söyleme öğrenme alanları”, enstrüman çalma öğrenme alanı, hareket ve dans öğrenme alanı (Frazee, 1987’den aktaran Yaprak Kotzian, 2018, s. 101), çeşitli malzemeler kullanarak enstrüman tasarlama ve kullanma (Salmon, 2005, s. 27) başlıkları ile] kodlamalar yapılmıştır. Strauss ve Corbin (1990) tarafından ‘daha önceden belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlama’ olarak isimlendirilen bu kodlama türü ile araştırmanın temelini oluşturan bir kavramsal çerçeve kapsamında veriler toplanmadan önce bir kod listesi çıkarılır ve bu kod listesi, temalar ve/veya temalar altında yer alabilecek kavramlar düzeyinde olabilir (aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 244-245).

## 3. Bulgular

**Tablo 1**

*Katılımcılara İlişkin Betimleyici Bulgular*

Öğretmen	Öğrenim durumu	Meslek hizmet yılı	Çalışmış olduğu öğrenci yaş grupları	Şu anda çalışmakta olduğu öğrenci yaş grubu
Araştırmaya dâhil olan öğretmenler (f=14)	Lisans (f=14)	*10 yıl (f=4)	*3,4,5,6 yaş grupları (f=7) *4,5,6 yaş grupları (f=4) *4,5 yaş grupları(f=1) *5 yaş grubu ve özel eğitim (f=1) *5,6 yaş grupları (f=1)	*4 yaş grubu (f=5) *5-6 yaş grubu (f=4) *5 yaş grubu (f=3) *3 yaş grubu (f=1) *3-4 yaş grubu (f=1)
		*13 yıl (f=3)		
		*12 yıl (f=2)		
		*11 yıl (f=1)		
		*14 yıl (f=1)		
		*15 yıl (f=1)		
		*16 yıl (f=1)		
*29 yıl (f=1)				
Orff Yaklaşımı'na ilişkin eğitim durumu	Dersliklerdeki enstrümanlar	Dersliklerin dans uygulamalarına uygunluğu		
*Evet başlangıç düzey (f=5) *Evet teorik (f=1) *Hayır (f=8)	*Ritim Çalgıları (f=14) *Orff ezgi çalgılarından profesyonel olmayan metalofon (f=12) *Orff ezgi çalgılarından profesyonel olmayan ksilofon (f=2)	*Gruplara ayrılarak yapılıyor, ihtiyaç halinde büyük salon kullanılıyor (f=5) *Derslikler uygun (f=9)		

Tablo 1’de görüldüğü üzere araştırmaya dahil olan 14 öğretmenin tamamı lisans mezunudur. Meslek hizmet yılları 10 (f=4), 13 (f=3), 12 (f=2), 11 (f=1), 14 (f=1), 15 (f=1), 16 (f=1) ve 29 (f=1) yıldır. Bu süreler zarfında 7 öğretmenin 3,4,5,6 yaş grupları ile; 4 öğretmenin 4,5,6 yaş grupları ile; 1 öğretmenin 4,5 yaş grupları ile; 1 öğretmenin 5 yaş grubu ve özel eğitim öğrencileri ile ve son olarak 1 öğretmenin de 5,6 yaş grupları ile çalışmış oldukları tespit edilmiştir. Şu anda çalışmakta oldukları yaş grupları 3 ile 6 yaş aralığında değişmektedir (4 yaş grubu (f=5), 5-6 yaş grubu (f=4), 5 yaş grubu (f=3), 3 yaş grubu (f=1), 3-4 yaş grubu (f=1)).

4 öğretmen Orff Yaklaşımına yönelik kısa süreli uygulamalı eğitim programına dâhil olmuş, 1 öğretmen üniversite öğrenimi süresince müzik eğitimi dersleri kapsamında Orff Yaklaşımı uygulamalarına yönelik dersler almıştır. 1 öğretmen de Orff Yaklaşımı'nın tanıtımına yönelik teorik bilgilendirme toplantısına dâhil olmuş, kalan 8 öğretmen ise bu alanda herhangi bir eğitim programına dâhil olmamıştır.

Her öğretmenin (f=14) sınıfında müzik merkezi bulunmakta ve bu merkezde yoğunlukla ritim çalgıları yer almaktadır. Bununla birlikte profesyonel olmayan metalofonlar (f=12) ve profesyonel olmayan ksilofonlar da (f=2) ders vermekte oldukları sınıfların müzik merkezlerinde bulunan diğer çalgılardır.

Dersliklerin bir kısmının (f=5) dans uygulamaları için öğrenci sayısının fazlalığı nedeniyle küçük kalabilmekte olduğu; bu problemin grup çalışmaları (iki ya da üç gruba ayrılıp) yapılarak çözüldüğü ve ihtiyaç halinde ortak büyük salonun kullanıldığı; bir kısmının da (f=9) hareket ve dans uygulamaları için öğrenci sayısına paralel olarak uygun olduğu tespit edilmiştir.

**Tablo 2**

*Okul Öncesi Öğretmenlerinin Orff Yaklaşımı Temelli Ses Uygulamalarına İlişkin Tema ve Kodlar*

Ses uygulamaları	
Konuşma öğrenme alanı	Şarkı söyleme öğrenme alanı
Artikülasyon ve konuşma egzersizleri (f=13)	Şarkı repertuarı (f=14)
Ritmik egzersizler (f=10)	Hareket oyunları ve danslar (f=13)
	Nefes egzersizleri (f=8)

Tablo 2’de okul öncesi öğretmenlerinin sınıf içi etkinliklerinde Orff Yaklaşımı temelli ses uygulamalarına (Konuşma öğrenme alanı ve şarkı söyleme öğrenme alanı) yer verme durumları görülmektedir. Okul öncesi öğretmenlerinden elde edilen veriler incelendiğinde konuşma öğrenme alanı içinde öğretmenlerin tamamına yakınının -farklı türde çalışma örnekleri ile- artikülasyon ve konuşma egzersizleri (f=13) ve ritmik egzersizlere (f=10); şarkı söyleme öğrenme alanı içinde ise şarkı repertuarı uygulamaları (f=14) ile hareket oyunları ve dans çalışmalarına (f=13) yer verdiği, bununla birlikte öğretmenlerin yarısından fazlasının da nefes egzersizlerine yönelik uygulamalar (f=8) gerçekleştirdiği gözlenmektedir.

**Tablo 3**

*Okul Öncesi Öğretmenlerinin Orff Yaklaşımı Temelli Sınıf İçi Etkinliklerinde Hareket ve Dans Öğrenme Alanı Uygulamalarına İlişkin Tema ve Kodlar*

Hareket ve dans öğrenme alanı
Dans/hareket doğaçlamaları (f=13)
Hareket repertuarı (f=11)
Sabit dans formlarının uygulanması (f=8)
Bedensel farkındalık ve duyarlılaştırmaya yönelik çalışmalar (f=6)
Dans kompozisyonu (f=3)
Harekete eşlik etme (f=2)

Okul öncesi öğretmenlerinin sınıf içi etkinliklerinde Orff Yaklaşım’ını kullanma durumlarına ilişkin bir diğer tema *hareket ve dans öğrenme alanına* yöneliktir. Tablo 3’te görüldüğü üzere, bu tema kapsamında öğretmenlerin çoğunlukla -farklı türde çalışma örnekleri ile- dans/hareket doğaçlamaları (f=13) ve hareket repertuarı uygulamalarına (f=11) yer verdiği, öğretmenlerin yarısına yakınının da sabit dans formlarına yönelik uygulamalara (f=8) ve bedensel farkındalık ve duyarlılaştırmaya yönelik çalışmalara (f=6) yer verdiği gözlenmektedir. Az sayıda öğretmenin de dans kompozisyonu uygulamaları (f=3) ve harekete eşlik etme uygulamalarına (f=2) yer verdikleri gözlenmiştir.

**Tablo 4**

*Okul Öncesi Öğretmenlerinin Orff Yaklaşımı Temelli Sınıf İçi Etkinliklerinde Enstrüman Çalma Alanı Uygulamalarına İlişkin Tema ve Kodlar*

Enstrüman çalma uygulamaları
Ritmik egzersizler ve doğaçlama (f=13)
Topluluk müziği (f=10),
Tını kalitesi ve çalım teknikleri (f=4)

Okul öncesi öğretmenlerinin sınıf içi etkinliklerinde Orff Yaklaşım’ını kullanma durumlarına yönelik olarak enstrüman çalma öğrenme alanı uygulamaları incelendiğinde (Tablo 4) öğretmenlerin tamamına yakınının (f=13) ritmik egzersizler ve doğaçlama çalışmalarına, topluluk müziğine yönelik etkinliklere (f=10) yer verdikleri gözlenmektedir. Buna ek olarak az sayıda öğretmenin de (f=4) tını kalitesi-çalım tekniklerine yönelik uygulamalara yer verdiği tespit edilmiştir.

**Tablo 5**

*Okul Öncesi Öğretmenlerinin Orff Yaklaşımı Temelli Sınıf İçi Etkinliklerinde Enstrüman Tasarımı Uygulamaları ve Bu Enstrümanları Kullanma Durumlarına İlişkin Tema ve Kodlar*

Enstrüman tasarımı ve kullanımı
Öğrencilerle birlikte çeşitli malzemelerden çalgılar yapılması (f=13)
Çalgıların seslerini keşfetme, bireysel doğaçlamalar yapma, ses çalışmalarına eşlik etme (f=13)

Okul öncesi öğretmenlerinin çeşitli malzemelerden faydalanarak enstrüman tasarlama ve kullanma durumlarına yönelik elde edilen veriler incelendiğinde öğretmenlerin tamamına yakınının (f=13) çalgı tasarlama uygulamalarına yer verdikleri tespit edilmiştir. Öğretmenlerin tamamına yakını tasarladıkları çalgıların etkinlikler

çinde kullanımını planlamakta; bu kapsamda çalgıların seslerini keşfetme, bireysel doğaçlamalar yapma, ses çalışmalarına eşlik etme uygulamalarına yer vermektedir.

#### 4. Sonuç

Sınıf içi etkinliklerinde Orff Yaklaşımı temelli uygulamalara yer veren okul öncesi öğretmenlerinden elde edilen bulgular incelendiğinde, Orff Yaklaşımı'nda 'konuşma ve şarkı söyleme öğrenme alanlarına' yönelik olarak artikülasyon ve konuşma egzersizlerine, ritmik egzersizlere, şarkı repertuarına yönelik çalışmalara, hareket oyunları ve dans uygulamaları ile nefes egzersizlerine yer verdikleri gözlenmektedir. Orff Yaklaşımı, dili, konuşmayı, ses oyunlarını ve şarkının kullanımını, hayal gücü ve yaratıcı ifadeyi geliştirmenin birincil araçları olarak görmektedir. Bu uygulamalar ile çocuklar, diğer kültürlerin dillerini deneyimleyebilir, topluluktaki birliktelik kavramını içselleştirebilirler, kendilerini ifade edebilme ve gerçekleştirebilme fırsatı yakalayabilirler. Ayrıca bu uygulamalar, müzikal öğrenmenin bir aracı olarak da kullanılabilir (Colette Bischoff, 2009, s. 37). İçerdiği artikülasyon, ritmik, dinamik ve anlatım unsurları aracılığıyla temel bir sanatsal malzeme sunan konuşma, Orff Yaklaşımı'nın temel öğrenme alanlarından biridir. Konuşma, Orff Yaklaşımı'nda, insanın doğuştan getirdiği bir özellik olarak temel unsurları ile müzik eğitime aktarılır (Frazee, 1987, Orff, 1978, Keller, 1973, Widmer, 1994) ten aktaran Yaprak Kotzian, 2018, s. 101-102). Konuşma alanı içerisindeki alıştırmalar Orff öğretisinin her aşamasında önemli rol oynar. Tekerlemeler, isimler, heceler, seslenmeler, sayımacalar, atasözleri, özlü sözler, bilmece, hikayeler, şiirler; bir anlam ifade etmeyen-uydurma ya da hayal ürünü kelimeler ve dördlükler, Orff Yaklaşımı'nın çekirdeğini oluşturur (Öztürk, 2003, s. 141; Yaprak Kotzian, 2018, s. 103). Yaratıcı hareket, dil, basit şarkılar ve tını jestlerinin tümü süreç içinde başlangıç noktası olarak rol üstlenir. Böylece en doğal, temel ve kolay ulaşılabilir enstrüman olarak 'insan sesi' konuşma yoluyla temel bir ifade aracı olarak kullanılır (Colette Bischoff, 2009, s. 36).

Alan yazın, Orff Yaklaşımı içinde konuşma öğrenme alanının önemini ortaya koymaktadır. Araştırmaya dahil olan öğretmenlerin tamamına yakınının bu öğrenme alanı içinde 'artikülasyon ve konuşma egzersizleri (f=13) ile ritmik egzersizlere (f=10) yer veriyor olmasının, Orff Yaklaşımı'nın uygulama prensipleri bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir.

Araştırma kapsamında okul öncesi öğretmenleri tarafından Orff Yaklaşımı temelli sınıf içi etkinliklerinde yer verildiği tespit edilen bir diğer öğrenme alanı ise şarkı söyleme öğrenme alanıdır. Müzik, ritim ve dil ayrılmaz bir bütündür. Okul öncesi eğitimde iyi hazırlanmış bir müzik eğitimi programı, çocuğun anadilinin gelişmesine büyük katkı sağlar. Çocuğu sıkmadan, zorlamadan, oyunlaştırarak söylenen tekerleme, sayıma ve şarkılar, çocuğun kelime dağarcığını zenginleştirirken dil çabukluğu kazanmasını sağlamakta, düzgün ve anlamlı cümleler kurmasına da yardımcı olmaktadır (Uçal, 2003, s. 14). Wuytack'a (1977) göre şarkı söylemek nefes akışını sese dönüştürmektir. Bu nedenle de en temel yaşam fonksiyonumuz olan 'solunumla' ilişkilidir. İnsan şarkı söylerken bedensel ve ruhsal olarak bir bütünleşme yaşar. Kişi sesini yükselttiğinde kendisinin de ötesine geçtiği aşkın bir durum yaşar (aktaran Colette Bischoff, 2009, s. 37). Yaprak Kotzian (2018) ise şarkı söyleme ve konuşma sesini, her insanın sahip olduğu ve doğallıkla kullanabildiği bir müzik enstrümanı olmanın yanında, insanın temel ifade araçlarından biri olarak tanımlar (s.104). Orff Yaklaşımı temel prensipleri ile örtüşen tüm bu niteliklerinden ötürü şarkı söylemek, eğitim süreçlerinde doğal bir ifade aracı olarak önemli bir yere sahip olur.

Orff Yaklaşımı, çocukların hayal gücünü, ilgisini ve yaratıcılığını harekete geçiren aktivite, oyun ve eğlenceli egzersizler aracılığı ile onların şarkı söyleme yeteneğinin gelişimi ve güçlenmesine katkı sağlamaya çalışır (Yaprak Kotzian, 2018, s. 104-105). Araştırmaya dahil olan öğretmenlerin tamamının ve tamamına yakınının şarkı söyleme öğrenme alanı içinde şarkı repertuarı çalışmaları (f=14) ile hareket oyunları ve dans uygulamalarına (f=13) yer veriyor olmasının, Orff Yaklaşımı'nın uygulama prensipleri bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir.

Bununla birlikte Orff Yaklaşımı'nda şarkı söyleme öğrenme alanına yönelik olarak üzerinde durulan uygulamalardan biri de nefes çalışmalarıdır. Nefes çalışmaları çoğunlukla; hayali cisimleri zihninde canlandırmak, doğa olaylarını tasavvur etmek, bir partner ile hareket etmek, küçük hikayeler aracılığı ile kişinin kendi bedenine bir yolculuğa çıkmasını sağlayan tanımlamalar yapmak vb. yaratıcı ve eğlenceli uygulamalarla gerçekleştirilir. Bu egzersizler ile nefes kapasitesi artırılmaya ve güçlendirilmeye çalışılır. Nefes akışını ve sesi kontrol altına almak için diyafram aktive edilir (Wieblitz, 2011, Keetman, 1977 ve Orff, 1978'den aktaran Yaprak Kotzian, 2018, s. 104-105). Nefes çalışmaları, çocukların dil-konuşma ve şarkı söyleme becerilerini geliştirmeye yönelik uygulamalarda hazırlayıcı bir rol oynar. Bu nedenle araştırma kapsamında nefes çalışmalarının, öğretmenlerin yarısından fazlası (f=8) tarafından etkinliklerde uygulanıyor olması, Orff Yaklaşımı'nın uygulama prensipleri bakımından önemli bulunmuştur.

Araştırmaya dâhil olan okul öncesi öğretmenlerinin hareket ve dans öğrenme alanına yönelik olarak; dans/hareket doğaçlamalarına, hareket repertuarı çalışmalarına, bedensel farkındalık ve duyarlılaştırmaya yönelik çalışmalara, sabit dans formları uygulamalarına, dans kompozisyonu ve harekete eşlik etme çalışmalarına yer verdikleri tespit edilmiştir. Orff Yaklaşımı'nda hareket ve dans alanındaki deneyimler, 'hareket oyunları, şarkılı oyunlar ve danslar,

yaratıcı dans, halk dansları, hareket eşliği alıştırmaları, jimnastik egzersizleri, ritmik egzersizler vb.' kullanılarak kazandırılmaya çalışılır (Yaprak Kotzian 2018, s. 113). Bu uygulamalar kapsamında yaratıcı dans çalışmaları ile çocuklar koşma, sıçrama, zıplama, düşme, eğilme, dönme gibi hareketleri, zaman-mekân boyutları ve enerji gibi dans konseptleri ile bağlayabilir (Coogan, 2006, s. 20), sabit dans formlarını kullanarak farklı kültürlere ait dansları (ve böylelikle dansa eşlik eden müzikleri-şiiirleri) tanıma ve deneyimleme imkânı yakalayabilir. Çeşitli enstrümanların seslerini harekete dönüştürebilir ya da hareketlerini çeşitli enstrümanlarla sese aktarabilir. Bu öğrenme alanına yönelik çalışmaların tamamı, okul öncesi dönem çocuklarının hareket alanında edineceği çok önemli devinışsel becerileri içinde barındırmaktadır.

Hareket çalışmaları, öğrencilere aktif olma, sosyal etkileşimlere girme ve bedeni bir ifade aracı olarak şekillendirme fırsatı verir (Jorgenson, 2010, s. 31). Bedenin sağ ve sol taraflarının, alt ve üst kısımlarının eşzamanlı kullanımını, bedenin hareket yatkınlığının bütün olarak gelişmesini sağlar (Milli, 2016-2017, s. 21). Araştırma kapsamında öğretmenlerin tamamına yakınının dans/hareket doğaçlamaları uygulamaları (f=13) ile hareket repertuarına yönelik uygulamalara (f=11) yer verdiği, yarısına yakınının da bedensel farkındalık ve duyarlılaştırmaya yönelik çalışmalar (f=6) ve sabit dans formlarına yönelik uygulamalara (f=8) yer verdiği tespit edilmiştir. Ancak Orff Yaklaşımı temelli hareket ve dans uygulamaları içinde dans kompozisyonu (f=3) ve harekete eşlik etme çalışmalarına (f=2) yer veren öğretmen sayısının düşük olduğu gözlenmiştir. Öğretmenlerin Orff Yaklaşımı'na yönelik eğitim-öğretim etkinliklerine katılabilme durumları göz önünde bulundurulduğunda (bkz. Tablo 1), bu durumun hareket ve dans alanına yönelik uygulama ve teorik bilgilerinin yetersizliğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Benzer şekilde, Dalgın ve Acay Sözbir (2019, s. 55) 15 okul öncesi öğretmeni ile gerçekleştirdikleri araştırmada, öğretmenlerin müzik etkinliklerinde Orff Yaklaşımı'ndan yararlandığını, bununla birlikte en az yer verilen çalışmalardan birinin de 'yaratıcı hareket ve dans' uygulamaları olduğunu tespit etmişlerdir. Oysa hareket etmeye, oyun oynamaya çok yatkın olan çocukların buna yönelik duyacakları istek, müzik etkinliklerinde yapacakları danslarla, dramatizasyonlarla karşılaşmalıdır. Çocuklar böylece kendi doğal hareketlerinden yola çıkar ve öğretmenin yönlendirmesiyle yapılandırılmış bir bütüne ulaşır. Kendi bulduğu hareketleri kullanıyor olmak da özgüvenlerinin artmasını sağlar. Çocuk böylece hayal gücünü kullanıp yaratıcılığını geliştirme fırsatı yakalar (Özevin, 2003, s. 13).

Dans etmek, müziğin ritmine göre hareket etmek, bireyde 'amaca yönelik bilinçli hareketlerin devamlılığı ve ahenkli, uyumlu çalışması' olarak tanımlayabileceğimiz eş güdümün de göstergesidir. Bedenin olgunluğu arttıkça ve buna paralel olarak alıştırma çöğaldıkça eşgüdüm artar. Müziğin ve hareketin aynı anda derslerde kullanılmasının, beynin bazı odalarını doğrudan bazılarını dolaylı ve sonuç olarak her iki lobu ve odaları aynı anda çalıştırma gibi olağanüstü etkileri vardır (Tokatlı, 2014-2015, s. 13). Alan yazının ortaya koyduğu tüm bu nedenlerden ötürü Orff Yaklaşımı öğrenme alanlarından hareket ve dans alanı uygulamalarının bilinçli ve etkin şekilde eğitim-öğretim süreçlerine aktarılması büyük önem taşır. Bu durum, Orff Yaklaşımı uygulama prensipleri bakımından vazgeçilmezdir. Öğretmenlerin hareket ve dans öğrenme alanı uygulamalarına yönelik eğitim-öğretim süreçlerine dâhil olmalarının, sınıf içi etkinliklerindeki eksikliklerin giderilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmaya dâhil olan öğretmenlerin, Orff Yaklaşımı temelli sınıf içi etkinliklerinde yer verdiği bir diğer öğrenme alanı olan enstrüman çalma uygulamalarına yönelik verileri incelendiğinde; ritmik egzersizler ve doğaçlama çalışmaları, topluluk müziği, tını kalitesi ve çalım tekniklerine yönelik çalışmalar gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir. Orff Yaklaşımı'nın enstrüman çalma uygulamalarında kullanılan Orff çalgıları, eğitim süreçlerinin önemli öğelerinden biridir. Farklı kültürlerden gelen bu çalgıların her biri kendine ait bir tınıya sahiptir. Melodik Orff çalgıları (ksilofonlar ve metalofonlar) ve birçok değişik sese sahip küçük vurmali çalgılar, davullar, sahip oldukları kolay çalım teknikleri ile uygulamalar içinde herkes tarafından rahatlıkla kullanılır (Erol, 2006, s. 18).

Enstrüman çalma uygulamalarında Orff çalgıları kullanılarak hem solo hem de grup çalışmaları içinde müzik yapılabilir. Kullanılan çalgılar, doğaçlamaya uygun yapıları ile ses fantezileri geliştirebilmeye de olanak sağlar (Schumacher, 2003, s. 6). Ayrıca bu çalgılar, hikâye anlatımında, değişik türlerde şarkı ve müziklere eşlik etmede kullanılabilirler. Orff Yaklaşımı'nın çocuklara ksilofon, davul vb. enstrümanları öğretmek gibi bir amacı yoktur. Aksine Orff Yaklaşımı'nda enstrümanlar, çocukların oyun, hareket, ritim, yaratıcılık ve birlikte çalışmanın birbiriyle iç içeliği hakkında bütüncül bir fikir edinmesi için kullanılır. Ayrıca bu çalgılar ile gerçekleştirilen çalma uygulamaları çocuklara, daha fazla yaratmaları, keşfetmeleri, duygularını ifade etmeleri ve doğaçlama yapabilmeleri için fırsatlar sunar (Jorgenson, 2010, s. 39-40). Araştırma kapsamında çalma alanına yönelik olarak öğretmenlerin büyük çoğunluğunun ritmik egzersizler ve doğaçlama (f=13) ve topluluk müziği (f=10) uygulamalarına yer veriyor olduğu gözlenmiştir. Ancak öğretmenlerin bireysel ve topluluk müziğinde melodik egzersizler ve doğaçlamaya yeterince yer vermediği tespit edilmiştir. Öğretmenler bunun nedeninin 'müzik bilgi birikimlerinin ezgili çalgıları kullanmakta yetersiz olması ve bu çalgıların (profesyonel ezgili çalgılar) dersliklerinde bulunmaması' olduğunu ifade etmişlerdir (bkz. Tablo 1). Bununla birlikte Yaprak Kotzian (2018) Orff Yaklaşımı'nda enstrüman çalma öğrenme alanına ilişkin; Ritmik ve melodik egzersizler doğaçlama, topluluk müziği alıştırma olarak ek olarak tını kalitesi ve çalım tekniklerine yönelik çalışmalara da değinmektedir (s. 108-



112). Ancak araştırmaya dahil olan az sayıda öğretmenin ( $f=4$ ) tını kalitesi ve çalım teknikleri uygulamalarına yer verdiği gözlenmiştir.

Okul öncesi dönemde Orff çalgıları gibi çalınması kolay çalgıları çalmayı deneyen çocuklarda, tüm kaslar birbiriyle eşgüdüm içerisinde çalışmayı öğrenmektedir. Bunun yanında, çalgıdan ses çıkarmayı başarabildiğini gören çocuğun özgüveni sağlanmakta ya da artmaktadır (Uçal, 2003, s. 14). Bu nedenle okul öncesi dönem müzik etkinliklerinde bu çalgıların etkin şekilde kullanımı önem taşımaktadır. Orff çalgıları, Orff Yaklaşımı uygulamaları açısından da özel bir yere sahiptir. Araştırmaya dahil olan öğretmenlerin, enstrüman çalma öğrenme alanı uygulamalarını etkin bir şekilde gerçekleştirebilmeleri için, öğrenci sayısı ile uyumlu sayı ve çeşitlilikte (Orff Yaklaşımı'nda kullanılan) profesyonel çalgılara sahip olmaları gerekmektedir. Bununla birlikte müzik alan bilgilerinin de bu çalgıları çalmalarına ve toplu çalma etkinlikleri tasarlayabilmelerine imkân verecek düzeyde olması önem taşımaktadır. Kalyoncu (2008, s. 22) eğitimcilerin yaşamış oldukları bu problemlere değinmiş ve diğer müzik çalışmalarında olduğu gibi elementer müzik alıştırmalarında kullanılacak çalgıların ve kaynak kitapların maliyetlerinin oldukça yüksek olduğuna dikkat çekmiştir. Bununla birlikte öğreticilerin eğitimi ve gerekli malzemelerin temini için yasal düzenlemelerin yapılmamış olmasının, bu eğitim yaklaşımının kurumsallaşamamasına ve uygulamaların çoğunlukla kişisel girişimlerle sınırlı kalmasına neden olduğuna vurgu yapmıştır. Bu değerlendirmeler göz önünde bulundurulduğunda; araştırmaya dahil olan okul öncesi öğretmenlerine gerekli materyal ve eğitim desteğinin verilmesi ile sınıf içi etkinliklerinde enstrüman çalma öğrenme alanı uygulamalarına yönelik eksikliklerin giderilebileceği düşünülmektedir.

Orff Yaklaşımı uygulamaları içinde yer alan yaratıcı bir çalışma boyutu da çocukların çeşitli malzemeler kullanarak çalgılar tasarlaması ve bu çalgılarla müzikal deneyimler edinmeleridir. Çalgı yapımı çeşitli materyallerin dokunarak tanınmasından, deneme yapmaya, kendi çalgısını üretmeye ve biçimlendirmeye uzanan bir yoldur (Salmon, 2005, s. 27). Her türlü materyal ve araç-gereç kullanılarak enstrüman tasarlamak hedeflenir (Erol, 2005, s. 42). Artık malzemelerin kullanımı, doğadan çeşitli taşlar, yapraklar vb. malzemelerle tasarlanan çalgılar örnek gösterilebilir. Sungurtekin (2001, s. 178) çalgı tasarlamada atık malzemelerin kullanımına 'farklı boyutlardaki boş pet şişelere taş, kum, pirinç, nohut, cam kırıkları vb. gibi malzemeler koyarak marakaslar hazırlama, konserve kutularından bongolar ve yoğurt kaplarından da küçük trampetler yapma' örneklerini vermiştir. Ayrıca Erol (2015) 'Kendin Yap Kendin Çal' isimli kitabında, Öztürk (2007) 'Nesneler ve Çalgılar' isimli kitabında müzik eğitim etkinliklerinde kullanılmak üzere benzer çalgı yapım örneklerine yer vermiştir. Bu şekilde basit çalgılar yapmak çocukların tınıyı bilinçli olarak keşfetmesini desteklemektedir. Bu çalışmalar boyunca çocukların deneme, karşılaştırma, çalma/oyunama, yaratıcı düşünme süreçleri teşvik edilir. Kendi çalgılarını tasarlıyor olmak çocuklar için ilgi çekici olduğundan müziğe ilgi duymalarını da sağlar (Salmon, 2005, s. 27).

Araştırmaya dâhil olan öğretmenlerin tamamına yakınının öğrencileri ile birlikte artık ve kolay erişilebilir malzemeler kullanarak çalgı tasarımı yaptıkları gözlenmiştir. Öğretmenler öncelikli olarak bu çalgılarla tını keşfine yönelik uygulamalar yaptıklarını, buna ek olarak zaman zaman etkinlikler içinde eşlik çalgısı olarak kullandıklarını ifade etmişlerdir. Orff Yaklaşımı uygulama prensipleri bakımından bu uygulamalara yer veriyor olmalarının önemli olduğu düşünülmektedir.

Sonuç olarak bu araştırmada araştırmaya dahil olan öğretmenlerin büyük bölümünün ses çalışmaları başlığı altında konuşma öğrenme alanında artikülasyon ve konuşma egzersizleri ve ritmik egzersizlere yer verdiklerini, şarkı söyleme öğrenme alanında ise şarkı repertuarı, hareket oyunları ile danslara yönelik çalışmalar ve nefes egzersizi çalışmalarına yer verdiklerini ortaya koymuştur. Hareket ve dans öğrenme alanında ise çok sayıda öğretmenin dans/hareket doğaçlamalarına ve hareket repertuarına yönelik çalışmalara yer verdiği ve öğretmenlerin yaklaşık yarısının bedensel farkındalık ve duyarlılaştırma ile sabit dans formlarının uygulanmasına yönelik çalışmalar gerçekleştirdiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte az sayıda öğretmenin de dans kompozisyonu ve harekete eşlik etme çalışmalarına yer verdiği tespit edilmiştir. Enstrüman çalma öğrenme alanında da öğretmenlerin tamamına yakını ritmik egzersizler ve doğaçlama ve topluluk müziği çalışmalarına yer verirken, az sayıda öğretmenin çalgılara yönelik tını kalitesi ve çalım tekniklerine yönelik çalışmalara yer verdiği gözlenmiştir. Ayrıca öğretmenlerin tamamına yakınının farklı malzemeler kullanarak enstrüman tasarlama çalışmalarına yer verdiği tespit edilmiştir.

Orff Yaklaşımı, öğrenme alanlarının tamamının birbiriyle bağlantılı olarak kullanılmasını öngörür. Elbette bunun gerçekleşebilmesi için Orff Yaklaşımı'ndan yararlanan öğretmenin, önemle üzerinde durulan öğrenme alanlarına yönelik çalışmaların boyutlarına, içeriklerine, uygulama prensiplerine ve uygulama örneklerine yönelik bilgi ve deneyim sahibi olması beklenir. Böylelikle eğitmen, çocuklar için uzun süreli müzikal kazanımlara ulaşmada çok boyutlu, zengin bir öğrenme ortamı sağlayabilir. Araştırmaya katılan okul öncesi öğretmenlerinin, bu alana yönelik bilgi ve deneyimlerinin yetersiz olabilmesi ve bilgiye ulaşmakta zorlanabilmeleri, derslik koşullarının yetersizliği, dersliklerde bulunan enstrümanların nitelik ve/veya sayısal olarak yetersizliği gibi nedenlerden ötürü uygulamalarda bazı öğrenme alanlarına yeterince yer veremedikleri gözlenmiştir.

Bu araştırma kapsamında yalnızca ‘sınıf içi etkinliklerinde Orff Yaklaşımı temelli uygulamalara yer verdiklerini beyan eden okul öncesi öğretmenleri’ ile görüşme yapılmış ve veri toplanmıştır. Araştırmaya dâhil olan öğretmenler Orff Yaklaşımı eğitmenliğine yönelik uzun süreli ve aşamalandırılmış bir eğitim-öğretim programına dahil olmamıştır (bkz. Tablo 1). Araştırmada öğretmenlerin, Orff Yaklaşımı’nın kullanımına ilişkin yetkinliklerini; mesleki deneyimlerin diğer meslektaşlar ile paylaşımı ve profesyonel olmayan kaynaklar (vloglar, bloglar, internet siteleri, sosyal medya) aracılığı ile edindikleri tespit edilmiştir. Bu nedenle alana yönelik uzman rehberliğinde uygulamalı ve teorik içerikleri olan sistematik eğitim-öğretim süreçlerine ihtiyaç duydukları gözlenmiştir. Görüşmeler süresince araştırmaya dâhil olan öğretmenlerin tamamı da böyle bir desteğe ihtiyaç duyduklarını ifade etmişlerdir.

Orff Yaklaşımı uygulamalarında yer alan ‘kulak eğitimi, müzik teorisi, elementer kompozisyon ve elementer müzik tiyatrosu gibi farklı öğrenme alanlarına (Frazee 1987’den aktaran Yaprak Kotzian, 2018, s. 101) yönelik durum incelemesi bu araştırmaya dâhil edilmemiş, araştırma; konuşma ve şarkı söyleme öğrenme alanları (araştırma kapsamında ses uygulamaları başlığı altında ele alınarak), hareket ve dans öğrenme alanı, enstrüman çalma öğrenme alanı (Frazee 1987’den aktaran Yaprak Kotzian, 2018, s. 101) ile sınırlı tutulmuştur. Ayrıca incelenen öğrenme alanlarına yönelik ‘uygulamaların niteliği ve sıklığına’ ilişkin gözlem ve inceleme de yapılmamıştır. Bu nedenle farklı araştırmalarla, Orff Yaklaşımı uygulamalarında önemle üzerinde durulan tüm öğrenme alanlarının erken müzik eğitiminde kullanıma durumu, daha kapsamlı ölçütler kullanılarak incelenebilir. Böylelikle uygulamalara yönelik eksikliklerin tespit edilerek giderilmesine katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

### Kaynakça

- Bilen, S., Özevin, B., & Canakay, E. U. (2017). *Orff destekli etkinliklerle müzik eğitimi*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Colette Bischoff, S. (2009). *Music, growth, and wisdom: The educational thought of Carl Orff and Alfred North Whitehead* [Yüksek lisans tezi, Saskatchewan Üniversitesi]. Saskatchewan Üniversite Kütüphanesi. <https://harvest.usask.ca/handle/10388/etd-04092009-123506>
- Coogan, C. (2006, İlkbahar). Danstan söze yüksek uçuş. *Orffinfo*, 9, 20-24.
- Çelebioğlu, Ö. (2017). Okul öncesi dönem müzik eğitiminde ortam düzenleme. İ. Artan (Ed.), *Okul öncesi dönemde müzik eğitimi* (s. 27-41) içinde. Hedef CS Basın Yayın.
- Dalgın, M., & Acay Sözbir, S. (2019). Okul öncesi dönem müzik etkinliklerinde uygulanan yöntem, teknik ve yaklaşımlar. *Fine Arts*, 14(1), 39-59. <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2019.14.1.D0225>
- Eren, B., Deniz, J., & Düzkantar, A. (2013). Orff yaklaşımına göre hazırlanan müzik etkinlikleri içinde ipucunun giderek azaltılması yöntemi ile yapılan gömülü öğretimin otistik çocuklara kavram öğretmedeki etkililiği. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 13(3), 1863-1887. <https://doi.org/10.12738/estp.2013.3.1499>
- Erol, O. (2005, Sonbahar). Orff enstitüsünde 1 yıl. *Orffinfo*, 8, 40-42.
- Erol, O. (2015). *Kendin yap kendin çal*. Eğiten Kitap.
- Fraze, J. (1987). *Discovering Orff: A curriculum for music teachers*. Schott.
- Jorgenson, L. B. (2010). *An analysis of the music education philosophy of Carl Orff* [Yüksek lisans semineri, Wisconsin-La Crosse Üniversitesi]. MINDS@UW. <http://digital.library.wisc.edu/1793/49113>
- Kalyoncu, N. (2008, İlkbahar). Elementer müzik ve hareket eğitimi yaklaşımının Türkiye’de kabul sorunu üzerine. *Orffinfo*, 13, 20-23.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi-kavramlar-ilkeler-teknikler*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Keetman, G. (1977). *Elementaria: First acquaintance with Orff-Schulwerk*. Schott. (Orijinal çalışma “*Elementaria: Erster umgang mit dem Orff-Schulwerk*” ismiyle 1970 yılında yayınlandı).
- Keller, W. (1973). *Ludi musici, Sprachspiele*. Fidula, Boppard am Rhein.
- Koçak, K. O. (2013). Pedagojik profesyonellik ve Orff Schulwerk veya pusulayla yolunu bulmak. K. O. Koçak ve N. Laslo (Eds.), *Türkiye’de Orff Schulwerk müzik, oyun ve dans üzerine makaleler* (s. 7-13) içinde. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Milli Eğitim Bakanlığı. (2013). *Okul öncesi eğitim programı*. Milli Eğitim Bakanlığı Temel Eğitim Genel Müdürlüğü. <http://tegm.meb.gov.tr/dosya/okuloncesi/ooproram.pdf>
- Milli, Z. M. (2016-2017, Sonbahar-Kış-İlkbahar). Orff Schulwerk’te beden üzerine/üzerinde oyunlar. *Orffinfo*, 24, 20-21.
- Orff, C. (1978). *The Schulwerk: Carl Orff-His life and works, documentation*, C. 3. Hans Schneider.
- Özevin, B. (2003, Eylül). Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı’nda Orff öğretisi. *Orffinfo*, 4, 12-13.
- Öztürk, A. (2003). *Yaratıcı drama ve Orff öğretisi arasındaki ilişki* [Sempozyum sunumu]. Orff-Schulwerk müzik ve dans pedagojisi uluslararası sempozyum kitabı (s. 136-143) içinde. Orff-Schulwerk Eğitim ve Danışmanlık Merkezi.
- Öztürk, A. (2007). *Nesneler ve çalgılar (Artık araç gereçlerden çalgı yapımı)*. Kök Yayıncılık.
- Patton, M. Q. (1987). *How to use qualitative methods in evaluation*. Sage Publications.
- Salmon, S. (2005, Sonbahar). Herkes için müzik. *Orffinfo*, 8, 26-28.
- Schumacher, K. (2003, Eylül). Müziği araç olarak kullanan sosyal pedagoji ve entegrasyon pedagojisi ile müzik terapisi açısından Orff-Schulwerk’in anlamı. *Orffinfo*, 4, 4-7.
- Strauss, A. L., & Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research: Grounded theory procedures and techniques*. Sage Publications.
- Sungurtekin, Ş. (2001). Uygulamalı çevre eğitimi projesi kapsamında ana ve ilköğretim okullarında müzik yoluyla çevre eğitimi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1), 167-178. [https://acikerisim.uludag.edu.tr/bitstream/11452/10499/1/14\\_1\\_16.pdf](https://acikerisim.uludag.edu.tr/bitstream/11452/10499/1/14_1_16.pdf)

- Tokatlı, A. (2014-2015, Sonbahar-Kış-İlkbahar). Orff-Schulwerk: Çocuklarda hareket gelişimi ve eğitimi. *Orffinfo*, 23, 13-15.
- Toksoy, A. C., & Beşiroğlu, Ş. (2006). Orff Yaklaşımı çerçevesinde ilköğretim I. kademesinde müzik ve hareket eğitimine başlangıç için bir model önerisi. *İtüdergisi/b Sosyal Bilimler*, 3(2), 23-34. [http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi\\_b/article/viewFile/489/411](http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/489/411)
- Türkmen, E. F. (2017). *Müzik eğitiminde öğretim yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Uçal, E. (2003, Eylül). Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Eğitimi Anabilim Dalı'ndaki Orff Öğretisi uygulamaları. *Orffinfo*, 4, 14-15.
- Widmer, M. (1994). *Sprache spielen: Vom kinderreich zur spielszene. Modelle zum spielerischen gestalten mit musik und tanz in kindergarten und elternhaus angeregt durch verschiedene sprachformen*. Auer Verlag.
- Wieblitz, C. (2011). *Lively children's choir: Joyful, playful, dancing, incentives and examples*. Reichert Verlag.
- Wuytack, J. (1977). Apologia for Orff-Schulwerk. I. Carley (Ed.), *Orff Re-Echoes book I: Selections from the Orff echo and the supplements* (s. 3-9) içinde. AOSA.
- Yaprak Kotzian, E. (2018). *Orff-Schulwerk elementer müzik ve hareket pedagojisinin temelleri*. Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A. (1999). Nitel araştırma yöntemlerinin temel özellikleri ve eğitim araştırmalarındaki yeri ve önemi. *Eğitim ve Bilim*, 23(112), 7-17. <http://egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/article/view/5326/1485>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

# Pandemi Sürecinde Uzaktan Eğitime İlişkin Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrencilerinin Görüşleri

## The Opinions of The Students of Music Education Department on Distance Education during The Pandemic

**Muhsin Sarıkaya**

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

email: [muhsinbey@atauni.edu.tr](mailto:muhsinbey@atauni.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0595-8958>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Sarıkaya, M. (2021). Pandemi sürecinde uzaktan eğitime ilişkin müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencilerinin görüşleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 92-100. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.835720>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 04/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 19/01/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Bu araştırma müzik öğretmen adaylarının pandemi sürecinde uzaktan eğitime yönelik görüşlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Tarama modelinde tasarlanan araştırmanın çalışma grubunu Atatürk Üniversitesi müzik eğitimi anabilim dalında öğrenim gören toplam 86 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmada kullanılan ölçek ve sorulardan elde edilen veriler SPSS paket programı ile analiz edilmiştir. Araştırmanın sonuçlarına göre, müzik öğretmen adaylarının pandemi sürecinde uygulanan uzaktan eğitime ilgileri geleneksel eğitime oranla daha düşük düzeydedir. Öğrenciler büyük oranda uygulamalı müzik derslerinin yüz yüze yapılması gerektiği ve teorik derslerin uzaktan eğitim ile verilebileceği görüşünü belirtmektedir. Öğrenciler uzaktan eğitim sürecinde hocaları ile iletişim sorunları yaşadıklarını, internet ve bilgisayar gibi teknolojik araçlara erişimde yeterli imkanları bulamadıklarını ifade etmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Müzik Eğitimi, Uzaktan Eğitim, Pandemi

### Abstract

This research aims to reveal the opinions of music teacher candidates on distance education during the pandemic. The study group of the research, which is designed in the scanning model, consists of 86 students studying at the Music Education Department of Atatürk University. The data obtained from the scale and questions used in the study were analyzed with the SPSS package program. According to the results of the study, the interest of music teacher candidates in distance education during the pandemic is lower than that of traditional education. Students mostly state that the applied music lessons should be done face to face and theoretical lessons can be given by distance education. Students also state that they have communication problems with their professors during distance education and they cannot find sufficient opportunities to access technological tools such as the internet and computers.

**Keywords:** Music Education, Distance Education, Pandemic

## 1. Giriş

Pandemi süreci tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de hayatı pek çok alanda olumsuz yönde etkilemiştir. Hiç beklenmedik bir şekilde toplumsal yapıyı sarsan bu süreç, özellikle çocukların ve gençlerin eğitim hayatında değişim ve gelişmelere neden olmuştur. Ülkemizde milli eğitimin büyük bir çoğunluğunu oluşturan, okullarda yüz yüze yapılan geleneksel eğitim modelinin yanı sıra, belirli alanlarda uygulanan uzaktan eğitim modelleri, acil bir ihtiyaç olarak eğitim camiası tarafından yeniden gündeme gelmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde, yaklaşık üç yüz yıllık bir geçmişe sahip olan uzaktan eğitim çalışmaları aslında eğitim tarihinin aynı zamanda teknolojik gelişmelere paralel ilerlemesinin doğal bir sonucudur. İlk başlarda geleneksel eğitim modelleri her ne kadar teknolojik gelişmelere direnç gösterse de toplumların sosyokültürel yapılarındaki değişimi bu gelişmeyi zorunlu kılmıştır (Fox, 1998; Sherry, 1996).

Teknolojik imkânların artması bilgiye erişimin kolay hale gelmesine neden olmaktadır. Bunun sonucunda öğretmen nitelikleri ve geleneksel öğrenme metotları zaman içerisinde gelişme ve değişime ihtiyacı doğurmaktadır. Ülkemizde de bu değişim ihtiyacı Cumhuriyetin ilk elli yılında tartışılmaya başlanmıştır. 1960'lı yıllarda Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından mektupla öğretim uygulamaları gündeme gelmiş ve 1966 yılında Mektupla Öğretim ve Teknik Yayınlar Genel Müdürlüğü kurulmuştur. İletişim teknolojilerinin gelişmesiyle 1974 yılında ortaöğretim mezunları ve bazı iş kollarıyla ilgili olarak televizyon ağırlıklı yayınları kapsayan Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu (YAYKUR) kurulmuştur. 1981 yılında Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi ve 1992 yılında MEB bünyesinde Açık Öğretim Lisesi radyo ve televizyon yayınları ile uzaktan eğitim faaliyetlerine katılmıştır. İnternet teknolojisinin ülkemize girmesi ile bu uygulamalar web tabanlı olarak tüm eğitim kurumlarını kapsayacak şekilde daha sistemli bir yapı haline gelmiştir (Bozkurt, 2017; Kaya, 2002).



Müzik eğitiminde uzaktan eğitim uygulamaları ile ilgili ilk denemeler, geçtiğimiz yüzyılın sonlarına doğru dünyada ve Türkiye’de mektup, radyo ve televizyon ile başlayıp, daha sonra bilgisayar ve internetin yaygınlaşması ile günümüze kadar gelmiştir (Mark ve Gary, 1992; Sağer ve diğerleri, 2014; Pittman, 2003; Kentnor, 2015). Bu hızlı değişme ve gelişme her alanda olduğu gibi müzik eğitiminde de bazı tartışmaları doğurmuştur. Hebert (2007, s. 2), uzaktan müzik eğitimi ile ilgili kaygıları “diplomaların geçerliği, uzaktan eğitim ve bölüm içi iletişimin sağlanması, maliyeti düşürmek için eğitim kalitesinden ödün verme, eğitmen ve öğrenci davranışlarının ve hizmetlerinin kontrol edilmesi” olarak sınıflandırmıştır.

Günümüze kadar çok sınırlı olan araştırmalara baktığımızda, uzaktan müzik eğitiminin doğal bir süreç olduğunu savunan araştırmacılar ile birlikte, bu değişimin yaratacağı sorunlar üzerinde duran araştırmalar da göze çarpmaktadır. Bu araştırmalar, genel olarak öğrencilerin geleneksel eğitim ve uzaktan eğitim ile ilgili algılarının belirlenmesi ve özel olarak ise, müzik eğitimi ile ilgili eğitsel uygulamaların incelenmesi üzerine yapılmıştır (Koutsoupidou, 2014; Kos ve Goodrich, 2012; Walls, 2008; Barry, 2003; Keast, 2009; Johnson, 2017).

Barry (2003) lisansüstü müzik öğrencileri üzerinde yaptığı araştırmada, internet tabanlı çalışmaların geleneksel sınıf öğretimi için lisansüstü müzik eğitimi araştırma derslerinde yararlı bir tamamlayıcı olabileceği sonucuna ulaşmıştır.

Groulx ve Hernly (2010) ABD’deki dokuz lisansüstü müzik eğitimi programında müfredat gereksinimlerini, başvuru ve kayıtlarla ilgili faktörleri inceledikleri araştırmada, çevrimiçi uygulamaların geleneksel eğitimden ne aşağı ne de üstün olmadığı, aksine artan eğitim ihtiyacına yardımcı bir faktör olduğu sonucuna ulaşmışlardır.

Koutsoupidou (2014) müzik eğitimi programlarında uygulanan çevrimiçi uzaktan öğrenmeyi, müzik öğretmenin görüşlerini alarak incelediği çalışmasında, uzaktan öğrenmenin dünya çapında sunulmasına imkân sağladığı, farklı kültürel geçmişlere sahip insanlar arasında fikir ve uygulama alışverişini kolaylaştırdığı ancak internet tabanlı uygulamalarda özellikle performans derslerinde sorunlarla karşılaşıldığı sonucuna varmıştır.

Aslında yapılan araştırmalar, diğer uzaktan eğitim uygulamalarında olduğu gibi gelişen teknolojik imkânların eğitim ortamlarında verimli ve etkili olarak kullanılması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte müzik eğitiminde öğrencilerin değişen öğrenme algılarının belirlenmesi ve uzaktan eğitimin geleneksel eğitim içerisinde kullanılabilirliği, pandemi sürecinde yaşanan sorunlarla daha da önem kazanmaktadır.

Bu araştırma “Müzik öğretmeni adaylarının pandemi sürecinde uzaktan eğitime ilişkin görüşleri nelerdir?” sorusuna yanıt aramak için yapılmıştır. Bu problem kapsamında öğrencilerin verdiği cevaplar cinsiyet ve sınıf düzeyi bakımından incelenmiş ve sorunlarla ilgili görüşleri nicel veri analizi ile betimlenmiştir.

Bu araştırmanın amacı; içinde bulunduğumuz olağanüstü durumun getirdiği zorunlu uzaktan eğitim sürecinde, müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencilerinin sürece ilişkin görüşlerini ortaya çıkarmaktır.

## 2. Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada yöntem olarak nicel araştırmalarda kullanılan tekil tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri var olan durumu olduğu şekliyle betimleyen ve örnekleme kendi şartları içerisinde değerlendirmeye imkân tanıyan bir bilimsel araştırma türüdür (Karasar, 2008). Ayrıca araştırma, açık uçlu sorulardan elde edilen nitel verilerle desteklenmiştir. Bu nedenle araştırmada, öğrenci görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara da yer verilmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2008).

### 2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın evrenini Türkiye’de bulunan müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencileri oluşturmaktadır. Bu evren içerisinde örneklem olarak 2019-2020 öğretim yılında Pandemi sürecinin sınırlılıklarından dolayı Atatürk Üniversitesinde bulunan müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencileri seçilmiştir. Katılımcıların cinsiyet ve sınıf dağılımları Tablo 1’de verilmiştir.

**Tablo 1**  
*Katılımcıların Cinsiyet ve Sınıf Dağılımları*

Cinsiyet	f	%
Erkek	29	33.7
Kadın	57	66.3
Toplam	86	100.0
Sınıf	f	%
1.Sınıf	32	37.2
2.Sınıf	16	18.6
3.Sınıf	8	9.3
4.Sınıf	30	34.9
Toplam	86	100.0

Çalışmaya katılanların %33.7’sini erkekler, %66.3’ünü ise kadınlar oluşturmaktadır. Bu katılımcıların %37.2’si 1.sınıf, %18.6’sı 2.sınıf, %9.3’ü 3.sınıf ve %34.9’u ise 4.sınıfta yer almaktadır.

### 2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu Eğitim Bilimleri Birim Etik Kurul Başkanlığı'nın 08/07/2020 tarih, sayı no. 10 ve karar no. 02 kararı ile veriler toplanmıştır.

Araştırmada, Yıldırım ve diğerleri (2014) tarafından geliştirilen "Uzaktan Eğitim Öğrencilerinin Uzaktan Eğitime Yönelik Görüşleri" ölçeği mail yoluyla izin alınarak müzik öğretmeni adayları için kullanılmıştır. Ölçek 18 maddeli ve dört boyuttan oluşmaktadır. Ölçeğin toplam Cronbach's alpha değeri 0.864 ve faktörlere ait Cronbach's alpha katsayıları sırasıyla "kişisel uygunluk 0.862", "etkililik 0.818", "öğreticilik 0.807", "yatkinlik 0.799" olarak hesaplanmıştır (Yıldırım ve diğerleri, 2014). Ayrıca bu araştırma özelinde ölçeğin toplam Cronbach's alpha değeri hesaplanmış ve sonuç 0.776 çıkmıştır.

Ölçeğin dışında ek olarak öğrencilerin uzaktan eğitim ile ilgili görüşleri hakkında nitel veri elde etmek için araştırmacı tarafından hazırlanan "Hangi dersin uzaktan eğitimle devam etmesini isterdiniz? (Varsa nedeni ile birlikte belirtiniz. Yoksa sadece "yok" yazınız)." ve "Pandemi sürecinde karşılaştığımız sorunlar varsa lütfen belirtiniz." şeklinde iki açık uçlu soru sorulmuştur. Birinci maddede cevap zorunlu olup ikinci madde tercihe bırakılmıştır.

Araştırmada kullanılan ölçek ve açık uçlu sorular, cinsiyet ve sınıf düzeyi seçenekleri eklenerek Google anket programı üzerinden tek bir form oluşturularak hazırlanmıştır. Elde edilen form öğrenci bilgi sistemi web sayfası üzerinden öğretim döneminin son haftasında öğrencilere araştırmacı tarafından gönderilmiştir. Gönüllülük esasına dayalı olarak iki haftalık bir sürede 86 öğrenciden geri dönüş sağlanmıştır.

### 2.4. Verilerin Analizi

Verilerin analizinde SPSS programı kullanılmıştır. Cinsiyet ve sınıf dağılımlarının analizi tanımlayıcı istatistik ile yapılmıştır. Katılımcıların kullanılan ölçeğin ve alt boyutlarının skorlarının dağılım analizi ortalama, minimum ve maksimum değerleri bulunarak yapılmıştır. Cinsiyetlere göre ölçeğin skorlar arası farklılık analizi veriler normal dağılıma uymadığı için Mann-Whitney U testi yapılmıştır. Sınıflara göre ölçeğin skorlar arası farklılık analizi, veriler normal dağılıma uymadığı için Kruskal-Wallis testi yapılmıştır. Ölçeğin alt boyutları arasındaki ilişki, veriler normal dağılıma uymadığı için Spearman korelasyon testi ile yapılmıştır.

Açık uçlu soruların analizinde her bir soru için temalar belirlenmiştir. Veriler betimsel analiz yoluyla çözümlenmiştir. Öğrenci görüşlerine dikkat çekmek için doğrudan alıntılara da yer verilmiştir.

## 3. Bulgular

**Tablo 2**

*Müzik Öğretmeni Adaylarının Uzaktan Eğitime Yönelik Görüşleri*

İfadeler	Hiç		Nadiren		Bazen		Genellikle		Her zaman	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Kişisel işlerimin yoğunluğundan dolayı uzaktan eğitim benim için uygundur.	24	27.9	19	22.1	23	26.7	9	10.5	11	12.8
Uzaktan eğitim yaşama stilime uygundur.	35	40.7	15	17.4	12	14	10	11.6	14	16.3
Uzaktan eğitim ihtiyaç duyduğum eğitimler için uygun bir alternatiftir.	29	33.7	23	26.7	13	15.1	11	12.8	10	11.6
Uzaktan eğitim zaman kaybetmeksizin eğitim alabilmemi sağlamaktadır.	30	34.9	17	19.8	15	17.4	9	10.5	15	17.4
İstedğim zamanda istediğim yerden derse katılma esnekliğine ihtiyacım var.	14	16.3	15	17.4	15	17.4	15	17.4	27	31.4
Eğitim almak için üniversite kampüsüne gitmek benim için zordur.	42	48.8	17	19.8	9	10.5	7	8.1	11	12.8
Uzaktan eğitim, öğretim uygulamaları açısından öğrenciyi daha aktif hale getirir.	42	48.8	7	8.1	15	17.4	12	14	10	11.6
Uzaktan eğitim kişiler için iyi bir öğrenme fırsatı sunar.	42	48.8	12	14	19	22.1	7	8.1	6	7
Uzaktan eğitim öğrencinin kendi hızında öğrenmesini sağlar.	28	32.6	13	15.1	21	24.4	10	11.6	14	16.3
Uzaktan eğitim öğrenmenin kalıcı olmasını sağlamaktadır.	50	58.1	10	11.6	14	16.3	6	7	6	7
Uzaktan eğitim geleneksel eğitimden etkilidir.	52	60.5	12	14	13	15.1	5	5.8	4	4.7
Eğitimimin en iyi şekilde gerçekleşmesi için yüz yüze etkileşim gereklidir.	1	1.2	11	12.8	12	14	13	15.1	49	57
Uzaktan eğitime nazaran geleneksel eğitimde fikirler, anında ve daha anlaşılır bir şekilde ifade edilmektedir.	4	4.7	8	9.3	18	20.9	11	12.8	45	52.3
Uzaktan eğitime nazaran geleneksel eğitimle daha etkili bir öğrenme sağlanır.	5	5.8	6	7	16	18.6	17	19.8	42	48.8
Öğrenmek için yüz yüze iletişime ihtiyaç duyarım.	2	2.3	5	5.8	14	16.3	18	20.9	47	54.7
Verilen görevleri ertelemeyi alışkanlık haline getirmiş bir kişiyim.	42	48.8	16	18.6	18	20.9	6	7	4	4.7
Çoğunlukla verilen görevleri yarım bırakırım.	65	75.6	9	10.5	7	8.1	1	1.2	4	4.7
Ödevlerimi yapmak için son ana kadar beklerim.	39	45.3	15	17.4	19	22.1	6	7	7	8.1

Müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin uzaktan eğitim ölçeğine verdiği yanıtların istatistiksel dağılımı Tablo 2’de verilmiştir. Elde edilen bulgulara göre öğrencilerin büyük çoğunluğu geleneksel eğitimi uzaktan eğitime göre daha anlamlı bulmaktadır. Öğrenciler büyük oranda eğitimin yüz yüze etkileşimle daha iyi olacağı (%49), yüz yüze eğitime ihtiyaç duydukları (%47), fikirlerini anlık olarak ifade edebildikleri (%45) ve daha etkili bir öğrenme gerçekleştiği (%42) görüşündedir. Bu durumla ters orantılı olarak öğrenciler uzaktan eğitimin kalıcı bir öğrenme sağlamadığını (%50), aktif bir öğrenmenin gerçekleşmeyeceğini (%42) ve kalıcı olamayacağı (%50) belirtmişlerdir.

**Tablo 3**  
*Katılımcıların Ölçek Alt Boyutları ve Toplam Skorlarının Dağılımları*

Boyutlar	X ± SS	Min.	Max.
Kişisel Uygunluk	15.48±7.04	6	30
Etkililik	10.79±5.68	5	25
Öğreticilik	16.31±3.78	7	20
Yatkınlık	5.64±2.85	3	13
Toplam	48.22±10.79	29	80

Katılımcıların uzaktan eğitim öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik görüşleri ölçeğinin alt boyutları ve toplam puan dağılımları Tablo 3’te verilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda katılımcıların uzaktan eğitim öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik görüşleri ölçeği toplam puanı 29 ile 80 arasında olmakla birlikte ortalaması 48.22 ± 10.79 olarak bulunmuştur. Uzaktan eğitim öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik görüşleri ölçeğinin alt boyutlarında ise; kişisel uygunluk alt boyutu puanı 6 ile 30 arasında olup ortalama 15.48 ± 7.042, etkililik alt boyutu puanı 5 ile 25 arasında olup ortalama 10.79 ± 5.68, öğreticilik alt boyutu puanı 7 ile 20 arasında olup ortalama 16.31 ± 3.78 ve yatkınlık alt boyutu puanı 3 ile 13 arasında olup ortalama 5.64 ± 2.85 olarak tespit edilmiştir.

**Tablo 4**  
*Katılımcıların Cinsiyetlerine Göre Ölçek Alt Boyutları ve Toplam Skorları Arasındaki Farklılık*

Boyutlar	Cinsiyet	X ± SS	Min.	Max.	z	p
Kişisel Uygunluk	Erkek	18.28±7.156	6	29	-2.613	<b>.009</b>
	Kadın	14.05±6.599	6	30		
Etkililik	Erkek	12.66±6.377	5	25	-1.894	.058
	Kadın	9.84±5.091	5	25		
Öğreticilik	Erkek	15.86±4.34	8	20	-0.474	.635
	Kadın	16.54±3.48	7	20		
Yatkınlık	Erkek	6.34±3.062	3	13	-1.727	.084
	Kadın	5.28±2.684	3	13		
Toplam	Erkek	53.14±11.096	36	80	-3.068	<b>.002</b>
	Kadın	45.72±9.81	29	71		

Katılımcıların cinsiyetlerine göre uzaktan eğitim öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik görüşleri ölçeği puanları arasındaki farklılıkları analiz edilmiş olup sonuçları Tablo 4’te verilmiştir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda cinsiyetlere göre uzaktan eğitim öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik görüşleri ölçeği toplam puan ortalamaları erkeklerde 53.14 ve kadınlarda 45.72 olarak bulunmuş ve bu farklılık istatistiksel olarak anlamlı olduğu tespit edilmiştir (p<0.002). Cinsiyetlere göre ölçeğin alt boyutlarından sadece kişisel uygunluk alt boyutu puanları arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur (p<0.009). Diğer alt boyutlar arasındaki farklılık istatistiksel olarak anlamlı bulunmamıştır (p>0.05).

**Tablo 5**  
*Katılımcıların Sınıflarına Göre Uzaktan Eğitim Öğrencilerinin Uzaktan Eğitime Yönelik Görüşleri Ölçeği Alt Boyutları ve Toplam Skorları*

Alt Boyut	Sınıflar	X ± SS	Min	Max	X <sup>2</sup>	p
Kişisel Uygunluk	1.Sınıf	15.22±7.13	6	30	1.946	.584
	2.Sınıf	15.88±7.02	7	28		
	3.Sınıf	17.88±6.24	11	29		
	4.Sınıf	14.9±7.35	6	27		
Etkililik	1.Sınıf	10.47±5.45	5	23	4.263	.234
	2.Sınıf	11.38±6.41	5	25		
	3.Sınıf	14.25±5.92	5	24		
	4.Sınıf	9.9±5.34	5	22		
Öğreticilik	1.Sınıf	16.66±3.30	8	20	3.071	.381
	2.Sınıf	15.06±4.11	8	20		
	3.Sınıf	15.38±4.07	8	20		
	4.Sınıf	16.87±4.00	7	20		
Yatkınlık	1.Sınıf	5.59±3.23	3	13	7.990	<b>.046</b>
	2.Sınıf	6.5±2.22	3	11		
	3.Sınıf	6.75±2.61	3	10		
	4.Sınıf	4.93±2.66	3	13		

**Tablo 5'in devamı**

Alt Boyut	Sınıflar	X ± SS	Min	Max	X <sup>2</sup>	p
Toplam	1.Sınıf	47.94±11.46	29	71	3.993	.262
	2.Sınıf	48.81±10.34	36	67		
	3.Sınıf	54.25±8.65	42	67		
	4.Sınıf	46.6±10.70	34	80		

Katılımcıların eğitim gördükleri sınıflara göre uzaktan eğitim öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik görüşleri ölçeği alt boyutları ve toplam puanları arasındaki farklılık analizi yapılmış ve sonuçları Tablo 5'te verilmiştir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda katılımcıların sınıflarına göre uzaktan eğitim öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik görüşleri ölçeği toplam puanları arasındaki farklılık istatistiksel olarak anlamlı bulunmamıştır ( $p>0.05$ ). Ölçeğin alt boyutları puanlarına göz atıldığında ise katılımcıların sınıflarına göre sadece yakınlık alt boyutu puanları arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur ( $p<0.05$ ).

**Tablo 6**

*Katılımcıların Uzaktan Eğitimle Devam Etmek İstedikleri Derslerin Dağılımları*

Dersler	n	%
Yok	59	68.6
Tüm Dersler	2	2.3
Teorik Dersler	20	23.2
Uygulamalı Dersleri	5	5.8
Toplam	86	100

Katılımcıların pandemi döneminde imkânları olsa hangi dersleri uzaktan almak istedikleri sorulmuş ve elde edilen verilerin dağılımı Tablo 6'da verilmiştir. Dağılımda uzaktan eğitim almak istedikleri ders olmayan 59 kişi bulunmakta ve %68.6 oranı ile örneklemin en büyük kısmını oluşturmaktadır. Bu gruptan sonra %23.2 oranı ile örneklemin en büyük ikinci grubunu teorik ders isteyen 20 kişi oluşturmaktadır. Uygulamalı derslerin uzaktan devam etmesini isteyen 5 kişi (%5.8) bulunurken %2.3 lük en düşük oranı tüm derslerin uzaktan devam etmesini isteyen 2 kişi oluşturmaktadır.

**Tablo 7**

*Katılımcıların Pandemi Döneminde Karşılaştıkları Sorunların Dağılımları*

İfadeler	n	%
Yok	29	33.7
Teknik Sorunlar	30	34.8
Öğrenci Kaynaklı Sorunlar	15	17.4
Eğitimci Kaynaklı Sorunlar	36	41.8

Araştırmaya katılanların pandemi süresince yaşadıkları sorunlar ile ilgili verilerin dağılımı Tablo 7'de verilmiştir. Elde edilen verilere bakıldığında %33.7 oranla 29 öğrenci herhangi bir sorunla karşılaşmadığını belirtmiştir. Pandemi süresince sorunların eğitimcilerden kaynaklandığını belirten 36 kişi bulunmakta ve bu %41.8 oranı ile örneklemin en büyük kısmını oluşturmaktadır. Bunu %34.8 ile teknik sorunlar takip etmektedir. 15 öğrenci ise %17.4 lük en düşük oranla sorunların kendileri ile ilgili olduğunu belirtmiştir.

Teknik sorunlara yönelik K6'nın "Ödevlerin sürekli üst üste gelmesi ve hepsine zamanın yetmemesi, sürenin az olması, yaptığımız ödevlerin içimize sinmemesi, canlı ders sürecindeki internet sorunu ve bizim gibi müzik okuyan öğrencilerin uzaktan ders yaptığı zaman sesin asla bize net olarak ulaşmaması ve buna karşın sağlıklı bir ders yapamamamız." ifadesi, K11'in "Verim alamıyorum ve internet sıkıntısı çekiyorum." ifadesi, K30'un "Sistemsel bazı hatalar oluyor. İnternet kesintileri veya ders bilgi sistemine girememe ve ödev yüklerken dosya boyutundan kaynaklı bazı sıkıntılarla karşılaşabiliyoruz." ifadesi ve K51'in "Sistemin yetersiz olması. Türkiye'de internet kullanımının artması internetin yavaşlamasına ve çeşitli derslere katılamamaya sebep olmaktadır." ifadesi ile bu süreçte internetin ve teknik altyapıların etkili bir faktör olduğu anlaşılmaktadır.

Öğrenci odaklı bakıldığında K26'nın "Telefonum bozuldu, ödevlerimi yetiştirmekte zorlanıyorum ve strese girdim." ifadesi, K28'in "Evde çeşitli sorumluluklarım olduğundan dolayı uzaktan eğitim beni çok gerdi. Her şeyimi kısıtlı zamanda yapmaya çalıştım. Birçok ödev için gerekli ortamı yaratmak güç oldu. Pandemi dönemi başlayalı 2 ay oldu ve ben ancak kendime gelmeye başladım. Uyku düzeni, çalışma hevesi, motivasyon gibi şeyler bu dönemde bozuldu. Haberlerde sürekli virüslerle ilgili şeyler görmek, hayatımızın bir anda virüsle değişmesi beni derinden etkiledi." ifadesi ve K46'nın "Yüz yüze iletişim olmadığından derse olan ilgim günden güne azalmıştır." ifadesi ile örgün eğitim alan öğrencilerin beklenmedik bir şekilde uzaktan eğitim sürecine girmelerinin olumsuz etkiler yarattığı görülmektedir.

Eğitimcilerle yönelik görüşlere bakıldığında K55'in "Bazı hocalarımızın süreci göze almaksızın gereğinden fazla ödev vererek hazırlık eğitimi almamış öğrencilerden sürekli İngilizce kitapların incelemesinin yapılmasını istemesi beni bu dönemde psikolojik olarak negatif bir şekilde etkiledi." ifadesi, K56'nın "Ders aldığımız

hocaların öğrencilere karşı ilgisizliği ve konuları tam anlamıyla anlatamamaları, verilen ödevlerin yoğunluğu, bu süreç içinde maddi ve manevi her türlü zorluğu yaşadım.” ifadesi ve K72'nin “Her şeyi sormamak, bazı hocalarla iletişime geçememek, anlamadığın bir şeyi kendince anlamlandırmak ve sürekli ödev verilmesi, okulda verilmeyen ödevlerin uzaktan eğitimle her hafta verilmesi, karşılaştığım sorunlardı.” ifadesi ile eğitimcilerin de uzaktan eğitimle ilgili eksikliklerinin olduğu anlaşılmaktadır.

#### 4. Sonuç

Bu araştırma; pandemi döneminde müzik eğitimi anabilim dalı örnekleminde öğrencilerin karşılaştıkları uzaktan eğitim sürecine ilişkin görüş ve düşünceleri ortaya koymaktadır. İlk olarak, olağan dışı bu süreçte öğrencilerin büyük çoğunluğunun uzaktan eğitime karşı olumsuz görüş ifade ettikleri görülmektedir. Bunun sebebi, müzik eğitimi özelinde eğitimcilerin ve öğrencilerin uzaktan eğitim uygulamaları ile yeni tanışmış olmaları ve bu durumla ilgili yeterli bilgi, deneyim ve altyapının olmaması şeklinde açıklanabilir. Uzaktan eğitim ile ilgili sistemli bir eğitim planı önceden tasarlanmadığı için eğitimciler arasında farklı uygulamaların oluşması öğrenciler üzerinde olumsuz etki yaratmıştır.

İkinci olarak, araştırmanın sonuçları öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre toplam puan ortalamaları erkeklerde 53.14 ve kadınlarda 45.72 olarak bulunmuştur. Bu farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu tespit edilmiştir ( $p<0.002$ ). Cinsiyetlere göre ölçeğin alt boyutlarından sadece kişisel uygunluk alt boyutu puanları arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur ( $p<0.009$ ). Diğer alt boyutlar arasındaki farklılık istatistiksel olarak anlamlı bulunmamıştır ( $p>0.05$ ). Bu durum, uzaktan eğitim ile ilgili çok düşük oranda da olsa erkeklerin kadınlara göre daha yüksek oranda olumsuz görüş belirttiklerini göstermektedir. Sınıf değişkeninde ise toplam puanlar arasındaki farklılık istatistiksel olarak anlamlı bulunmamıştır ( $p>0.05$ ). Ölçeğin alt boyutlarına bakıldığında katılımcıların sınıflarına göre sadece yatkınlık alt boyutu puanları arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur ( $p<0.05$ ).

Son olarak; ölçeğin dışında öğrencilere yöneltilen soruların ilkinde, öğrencilerin büyük çoğunluğunun uygulamalı dersler dışındaki derslerin uzaktan eğitimle devam edebileceği görüşü hakimdir. Bunun sebebi, müziksel uygulama gerektiren derslerde eğitimcinin rolünün ve etkileşimli eğitimin önemli olmasıdır. Öğrencilerin psikomotor becerilerinin gözlemlenmesi ve yapılan bireysel ve toplu uygulamaların yönetilmesi uzaktan eğitimde oldukça zorlaşmaktadır. Yöneltilen diğer soruda ise öğrenciler uzaktan eğitimde karşılaştıkları sorunları dile getirmişlerdir. Teknolojik kaynaklara ulaşamaması ve etkin kullanılmaması, eğitimcilerin yeni bir deneyimle karşılaşması ve süreci atlatma çabaları, öğrencilerin uzaktan eğitime karşı bakış açılarını olumsuz yönde etkilemiştir.

Ülkemizde Milli Eğitim ve üniversiteler düzeyinde müzik eğitimi ile ilgili uzaktan eğitim uygulaması bulunmadığı için araştırma sonuçlarını tartışabileceğimiz çalışmalar bulunmamaktadır. Ancak çalgı eğitimi özelinde Karahan (2016), 20 piyano dersi öğrencisi ile yaptığı çalışmada, eş zamanlı uzaktan piyano dersi yapılan deney grubu öğrencileriyle, geleneksel piyano dersi yapılan kontrol grubu öğrencileri arasında piyano çalma performansı ve gelişim düzeyleri açısından anlamlı bir fark olmadığı sonucuna ulaşmıştır. Yaptığımız çalışmada öğrencilerin, uygulama derslerinin büyük oranda yüz yüze verilmesi gerektiği ile ilgili görüşleri eğitimcilerin uzaktan eğitim deneyimlerinin olmaması ve teknolojik imkanların yetersizliği ile açıklanabilir.

Yurt dışındaki çalışmalarda uzaktan müzik eğitimi ile ilgili olarak Adileh (2012), 179 üniversite öğrencisi ile seçmeli müzik dersinin çevrimiçi destekli ve geleneksel olarak verilmesi arasındaki ilişkiyi incelediği deneysel çalışmada, çevrimiçi karma eğitimin geleneksel eğitime göre öğrenci başarıları üzerinde daha etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Çalışmada online eğitimin gelenekselden etkileşimliye geçişte etkili bir araç olduğu belirtilmiştir. Aynı şekilde Albert (2014), çevrimiçi programın katılımcılara esneklik sağlamanın yanında öğrencilerin endişelerine vurgu yaparken geleneksel programın müzisyen kimliğinin gelişimine ve müzisyenlik becerilerini geliştirmede önemli faktör olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, ülkemizin ve dünyanın içinden geçtiği bu süreçte, öğrencilerin ve eğitimcilerin karşılaştıkları olumsuzluklar doğal olarak karşılanmalıdır. Bundan sonra yapılacak araştırmalar ve eğitim planları, önyargılardan uzak ve öğrencilerin sosyokültürel ve psikolojik durumları göz önünde bulundurularak düzenlenmelidir. Geleneksel eğitim metotları, çağımız insanının ihtiyaç ve beklentilerine göre yeniden gözden geçirilerek yapılandırılmalıdır.



### Kaynakça


- Adileh, M. (2012). Teaching music as a university elective course through e learning. *Australian Journal of Music Education*, 1, 71-79. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1000246.pdf>
- Albert, D. J. (2014). Online versus traditional master of music in music education degree programs. *Journal of Music Teacher Education*, 25(1), 52-64. <http://dx.doi.org/10.1177/1057083714548588>
- Barry, N. H. (2003). Integrating web based learning and instruction into a graduate music education research course: An exploratory study. *Journal of Technology in Music Learning*, 2(1), 2-8. [http://www.atmimusic.com/wp-content/uploads/2013/05/JTML.2.1b\\_Barry\\_Integrating-web-based-learning-and-instruction-into-a-graduate-music-education-research-course.pdf](http://www.atmimusic.com/wp-content/uploads/2013/05/JTML.2.1b_Barry_Integrating-web-based-learning-and-instruction-into-a-graduate-music-education-research-course.pdf)
- Bozkurt, A. (2017). Türkiye’de uzaktan eğitimin dünü, bugünü ve yarını. *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 85-124. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/403827>
- Fox, J. (1998). Distance education: Is it good enough? *The University Concourse*, 3(4), 3-5.
- Groulx, T. J., & Hernly, P. (2010). Online master’s degrees in music education: The growing pains of a tool to reach a larger community. *Update: Applications of Research in Music Education*, 28(2), 60-70. <https://doi.org/10.1177/8755123310361765>
- Hebert, D. G. (2007). Five challenges and solutions in online music teacher education. *Research and Issues in Music Education*, 5(1), 1-12. <http://ir.stthomas.edu/rime/vol5/iss1/2>
- Johnson, C. (2017). Teaching music online: Changing pedagogical approach when moving to the online environment. *London Review of Education*, 15(3), 439-456. <https://doi.org/10.18546/lre.15.3.08>
- Karahan, A. S. (2016). Eş zamanlı uzaktan piyano öğretiminin geleneksel piyano öğretimiyle karşılaştırılarak değerlendirilmesi. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Turkish Studies*, 11(21), 211-228. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11244>
- Karasar, N. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel.
- Kaya, Z. (2002). *Uzaktan eğitim*. Pegem A Yayıncılık.
- Keast, D. A. (2009). A constructivist application for online learning in music. *Research and Issues in Music Education*, 7(1), 1-8. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ894765.pdf>
- Kentnor, H. (2015). *Distance education and the evolution of online learning in the United States*. In Curriculum and teaching dialogue, 17(1-2), (s. 21-34). [https://digitalcommons.du.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1026&context=law\\_facpub](https://digitalcommons.du.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1026&context=law_facpub)
- Kos, R. P., & Goodrich, A. (2012). Music teachers' professional growth: Experiences of graduates from an online graduate degree program. *Visions of Research in Music Education*, 22, 1-26. <http://www.rider.edu/~vrme>
- Koutsoupidou, T. (2014). Online distance learning and music training: Benefits, drawbacks and challenges. *Open Learning*, 29(3), 243-255. <http://dx.doi.org/10.1080/02680513.2015.1011112>
- Mark, M. L., & Gary, C. L. (1992). *A history of American music education*. Schirmer Books. <https://nasm.arts-accredit.org/directory-lists/accredited-institutions/>
- Pitman, V. V. (2003). Correspondence study in the American university: A second historiographic perspective. M. G. Moore & W. G. Anderson (Eds.), In *Handbook of Distance Education*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Sağır, T., Eden, A. ve Şalliel, O. (2014). Müzik eğitiminde uzaktan eğitim ve orkestra uygulamaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 69-79. <http://abakus.inonu.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11616/4934/Makale.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sherry, L. (1996). Issues in distance learning. *International Journal of Educational Telecommunications*, 1(4), 337-365. <https://lcscherry.org/publications/issues.html>
- Walls, K. C. (2008). Distance learning in graduate music teacher education: Promoting professional development and satisfaction of music teachers. *Journal of Music Teacher Education*, 18(1), 55-66. <http://dx.doi.org/10.1177/1057083708323137>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, S., Yıldırım, G., Çelik, E., & Karaman, S. (2014). Uzaktan eğitim öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik görüşleri: Bir ölçek geliştirme çalışması. *Journal of Research in Education and Teaching*, 3(3), 365-370. <http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/34.yildirim.pdf>

## Ek 1. Etik Kurul Onayı

**T.C.**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KURULU**  
**Eğitim Bilimleri Birim Etik Kurul Başkanlığı**  
**PROJE DEĞERLENDİRME FORMU**

**Projenin/Çalışmanın Adı:** Dr.Öğr. Üyesi Muhsin SARIKAYA'nın "Pandemi Sürecinde Uzaktan Eğitime İlişkin Öğrenci Görüşleri: Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Örneği" başlıklı araştırması ile ilgili ULAKBİM tarafından istenilen Etik Kurul uygunluk-onay belgesi talep edilmesidir.

Gönderildiği Tarih: 08. 07.2020  
Teslim Tarihi: 08.07.2020  
Değerlendirenin Adı Soyadı: Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu Başkanlığı Adına  
**Prof. Dr. Muhsine BÖREKÇİ**  
Etik Kurul Başkanı

İmza : 

<b>Bu Tez/ Araştırma uygundur: <input checked="" type="checkbox"/></b>
<b>Gerekçe/Açıklama:</b> Yapılacak çalışmada yaklaşım ve yöntemler dikkate alınarak, konu ile ilgili çalışmaların gerçekleştirilmesinde etik ve bilimsel açıdan herhangi bir sakınca bulunmamaktadır.
<b>Bu Tez/Araştırma uygun değildir: <input type="checkbox"/></b> Gerekçe/Açıklama

**T.C.**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ**  
**SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KURUL BASKANLIĞI**  
**Eğitim Bilimleri Birim Etik Kurulu**  
**ERZURUM**

Toplantının Mahiyeti : Etik Kurul  
Toplantının Tarihi : 08.07.2020  
Toplantının Sayısı : 10

**Karar-02:** Dr.Öğr. Üyesi Muhsin SARIKAYA'nın "Pandemi Sürecinde Uzaktan Eğitime İlişkin Öğrenci Görüşleri: Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Örneği" başlıklı araştırması ile ilgili ULAKBİM tarafından istenilen Etik Kurul uygunluk-onay belgesi talebi ile ilgili husus görüşüldü.

Yapılan görüşmelerden sonra adı geçen "Pandemi Sürecinde Uzaktan Eğitime İlişkin Öğrenci Görüşleri: Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Örneği" başlıklı araştırması ile ilgili ULAKBİM tarafından istenilen çalışmaların gerçekleştirilmesinde etik ve bilimsel yönden sakınca bulunmadığına,

oy birliği ile karar verilmiştir.

  
(İMZA)

Prof. Dr. Muhsine BÖREKÇİ  
Birim Etik Kurul Başkanı

  
(İMZA)  
Prof. Dr. Ali Osman İNGİN  
Birim Etik Kurul Başkan Yardımcısı

  
(İMZA)  
Prof. Dr. Betül ASLAN  
Birim Etik Kurul Üyesi

  
(İMZA)  
Prof. Dr. Can Sabri BALKAYA  
Birim Etik Kurul Üyesi

(İMZA)  
Prof. Dr. Mustafa CİHAN  
Raporör  
(iz.NL.)

T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KURULU  
Eğitim Bilimleri Birim Etik Kurulu Karar Formu

KARAR BİLGİLERİ	Toplantı Sayısı: 10 Karar No: 02	Toplantı Tarihi: 08.07.2020
	Aşağıda bilgileri verilen araştırma ile ilgili çalışmanın, etik ilkeler açısından değerlendirilmesi isteği ile ilgili husus görüşüldü. Yapılan görüşmelerden sonra; söz konusu araştırma ile ilgili yapılacak çalışma için, araştırmanın gerekçe, amaç, yaklaşım ve yöntemleri dikkate alınarak konuyla ilgili çalışmanın gerçekleştirilmesinde etik ve bilimsel yönden sakınca bulunmadığına, Etik Kurulu oy birliği ile karar vermiştir.	
CALISMA BİLGİLERİ	<b>Proje Yürütücüsü:</b> Dr.Öğr. Üyesi MUHSİN SARIKAYA <b>Çalışma Konusu:</b> Pandemi Sürecinde Uzaktan Eğitime İlişkin Öğrenci Görüşleri: Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Örneği	

EĞİTİM BİLİMLERİ BİRİM ETİK KURULU		İMZA
Prof. Dr. Muhsine BÖREKÇİ	Etik Kurul Başkanı	
Prof. Dr. Ali Osman ENGIN	Etik Kurul Başkan Yardımcısı	
Prof. Dr. Betül ASLAN	Etik Kurul Üyesi	
Prof. Dr. İhsan Sabri BALKAYA	Etik Kurul Üyesi	
Prof. Dr. Mustafa ÇİHAN	Etik Kurul Raportörü	(İZİNLE)

# Bilim ve Sanat Merkezlerindeki Öğrencilerin Müzik Dersinde Karşılaştıkları Sorunlar ve Derse Yönelik Tutumlarının İncelenmesi\*

## An Analysis on the Problems Encountered by Students in Music Class in Science and Art Centers and Their Attitudes towards The Course

### Gökalp Parasız

Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı  
email: [gokalp.parasiz@balikesir.edu.tr](mailto:gokalp.parasiz@balikesir.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9349-0293>

### Elçin Arslan Kaya

Öğretmen, Antalya Manavgat Şehit Uğur Yıldız İmam Hatip Ortaokulu  
email: [elcinarslan0101@gmail.com](mailto:elcinarslan0101@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0598-872X>

\* Bu çalışma, "Bilim ve Sanat Merkezlerindeki Öğrencilerin Müzik Dersinde Karşılaştıkları Problemler ile Müzik Dersine Yönelik Tutumlarının Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi" isimli yüksek lisans tezinden türetilmiştir.



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Parasız, G., & Arslan Kaya, E. (2021). Bilim ve sanat merkezlerindeki öğrencilerin müzik dersinde karşılaştıkları sorunlar ve derse yönelik tutumlarının incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 101-120. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.843035>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 18/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 29/01/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Bu araştırmanın amacı, Antalya ili ve Alanya ilçesi Bilim ve Sanat Merkezi'nde müzik eğitimi görmekte olan üstün yetenekli çocukların müzik dersine karşı tutumlarını çeşitli değişkenler üzerinden değerlendirmektir. Araştırma, betimsel türde ve genel tarama modelindedir. Öncelikle, araştırmanın problem durumuna yönelik alanyazın taraması yapılmıştır. BSM'lerde, müzik dersleri konuları kapsamında öğretmenlerin derslerinde hangi öğretim yöntemlerini kullandıklarını belirlemek üzere, görüşme formu uygulanmış ve sonuçlar analiz edilmiştir. Yapılacak olan uygulamalar için, öğrenciler, müzik derslerine ilgilerinin tespitine yönelik geliştirilen tutum ölçeği testine tabi tutulmuştur. Yaş, cinsiyet ve sınıf değişkenlerine göre öğrencilerden elde edilen verilerin istatistiksel analizleri yapılmıştır. Ayrıca tutum puanlarının ve anket cevaplarının dağılımları için frekans (f) ve yüzde (%) değerleri kullanılmıştır. Araştırmaya katılan öğrencilerin çoğunluğunu kız öğrencilerin oluşturduğu, en çok katılımın 5. Sınıflardan ve en yoğun yaş grubunun 11 yaş grubundaki öğrencilerden oluştuğu belirlenmiştir. Öğrencilerin BSM'leri çoğunlukla kendilerinin tercih ettiği, müzik derslerine karşı tutumlarının da olumlu yönde olduğu belirlenmiştir. Bilim Sanat Merkezi ve normal okullardaki müzik dersi konularının birbirinden farklılık gösterdiği, BSM'de müzik dersinin ve enstrüman eğitiminin daha detaylı öğrenildiği, sınıfların fiziki şartlarının yeterli olduğu, öğrencilerin enstrüman çalma ve öğrenmede herhangi bir güçlük çekmediği sonuç olarak tespit edilmiştir. Öğrencilerin cinsiyet, sınıf ve yaş değişkenlerine göre müzik dersine karşı tutumları değerlendirilmiştir. Öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre müzik dersi tutum puanlarının değişmediği belirlenmiştir. Sınıf değişkenine göre 8. ve 2. sınıfların müzik dersine karşı tutumlarının diğer sınıflara göre yüksek olduğu tespit edilmiştir. Yaş değişkenine göre 8, 15 ve 16 yaş gruplarının müzik dersine karşı tutumlarının diğer yaş gruplarına göre daha yüksek olduğu sonuçları elde edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Müzik Eğitimi, Bilim ve Sanat Merkezi, Üstün Yetenekli Çocuklar

### Abstract

This study aims to assess the attitudes of talented children who study music in the Science and Arts Center in Alanya District of Antalya Province, based on various variables. The research is a descriptive study. In the study, the general survey method was used. First of all, the literature was searched in terms of the problem situation of the research. Interview form was applied to determine which teaching methods the teachers used in their courses within the scope of topics of music courses in Science and Arts Centres and the results were analyzed. For the applications, the students were subjected to the attitude scale test developed to determine their interest in music courses. Statistical analysis of the data obtained from the students according to age, gender, and class variables was done. Also, frequency (f) and percentage (%) values were used for the distribution of attitude scores and questionnaire responses. It was determined that the majority of the students who participated in the study were female students, and the highest participation rate was composed of 5th-grade students and the most intensive age group consisted of 11-year-old students. It was determined that, mostly, the students preferred SAC themselves and their attitudes towards music courses were positive. It was determined that the subjects of music courses between Science and Art Centres and other schools differed from each other. Also, music courses and instrument education were understood in more detail, the physical conditions of the classes were sufficient, and students did not have any difficulty in playing and learning how to play instruments in SAC. Students' attitudes towards music courses were evaluated according to gender, class, and age variables. It was determined that students' attitude scores for the music course did not change according to gender. According to the class variable, the attitudes of 8th and 2nd-grade students towards music courses were higher than the other grades. According to the age variable, it was obtained that the attitudes of 8, 15, and 16 age groups towards music courses were higher than the other age groups.

**Keywords:** Music Education, Science and Art Centre, Talented Children

## 1. Giriş

İnsan, doğumundan ölümüne kadar sürekli bir öğrenme faaliyeti içerisinde. Öğrenme içgüdü ile doğan tüm insanlar, hayatları boyunca bu süreçte yer almaktadırlar. Eğitimin genel tanımına baktığımızda ise bireylerin yaşamı boyunca kendi öğrenme isteği ya da çevrenin etkisi ile öğrenme ortamı içerisinde olduğunu söylenebilir. Nasıl ki yemek, içmek zaruri bir ihtiyaçsa, eğitim de bireylerin gelişmesi için çok önemli bir ihtiyaçtır. Ergün (2014, s. 2) eğitimi, insan doğasına ait yatkınlıkları büyüme ve olgunlaşma evresinde uyararak pozitif yönde desteklemek şeklinde yorumlamıştır. Bu yoruma baktığımızda eğitimin çevre ile etkisi söz konusudur. Çevre ne kadar iyi düzenlenirse, öğrenmede o kadar iyi olur ve birey, kendisini en iyi şekilde ifade etmeyi öğrenir.

İnsanlar, ait oldukları toplum içerisinde, iletişim ve paylaşım yoluyla bir arada yaşayabilmiş ve gelişerek medeniyetler kurup tarihte iz bırakabilmişlerdir. Bu durumun gerçekleşmesi ve sürdürülebilmesinde en büyük ortak paydalardan birisini daima eğitim oluşturmuştur. Geçkil (2012, s. 1), bazı toplumların buldukları çağlara göre daha ileri medeniyetler kurduklarını ve bu sayede başka toplulukları etkileyip onlara liderlik yaptıklarını belirtmiş ve medeniyetlerini koruyabilen toplulukların ortak noktalarının ise eğitim olduğunu vurgulamıştır. Toplumlar kendilerine uygun insanı kendilerine özgü eğitim süreci içinde yetiştirirler. Bu nedenle, onu tesadüflere ve kültürlenmenin gelişigüzel etkilerine açık bırakmamışlardır. Toplumlar insanlara birlikte yaşamının gerektiğini, toplum bilincini vermek için eğitim sürecinin amaçlarını ve içeriğini belirlemiş ve onu kontrol altına almışlardır (Fidan, 2012, s. 6).

Bu noktada tüm toplumlar, günün idare ve yönetim şekline bağlı resmi veya özel kanallarla, belirli kademelerde eğitim vermeye yönelik farklı içerik ve özellikte eğitim-öğretim programları oluşturdukları okullar açarak eğitimi planlamışlardır. Açıklan (2009, s. 30) 'Okul' olarak adlandırılan bu kurumların, çocukların topluma yararlı olabilmeleri için gerekli davranış, bilgi ve becerilerin kazandırılmaya çalışıldığı bir ortam ve öğrenciyi hayata hazırlayan toplumsal bir kurum olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca bu okulların eğitim-öğretim programlarından farklı olarak, özel eğitim gerektiren çocukların ihtiyaçlarına göre düzenlenmiş okullar da bulunmaktadır. Aynı zamanda üstün zekalı ve üstün yetenekli çocukların eğitimini desteklemek ve onların ihtiyaçlarına cevap verebilmek adına da yine onlara özel okullar dizayn edilmiştir.

Olaylara ve durumlara herkesin yaklaşımından farklı, akılcı, pratik ve yaratıcı fikirler sunan bireyler, toplumda üstün zekâli veya üstün yetenekli insanlar olarak isimlendirilmiştir. Bu insanlar yaşantılarıyla ve davranış biçimleriyle daima farklı olmuş ve farklılıklar oluşturmuştur. Üstün zekâli ve üstün yetenekli bireylerin küçük yaşlarda tespit edilip, özelliklerine ve ihtiyaçlarına göre eğitim verilmesi büyük önem arz etmektedir. Sakar ve Maba (2015, s. 111), toplumların gelişiminde bireysel olarak üstün özelliklere sahip bireylerin çoğunlukla ön planda olduklarını ve bu bireyleri fark edip sahiplenilen toplumların bilim, sanat, spor ve diğer alanlarda daha fazla gelişim ve ilerleme kaydettiklerini belirtmişlerdir. Tarih boyunca milletlerin, eğitim anlayışları, modelleri hep değişmiş fakat üstün yeteneklilerin yetiştirilmesi gereği hiçbir zaman değişmemiştir. Aristo'nun seçkinler eğitiminden ortaçağ Avrupa'sındaki seçkinler eğitimine, Osmanlılarda Enderunlardan, günümüze hep üstün yeteneklilerin eğitimi toplumlar ve milletler için önemli ve farklı olmuştur (Yıldız, 2010, s. 1).

Üstün yetenekli öğrencilerin eğitim süreçlerinde, ortak yürütülen eğitim-öğretim programlarının yanında onların eğitimini destekleyici nitelikte oluşturulmuş bireyselleştirilmiş eğitim programları ve çeşitli öğretim modellerinin kullanılması ile bu öğrencilerin gelişimindeki hızın ve niteliğin olumlu yönde etkilediği bilinen bir durumdur. Erişti (2012, s. 21-22), üstün yetenekli öğrencilerin öğrenme ve öğretme olgularına yükledikleri anlamların bilinmesinin, onlar için nitelikli öğrenme ortamlarının geliştirilmesinin, akademik başarısızlıklarının önlenmesini, öğrenmeye dönük ilgilerinin ve güdülenmelerinin sağlanmasını, geliştirilecek öğretim programlarının ve öğretim etkinliklerinin niteliği ile sağlanabileceğini vurgulamaktadır. Yağlı (2011, s. 5), ülkemizde farklı bir cevher olarak kabul ettiğimiz, üstün ve özel yetenekli çocuklarımızın geleceği için, en iyi eğitim modelini uygulayabilecek kurumun oluşturulmasının önemini ve eğitim politikalarında yer almasının zorunluluğunu belirtmiştir.

Üstün Yetenekli Öğrencilerin, normal eğitim sistemi içerisinde okullarda gördükleri eğitim, bu öğrencilerin ihtiyaçlarını yeterli düzeyde karşılayamayacağı için onlara okul saatleri dışında, kapsamlı ve bireyselleştirilmiş eğitim programları sunmak ve eğitimlerini bu yönde gerçekleştirmek, öğrencilerin gelişebilmeleri açısından gereklilik ve önem arz etmektedir. Bilim ve Sanat merkezleri, bu öğrencilerin eğitimini en iyi şekilde üstlenmekte ve onları geleceğe hazırlamakta oldukça önemli bir role sahiptir. Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı normal okulların eğitim programları dahilinde bu durumun karşılanabilmesi zaman ve fiziki şartlar bakımından oldukça güç olduğu için, özel derslere ve fiziki imkânlarla ihtiyaç duyulmaktadır. Bundan dolayı, MEB' e bağlı olarak, üstün yetenekli çocuklar için 'Bilim ve Sanat Merkezleri' açılmıştır. Bilim ve Sanat Merkezleri öğrencilerin okul saatleri dışında eğitim-öğretim gördükleri kurumlardır.

Bu kurumlar öğrencilerin ilgi ve yeteneklerine uygun olarak farklı alanlarda farklı düzeylerde kendilerini geliştirebilmelerine ortam hazırlamaya çalışır (Çamdeviren, 2014, s. 2). Bu merkezlerde üstün yetenekli öğrenciler bireyselleştirilmiş eğitim programlarıyla çeşitli yetenek alanlarında kendilerini geliştirebilmektedir. Böylelikle bu özellikteki öğrencilerin yaşlılarından bir ölçüde bağımsız olarak gruplara ayrılması ve normal eğitimden farklı



eğitime tabi tutulması mümkün olabilmektedir (Bakioğlu ve Levent, 2013, s. 41). Bu öğrenciler örgün eğitimlerine paralel olarak BSM’lerde üstün oldukları yetenek alanında diğer okullardan gelen üstün yetenekli arkadaşlarıyla ve alan öğretmenleriyle birlikte çalışabilmektedirler (Özer Keskin, Keskin Samancı ve Aydın, 2013, s. 82).

Üstün yeteneğin ön plana çıktığı birçok alandan birisi de müziktir. İster yeteneğiniz olsun ister olmasın müzik insan hayatının vazgeçilmez bir parçasıdır.

Müzik yeteneği, çok erken yaşlarda keşfedilebilen bir yetenek türüdür. Ailelerin ve çevrenin çocuklardaki müzik yeteneğini keşfetmeleri süreci genellikle çocuğun dinlediği müziğe yaptığı eşlik ve gösterdiği tepkilerle başlar. Devamında ise, uzman kişilere başvurularak onlardan görüş alınır ve yönlendirmeler yapılır. Bu süreç oldukça uzun süren, sabır ve destek isteyen ayrıca motivasyon gerektiren bir süreçtir.

Müzik alanında üstün yetenekli öğrencilerin özelliklerini (Tunçdemir, 2004) genel olarak; ritim ve melodiye diğer öğrencilerden daha fazla duyarlı olduklarını, müzik etkinliklerine katılmayı ve müziğe dair her şeyin ilgilerini çektiği, duygularını müzikle ifade etmekten hoşlandıklarını, sesleri notalarıyla çıkarıp melodi ve ritimleri kolay bir şekilde tekrar edebildiklerini ve enstrüman çalmaya son derece yatkın olduklarını belirtmiştir.

Müzik yeteneği genellikle diğer çeşit becerilerden daha erken gelişen bir yapıya sahiptir. Bu beceri 1 ya da 2 yaşında ortaya çıkar. Büyük keman virtüözlerinin %70’i bu çocuk yeteneklerdendir- örneğin Wolfgang Mozart ve Yehudi Menuhin bu çocuk yeteneklerden sayılmaktadır. Böyle bir yeteneğin işareti çocuğun çok küçük yaşta müziğin büyüme kapıldıklarının gözlemlenmesidir. Müzik konusunda doğuştan yetenekli bir çocuk içgüdüsel olarak müzik yapısını anlar, harmoni ve ritim duygusunu içinde taşır (Davis, 2014, s. 65).

Çocukların müzik yeteneğinin belirlenmesinde pek çok değişken söz konusudur. Çocuk yaşlarda genellikle müzik kulağına sahip olma durumu öncelikle ele alınır ve yaş gruplarına göre yaklaşımlar belirlenir. Çeşitli testlerle ölçülen işitme yeteneği dışında, hangi enstrümana yönlendirileceği de çocuğun yeteneği ve tercihiyle doğru orantılıdır. Müzik yeteneğinin belirlenmesi ve eğitim süreçlerinde sahip olunan imkânlar örgün ve yaygın eğitim kurumları ve özel derslerle sağlanabilmektedir. MEB’e bağlı okullarda ileri düzeyde müzik yeteneğine sahip olan öğrenciler genellikle müzik öğretmenleri tarafından keşfedilmekte ve aileleri ile iletişime geçilerek bu alana yönlendirilebilmektedir.

MEB’e bağlı olan BSM’ler, özel yetenekli çocukların eğitimine önem vermekte ve onların okul saatleri dışında kendilerini geliştirebilecekleri ortamları sağlamaktadır. Fen bilimleri ve matematik eğitiminin yanı sıra sanat eğitiminin de yer aldığı ders programlarında öğrenciler, müzik alanında çalgı eğitimi, nota bilgisi dersleri almakta ve sosyal aktivitelerde bulunmaktadır. Buradan hareketle çalışmanın amacı; Bilim ve Sanat Merkezleri müzik dersi eğitim programlarının içeriğini ve kapsadığı alanları, dersin işlenişine yönelik farklı öğretim yöntemlerinin kullanılma durumlarını, öğrencilerin müzik dersine ilgilerinin ve derslerde karşılaştıkları sorunların neler olduğunu ve müzik derslerine yönelik tutumlarını yaş, cinsiyet ve sınıf değişkenine göre ele almaktır. Bu doğrultuda araştırmanın alt amaçları aşağıdaki şekilde belirlenmiştir:

1. Bilim ve Sanat Merkezlerinde müzik dersleri ve konuları kapsamında öğretmenlerin uyguladıkları farklı öğretim yöntemleri nelerdir?
2. Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrencilerin müzik derslerine ilgileri nasıldır?
3. Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrencilerin müzik derslerinde karşılaştıkları problemler nelerdir?
4. Bilim ve Sanat Merkezlerindeki öğrencilerin tutumları arasında cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
5. Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrencilerin tutumları arasında sınıf değişkenine göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
6. Bilim ve Sanat Merkezlerinde öğrencilerin tutumları arasında yaş değişkenine göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

## 2. Yöntem

### 2.1. Araştırma Modeli

Araştırma, betimsel türde ve genel tarama modelindedir. “Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2005, s. 79).

Betimleme yöntemi ile üstün zekâ ve üstün yetenek kavramlarıyla ilgili alanyazın taraması yapılmış, Türkiye’de Bilim ve Sanat Merkezi adı verilen kurumların ne amaçla açıldığı ve burada eğitim alan üstün yetenekli çocuklar hakkında edinilen bilgilerle, onların müzik dersinde karşılaştıkları problemlerin ve müzik dersine karşı tutumlarının neler olduğuna dair çıkarımlarda bulunulmuştur. Antalya ilinin merkezinde ve ilçesi Alanya’da bulunan BSM’lerde, müzik eğitimi görmekte olan 47 öğrenciye ‘anket formu’ ve ‘tutum ölçeği’, bu iki okulda

görev yapmakta olan 4 müzik öğretmenine de 'yarı yapılandırılmış görüşme formu' uygulanmıştır. Bu formlardan elde edilen veriler, istatistiksel yöntemle ayrıntılı bir şekilde analiz edilip yorumlanmıştır.

## 2.2. Çalışma Grubu

Çalışma grubunu, 2018-2019 eğitim öğretim yılında Antalya ili ve Alanya ilçesinde bulunan Bilim ve Sanat Merkezinde eğitim vermekte olan 4 müzik öğretmeni ve 30'u kız 17'si erkek olmak üzere, ilkokul, ortaokul ve lise düzeyinde müzik eğitimi alan 47 öğrenci oluşturmaktadır.

Araştırma grubu belirlenirken araştırmacıya yakın olduğu için yaşadığı il temel alınmış ve çıkan sonuçların Türkiye'de bulunan diğer Bilim ve Sanat Merkezlerine genellenmesi amaçlanmıştır.

Öğrencilerin demografik bilgileri incelendiğinde sonuçlar aşağıdaki gibi bulunmuştur:

**Tablo 1**

*Öğrencilerin Cinsiyete Göre Dağılımı*

Cinsiyet	Frekans (f)	Yüzde (%)
Erkek	17	36.2
Kız	30	63.8
Toplam	47	100.0

Tablo 1'de görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğrencilerin cinsiyet faktörüne göre dağılımlarına bakıldığında toplam 47 öğrenciden 30 kişinin %63.8 oranla Kız ve 17 kişinin %36.2 oranla Erkek olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda araştırmaya katılan öğrencilerin büyük çoğunluğunun Kız öğrenci olduğu söylenebilir.

**Tablo 2**

*Öğrencilerin Sınıf Düzeyine Göre Dağılımı*

Sınıf Düzeyi	Frekans (f)	Yüzde (%)
2. Sınıf	2	4.2
3. Sınıf	5	10.6
4. Sınıf	7	14.9
5. Sınıf	10	21.4
6. Sınıf	7	14.9
7. Sınıf	5	10.6
8. Sınıf	5	10.6
9. Sınıf	6	12.8
Toplam	47	100.0

Tablo 2'de görüldüğü gibi, araştırmaya katılan öğrencilerin sınıf düzeyine bakıldığında %21.4'ünün 5. Sınıf, %14.9'unun 6. Sınıf, %12.8'inin 9. Sınıf, ayrı ayrı %10.6'sının 3., 7. ve 8. Sınıf ve %4.2'sinin 2. Sınıf olduğu görülmektedir. Tabloda araştırmaya katılan öğrenci sayısına bakıldığında, en çok katılımın 5. Sınıf'tan sağlandığı söylenebilir.

**Tablo 3**

*Öğrencilerin Yaş Değişkenine Göre Dağılımı*

Yaş	Frekans (f)	Yüzde (%)
8	2	4.2
9	7	14.9
10	6	12.8
11	11	23.5
12	7	14.9
13	4	8.5
14	5	10.6
15	4	8.5
16	1	2.1
Toplam	47	100.0

Tablo 3'te görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğrencilerin yaş dağılımına bakıldığında öğrencilerin yaşlarının 8-16 arasında değiştiği ve en yoğun yaş grubunu 11 yaş grubundaki öğrencilerin oluşturduğu görülmektedir.

## 2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma problemi doğrultusunda, doğrudan ve dolaylı kaynaklara ulaşılarak, problemin çözümüne katkı sağlayacak verileri toplamak için alanyazın taraması yapılmıştır. Kaynaklar kitap, dergi, makale, tez vb. den oluşmaktadır. Ayrıca internet tabanlı kaynaklar da kullanılmıştır.

### 2.3.1. Görüşme Formu

Araştırmada verilerin toplanması aşamasında, ilk olarak Bilim Sanat Merkezleri'nde eğitim vermekte olan öğretmenler için 'yarı yapılandırılmış görüşme formu' uygulanmıştır. Antalya ili merkezinde bulunan BSM'de görev yapmakta olan 2, Alanya ilçesinde bulunan BSM'de görev yapmakta olan 2 müzik öğretmenine, "Bilim ve

Sanat Merkezlerinde yürütmekte olduğunuz müzik derslerinde, kullandığınız öğretim yöntemleri hakkında bilgi verebilir misiniz? Farklı öğretim yöntemleri kullanmakta mısınız?” soruları yöneltilmiştir.

### 2.3.2. Anket Formu

Öğrencilerin müzik dersinde karşılaştıkları problemlere yönelik anket formu uygulanmış, “BSM’de sınıfımızın fiziki şartları yeterli değil, enstrüman çalmakta ve öğrenmekte güçlük çekiyorum, müzik dersleri enstrüman çalmayı öğrenmekle sınırlıdır, BSM’de gördüğümüz müzik dersi ile okulda gördüğümüz müzik dersinin konuları birbirinden farklıdır.” gibi sorular; 5’li Likert tipine uygun ‘Kesinlikle Katılmıyorum, Katılmıyorum, Kararsızım, Katılıyorum, Kesinlikle Katılıyorum’ seçenekleri ile sunulmuş uygulanmıştır.

### 2.3.3. Tutum Ölçeği

Antalya ili ve Alanya ilçesinde bulunan Bilim Sanat Merkezleri’nde eğitim görmekte olan öğrencilere müzik derslerine yönelik ‘tutum ölçeği’ uygulanmış, “BSM’de gördüğümüz müzik dersini severim, ilgi çekici bulurum, müzik derslerinde öğretilen eserleri söylemekten hoşlanırım, müzik derslerinin beni kültürel anlamda geliştirdiğine inanırım ve beni sosyalleştireceğini düşünürüm, ileride müzikle ilgili meslek alanını tercih etmek isterim.” gibi sorular; 5’li Likert tipine uygun ‘Kesinlikle Katılmıyorum, Katılmıyorum, Kararsızım, Katılıyorum, Kesinlikle Katılıyorum’ seçenekleri ile sunulmuş uygulanmıştır.

## 2.4. Geçerlik ve Güvenirlilik

Çalışmada hem tutum ölçeği hem de anket için uzman görüşü alınmıştır. Tutum ölçeği için 24 soruluk, anket için 12 soruluk bir soru havuzu oluşturulmuş, oluşturulan sorular “Gerekli”, “Düzeltilmeli” ve “Çıkarılmalı” seçeneklerini içeren bir form ile birlikte 3 kişiden oluşan uzman jüriye sunulmuştur. Uzman değerlendirmeleri sonucunda tutum ölçeğinden 4 soru, ankettten ise 2 soru çıkarılarak kapsam geçerliğini sağlayan formlar tutum ölçeği 20 soru, anket 10 soru olacak şekilde oluşturulmuştur. Görüşleri alınan uzman grubunun bilgileri Tablo 4’de gösterilmiştir.

**Tablo 4**

*Uzman Grubu Bilgileri*

	Üniversite/Fakülte/Bölüm	Ünvan	Alan
1	Atatürk Üniversitesi K.K. Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı	Doç. Dr.	Müzik Eğitimi
2	Atatürk Üniversitesi K. K. Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Bölümü	Doç. Dr.	Ölçme-Değerlendirme
3	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü	Dr. Öğr. Ü.	Müzik Eğitimi

Uzman görüşleri alındıktan sonra ölçek ve anketin kapsam geçerliğini sağlayıp sağlamadığı ve ölçek ve ankette kalacak maddelerin tespiti için KGO (Kapsam Geçerlik Oranı) ve KGİ (Kapsam Geçerlik İndeksi) değerleri belirlenmiştir. KGO hesaplamasında aşağıdaki formül kullanılmıştır:

$$KGO = \frac{N_G}{N/2} - 1$$

$N_G$ : Gerekli diyen uzman sayısı

$N$ : Araştırmaya katılan toplam uzman sayısı

KGİ hesaplaması ise uygun görülen maddelerin KGO değerlerinin ortalaması hesaplanarak elde edilmiştir. Tablo 5’de, kapsam geçerliğinin sağlanmasında ve elde edilen KGO değerlerinin karşılaştırılmasında kullanılacak KGİ (Kapsam Geçerlik Ölçütü) değerleri görülmektedir.

**Tablo 5**

*KGO Karşılaştırması İçin Minimum Değerler*

Uzman Sayısı	KGİ
3	0.99
5	0.99
6	0.99
7	0.99
8	0.78
9	0.75
10	0.62
11	0.59
12	0.56
13	0.54
14	0.51
15	0.49
20	0.42
25	0.37
30	0.33
35	0.31
40 ve üstü	0.29

(Veneziano & Hooper, 1997).

Tablo 5'e göre, elde edilen KGO değeri, uzman sayısına göre verilen KGÖ değerinden büyükse kapsam geçerliği sağlanmış, küçükse sağlanmamış demektir. Yeşilyurt ve Çapraz'a (2018) göre, elde edilen KGİ değeri KGÖ değerinden büyükse, ölçekte kalan maddeler kapsam geçerliğini sağlamış; elde edilen KGİ değeri KGÖ değerinden küçükse kalan maddeler kapsam geçerliğini sağlamamış anlamına gelmektedir. Uzman görüşleri doğrultusunda belirlenen maddelere yönelik KGO değerleri ve ölçeklerin tamamına ait KGÖ ve KGİ değerleri Tablo 6'da görülmektedir.

**Tablo 6**  
*Tutum Ölçeği ve Anket Maddeleri KGO, KGÖ ve KGİ Değerleri*

Tutuma Yönelik Maddeler									
Madde	Gerekli	Düzeltilmeli	Çıkarılmalı	KGO	Madde	Gerekli	Düzeltilmeli	Çıkarılmalı	KGO
1	3	0	0	1.00	13	3	0	0	1.00
2	3	0	0	1.00	14	1	0	2	-0.33
3	3	0	0	1.00	15	2	0	1	0.33
4	3	0	0	1.00	16	3	0	0	1.00
5	3	0	0	1.00	17	3	0	0	1.00
6	3	0	0	1.00	18	5	0	0	1.00
7	3	0	0	1.00	19	5	0	0	1.00
8	3	0	0	1.00	20	0	0	3	-1.00
9	3	0	0	1.00	21	5	0	0	1.00
10	3	0	0	1.00	22	1	0	2	-0.33
11	3	0	0	1.00	23	3	0	0	1.00
12	3	0	0	1.00	24	3	0	0	1.00

Anket Maddeleri									
Madde	Gerekli	Düzeltilmeli	Gereksiz	KGO	Madde	Gerekli	Düzeltilmeli	Gereksiz	KGO
1	3	0	0	1.00	7	3	0	0	1.00
2	3	0	0	1.00	8	3	0	0	1.00
3	3	0	0	1.00	9	2	0	1	0.33
4	3	0	0	1.00	10	3	0	0	1.00
5	3	0	0	1.00	11	3	0	0	1.00
6	1	0	2	1.00	12	3	0	0	1.00

Toplam Uzman Sayısı							3		
Kapsam Geçerlik Ölçütü (KGÖ)							0.99		
Kapsam Geçerlik İndeksi (KGİ)							1.000		

Tablo 6'da KGO, KGÖ ve KGİ değerlerine bakıldığında, tutum ölçeği için KGO değeri KGÖ değerinden büyük 20 maddenin, anket için KGO değeri KGÖ değerinden büyük 10 maddenin kaldığı ve bu maddelerin kapsam geçerliğini sağladığı söylenebilir. Kapsam geçerliğini sağlayan tutumölçeği ve anketin, yapı geçerliğinin de sağlandığını ortaya koymak amacıyla, öncelikle Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) ve Barlett Sphericity testine tabi tutulmuştur. Test sonuçları Tablo 7'de görülmektedir.

**Tablo 7**  
*Faktör Analizi Uygunluğu KMO ve Barlett Testi Sonuçları*

Tutum Ölçeği		
Kaiser-Meyer-Olkin Örnekleme Yeterliği Ölçümü		.848
Bartlett's Sphericity Testi	$\chi^2$	734.832
	Sd	190
	p	.000

Anket		
Kaiser-Meyer-Olkin Örnekleme Yeterliği Ölçümü		.635
Bartlett's Sphericity Testi	$\chi^2$	133.457
	Sd	45
	p	.000

Tablo 7'ye göre, hem tutum ölçeği, hem de anketin KMO değerinin 0.60'dan yüksek çıkması ( $KMO_{Tutum} = 0.848 > 0.60$ ,  $KMO_{Anket} = 0.635 > 0.60$ ) ve Barlett testi sonucu hesaplanan ki kare değerinin .05 düzeyinde anlamlı çıkması (Tutum  $\chi^2_{190} = 734.832$ ,  $p < .05$ , Anket  $\chi^2_{45} = 133.457$ ,  $p < .05$ ) maddelerin faktörleştirilebilir ve faktör analizine uygun olduğunu göstermektedir. Tablo 8 ve Tablo 9'da tutum ölçeği ve anket için yapılan faktör analiz sonuçları görülmektedir.

**Tablo 8**  
*Tutum Ölçeği Faktör Analizi Toplam Varyans Açıklaması Tablosu*

Madde	Başlangıç Özdeğerleri			Kareli Yüklerin Ağırlıklı Toplamları			Kareli Yüklerin Döndürülmüş Toplamları		
	Toplam	% Varyans	% Yığılmalı	Toplam	% Varyans	% Yığılmalı	Toplam	% Varyans	% Yığılmalı
1	10.257	51.285	51.285	7.534	37.671	37.671	7.424	37.120	37.120
2	2.109	10.546	61.830	3.131	15.656	53.327	2.490	12.450	49.571
3	1.361	6.807	68.638	1.678	8.391	61.718	2.068	10.339	59.909
4	1.134	5.668	74.306	.813	4.066	65.784	1.175	5.875	65.784
5	.904	4.519	78.825						
6	.714	3.572	82.397						
7	.562	2.808	85.204						
8	.534	2.670	87.874						
9	.453	2.265	90.139						
10	.384	1.919	92.058						
11	.295	1.476	93.534						
12	.255	1.273	94.807						
13	.225	1.123	95.930						
14	.211	1.053	96.983						
15	.165	.826	97.809						
16	.151	.756	98.565						
17	.123	.616	99.181						
18	.071	.353	99.534						
19	.056	.280	99.814						
20	.037	.186	100.000						

**Tablo 9**  
*Anket Faktör Analizi Toplam Varyans Açıklaması Tablosu*

Madde	Başlangıç Özdeğerleri			Kareli Yüklerin Ağırlıklı Toplamları			Kareli Yüklerin Döndürülmüş Toplamları		
	Toplam	% Varyans	% Yığılmalı	Toplam	% Varyans	% Yığılmalı	Toplam	% Varyans	% Yığılmalı
1	3.732	37.316	37.316	1.748	17.483	17.483	1.830	18.302	18.302
2	1.536	15.364	52.680	2.781	27.810	45.293	1.781	17.810	36.113
3	1.278	12.782	65.462	.759	7.586	52.878	1.677	16.766	52.878
4	.951	9.514	74.976						
5	.704	7.040	82.016						
6	.474	4.742	86.758						
7	.443	4.435	91.193						
8	.394	3.945	95.138						
9	.320	3.197	98.334						
10	.167	1.666	100.000						

Tutum ölçeği ve ankette yer alan maddelerin başlangıç özdeğerlerine bakıldığında, her iki ölçekte de birinci faktör yük değerinin yüksek çıktığı görülmektedir ( $B\ddot{O}_{Tutum} = 10.257$ ,  $B\ddot{O}_{Anket} = 3.732$ ). Yine her iki ölçekte de birinci faktörün tek başına açıkladığı varyansın yüksek olduğu görülmektedir ( $Varyans_{Tutum} = \%51.285$ ,  $Varyans_{Anket} = \%37.316$ ). Bu noktadan hareketle, her iki ölçekte de maddelerin büyük çoğunluğunun tek faktörde birleştiği ve ölçeklerin tek boyutlu bir yapıda olduğu söylenebilir.

Kapsam ve yapı geçerliğini sağlayan tutum ve özyeterlik algısı ölçeklerinin güvenilirliğini test etmek üzere Cronbach's Alpha güvenirlik testi uygulanmıştır. Özdamar (2011) alpha katsayısı değerlendirme ölçütünü şu şekilde belirtmiştir:

$0.00 < \alpha < 0.40$  ise ölçek güvenilir değildir.

$0.40 < \alpha < 0.60$  ise ölçek düşük güvenilirliktedir.

$0.60 < \alpha < 0.80$  ise oldukça güvenilirliktedir.

$0.80 < \alpha < 1.00$  ise ölçek yüksek derecede güvenilir bir ölçektir (s. 522).

Tablo 10'da tutum ölçeği ve ankete ilişkin Cronbach's Alpha güvenirlik testi sonuçları görülmektedir.



**Tablo 10**  
*Tutum Ölçeği ve Anket Cronbach's Alpha Güvenirlik Testi Sonuçları*

Tutum Maddeleri	Cronbach's Alpha
BSM' müzik alanını kendi isteğim ile tercih ettim.	.583
BSM' müzik alanını ailemin önerisi ile tercih ettim.	.590
BSM' de gördüğümüz müzik derslerini severim.	.439
BSM' de gördüğümüz müzik derslerini ilgi çekici bulurum.	.409
BSM' de gördüğümüz müzik derslerine çalışmaktan sıkılırım.	.600
BSM' de gördüğümüz müzik derslerine istekli bir şekilde çalışırım.	.438
BSM' de gördüğümüz müzik dersleri ile ilgili konuşmaktan zevk alırım.	.408
BSM' de gördüğümüz müzik dersleri ile ilgili hiçbir şey duymak istemem.	.599
BSM' de gördüğümüz müzik dersleri kendime olan güvenimi artırır.	.409
BSM' de gördüğümüz müzik derslerinin beni sosyalleştireceğini düşünürüm.	.501
BSM' de gördüğümüz müzik derslerinde öğrendiklerimizi, uygulamaya dökemeyeceğimi düşünürüm.	.605
BSM' de gördüğümüz müzik derslerine geç kalmak beni rahatsız eder.	.432
BSM' de gördüğümüz müzik derslerine diğer derslerimden daha çok önem veririm.	.438
BSM' de gördüğümüz müzik derslerinde öğretilen eserleri söylemekten hoşlanırım.	.417
BSM' de gördüğümüz müzik derslerinin beni kültürel anlamda geliştirdiğine inanırım.	.416
BSM' de gördüğümüz müzik dersleriyle ilgili etkinliklere (konser v.b.) sevecek katılırım.	.412
BSM' de gördüğümüz müzik derslerinde zamanımın boşa harcadığını düşünürüm.	.596
BSM' de gördüğümüz müzik derslerine mecbur olduğum için çalışırım.	.591
İleride müzikle ilgili bir meslek alanını tercih etmek isterim.	.476
Müziği ilerleyen yaşamımda hobi olarak devam ettirmek isterim.	.526
<b>Toplam Cronbach's Alpha</b>	<b>.605</b>
Anket Soruları	Cronbach's Alpha
BSM'de gördüğümüz müzik dersi ile okulda gördüğümüz müzik dersinin konuları birbirinden farklıdır.	.960
Burada müzik dersini daha detaylı öğreniyoruz.	.959
BSM'de müzik dersi enstrüman çalmayı öğrenmekle sınırlıdır.	.961
Okulda flüt ya da melodika öğrenirken burada farklı enstrümanların çalmışlarını öğreniyoruz.	.959
BSM' de sınıfımızın fiziki şartları (araç-gereç ve enstrüman) yeterli değil.	.960
BSM' de enstrüman çalmakta ve öğrenmekte güçlük çekiyorum.	.960
BSM' de gördüğümüz konular okulda işlediklerimizle aynı olduğu için sıkılıyorum.	.960
BSM' de öğretmenimiz derste farklı materyallerden yararlanıyor.	.961
BSM'de öğretmenimiz Türk müzik kültürüne ait eserlerden sıkça yararlanıyor.	.961
BSM' de ileri düzeyde müzik eğitimi gördüğümüz için öğrenmekte güçlük çekiyorum.	.960
<b>Toplam Cronbach's Alpha</b>	<b>.959</b>

Sonuç olarak görüldüğü gibi tutum ölçeğinin bütününe ilişkin güvenirlilik katsayısı (Cronbach's Alpha) 0.605 ve anketin bütününe ilişkin güvenirlilik katsayısı (Cronbach's Alpha) 0.959 olarak elde edilmiştir. Tutum ölçeği oldukça ve anket ise yüksek derecede güvenilirdir.

## 2.5. Süreç/Uygulama

Bilim ve Sanat Merkezlerindeki müzik dersleri konuları kapsamında öğretmenlerin derslerinde hangi öğretim yöntemlerini kullandıklarını belirlemek üzere, Antalya ilinde bulunan BSM'de görev yapmakta olan 2 müzik öğretmenine ve Alanya ilçesinde görev yapmakta olan 2 müzik öğretmenine, yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır. Bilim ve Sanat Merkezlerindeki öğrencilere müzik derslerine ilişkin 5'li likert tipi toplam 20 sorudan oluşan 'tutum ölçeği', cinsiyet, sınıf ve yaş değişkenlerine kapsamında hazırlanmış ve uygulanmıştır. Yine bu kurumdaki öğrencilere, müzik derslerinde karşılaştıkları problemlere yönelik hazırlanan 5'li likert tipi ve 10 sorudan oluşan anket uygulanmıştır. Bu üç uygulamadan elde edilen veriler, istatistiksel yöntemle ayrıntılı bir şekilde analiz edilip yorumlanmıştır.

Tüm bu formların uygulanabilmesi için gerekli izin alınmış ve alınan izin belgeleri ile birlikte formlar çoğaltılarak BSM'lerdeki öğretmen ve öğrencilere, araştırmacının kendisi tarafından uygulanmıştır.

## 2.6. Verilerin Analizi

Bilim ve Sanat Merkezlerindeki müzik dersleri konuları kapsamında öğretmenlerin derslerinde hangi öğretim yöntemlerini kullandıklarını belirlemek üzere uzman görüşleri alınarak hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formundan elde edilen veriler betimsel yöntemle analiz edilmiştir.

Varyansların eşitliğini test etmek amacıyla yapılan Levene Testi sonuçlarına göre varyanslarda fark olmadığı ve eşit olduğu tespit edilmiştir ( $p_{Tutum} = 0.618 > 0.05$ ).

**Tablo 11**

*Tutum Ölçeği Varyans Eşitliğine Yönelik Levene Testi Sonuçları*

Tutum	Levene İstatistiği	sd1	sd2	P
Tutum Ortalama	0.767	7	39	.618

Tüm bu bilgiler doğrultusunda ölçekte yer alan boyutların normal dağılıma sahip olmadığı veya gözlem sayısının az olduğu durumlarda tek grup puanlarının (Tutum Puanları) karşılaştırılmasında Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi, iki grubun karşılaştırılmasında Mann-Whitney U testi kullanılmıştır. İki gruptan fazla grubun karşılaştırılmasında ise Kruskal-Wallis H yerine tek faktörlü Varyans analizi kullanılmış ve farklılığın hangi gruplardan kaynaklandığını belirlemek için ise çoklu karşılaştırma testlerinden Bonferroni testi kullanılmıştır.

Burada veriler normal dağılım göstermediği halde iki gruptan fazla grup için tek faktörlü Varyans analizi kullanılmasının sebebi, non-parametrik Kruskal-Wallis H testinde farklılığın hangi gruptan kaynaklandığını belirlemeye yönelik herhangi bir test seçeneğinin bulunmayışıdır. Testlere ilişkin tablolarda Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi için N, Sıra ort., Sıra Top., Z ve p değerleri, Mann-Whitney U testi için ise N, Sıra ort., Sıra Top., U ve p değerleri verilirken; tek faktörlü Varyans analizi için Kareler Top., sd, Kareler Ort. F ve p değerleri, Bonferroni Post Hoc testi için ise  $\bar{x}$ , Ortalama Farkı, ss ve p değerleri verilmiştir. Çoklu karşılaştırma testlerinde ayrıca tabloların altında farklılığın nereden kaynaklandığı ile ilgili bilgilere de yer verilmiştir. Ayrıca Tutum puanlarının ve anket cevaplarının dağılımları için frekans (f) ve yüzde (%) değerleri kullanılmıştır.

Çalışmada yer alan analizler için, SPSS 17.0 paket programı kullanılmış ve analizler için elde sonuçlar farklılıklara yönelik olarak 0.05 anlamlılık düzeyinde yorumlanmıştır.

### 3. Bulgular

#### 3.1. Bilim ve Sanat Merkezlerindeki Müzik Dersleri ve Konuları Kapsamında Öğretim Yöntemlerine İlişkin Bulgular

**Tablo 12**

*Bilim ve Sanat Merkezlerindeki Müzik Dersleri ve Konuları Kapsamında Öğretim Yöntemleri*

	Dersler					Öğretim Yöntemleri				
	Koro	Orkestra	Bireysel Çalgı	Sanat Tarihi	Müzik Teorisi	Anlatım Soru/Cevap	Örnekleme Tartışma	Performans Uygulama	Ritim Atölyesi	Toplu Seslendirme
Ö1	√	√	√		√	√		√	√	
Ö2			√	√		√	√	√		√
Ö3	√	√	√		√	√	√	√	√	√
Ö4	√	√	√		√	√	√	√	√	√

Tablo 12'de görüldüğü gibi, Bilim ve Sanat Merkezlerinde eğitimi verilen müzik dersleri; Koro, Orkestra, Bireysel Çalgı, Sanat Tarihi, Müzik Teorisi olup öğretim yöntemlerinin ise; Anlatım/soru-cevap, Örnekleme/Tartışma, Performans/Uygulama, Ritim Atölyesi ve Toplu Seslendirme olduğu öğretmenler tarafından belirtilmiştir.

#### 3.2. Bilim ve Sanat Merkezlerinde Öğrencilerin Müzik Derslerine Yönelik Tutumlarına İlişkin Bulgular

**Tablo 13**

*Öğrencilerin BSM Müzik Derslerine Yönelik Tutumları*

Tutum Maddeleri	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum		Belirtilmeyen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
1	2	4.3	0	0	3	6.4	13	27.7	29	61.7	0	0	47	100
2	9	19.1	17	36.2	6	12.8	11	23.4	4	8.5	0	0	47	100
3	2	4.3	0	0	0	0	13	27.7	32	68.1	0	0	47	100
4	1	2.1	1	2.1	3	6.4	15	31.9	26	55.3	1	2.1	47	100
5	23	48.9	14	29.8	6	12.8	3	6.4	1	2.1	0	0	47	100
6	1	2.1	1	2.1	4	8.5	21	44.7	19	40.4	1	2.1	47	100
7	1	2.1	2	4.3	4	8.5	17	36.2	23	48.9	0	0	47	100
8	33	70.2	11	23.4	0	0	1	2.1	1	2.1	1	2.1	47	100
9	1	2.1	3	6.4	3	6.4	21	44.7	19	40.4	0	0	47	100
10	2	4.3	2	4.3	13	27.7	12	25.5	18	38.3	0	0	47	100
11	23	48.9	12	25.5	4	8.5	5	10.6	3	6.4	0	0	47	100
12	4	8.5	8	17.0	2	4.3	18	38.3	15	31.9	0	0	47	100
13	5	10.6	10	21.3	20	42.6	9	19.1	3	6.4	0	0	47	100
14	1	2.1	1	2.1	5	10.6	11	23.4	29	61.7	0	0	47	100
15	1	2.1	1	2.1	5	10.6	15	31.9	25	53.2	0	0	47	100

**Tablo 13**'ün devamı

Tutum Maddeleri	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum		Belirtilmeyen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
16	2	4.3	0	0	3	6.4	13	27.7	29	61.7	0	0	47	100
17	38	80.9	5	10.6	1	2.1	1	2.1	2	4.3	0	0	47	100
18	25	53.2	13	27.7	3	6.4	4	8.5	2	44.34	0	0	47	100
19	4	8.5	6	12.8	18	38.3	10	21.3	9	19.1	0	0	47	100
20	5	10.6	1	2.1	9	19.1	13	27.7	19	40.4	0	0	47	100

Tablo 13. incelendiğinde 47 öğrenciden; 42 öğrencinin %89.4 oranla BSM müzik alanını kendi istekleri ile tercih ettikleri (madde 1), 3 öğrencinin %6.4 oranla bu konuda kararsız olduğu, 2 öğrencinin ise %4.3 oranla BSM müzik alanını istemeyerek tercih ettikleri;

26 öğrencinin %55.3 oranla BSM müzik alanını aile önerisi ile değil kendi istekleri tercih ettikleri (madde 2), 6 öğrencinin %12.8 oranla bu konuda kararsız olduğu, 15 öğrencinin ise %28.9 oranla BSM müzik alanını aile önerisi tercih ettikleri;

45 öğrencinin %95.8 oranla BSM'de gördükleri müzik dersini sevdikleri (madde 3), 2 öğrencinin ise %4.3 oranla müzik dersini sevmedikleri;

41 öğrencinin %87.2 oranla BSM'deki müzik derslerini ilgi çekici buldukları (madde 4), 3 öğrencinin %6.4 oranla bu konuda kararsız olduğu, 2 öğrencinin ise %4.2 oranla müzik derslerini ilgi çekici bulmadığı;

37 öğrencinin %78.7 oranla BSM'deki müzik derslerine çalışmaktan hoşlandıkları (madde 5), 6 öğrencinin %12.8 oranla bu konuda kararsız olduğu, 4 öğrencinin ise %8.5 oranla müzik derslerine çalışmayı sıkıcı buldukları;

40 öğrencinin %85.1 oranla BSM'deki müzik derslerine zevkle çalıştığı (madde 6), 4 öğrencinin %8.5 oranla bu konuda kararsız olduğu, 2 öğrencinin ise %4.2 oranla müzik derslerine çalışmakta istekli olmadığı;

40 öğrencinin %85.1 oranla BSM'deki müzik dersleri ile ilgili konuşmaktan zevk aldığı (madde 7), 4 öğrencinin %8.5 oranla bu konuda kararsız olduğu, 3 öğrencinin ise %6.4 oranla müzik dersleri ile ilgili konuşmaktan zevk almadığı;

2 öğrencinin %4.2 oranla BSM'deki müzik dersleri ile ilgili hiçbir şey duymak istemediği (madde 8), 44 öğrencinin ise %93.6 oranla bu görüşe katılmadıkları;

40 öğrencinin %85.1 oranla BSM'deki müzik derslerinin bireyin kendine olan güvenini artırdığını düşündükleri (madde 9), 3 öğrencinin %6.4 oranla bu konuda kararsız olduğu, 4 öğrencinin ise %8.5 oranla bu görüşe katılmadıkları;

30 öğrencinin %63,8 oranla BSM'deki müzik derslerinin bireyi sosyalleştireceğini düşündükleri (madde 10), 13 öğrencinin %27.7 oranla bu konuda *kararsız* olduğu, 4 öğrencinin ise %8.5 oranla müzik derslerinin sosyalleşmede etkili olmadığını düşündükleri;

35 öğrencinin %74.4 oranla BSM'deki müzik derslerinde öğrendiklerini uygulamada da kullanabileceklerini düşündükleri (madde 11), 4 öğrencinin %8.5 oranla bu konuda kararsız olduğu, 8 öğrencinin ise %17.0 oranla öğrendiklerini uygulamalı olarak kullanamayacağını düşündükleri;

33 öğrencinin %70.2 oranla BSM'deki müzik derslerine geç kalma konusunda kendilerini rahatsız hissettikleri (madde 12), 2 öğrencinin %4.3 oranla bu konuda *kararsız* olduğu, 12 öğrencinin ise %25.5 oranla müzik derslerine geç kalmayı sorun etmedikleri;

20 öğrencinin %42.6 oranla BSM'deki müzik derslerine diğer derslerden daha çok önem verme konusunda kararsız kaldığı (madde 13), 15 öğrencinin %31.9 oranla müzik derslerine diğer derslerden daha çok önem vermediği, 12 öğrencinin ise %25.5 oranla müzik derslerine diğer derslerden daha çok önem verdiği;

40 öğrencinin %85.1 oranla BSM'deki müzik derslerinde öğretilen eserleri söylemekten hoşlandığı (madde 14), 5 öğrencinin %10.6 oranla bu konuda kararsız olduğu, 2 öğrencinin ise %4.2 oranla müzik derslerinde öğretilen eserleri söylemekten hoşlanmadığı;

40 öğrencinin %85.1 oranla BSM'deki müzik derslerinin kendilerini kültürel anlamda geliştirdiğini düşündükleri (madde 15), 5 öğrencinin %10.6 oranla bu konuda kararsız olduğu, 2 öğrencinin ise %4.2 oranla müzik derslerinin kendilerini kültürel anlamda geliştirmediklerini düşündükleri;

42 öğrencinin %89.4 oranla BSM'deki müzik dersleri ile ilgili etkinliklere severek katıldıkları (madde 16), 3 öğrencinin %6.4 oranla bu konuda kararsız olduğu, 2 öğrencinin ise %4.3 oranla müzik dersleri ile ilgili etkinliklere katılmayı sevmedikleri;

43 öğrencinin %91.5 oranla BSM'deki zamanlarının boşa harcadığını düşünmedikleri (madde 17), 1 öğrencinin %2.1 oranla bu konuda kararsız olduğu, 3 öğrencinin ise %6.4 oranla müzik derslerinin zamanı boşa harcadığını düşündükleri;

38 öğrencinin %80.9 oranla BSM'deki müzik derslerine mecbur olduğu için değil istediği için çalıştığı (madde 18), 3 öğrencinin %6.4 oranla bu konuda kararsız olduğu, 6 öğrencinin ise %12.8 oranla müzik derslerine mecburiyet hissettiği için çalıştığı;

19 öğrencinin %40.4 oranla ileride müzik ile ilgili bir meslek alanını seçmek istediği (madde 19), 18 öğrencinin %38.3 oranla bu konuda kararsız olduğu, 10 öğrencinin ise %21.3 oranla müziği meslek olarak seçmek istemediği;

32 öğrencinin %68.1 oranla ileriki yaşamında müziği hobi olarak devam ettirmek istediği (madde 20), 9 öğrencinin %19.1 oranla bu konuda kararsız olduğu, 6 öğrencinin ise %12.7 oranla müziği meslek olarak devam ettirmek istediği görülmektedir.

Bu bilgiler ışığında, öğrencilerin büyük çoğunluğunun BSM müzik alanını kendi istekleriyle tercih ettikleri, ailenin önerisi ile tercih eden öğrenci sayısının az olduğu, buna bağlı olarak BSM'de görülen müzik dersine karşı tutumların büyük ölçüde olumlu olduğu ve olumsuz tutum sergileyen öğrencilerin ise müzik alanını aile isteği ile seçenler olduğu söylenebilir.

### 3.3. Bilim ve Sanat Merkezlerinde Öğrencilerin Müzik Derslerinde Karşılaştıkları Problemlere İlişkin Bulgular

**Tablo 14**

*BSM ve Okuldaki Müzik Dersi Konularının Farklılık Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	2	4.3
Katılmıyorum	4	8.5
Kararsızım	3	6.4
Katılıyorum	8	17.0
Kesinlikle Katılıyorum	28	59.6
Belirtilmeyen	2	4.3
Toplam	47	100.0

Tablo 14'de görüldüğü gibi "BSM'de gördüğümüz müzik dersi ile okulda gördüğümüz müzik dersinin konuları birbirinden farklıdır." maddesine bağlı olarak öğrenciler %59.6 oranla Kesinlikle Katılıyorum, %17.0 oranla Katılıyorum, %8,5 oranla Katılmıyorum, %6.4 oranla Kararsızım ve %4.3 oranla Kesinlikle Katılmıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 14'e bakıldığında yoğunluğun Kesinlikle Katılıyorum ve Katılıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da BSM'de ve okulda müzik dersinde işlenen konuların birbirinden farklılık gösterdiği anlamına geldiği söylenebilir.

**Tablo 15**

*BSM'de Müzik Dersini Daha Detaylı Görme Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	2	4.3
Katılmıyorum	1	2.1
Kararsızım	1	2.1
Katılıyorum	12	25.5
Kesinlikle Katılıyorum	29	61.7
Belirtilmeyen	2	4.3
Toplam	47	100.0

Tablo 15'de görüldüğü gibi "BSM'de müzik dersini daha detaylı öğreniyoruz." maddesine bağlı olarak öğrenciler, %61.7 oranla Kesinlikle Katılıyorum, %25.5 oranla Katılıyorum, %4.3 oranla Kesinlikle Katılmıyorum, %2.1 oranla Kararsızım ve %2.1 oranla Katılmıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 15'e bakıldığında yoğunluğun Kesinlikle Katılıyorum ve Katılıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da BSM'de müzik dersinin daha detaylı öğrenildiği anlamına geldiği söylenebilir.

**Tablo 16**

*BSM’de Müzik Dersinin Enstrüman Ağırlıklı Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	23	48.8
Katılmıyorum	17	36.2
Kararsızım	2	4.3
Katılıyorum	1	2.1
Kesinlikle Katılıyorum	2	4.3
Belirtilmeyen	2	4.3
Toplam	47	100.0

Tablo 16’da görüldüğü gibi “BSM’de müzik dersi enstrüman çalmayı öğrenmekle sınırlıdır.” maddesine bağlı olarak öğrenciler, %48.8 oranla Kesinlikle Katılmıyorum, %36.2 oranla Katılmıyorum, %4.3 oranla Kesinlikle Katılıyorum, %4.3 oranla Kararsızım ve %2.1 oranla Katılıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 16’ya bakıldığında yoğunluğun Kesinlikle Katılmıyorum ve Katılmıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da BSM’de müzik dersinin sadece enstrüman ağırlıklı değil, müzikle diğer konuların da ağırlığının olacağı şekilde yürütüldüğü anlamına geldiği söylenebilir.

**Tablo 17**

*BSM’de Farklı Enstrümanların Eğitimi Alma Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	4	8.5
Katılmıyorum	2	4.3
Kararsızım	5	10.6
Katılıyorum	12	25.5
Kesinlikle Katılıyorum	22	46.8
Belirtilmeyen	2	4.3
Toplam	47	100.0

Tablo 17’de görüldüğü gibi “Okulda flüt ya da melodika öğrenirken BSM’de farklı enstrümanların çalışmalarını öğreniyoruz.” maddesine bağlı olarak öğrenciler, %46.8 oranla Kesinlikle Katılıyorum, %25.5 oranla Katılıyorum, %10.6 oranla Kararsızım, %8.5 oranla Kesinlikle Katılmıyorum ve %4.3 oranla Katılmıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 17’ye bakıldığında yoğunluğun Kesinlikle Katılıyorum ve Katılıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da Milli Eğitim’e bağlı diğer okullarda sadece flüt ve melodika öğretilirken, BSM’de bunların dışında da enstrümanların olduğu ve eğitiminin verildiği anlamına geldiği söylenebilir.

**Tablo 18**

*BSM’deki Sınıfların Fiziki Şartlarının Yeterlik Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	17	36.2
Katılmıyorum	16	34.0
Kararsızım	4	8.5
Katılıyorum	2	4.3
Kesinlikle Katılıyorum	4	8.5
Belirtilmeyen	4	8.5
Toplam	47	100.0

Tablo 18’de görüldüğü gibi “BSM’ de sınıfımızın fiziki şartları (araç-gereç ve enstrüman) yeterli değil.” maddesine bağlı olarak öğrenciler, %36.2 oranla Kesinlikle Katılmıyorum, %34.0 oranla Katılmıyorum, %8.5 oranla Kararsızım, %8.5 oranla Kesinlikle Katılıyorum ve %4.3 oranla Katılıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 18’e bakıldığında yoğunluğun Kesinlikle Katılmıyorum ve Katılmıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da BSM’deki sınıfların fiziki şartlarının yeterli olduğu anlamına geldiği söylenebilir.



**Tablo 19**  
*BSM’de Enstrüman Çalma ve Öğrenmede Güçlük Çekme Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	22	46.8
Katılmıyorum	15	31.9
Kararsızım	3	6.4
Katılıyorum	3	6.4
Kesinlikle Katılıyorum	1	2.1
Belirtilmeyen	3	6.4
Toplam	47	100.0

Tablo 19’da görüldüğü gibi “BSM’ de enstrüman çalmakta ve öğrenmekte güçlük çekiyorum.” maddesine bağlı olarak öğrenciler, %46.8 oranla Kesinlikle Katılmıyorum, %31.9 oranla Katılmıyorum, %6.4 oranla Kararsızım, %6.4 oranla Katılıyorum ve %2.1 oranla Kesinlikle Katılıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 19’a bakıldığında yoğunluğun Kesinlikle Katılmıyorum ve Katılmıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da öğrencilerin BSM’de enstrüman çalma ve öğrenmede herhangi bir güçlük çekmediği anlamına geldiği söylenebilir.

**Tablo 20**  
*BSM’deki Konuların Okuldaki Konularla Aynı Olma Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	25	53.1
Katılmıyorum	14	29.8
Kararsızım	2	4.3
Katılıyorum	3	6.4
Kesinlikle Katılıyorum	1	2.1
Belirtilmeyen	2	4.3
Toplam	47	100.0

Tablo 20’de görüldüğü gibi “BSM’ de gördüğümüz konular okulda işlediklerimizle aynı olduğu için sıkılıyor.” maddesine bağlı olarak öğrenciler, %53.1 oranla Kesinlikle Katılmıyorum, %29.8 oranla Katılmıyorum, %6.4 oranla Katılıyorum, %4.3 oranla Kararsızım ve %2.1 oranla Kesinlikle Katılıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 20’ye bakıldığında yoğunluğun Kesinlikle Katılmıyorum ve Katılmıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da BSM’de müzik derslerinde işlenen konuların okulda işlenen konulardan farklı ve ilgi çekici olduğu, bu nedenle de öğrencilerin derslerde sıkılmadıkları anlamına geldiği söylenebilir.

**Tablo 21**  
*BSM’deki Müzik Öğretmeninin Farklı Materyallerden Faydalanma Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	1	2.1
Katılmıyorum	5	10.6
Kararsızım	7	14.9
Katılıyorum	17	36.2
Kesinlikle Katılıyorum	14	29.8
Belirtilmeyen	3	6.4
Toplam	47	100.0

Tablo 21’de görüldüğü gibi “BSM’ de öğretmenimiz derste farklı materyallerden yararlanıyor.” maddesine bağlı olarak öğrenciler, %36.2 oranla Katılıyorum, %29.8 oranla Kesinlikle Katılıyorum, %14.9 oranla Kararsızım, %10.6 oranla Katılmıyorum ve %2.1 oranla Kesinlikle Katılmıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 21’e bakıldığında yoğunluğun Kesinlikle Katılıyorum ve Katılıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da BSM’de müzik öğretmenin ders işlenişinde farklı materyallerden yararlandığı anlamına geldiği söylenebilir.

**Tablo 22**

*BSM'deki Müzik Öğretmeninin Türk Müzik Kültürüne Ait Eserlerden Faydalanma Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	1	2.1
Katılmıyorum	2	4.3
Kararsızım	15	31.9
Katılıyorum	16	34.0
Kesinlikle Katılıyorum	11	23.4
Belirtilmeyen	2	4.3
Toplam	47	100.0

Tablo 22'de görüldüğü gibi "BSM'de öğretmenimiz Türk müzik kültürüne ait eserlerden sıkça yararlanıyor." maddesine bağlı olarak öğrenciler, %34.0 oranla Katılıyorum, %31.9 oranla Kararsızım, %23.4 oranla Kesinlikle Katılıyorum, %4.3 oranla Katılmıyorum ve %2.1 oranla Kesinlikle Katılmıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 22'ye bakıldığında yoğunluğun Katılıyorum, Kararsızım ve Kesinlikle Katılıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da BSM'de müzik öğretmenin ders işlenişinde Türk müzik kültürüne ait eserlerden yeterince yararlandığı anlamına geldiği söylenebilir.

**Tablo 23**

*BSM'de İleri Düzey Müzik Eğitiminden Dolayı Öğrenme Güçlüğü Çekme Durumu*

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kesinlikle Katılmıyorum	22	46.8
Katılmıyorum	15	31.9
Kararsızım	3	6.4
Katılıyorum	1	2.1
Kesinlikle Katılıyorum	2	4.3
Belirtilmeyen	4	8.5
Toplam	47	100.0

Tablo 23'de görüldüğü gibi "BSM' de ileri düzeyde müzik eğitimi gördüğümüz için öğrenmekte güçlük çekiyorum." maddesine bağlı olarak öğrenciler, %46.8 oranla Kesinlikle Katılmıyorum, %31.9 oranla Katılmıyorum, %6.4 oranla Kararsızım, %4.3 oranla Kesinlikle Katılıyorum ve %2.1 oranla Katılıyorum şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Tablo 23'e bakıldığında yoğunluğun Kesinlikle Katılmıyorum ve Katılmıyorum seçeneklerinde olduğu ve bunun da BSM'de çok ileri düzey bir müzik eğitimi verilmediği ve bundan dolayı öğrencilerin öğrenmede güçlük çekmedikleri anlamına geldiği söylenebilir.

### **3.4. Bilim ve Sanat Merkezlerindeki Öğrencilerin Cinsiyet Değişkenine Göre Tutumları Arası Farklılığa İlişkin Bulgular**

**Tablo 24**

*Cinsiyete Göre BSM Müzik Derslerine Yönelik Tutumlar*

Cinsiyet	n	%	Tutum Ortalama
Erkek	17	34.8	3.33
Kız	30	65.2	3.41
Toplam	47	100.0	

Tablo 24'de tutum ölçeği maddelerinin ortalama puanları incelendiğinde, Erkeklerin Tutum Ortalama puanının 3.33 olduğu; Kızların Tutum Ortalama puanının 3.41 olduğu görülmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, öğrencilerin genelinde BSM müzik derslerine yönelik tutumlarının yüksek düzeyde olduğu söylenebilir.

30 kişiden oluşan Kız ve 17 kişiden oluşan Erkek gruplarının tutum farklılıklarına bakıldığında sadece "BSM' de gördüğümüz müzik derslerinin beni kültürel anlamda geliştirdiğine inanırım" (madde 15) [U=162.500, p< 0.05] maddesinde istatistiksel açıdan anlamlı bir fark olduğu diğer tutum maddelerinde anlamlı bir fark bulunmadığı görülmektedir. Sıra numaraları ortalamaları ve sıra numaraları toplamaları incelendiğinde, "BSM' de gördüğümüz müzik derslerinin beni kültürel anlamda geliştirdiğine inanırım" (madde 15) maddesinde Erkek bireylerin tutum puanlarının sıralama puanları ortalamasının SO = 18.66 ve sıralama puanları toplamının ST = 298.50 ve kız bireylerin sıralama puanları ortalamasının SO =26.08 ve sıralama puanları toplamının ST = 782.50 olduğu görülmektedir. Bunun anlamının kız bireylerin SO ve ST değerlerinin erkek bireylerden yüksek olduğu, bunun da kız bireylerin tutumlarının BSM' de gördüğümüz müzik derslerinin beni kültürel anlamda geliştirdiğine inanırım" maddesi için erkek bireylere göre daha yüksek olduğu anlamına geldiği söylenebilir. Başka bir anlatımla, kız

öğrencilerin, müzik derslerinin bireyi kültürel anlamda geliştirdiğine olan yaklaşımları erkek öğrencilere göre daha olumludur. Erkek öğrenciler müzik derslerinin kültürel anlamda gelişim sağladığına kız öğrencilerden daha az inanmaktadır.

Cinsiyet değişkenine göre öğrencilerin tutum ortalama puanlarının farklılığına yönelik olarak yapılan Mann-Whitney U testi sonuçları Tablo 25’de gösterilmiştir.

**Tablo 25**

*Cinsiyete Göre BSM Müzik Dersleri Tutum Ortalama Puanı Farklılıklarına Yönelik Mann-Whitney U Testi Sonuçları*

Tutum	Cinsiyet	N	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	p
Tutum Ortalama	Kız	30	24.97	749.00	226.000	.520
	Erkek	17	22.29	379.00		
	Toplam	47				

Tablo 25’de, 30 kişiden oluşan Kız ve 17 kişiden oluşan Erkek gruplarının tutum ortalama puanları bazında tutum farklılıklarına bakıldığında Tutum Ortalama [U=226.000, p>.05] puanları arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark olmadığı görülmektedir. Sıra numaraları ortalamaları ve sıra numaraları toplamı incelendiğinde, Kızların Tutum Ortalama puanlarının sıralama puanları ortalamasının SO = 24.97 ve sıralama puanları toplamının ST = 749.00 ve Erkeklerin Tutum Ortalama puanlarının sıralama puanları ortalamasının SO = 22.29 ve sıralama puanları toplamının ST = 379.00 olduğu görülmektedir. Bunun anlamının erkek ve kız bireylerin SO ve ST değerlerinin birbirine çok yakın olduğu, bunun da erkek ve kız bireylerin tutumlarının genel anlamda farklılık göstermediği anlamına geldiği söylenebilir. Başka bir anlatımla tek tek madde bazında tutumlar sadece bir maddede cinsiyet faktörüne göre farklılık gösterse de, tutum ölçeğindeki maddelerin geneli açısından BSM’deki müzik derslerine karşı tutumların cinsiyete göre değişmediği söylenebilir.

### 3.5. Bilim ve Sanat Merkezlerindeki Öğrencilerin Sınıf Değişkenine Göre Tutumları Arası Farklılığa İlişkin Bulgular

**Tablo 26**

*Sınıf Düzeyine Göre BSM Müzik Derslerine Yönelik Tutumlar*

Sınıf	N	%	BSM Müzik Dersi Tutum Ortalama
2	2	4.3	3.90
3	5	10.6	3.50
4	7	14.9	3.31
5	10	21.3	3.22
6	7	14.9	3.19
7	5	10.6	3.43
8	5	10.6	3.54
9	6	12.8	3.60
Toplam	47	100.0	

Tablo 26’da tutum ölçeği maddelerinin ortalama puanları incelendiğinde, Tutum Ortalama puanlarının 2. sınıflarda 3.90, 3. sınıflarda 3.50, 4. sınıflarda 3.31, 5. Sınıflarda 3.22, 6. sınıflarda 3.19, 7. sınıflarda 3.43, 8. sınıflarda 3.54 ve 9. sınıflarda 3.60 olduğu görülmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda, öğrencilerin genelinin müzik derslerine yönelik tutumlarının yüksek düzeyde olduğu, ancak sıralama yapıldığında en yüksek tutumun 2. sınıflarda olduğu söylenebilir.

Sınıf değişkenine göre öğrencilerin tutum ortalama puanlarının farklılığına yönelik olarak yapılan tek faktörlü Varyans analizi sonuçları Tablo 27’de gösterilmiştir.

**Tablo 27**

*Sınıf Düzeyine Göre BSM Müzik Dersleri Tutum Ortalama Puan Farklılıklarına Yönelik Tek Faktörlü Varyans Analizi Sonuçları*

Tutum	Kaynak (Sınıf)	Kareler Toplamı	sd	Ortalama Kare	F	p
Tutum Ortalama	Gruplararası	1.581	7	.226	2.791	.019*
	Gruplarıçi	3.156	39	.081		
	Toplam	4.737	46			

Tablo 27 incelendiğinde farklı sınıflardan öğrencilerin müzik derslerine yönelik tutum puanları arasındaki farkı belirlemek için tutum maddeleri ortalama puanları bazında yapılan varyans analizi sonucunda tutum ortalama puanları arasında ( $F_{7,39}=2.791$ ,  $p<.05$ ) istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Bu farklılığın hangi

sınıflar arasında olduğunu bir başka deyişle farklılığın hangi gruplardan kaynaklandığını belirlemek amacıyla yapılan Bonferroni çoklu karşılaştırma testi sonucunda farklılık gösteren sınıflar Tablo 28’de gösterilmiştir.

**Tablo 28**

*Sınıf Düzeyine Göre BSM Müzik Dersleri Tutum Ortalama Puan Farklılıklarına Yönelik Bonferroni Çoklu Karşılaştırma Testi Sonuçları*

Tutum	Sınıf (a)	$\bar{x}$	Sınıf (b)	$\bar{x}$	Ortalama Farkı (a-b)	ss	p
Tutum Ortalama	2. Sınıf	3.90	3. Sınıf	3.50	.40000	.23799	.101
			4. Sınıf	3.31	.58571	.22807	.014*
			5. Sınıf	3.22	.67842	.22034	.004*
			6. Sınıf	3.18	.71429	.22807	.003*
			7. Sınıf	3.42	.47111	.23799	.055
			8. Sınıf	3.54	.36000	.23799	.138
			9. Sınıf	3.60	.30000	.23226	.204

Tablo 28 incelendiğinde, yapılan Bonferroni çoklu karşılaştırma testi sonucunda, farklılığın 2. sınıflardan (Ortalama Fark<sub>12-4</sub> = 0.58571, p< .05, Ortalama Fark<sub>12-5</sub> = 0.67842, p<.05, Ortalama Fark<sub>12-6</sub> = .71429, p<.05) kaynaklandığı bulunmuştur.

Bu sonuçlara göre 2. sınıfların BSM’deki müzik derslerine karşı tutumlarının özellikle 4., 5. ve 6. sınıflar başta olmak üzere diğer sınıflara göre daha yüksek olduğu, tutumları en düşük sınıfların ise 5. ve 6. sınıflar olduğu söylenebilir.

### 3.6. Bilim ve Sanat Merkezlerindeki Öğrencilerin Yaş Değişkenine Göre Tutumları Arası Farklılığa İlişkin Bulgular

**Tablo 29**

*Yaş Düzeyine Göre BSM Müzik Derslerine Yönelik Tutumlar*

Yaş	n	%	BSM Müzik Dersi Tutum Ortalama
8	2	4.3	3.85
9	7	14.9	3.34
10	5	10.6	3.37
11	11	23.4	3.16
12	7	14.9	3.40
13	4	8.5	3.43
14	5	10.6	3.41
15	4	8.5	3.68
16	2	4.3	3.78
Toplam	47	100.0	

Tablo 29’da tutum ölçeği maddelerinin ortalama puanları incelendiğinde, Tutum Ortalama puanlarının 8 yaş grubunda 3.85, 9 yaş grubunda 3.34, 10 yaş grubunda 3.37, 11 yaş grubunda 3.16, 12 yaş grubunda 3.40, 13 yaş grubunda 3.43, 14 yaş grubunda 3.41, 15 yaş grubunda 3.68 ve 16 yaş grubunda 3.78 olduğu görülmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda, öğrencilerin genelinin müzik derslerine yönelik tutumlarının yüksek düzeyde olduğu, ancak sıralama yapıldığında en yüksek tutumun 2. sınıflarda olduğu söylenebilir.

Yaş değişkenine göre öğrencilerin tutum ortalama puanlarının farklılığına yönelik olarak yapılan tek faktörlü Varyans analizi sonuçları Tablo 30’da gösterilmiştir.

**Tablo 30**

*Yaş Düzeyine Göre BSM Müzik Dersleri Tutum Ortalama Puan Farklılıklarına Yönelik Tek Faktörlü Varyans Analizi Sonuçları*

Tutum	Kaynak (Sınıf)	Kareler Toplamı	Sd	Ortalama Kare	F	p
Tutum Ortalama	Gruplararası	1.672	8	.209	2.591	.023*
	Gruplarıçi	3.065	38	.081		
	Toplam	4.737	46			

Tablo 30. incelendiğinde farklı yaş gruplarından öğrencilerin müzik derslerine yönelik tutum puanları arasındaki farkı belirlemek için tutum maddeleri ortalama puanları bazında yapılan varyans analizi sonucunda tutum ortalama puanları arasında ( $F_{8,38}=2.59$ , p<.05) istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Bu farklılığın hangi yaş gruplarından kaynaklandığını belirlemek amacıyla yapılan Bonferroni çoklu karşılaştırma testi sonucunda farklılık gösteren yaş grupları Tablo 31’de gösterilmiştir.

**Tablo 31**

*Yaş Düzeyine Göre BSM Müzik Dersleri Tutum Ortalama Puan Farklılıklarına Yönelik Bonferroni Çoklu Karşılaştırma Testi Sonuçları*

Tutum	Yaş (a)	$\bar{x}$	Yaş (b)	$\bar{x}$	Ortalama Farkı (a-b)	ss	p
			8	3.85	-.69402	.21831	.003*
			9	3.34	-.18688	.13731	.182
			10	3.37	-.21402	.15318	.170
Tutum Ortalama	11	3.15	12	3.39	-.24323	.13731	.085
			13	3.42	-.26902	.16582	.113
			14	3.41	-.25402	.15318	.105
			15	3.67	-.51902	.16582	.003*
			16	3.77	-.61902	.21831	.007*

Tablo 31 incelendiğinde, yapılan Bonferroni çoklu karşılaştırma testi sonucunda, farklılığın 11 yaş grubundan (Ortalama Fark<sub>11-8</sub> = .69402, p<.05, Ortalama Fark<sub>11-15</sub>=0.51902, p<.05, Ortalama Fark<sub>11-16</sub> = 0.61902, p<.05) kaynaklandığı bulunmuştur.

Bu sonuçlara göre 11 yaş grubunun BSM'deki müzik derslerine karşı tutumlarının özellikle 8, 15 ve 16 yaş grupları başta olmak üzere diğer yaş gruplarına göre daha düşük olduğu, tutumları en yüksek yaş gruplarının ise 8, 15 ve 16 yaş grupları olduğu söylenebilir.

#### 4. Sonuç ve Öneriler

##### 4.1. Sonuç

Bilim ve Sanat Merkezlerinde eğitimi verilen müzik derslerinin; Koro, Orkestra, Bireysel Çalgı, Sanat Tarihi, Müzik Teorisi olduğu, öğretim yöntemlerinin ise; Anlatım/soru-cevap, Örnekleme/Tartışma, Performans/Uygulama, Ritim Atölyesi ve Toplu Seslendirme olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmaya katılan öğrencilerin demografik bilgileri incelendiğinde, öğrencilerin büyük çoğunluğunun kız öğrenci olduğu, en çok katılımın 5. sınıftan sağlandığı, yaş dağılımına bakıldığında öğrencilerin yaşlarının 8-16 arasında değiştiği ve en yoğun yaş grubunu 11 yaş grubundaki öğrencilerin oluşturduğu görülmektedir.

BSM ve okuldaki müzik dersi konularının birbirinden farklılık gösterdiği, BSM'de müzik dersinin daha detaylı öğrenildiği, müzik dersinin sadece enstrüman ağırlıklı değil, müzikle diğer konuların da ağırlığının olacağı şekilde yürütüldüğü, Milli Eğitim'e bağlı diğer okullarda sadece flüt ve melodika öğretilirken, BSM'de bunların dışında da enstrümanların olduğu ve eğitiminin verildiği, sınıfların fiziki şartlarının yeterli olduğu, öğrencilerin enstrüman çalma ve öğrenmede herhangi bir güçlük çekmediği, BSM'de müzik derslerinde işlenen konuların okulda işlenen konulardan farklı ve ilgi çekici olduğu, bu nedenle de öğrencilerin derslerde sıkılmadıkları, öğretmenlerin dersin işlenişinde farklı materyallerden yararlandığı, Türk müzik kültürüne ait eserlerden yararlandığı, BSM'de çok ileri düzey bir müzik eğitimi verilmediği ve bundan dolayı öğrencilerin öğrenmede güçlük çekmedikleri tespit edilmiştir. Ancak ilerleyen yaşamlarında müziği hobi olarak yapmak istedikleri, meslek olarak seçmek isteyen öğrencilerin sayısının az olduğu ortaya çıkmıştır. Bu sonuca göre ülkemizde, müzik alanına yönelik meslek tanıtım ve özendirme faaliyetlerinin yetersiz olduğunu, bu öğrencilerin müzik alanına yönelik gelecek kaygısı yaşadıklarını söyleyebiliriz.

BSM'de eğitim gören çocukların burayı tercih etme durumları ve derse olan ilgileri incelendiğinde; öğrencilerin büyük çoğunluğunun BSM müzik alanını kendi istekleriyle tercih ettiği, ailenin önerisi ile tercih eden öğrenci sayısının az olduğu, buna bağlı olarak BSM'de görülen müzik dersine karşı tutumların büyük ölçüde olumlu olduğu ve olumsuz tutum sergileyen öğrencilerin ise müzik alanını aile isteği ile seçenler olduğu sonuçları elde edilmiştir.

Öğrencilerin genelinde BSM müzik derslerine yönelik tutumlarının yüksek düzeyde olduğu söylenebilir. Tutum puanları arasında cinsiyet değişkenine göre fark olup olmadığına bakıldığında, kız öğrencilerin SO ve ST değerlerinin erkek öğrencilerden yüksek olduğu, bunun da kız öğrencilerin tutumlarının BSM'de gördüğümüz müzik derslerinin benî kültürel anlamda geliştirdiğine inanırım" maddesi için erkek öğrencilere göre daha yüksek olduğu anlamına geldiği söylenebilir. Başka bir anlatımla, kız öğrencilerin, müzik derslerinin bireyi kültürel anlamda geliştirdiğine olan yaklaşımları erkek öğrencilere göre daha olumludur. Erkek öğrenciler müzik derslerinin kültürel anlamda gelişim sağladığına kız öğrencilerden daha az inanmakta oldukları sonuç olarak elde edilmiştir.

30 kişiden oluşan Kız ve 17 kişiden oluşan Erkek gruplarının tutum ortalama puanları bazında tutum farklılıklarına bakıldığında; tek tek madde bazında tutumlar sadece bir maddede cinsiyet faktörüne göre farklılık gösterse de, tutum ölçeğindeki maddelerin geneli açısından BSM'deki müzik derslerine karşı tutumların cinsiyete göre değişmediği sonucu elde edilmiştir.



Sınıf düzeyine göre BSM müzik derslerine yönelik tutumlar incelendiğinde, öğrencilerin genelinde müzik derslerine yönelik tutumlarının yüksek düzeyde olduğu, ancak 2. sınıfların tutumlarının daha yüksek olduğu; 8. sınıfların 2. sınıflara yakın bir tutum sergilediği tespit edilmiştir.

Yaş değişkenine göre tutumları incelendiğinde; 11 yaş grubunun tutumlarının daha düşük olduğu, müzik derslerine istekli bir şekilde çalışmadıkları ve kendilerine olan güvenlerinde müzik dersinin etki yaratmadığını düşündükleri; diğer tüm yaş gruplarının farklılık gösteren bu iki maddede yüksek bir tutum sergilediği, müzik dersleri ile ilgili istekli ve özgüvenli oldukları söylenebilir. 11 yaş grubunun BSM'deki müzik derslerine karşı tutumlarının özellikle 8, 15 ve 16 yaş grupları başta olmak üzere diğer yaş gruplarına göre daha düşük olduğu, tutumları en yüksek yaş gruplarının ise 8, 15 ve 16 yaş grupları olduğu söylenebilir.

Genel olarak araştırmada; BSM'lerde eğitimi verilen müzik derslerinin ve burada görev yapan öğretmenlerin öğretim yöntemlerinin yeterli düzeyde olduğu sonucu tespit edilmiştir. Bu durum öğrencilerin büyük bir kısmının müzik dersine ilgilerinin yeterli düzeyde olduğu sonuçlarını da destekler niteliktedir.

Bu iki okulda öğrenim görmekte olan öğrencilerin çoğunluğunun kız öğrenci olduğu, en çok katılımın 5. Sınıf düzeyinde olduğu ve en yoğun yaş grubunun 11 yaş olduğu belirlenmiştir. Müzik dersi konularının farklılık gösterdiği, sadece enstrüman ağırlıklı olmadığı ama pek çok enstrümanın eğitiminin verildiği bunun yanında, teorik derslerinde verildiği ve öğrencilerin derslerde sıklıkla enstrümanları, öğrenci görüşleriyle tespit edilmiştir. Öğrencilerin çoğunluğunun bu merkezleri kendi istekleriyle tercih ettikleri belirlenmiştir. Öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre müzik dersli tutum puanlarının değişmediği belirlenmiştir. Sınıf değişkenine göre 8. ve 2. sınıfların müzik dersine karşı tutumlarının diğer sınıflara göre yüksek olduğu tespit edilmiştir. Yaş değişkenine göre 8, 15, 16 yaş gruplarının müzik dersine karşı tutumlarının diğer yaş gruplarına göre daha yüksek olduğu sonuçları elde edilmiştir.

## 4.2. Öneriler

### 4.2.1. Öğretmenler ve Ebeveynler için Öneriler

Araştırma sonuçlarında, bilim ve sanat merkezlerinde eğitimi verilen müzik dersleri ve öğretim yöntemlerinin düzey olarak yeterli olduğu belirtilmektedir. Fakat öğrencilerin farklı değişkenler üzerinden müzik dersi tutumları incelendiğinde; öğretim yöntemlerinin yaş, sınıf ve cinsiyet değişkenlerine göre daha kapsamlı bir şekilde ele alınması ve değerlendirilmesi gerektiği, bu yolla öğrencilerin müzik derslerine olan ilgi düzeylerinin olumlu yönde etkileneceği düşünülmektedir.

Araştırmaya katılan öğrencilerin demografik bilgileri incelendiğinde, öğrencilerin büyük çoğunluğunun kız öğrenci olduğu, en çok katılımın 5. sınıftan sağlandığı, yaş dağılımına bakıldığında öğrencilerin yaşlarının 8-16 arasında değiştiği ve en yoğun yaş grubunu 11 yaş grubundaki öğrencilerden oluştuğu görülmektedir. Bu durum ailelerin, öğretmenlerin ve diğer sorumlu kişi, kurum ve kuruluşların, bu özel çocukların tespitinde ve yönlendirilmesinde her yıl ve her dönem daha etkin rol alması ve yönlendirici olması gerektiği düşünülmektedir.

Araştırma sonuçlarında, bilim sanat merkezlerini kendi isteğiyle değil ailelerinin isteğiyle seçen öğrencilerin müzik dersine karşı tutumlarının olumsuz olduğu tespit edilmiştir. Bu durum bilim sanat merkezlerinde eğitim veren müzik öğretmenleri tarafından ele alınmalı, ailelerle ve çocuklarla görüşülerek sorunlara yapıcı yaklaşımlarla çözüm yolları aranmalıdır.

Bu kurumlarda eğitim alan öğrencilerin müzik yeteneği düzeylerini belirleyerek, ileri seviyeye erişebilecek öğrenciler için ileriye dönük ciddi planlamalar ve çalışma yöntemleri ortaya koymak, sanatsal alanda birey ve ülke gelişimi için büyük önem arz etmektedir. Bu öğrencileri küçük yaşlardan itibaren ülkemize kazandıracığımız birer sanatçı olarak yetiştirebilmek hatta dünya çapında sanatçılar olmalarını sağlamak eğitimcilerle düşen önemli bir görevdir.

Üstün yetenekli öğrencilerin ilerleyen yaşamlarında müziği hobi olarak yapmak istedikleri, meslek olarak seçmek isteyen öğrencilerin sayısının az olduğu ortaya çıkmıştır. Bu sonuca göre ülkemizde, müzik alanına yönelik meslek tanıtım ve özendirme faaliyetlerinin yetersiz olduğunu, bu öğrencilerin müzik alanına yönelik gelecek kaygısı yaşadıklarını söyleyebiliriz. Müzik alanı ile ilgili meslek alanlarının çoğaltılması, bu alanlardan mezun olan öğrenciler için iş imkânlarının artırılması, meslekle ilgili tanıtım ve özendirme faaliyetlerinin yeterli düzeyde yapılması gerekmektedir. Aksi takdirde bu öğrenciler, ülkemiz için büyük bir kayıp olacaktır.

### 4.2.2. Araştırmacılar için Öneriler

Çıkan sonuçları değerlendirdiğimizde bu alanla ilgili araştırma yapılacak başka konular ortaya çıkmaktadır. Bunların bazılarının araştırma yapacak olan meslektaşlarımız için örnek olması, meslektaşlarımızın çalışmalarında bu konuları ele almaları gerekmektedir.

- Öğrencilerin müzik dersine karşı tutumlarının en üst seviyede olduğu yaş grubunun 8, 15 ve 16 yaş olduğu ortaya çıkmıştır. Sınıf olarak değerlendirdiğimizde 2. ve 8. sınıf öğrencileri olduğu görülmektedir. Buradan yola çıkarak bu yaş grubundaki öğrencilerin, diğer yaş gruplarındaki öğrencilere göre müzik dersini daha fazla sevmelerinin sebebi nedir? Müziğe olan ilgilerinin altında psikolojik olarak neler vardır?
- Bilim ve sanat merkezlerinde eğitim vermekte olan müzik öğretmenlerinin sayısı genelde ikidir. Üstün yetenekli öğrencilere, bu öğretmen sayıları yeterli midir? Onlar bağlama, keman piyano ya da gitar dışında enstrümanlar da öğrenmek isteyebilirler mi?

### Kaynakça

- Açıkalın, A. (2009). *Okuldaki çocuklarımız* (2.Baskı). Pegem Akademi Yayıncılık.
- Bakioğlu, A., & Levent, F. (2013). Üstün yeteneklilerin eğitiminde Türkiye için öneriler. *Üstün Yetenekli Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 31-44. [https://www.researchgate.net/publication/340629577\\_Ustun\\_Yeteneklilerin\\_Egitiminde\\_Turkiye\\_Icin\\_Oneriler\\_Suggestions\\_For\\_Gifted\\_Education\\_in\\_Turkey](https://www.researchgate.net/publication/340629577_Ustun_Yeteneklilerin_Egitiminde_Turkiye_Icin_Oneriler_Suggestions_For_Gifted_Education_in_Turkey)
- Çamdeviren, Ş. (2014). *Bilim ve sanat merkezlerine devam eden üstün yetenekli çocukların anne ve babalarının karşılaştıkları güçlükler (Sakarya ili örneği)* (Tez No. 353104) [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Davis, G. A. (2014). *Üstün yetenekli çocuklar ve eğitimi* (Işık Koç, M. Çev.). Özgür Yayınları.
- Ergün, M. (2014). *Eğitim felsefesi*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Erişti, B. (2012). Üstün yetenekli öğrencilerin öğrenme, öğretme, öğretmenlik mesleği ve öğretmen özellikleri ile ilgili görüşleri. *Türk Üstün Zekâ ve Eğitim Dergisi*, 2(1), 18-36. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1475919>
- Fidan, N. (2012). *Okulda öğrenme ve öğretme*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Geçkil, A. (2012). *Bilim ve sanat merkezlerindeki (bilsem) laboratuvar yeterliliklerinin ve uygulamalarının değerlendirilmesi* (Tez No. 311046) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Özdamar, K. (2011). *Paket programlar ile istatistiksel veri analizi*. Kaan Kitabevi.
- Özer Keskin, M., Keskin Samancı, N., & Aydın, S., (2013). Bilim ve sanat merkezleri: Mevcut durumları, sorunları ve çözüm önerileri. *Üstün Yetenekli Eğitimi Araştırma Dergisi*, 1(2), 78-96. [https://arastirmax.com/tr/system/files/dergiler/170002/makaleler/1/2/arastrmx\\_170002\\_1\\_pp\\_78-96.pdf](https://arastirmax.com/tr/system/files/dergiler/170002/makaleler/1/2/arastrmx_170002_1_pp_78-96.pdf)
- Sakar, M. H., & Maba, A. (2015). Türkiye’de müziksel alanda üstün yetenekli bireylerin eğitimlerine genel bir bakış. *The Journal of International Education Science*, 2, 110-121. <https://doi.org/10.16991/INESJOURNAL.12>
- Tunçdemir, İ. (2004, Temmuz). *Çoksesli müzikte harika çocuk kanunu'nun Türk müzik kültürüne etkisi: İdil Biret-Suna Kan örneği* [Konferans Sunumu]. 13. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, Malatya.
- Veneziano L., & Hooper J. (1997). A method for quantifying content validity of health-related questionnaires. *American Journal of Health Behavior*, 21(1), 67-70. <https://www.scienceopen.com/document?vid=8254f3c9-3a49-4e44-b430-1643adfc84ac>
- Yağlı, Ş. (2011). *Yönetici ve öğretmen görüşleri çerçevesinde bilim ve sanat merkezlerinin yapısı ve yeniden yapılanması (İstanbul Bilsem Örneği)* (Tez No. 288149) [Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Yeşilyurt, S., & Çapraz, C. (2018). Ölçek geliştirme çalışmalarında kullanılan kapsam geçerliği için bir yol haritası. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(1), 251-264. <https://doi.org/10.17556/erziefd.297741>
- Yıldız, H. (2010). *Üstün yeteneklilerin eğitiminde bir model olan bilim ve sanat merkezleri (BİLSEMLER) üzerine bir araştırma* (Tez No. 279748) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.


# İran'ın Batısında Bulunan Büyük Selçuklu Dönemi Köşk Tipi Camilere Genel Bir Bakış: Barsiyan ve Gurme Camileri Örneği

## An Overview of The Great Seljuk Period Kiosk Mosques in The West of Iran: Barsiyan and Gurme Mosques

### Sepideh Heiranpour Şan

Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Doktora Programı  
email: [sepidehheiranpour@gmail.com](mailto:sepidehheiranpour@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0679-3991>

\* Bu çalışma, "İran'ın Batısındaki Büyük Selçuklu Dönemi Eserleri" isimli doktora tezinden türetilmiştir.

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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Şan, S. (2021). İran'ın batısında bulunan Selçuklu dönemi köşk tipi camilere genel bir bakış: Barsiyan ve Gurme camileri örneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 121-137. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.843344>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 19/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 19/02/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Büyük Selçuklu döneminde İran, mimari ve sanat açısından en parlak dönemlerinden birisini yaşamıştır. Bu dönem içinde eski ve köklü bir geleneğe dayanan İran mimarisine, Türkler ile birlikte gelen Orta Asya mimari geleneği yeni bir renk katmıştır. Böylece Türk-İran adı altında yeni bir gelenek ortaya çıkmıştır ve bu gelenek Türkler ile beraber Anadolu'ya taşınmıştır. Bu dönemde özellikle cami mimarisinde ortaya çıkan yeni plan tipleri ile karşılaşmaktayız. Bunlardan biri köşk tipi küçük camilerdir. Bu küçük yapılar zamanla, dört eyvanlı camilerin mihrap önü kubbeli bölümünü oluşturmuştur.

Bu çalışmada İran'ın batısında bulunan iki köşk tipi cami, Barsiyan ve Gurme Camileri, detaylı olarak incelenmiştir. Sonuç bölümünde İran'ın batısında bulunan köşk tipi camilerin genel özellikleri bu iki camiden yola çıkılarak özetlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Büyük Selçuklu, İran, Köşk Tipi Cami

### Abstract

In The Great Seljuk period, Iran experienced one of the brightest eras in terms of architecture and art. During this period, the Central Asian architectural tradition that came with the Turks added a new color to the Iranian architecture, which is based on an old and deep-rooted tradition. Thus, a new tradition emerged under the name of Turk-Iran, and this tradition was carried to Anatolia with the Turks. In this period, we encounter new plan types that emerged especially in mosque architecture. One of them is small kiosk mosques. These small buildings gradually form the domed section in front of the mihrab/altar. In this study, after examining the two kiosk mosques, Barsiyan and Gurme Mosques in the west of Iran, the general characteristics of the mansion-type mosques were summarized and tried to be explained.

**Keywords:** The Great Saljuks, Iran, Kiosk Mosque

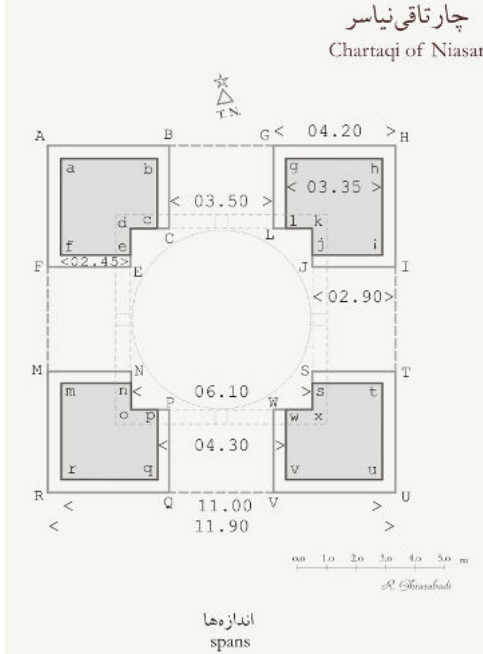
## 1. Giriş

En eski medeniyetlerden birine sahip olan İran coğrafyası, tarih boyunca birçok yabancı medeniyete de ev sahipliği yapmıştır. İslamiyet'ten sonra İran mimarisinde ilk camilerin mimarisinde Medine'de yapılan Peygamber efendimizin camisi örnek alınmıştır. Bunun yanı sıra bazı bölgelerde eski dine ait olan mabetler ve ibadet mekânları camiye dönüştürülmüştür. Bu mabetlerin mimarisi, yeni yapıların mimarisini etkilemiştir. Köşk tipi cami bu etkileşimden meydana gelen bir plan türüdür. Fransız araştırmacı Andre Godard köşk tipi camiye Sasani Dönemine ait ateşgedelerden (çahartaki) esinlenmiş olduğu inancındadır (Godard, 1387, s. 18). Sasani ateşgedeler üzeri kubbe veya tonozla kapalı, her kenarında birer kemer açıklığı bulunan bir kare mekândan ibarettir (Görsel 1). İslam'dan sonra bu plan tipi kible duvarı kapatılarak ve belirli bölümler eklenerek cami planı olarak karşımıza çıkmaktadır.

İslamiyet'ten sonra ateşgede planı ilk olarak Buhara şehrinde yer alan Emir İsmail Samani Türbesi'nde görülmektedir. Yapı yarım küre biçiminde kubbe ile örtülü bir kareden ibarettir. Karenin her kenarı 10 m'dir. Kubbenin dört köşesinde bulunan birer yumurta biçiminde küçük kubbeler Sasani yapılarını anımsatmaktadır. Karenin köşeleri üçer sütunla takviye edilmiştir. Duvarların üzeri sepet örgüsü biçiminde tuğla süslemelerle kaplıdır. Bu yapı İslam mimarisinin en parlak örneklerinden biridir ve sonraki yapılara örnek olmuştur (Pirnia, 139, s. 25). Cami mimarisinde bu planda yapılan en eski tarihli yapı İsfahan Mescid-i Cuması'nda kible tarafında bulunan Melikşah kubbesidir (Görsel 2). Bu yapı Kubbe eteğinde yer alan kitabeye göre Melikşah (1073-1092 M. / H. 465-485) zamanında veziri Nizamülmülk tarafından yapılmıştır. Melikşah kubbesinin yapısında uygulanan köşk tipi planı sonraki Selçuklu camilere örnek oluşturmuş ve özellikle İsfahan bölgesinde birkaç yapı bu plana göre inşa edilmiştir. Bunların çoğu sonraki zamanlarda 4 eyvanlı plan şemasına dönüştürülmüştür.

## Görsel 1

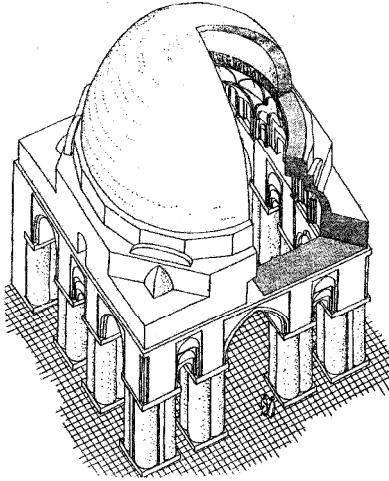
### Niyaser Ateşgedesi Planı



(Seeiran, 2013).

## Görsel 2

### İsfahan Mescid-i Cuması, Melikşah Kubbesi



(Naima, 1394 hş., s. 186).

İran'ın batı bölgesinde Selçuklu Döneminde yapılan köşk tipi camilerin sayısı 9'dur. Bu camilerin genel özellikleri çok benzemekle birlikte plan, yükseklik ve süsleme konularında farklılıklar göstermektedir. Bu yüzden İran'da yapılan bu tip camileri iki gruba ayrılmaktadır. Bunlardan birisini İsfahan ekolu diğerini ise Kazvin ekolu olarak isimlendirilmiştir (Hillenbrand, 1976, s. 95). Bu makalede İsfahan bölgesinde bulunan Barsiyan Camii ve İran'ın kuzey batısında yer alan Gurve Camii detaylı olarak incelenmiştir. Değerlendirme ve sonuç kısmında bu iki camiden yola çıkarak İran coğrafyasında bulunan köşk tipi camilerin genel özellikleri özetlenmiştir.

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayalıdır. Araştırmada İran'ın batısındaki eyaletlerde bulunan köşk tipi planına göre yapılmış iki cami gözlem tekniği kullanılarak plan, mimari ve süsleme özellikleri bakımından incelenmiştir. Yapılar İran'ın batısındaki benzer özelliklere sahip camilerle karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.



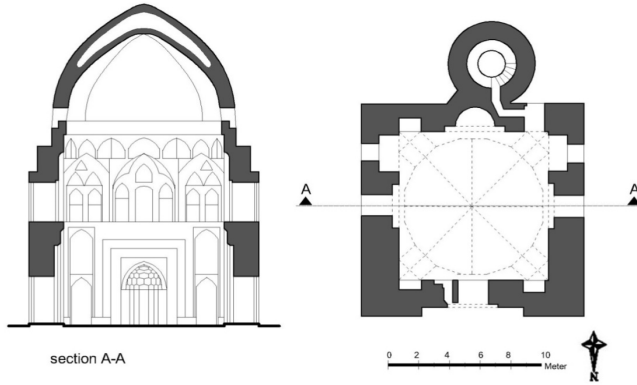
### 3. Bulgular ve Yorum

#### 3.1. Barsiyan Camii

Barsiyan ya da Parsiyan Camii, Selçuklu Dönemine ait en güzel yapılardan biridir. Orijinal yapı kubbeli mekân ve minareden oluşmaktadır (Görsel 3). Safeviler zamanında kubbeli mekânın kuzey tarafına camiye büyütme için ortada bir avlu ve avluyu çeviren yapılar eklenmiştir. Günümüzde bu yapılar çoğunlukla tahrip olmuştur ve sadece kalıntıları görülmektedir.

#### Görsel 3

Barsiyan Camii, Plan ve Kesit



(Naima, 1394 hş., s. 225).

Yapıda iki tane kitabe bulunmaktadır. Minarenin üzerindeki kitabe Hac Suresi'nin 77. ayeti ve 1098 M. (H. 491) tarihini içermektedir (Hünerfer, 1350, s. 175):

و اركعوا و اسجدوا و اعبدوا ربكم و افعلوا الخير لعلكم تفلحون سنة احدى و تسعين و اربعمائه

*Ey iman edenler! Rükû edin, secdeye varın, Rabbinize kulluk edin, iyilik yapın ki kurtulabilesiniz. Dört yüz doksan bir yılı* (Özkurt, 2005, s. 43).

Mihrabın üzerindeki kitabede Tevbe Suresi'nin 8. ayetinden sonra 1105 M. (H. 498) tarihi yazılıdır (Hünerfer, 1350, s. 177):

بسم الله الرحمن الرحيم انما يعمر مساجد الله من آمن بالله و اليوم الاخر و اقام الصلوة و آتى الزكوة و لم يخش الا الله فعسى اولئك ان يكونوا من المهتدين في شهر الله المبارك رمضان سنة ثمان و تسعين و اربعمائه

*Esirgeyen ve bağışlayan Allâh'ın adıyla. Allâh'ınmescidlerini, ancak Allâh'a ve ahiret gününe inanan, namazı kılan, zekâtı veren ve Allâh'dan başkasından korkmayan kimseler imar ederler. İşte hidayet üzere oldukları umulanlar bunlardır. Allâh'ın mübarek ayı Ramazan 498 yılı* (Özkurt, 2005, s. 43).

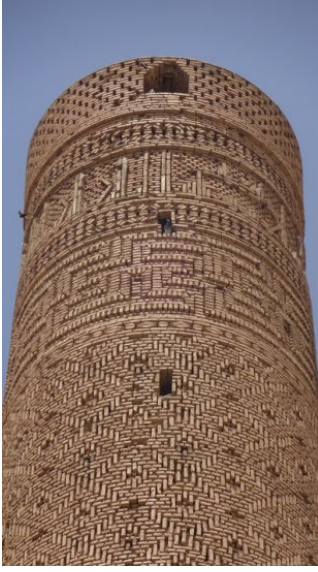
Bu kitabelerden hareketle kubbeli mekân ve minare, Melikşah'ın oğlu Sultan Berkyaruk zamanında yapılmıştır. Caminin kuzeyindeki yapı kalıntıları Safevi sultanı I. Tahmasb zamanında camiye eklenmiş bölümden kalmadır (Hatem, 1390, s. 37).

Caminin en eski bölümü olan minare, kubbeli mekânın güney batısında camiye bitişik olarak yapılmıştır. Minarenin yüksekliği 35 m'dir ve yukarıya doğru incelen silindirik bir gövdeden ibarettir (Hünerfer, 1350, s. 175). Silindirin çapı alt kısımda 5.75 ve yukarıda 4.2 m'dir (Özkurt, 2005, s. 43). Minarenin içerisindeki merdivene camiden girilmektedir. Kaidesiz minarenin en alt bölümü yatay tuğlaların dizilmesinden meydana getirilmiş sade bir bölümdür. Bu bölümün üzerinde gövdenin en büyük kısmını kapsayan ve tuğlaların yatay ve dikey dizilmesinden ortaya çıkan eşkenarlarla hareketlendirilmiştir. Bu bölümü diğer kuşaktan ince bir bordür ayırmaktadır. Bu bordür, tuğlaların kesmesinden oluşan yan yana dizilmiş yatay eşkenar ve elipslerden ibarettir. Minarenin üçüncü kuşağı yine tuğlaların yatay ve dikey dizilmesiyle ortaya çıkmış geometrik desenlerden oluşmaktadır. Bu bölümün üzerindeki kuşakta minarenin kitabesi bulunmaktadır. Kitabeyi alt ve üstten geometrik süslemeli bir şerit kuşatmaktadır. Kitabe sepet örgülü bir zemin üzerinde, kufi hat ile yazılıdır. Bu geniş kuşaklı kufi yazı karakteri Karahanlı geleneğinin en önemli özelliklerindedir (Görsel 4).

Minarenin en üst bölümü dışarıya çıkıntılı olarak yapılmıştır. Bu kısımda kırık kemerli küçük bir pencere bulunmaktadır. Bu sivri kemer de yine Karahanlı cephe mimarisinde ve devamında Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde de bolca kullanılan ve Haçlı seferleri ile batıya aktarılan bir uygulama olup, özellikle cephede ışık gölge etkisini artıran ve aynı zamanda cephe masifliğini de gideren Türk sanatının önemli üslup özelliklerindedir. Minare malzeme olarak dikdörtgen ve düzgün olmayan tuğlalar ile yapılmıştır.

#### Görsel 4

##### *Barsiyan Camii, Minarenin Üst Bölümü*



(Heiranpour Şan, 2015).

Kubbeli mekân dıştan çok sade kare mekândan ibarettir. Bu mekân sekizgen kasağa oturan bir kubbe ile örtülüdür. Eskiden yapının doğu ve batı cephelerinde, ortadaki alçak yanlardaki yüksek tutulmuş üçer giriş olduğu bilinmektedir. Bu girişler günümüzde ya kapanmışlar, ya da pencereye dönüşmüşlerdir (Görsel 5). Orijinal yapının asıl girişinin kuzeyde olduğu düşünülmektedir. Ancak bu cepheye Safeviler zamanında eklenen yapılardan dolayı kapalı tutulmaktadır (Görsel 6). Kuzey cephenin sağ ve sol tarafında eyvanın, kasağa kadar uzanan yan duvarları görülmektedir. Bu yan duvarlar üzerine üst üste iki sivri kemerli niş açılmıştır ancak, sağdaki üst niş günümüze gelmemiştir. Alt nişler ise tuğlalarla kapatılmıştır. Eyvanın güney duvarında ise caminin eski girişi tuğlalarla örülmüş ve pencere haline getirilmiştir. Giriş dikdörtgen biçiminde olup basık kemerli alınlığa sahiptir. Eyvanın duvarlarını dolaşan ve basık kemerli nişin üzerinde bulunan sülüs hat ile yazılan çini bir kitabenin kalıntıları bulunmaktadır. Caminin kuzey cephesinde çini kitabenin üstünde, sivri kemerli bir sathi nişin içinde iç içe altıgenler ve ortada oluşan on kollu bir yıldız görülüyor. Bu yıldızın içinde reyhan hat ile yazılmış kitabenin çok az bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir.

#### Görsel 5

##### *Barsiyan Camii, Restitüsyon ve Günümüzdeki Hali*



(Dilmun, t.y.).

### Görsel 6

*Barsiyan Camii, Kuzey Cephede Safeviler Döneminde Camiye Yapılan Ek Binaların Kalıntısı*



(Heiranpour Şan, 2015).

Barsiyan Camii'nin kubbeli bölümü, 10.30 m uzunluğunda kare mekândan ibarettir. Bu kare 18.30 m yüksekliğinde kubbe ile örtülüdür. Kubbeye geçiş tromplarla sağlanmıştır. Bu mekân İsfahan Cuma Cami'sinin kuzeyinde bulunan Tacül-mülk kubbeli mekânına çok benzemektedir (Hatem, 1390, s. 37). Bu yapı Barsiyan Camii'den on yıl daha önce yapıldığı için, Barsiyan Camii'nin mimarisine de örnek olmuş olabilir.

### Görsel 7

*Barsiyan Camii, Mihrap*



(Heiranpour Şan, 2015).

Günümüzde yapıya güney batıda bulunan küçük sivri kemerli, ahşap kanatlı bir kapıdan girilmektedir. Yapının mihrabı güney duvarda bulunmaktadır. Mukarnas kavsaralı mihrabın etrafını iki bordür kuşatmaktadır (Görsel 6). Dıştaki bordür, alçı malzemeden, bitkisel süslemeli bir zemin üzerinde, kabarık olarak yazılmış kufi kitabe bordürüdür. Mihrabı kuşatan içteki bordür ise çokgenlerin ortaya çıkardığı geometrik motiflerle bezelidir. Bu çokgenlerin içi, alçı bitkisel süslemelerle doluymuş ancak zamanla çoğu dökülmüştür.

Mihrap sivri kemerli mukarnaslı kavsaradan oluşmaktadır. Kemerin köşelerinde, dikey eşkenarlardan oluşan geometrik süslemeler yer almaktadır. Sivri kemer iki yuvarlak sütunce üzerine oturmaktadır. Sütuncelerin üzeri gamalı haç biçiminde geometrik şekillerle süslenmiştir. Kavsaranın mukarnas yuvalarında bitkisel süslemeler üzerine kufi hat ile “*Elhamdülillah, el mülkü lillah, el-azametu-lillah*” gibi ibareler yazılıdır (Görsel 7). Mihrap nişi yarım ongen şeklinde olup her kenarı farklı geometrik süslemelerle doludur.

### Görsel 8

*Barsiyan Camii, Kavsara*



(Heiranpour Şan, 2015).

Mihrabın iki tarafında üst üste iki sivri kemerli niş bulunmaktadır. Batıdaki alt nişin içinde yapının girişi bulunmaktadır. Giriş koridorunun batısında minareye açılan kapı bulunmaktadır. Yapının kuzey duvarındaki sivri kemerli asıl giriş günümüzde pencereye dönüştürülmüştür. Kuzey Girişin üzerinde sivri kemerli bir pencere bulunmaktadır. Pencerenin içi şebekeli bir düzenlemeye sahiptir. Pencere kemerinin iç yüzeyinde kufi bir kitabe yer almaktadır (Görsel 8). Kuzey Girişin batısında, basık kemerli bir nişin üzerinden kubbeye çıkılan merdiven yer almaktadır. Yapının asıl girişinin genişliği mihrabın genişliğiyle aynı tutulmuş. Girişin iki tarafında yer alan nişler, mihrabın yanındaki nişler ve doğu ve batı duvarlarında bulunan alçak pencereler aynı genişlikte yapılmıştır ve bu yapıya özel bir simetri kazandırmıştır.

### Görsel 9

*Barsiyan Camii, Kuzey Pencerede Yer Alan Kufi Kitabe*



(Heiranpour Şan, 2015).

Yapının batı duvarı yuvarlak sütüncelere oturmuş, yanlarda sivri kemerli, ortada ise basık kemerli nişler ile teşkilatlandırılmıştır. Bunlardan ortadaki nişin içinde ikinci bir sivri kemerli niş ve onun içinde ise sivri kemerli şebekeli bir pencere yer almaktadır. Soldaki nişin içinde üst kısımda yine sivri kemerli şebekeli bir pencere bulunuyor. Sağdaki niş ise kapatılmış ve sathi bir nişe dönüştürülmüştür.

Yapıda kubbeye geçiş, köşelerde üç dilimli tromplar, ortalarda ise sivri kemerli yüzeysel sivri kemerlerle sağlanmıştır. Üç dilimli trompların, yandaki dilimlerinin alt kısmında birer sivri kemerli niş açılmıştır. Ortadaki dilim ise köşe biçiminde yapılmıştır. Köşenin her kenarı üzerinde birer sivri kemerli sathi niş açılmıştır. Bu nişlerin içi yıldız, örgü ve farklı geometrik süslemelerle kaplıdır. Trompların ortasında bulunan sivri kemerli nişlerin içinde ise üç dilimli kemerlerle kuşatılan - ortadaki daha yüksek tutulmuş - üç sivri kemerli niş yer almaktadır. Ortadaki nişlerin içindeki, basık kemerli şebekeli pencereler mekânın aydınlığını sağlamaktadır (Görsel 9).

Trompların oluşturduğu sekizgenin üzerinde on altı tane niş kubbeye geçiş sağlamaktadır. Kubbenin eteğinde kufi bir kitabe yer almaktadır ancak, tarih kısmı dökülmüştür. Bu kitabede Fetih Suresi'nin ilk ayetleri yazılıdır (Hünerfer, 1350, s. 175).

Kubbe 10.30 m çapında ve çift cidarlıdır (Özkurt, 2005, s. 46) Kubbenin yüksekliği içten 5.70, dıştan ise 6.70 m'dir. Kubbenin üst bölümü yıkılmıştır ve sonra uygun bir şekilde onarılmıştır. Kubbe sekiz dilimden oluşmaktadır. İki tarafında iki küçük şebekeli pencere bulunmaktadır. Kubbenin içi eşkenar şeklinde geometrik desenlerle süslenmiştir.

### Görsel 10

*Barsiyan Camii, Kubbeye Geçiş*



(Heiranpour Şan, 2015).



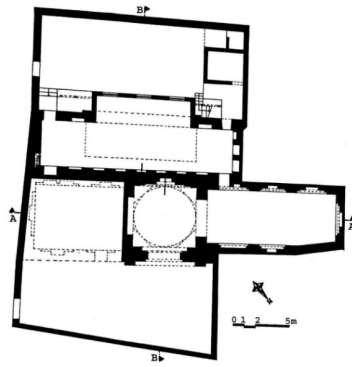
### 3.2. Gurve Camii

Yapının üzerinde bulunan kitabelere göre, yapı üç farklı dönemde yapılmıştır. Mihrap kavsarasını kuşatan kitabeğe göre Gurve Camii 1022 M. (H. 413) yılında Al-i Buye (Büvyhiler) hükümdarlarının zamanında yapılmıştır. Kitabede 'ناصر بن محمد تمیمی', 'امر ببناء هذا المسجد الجامع' ve 413 Recep kelimeleri okunmaktadır (Korn, 1396, s. 87). Kubbe altındaki ikinci kitabede 1180 M. (H. 575) yılında yapının onarımına işaret edilmektedir. Kitabede 'تجدید هذه المقصورة' ibaresiyle başlanmaktadır ve yapının Emir bin Baba bin İbrahim bin Mahmud el-Etabeki emriyle onarılmasına işaret etmektedir (Korn, 1396, s. 88).

Yapı, Gurve köyünün ortasında yüksek bir yere yapılmıştır. Günümüzde yapının etrafı duvarlarla çevrilidir. Sivri kemerli bahçe kapısından girince, kubbe ile örtülü mekân ve doğu taraftan yapıya bitişik olan sahnın kalıntıları görülmektedir. Doğu cephede kubbeli mekândan bu sahına geçişi sağlayan sivri kemerli bir açıklık bulunduğu bilinmektedir. Günümüzde doğu sahnın tahrip edildiği için bu geçiş kapatılmıştır (Görsel 10-11). Ayrıca bu bölümde, duvar köşelerinde eski duvarın kalıntıları görülebilmektedir.

#### Görsel 11

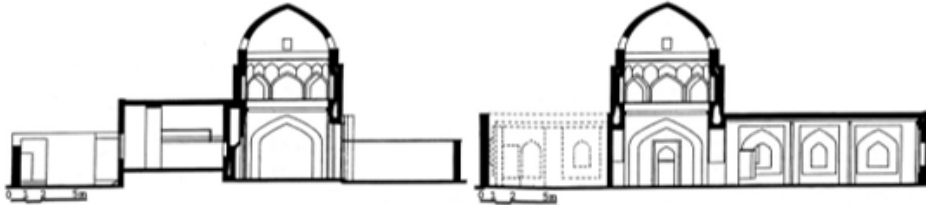
*Gurve Camii, Plan*



(Naima, 1394 hş., s. 128).

#### Görsel 12

*Gurve Camii, Kesitler*



(Naima, 1394 hş., s. 129).

#### Görsel 13

*Gurve Camii, Doğu Cephe*



(Heiranpour Şan, 2015).



Kubbeli mekânın girişi kuzey yönündedir ve dikdörtgen nişin içinde açılmış yüksek sivri kemerli bir açıklıktan ibarettir. Kare mekânın üzerine sekizgen yüksek kasnak oturmuştur. Kasnağın dört köşesinde, trompların dışarıya taşıntı yapan üçgenleri görülmektedir. Sekizgen kasnağın üzerine silindirik ikinci bir kasnak ve onun üzerine basık kubbe oturmaktadır. Kubbenin kuzeydoğusunda şebekeli bir pencere mevcuttur (Görsel 12).

Yapının içi 5.19x5.21 ebadında kare şeklinde olup 11.26 m yüksekliğinde bir kubbe ile örtülüdür (Korn, 1396, s. 86). Kare mekânın güney duvarında mihrap yer almaktadır. Mihrap dıştan sivri kemerli bir bordürle çerçevelemiştir. Kavsara istiridyeye biçimindedir ve içbükey kavisli bordür ile kuşatılmıştır. Mihrap kalem işleriyle süslenmiş ancak günümüzde bunların çoğu dökülmüştür. Kavsarayı kuşatan sivri kemerin alın kısmında mavi renkle yazılmış ve bitkisel motiflere süslenmiş kufi bir kitabenin kalıntıları görülmektedir. Dış bordürün içindeki mavi renk ile yazılmış kufi kitabenin sadece bazı kısımları günümüze gelebilmiştir (Görsel 13-14).

#### **Görsel 14**

*Gurve Camii, Mihrap*



(Heiranpour Şan, 2015).

#### **Görsel 15**

*Gurve Camii, Mihraptan Detay*



(Heiranpour Şan, 2015).

Yapının batısında sivri kemerli bir geçitten, batı sahına girilmektedir. Geçişin iki köşesinde birer madalyon içinde mavi renkle altı kere محمد (Muhammed) kelimesi yazılıdır (Korn, 1396, s. 87). Bu sahnin dikdörtgen biçimindedir ve iki ahşap direk üstünde yer alan ahşap düz çatı ile örtülüdür. Bu kısım sonraki dönemlerde yapıya eklenmiştir (Görsel 15). Ayrıca doğu tarafında eskiden doğudaki sahına geçiş sağlayan sivri kemerli bir kemer vardır. Günümüzde bu kemer kapatılmıştır. Bu kemerin de iki kemer köşesinde birer madalyon içinde mavi renkli boya ile yazılar bulunmaktadır (Görsel 16).

### Görsel 16

*Gurve Camii, Batı Sahun*



(Heiranpour Şan, 2015).

### Görsel 17

*Gurve Camii, Batı Duvarında Bulunan Madalyon İçerisindeki Yazı*



(Heiranpour Şan, 2015).

Kubbeli bölümde, trompların alt kısmında iki kitabe şeridi yer almaktadır. Bunlardan alttaki mavi renk çiçekli kufi hat ile beyaz zemin üzerine yazılmıştır ve Tevbe Suresi'nin 18, 19. ayetleri, Maide Suresi'nin 9. ayeti ve birkaç dua içermektedir (Korn, 1396, s. 86). Üstteki kitabe alçı ile yazılmış sülüs kitabedir. Kitabede bitkisel alçı süslemeler yer almaktadır ve Haşr Suresi'nin 21-24. ayetlerini içermektedir (Korn, 1396, s. 87) (Görsel 17-18).

### Görsel 18

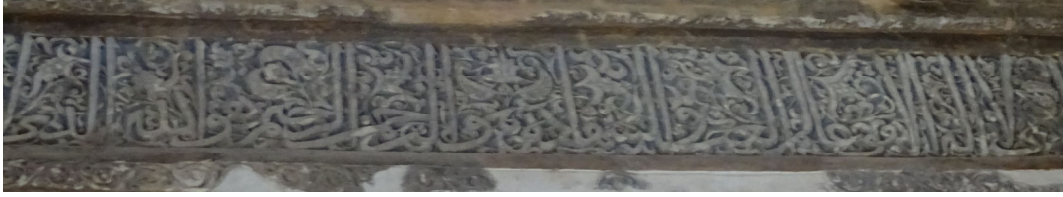
*Gurve Camii, Kare Mekânı Kuşatan Kitabe*



(Heiranpour Şan, 2015).

### Görsel 19

#### *Gurve Camii, Trompların Altında Bulunan Kitabe*



(Heiranpour Şan, 2015).

Bu kitabenin üstünde tromplar bulunmaktadır. Trompların ortasında açılan sivri kemerli nişlerle, bu kısım sekizgen haline gelmiştir. Tromplar ve nişlerin içinde tuğlaların arasında, kalıp tekniği ile yapılmış bitkisel süslemeler görülmektedir. Nişlerin, kemerlerinin üzengi taş kısımlarında üç yapraklı, kabartma tarzında alçı süslemeler vardır. Trompların üstünde yer alan on altı tane üçgen niş yine aynı süslemelere sahiptir. Bu nişlerin arasında alçı süslemeli panolar içinde yedi kere *الله* (Allah) ve bir kere *محمد* (Muhammed) kelimesi yazılıdır. Üstlerinde ise alçı süslemeli ince bir şerit dolaşmaktadır (Görsel 19).

### Görsel 20

#### *Gurve Camii, Kubbe Geçiş Bölümü*



(Heiranpour Şan, 2015).

Kubbenin içi alçı süslemeli şeritlerin kesişmesinden oluşan motiflerle hareketlendirilmiştir. Bu şeritler, ortalarında alçı süslemeli madalyonlar bulunan sekiz tane yedi kollu yıldız; ortaları süslemesiz olan sekiz tane beş kollu yıldız ve kubbenin ortasında bir sekiz kollu yıldız meydana getirmektedir. Kubbe içindeki süslemeler, İslam'ın tevhit inancının bir yansıması biçiminde, birlikten çokluğa giden bir anlayışın simgesel ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Berkli, 2011, s. 101). Bu tarz kozmolojik etkisi yaratın süslemeler Selçuklu dönemi kubbelerinde çok sayıda görülmektedir. Gurve Camii'nin kubbe içinin süslemeleri Kazvin Haydariye Medresesi (M. XII./ H. VI.), Takistan Pir Türbesi (M. XII./ H. VI.) ve Geydar Socas Camii'nin (M. XII. Yüzyılın sonlarında) kubbelerinin iç süslemelerine çok benzemektedir (Korn, 1396, s. 88). Kubbenin üzerinde bulunan dört tane pencere, yapının aydınlığını sağlamaktadır.

### Görsel 21

#### *Gurve Camii, Kubbe*



(Heiranpour Şan, 2015).

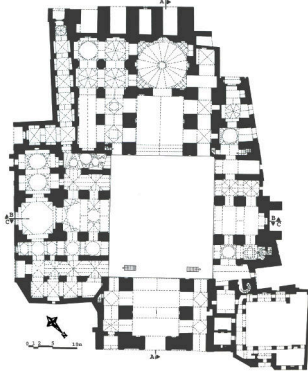
Yapının kubbeli kısmı tuğla ve alçıdan yapılmıştır. Batı sahin ise kerpiç, taş ve kâgirden oluşturulmuştur.

#### 4. Sonuç ve Değerlendirme

İran'ın batı eyaletlerinde İsfahan ekoluna göre yapılan köşk tipi camiler; İsfahan Mescidi-i Cuması'nın güney tarafında yer alan Melikşah Kubbesi (1073-1092 M. / H. 465-485), İsfahan Mescidi-i Cuması'nın kuzey tarafında bulunan Terken Hatun Kubbesi 1089 M. (H. 481), Erdistan Mescidi-i Cuması'nın mihrap önü kubbeli bölümü M. XII. (H. VI.), Burucerd Mescidi-i Cuması'nın kubbeli bölümü M. XI. (H. V.), Barsıyan Camii 1105 M. (H. 498), Gülpayegan Camii'nin kubbeli bölümünden ibarettir. Kazvin Mescidi-i Cuması'nın kubbeli bölümü 1116 M. (H. 509), Gurve Camii 1180 M. (H. 575) ve Socas Camii XII. M. (H. VI.) Kazvin ekoluna göre yapılan binalardır (Görsel 20-25).

#### Görsel 22

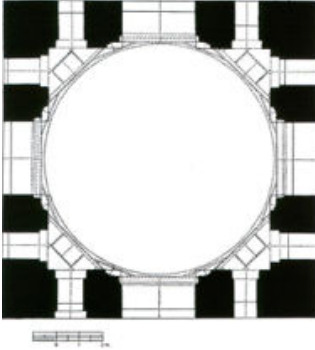
*Erdistan Mescid-i Cuması*



(Naima, 1394 hş., s. 193).

#### Görsel 23

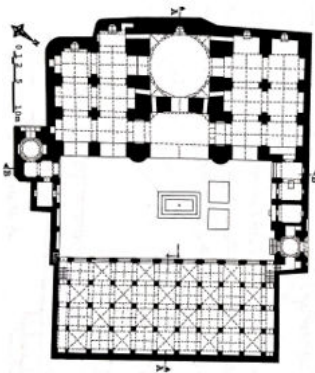
*Terken Hatun Kubbesi Planı*



(Archnet, t.y.).

#### Görsel 24

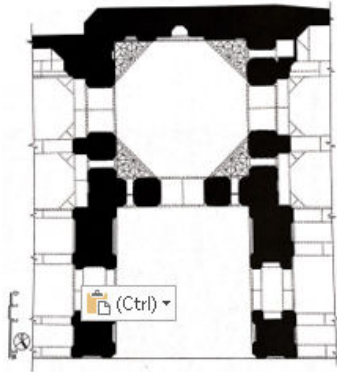
*Burucerd Mescidi-i Cuması*



(Naima, 1394 hş., s. 212).

### Görsel 25

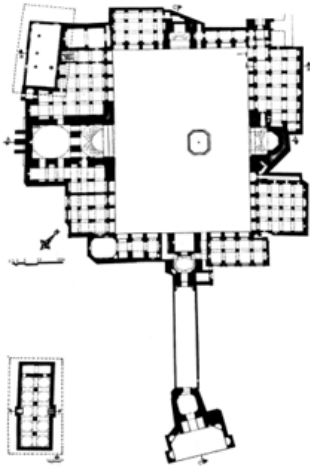
#### *Gülpayegan Camii, Güney Eyvan ve Kubbeli Mekân Planı*



(Naima, 1394 hş., s. 212).

### Görsel 26

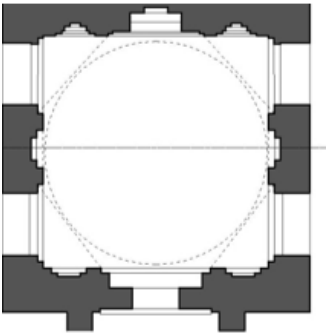
#### *Kazvin Mescid-i Cuması Planı*



(Naima, 1394 hş., s. 215).

### Görsel 27

#### *Socas Camii Planı*



(Naima, 1394 hş., s. 221).

Zemin planı olarak iki ekol pek farklılık göstermemektedir, ancak İsfahan, Büyük Selçukluların başkenti olduğu için en gösterişli ve muhteşem yapılar bu bölgede yapılmıştır. İsfahan ekoluna ait köşk tipi camiler diğer ekolün camilerine göre daha büyük ebattadır. Örneğin Gülpayegan Camii ve Melikşah Kubbesi'nin çapı 15 m'ye yakınken, Gurve ve Socas Camilerinin kubbe çapları 5.5 ve 9.5 m'dir. Bu tür farklılıklar duvar kalınlığında da görülmektedir. Gurve ve Socas Camilerinin kible duvarının kalınlığı 2 ve 1.48 m iken, Melikşah Kubbesi'nin kible duvarı kalınlığı 3.1, Gülpayegan Camii ise 2.8 m'ye yakındır. Bunlardan hareketle Kazvin bölgesinde yapılan camiler İsfahan'da yapılan camilerin küçülmüş örnekleri olduğu anlaşılmaktadır. Bu konuda Kazvin



Cuma Camii bir istisna oluşturmaktadır ve kubbe çapı 10.6, kible duvarı kalınlığı ise 2.8 m'dir (Hillenbrand, 1976, s. 95).

Yapıların dış yüksekliğine gelince, iki ekole ait camiler yükseklik açısından birbirlerinden farklılık göstermektedir. Bu farklılık görünüşten ziyade daha çok oranlarda belli olmaktadır. Socas ve Gurve camilerinin ikisi de yüksek ve dar kubbelere sahiptir. Kubbeye geçiş bölümü iki kısımdan oluşmaktadır ve trompların dışa taşınması kabarık üçgenler şeklinde belli olmaktadır. Buradaki kubbeler İsfahan'daki sivri kubbelerin aksine daha çok yarım küre şeklinde olmasına rağmen, yapının verdiği genel etki yoğun ve enerjik dikey hareketlerden ibarettir. Buna karşı, İsfahan ekolundaki camiler daha çok genişlik ve yatay etkiye sahiptir (Hillenbrand, 1976, s. 95) (Görsel 26-27).

### Görsel 28

*Gurve Camii*



(Heiranpour Şan, 2015).

### Görsel 29

*Barsiyan Camii*



(Heiranpour Şan, 2015).

İki ekola ait camilerde iç yükseklik de dış yükseklik gibi farklılık göstermektedir. Kazvin bölgesinde bulunan camilerin duvarları masif olarak yapılmıştır ve üzerlerinde bulunan açıklık sayısı İsfahan camilerine göre daha azdır. Bunun en belirgin örneği Barsiyan Camii'dir ve dört duvarında on bir açıklık bulunmaktadır. Bu camide diğer benzerleriyle farklı olarak kible duvarında da iki açıklık bulunmaktadır. Melikşah Kubbesi ve Gülpayegan Camii'de 9 açıklık bulunurken Gurve Camii'de sadece 3 açıklık bulunmaktadır. Ayrıca İsfahan Eyaleti'ndeki camilerde kubbeye taşıyan duvarlar derin ve ince nişler, girintili köşeler ve duvarların köşelerinde bulunan gömme sütunlarla daha hareketli bir görünüme sahiptir (Hillenbrand, 1976, s. 95-96).

Aynı durum kubbeye geçiş kısmında da göze çarpmaktadır. İsfahan ekolunun en bariz özelliği üç bölümlü tromplardır. Bu özellik İsfahan ekoluna ait camilerin hepsinde bulunmaktadır. Bazı yapılarda üç bölümlü trompların içi daha küçük bölümlere ayrılmaktadır ve böylece tromplara daha derin bir görünüm vermekle birlikte yapıya daha hareketli görünüm kazandırmaktadır. Buna karşı üç bölümlü tromplar Kazvin bölgesindeki

camilerde görülmemektedir. Üç bölümlü trompların yerine sade ve sivri kemerli tromplar Kazvin camilerinde yer almaktadır. Bunlar yapıya daha sade ve aynı zamanda masif bir görünüm vermektedir. Burada dikkati çeken konu İsfahan'daki camilerin iç kısmında dikey hatların daha bariz olmasıdır (Hillenbrand, 1976, s. 96) (Görsel 28-29).

**Mihraplar:** İncelenen yapılarda bulunan mihraplar genellikle dikdörtgen biçiminde olup tuğla ve alçı malzemelerden yapılmıştır. Mihrabı dıştan iki veya üç bordür kuşatmaktadır. Mihraplar büyük ebatla yapılmış ve kubbeye geçiş sağlayan bölüme kadar yükselmektedir. İsfahan Bölgesindeki incelenen mihrapların genel formu üstte sivri kemerli bir alınlık, altta ise sade kavsara ve altındaki sathi nişten ibarettir. Erdistan Mescid-i Cuma ana mihrabı bu formda yapılmıştır. Barsiyan ve Gülpayegan Camilerinde mukarnas kavsaralı mihraplar karşımıza çıkmaktadır. Gülpayegan Camii mihrabında yukarıda sivri kemerli alınlık, altta ise iki mukarnas kavsaralı bölüme yer verilmektedir. İkinci kavsaranın içinde taş bir mihrap bulunuyor. Gurve Camii mihrabı üzerinde bulunan kitabeğe göre Selçuklu döneminden önce 1022 M. (H. 413) yılında yapılmıştır ve incelenen diğer mihraplar ile hiç benzerliği yoktur. Melikşah kubbesi, Burucerd, Kazvin ve Socas Camii mihrapları sonraki dönemlerde camiye eklenmiştir ve orijinal mihrap yeni mihrapların arkasında yer almaktadır.

### Görsel 30

*Gurve Camii*



(Heiranpour Şan, 2015).

### Görsel 31

*Erdistan Camii*



(Heiranpour Şan, 2015).

**Minare:** incelenen camilerin arasında sadece Barsiyan Camii minaresi orijinal halinde günümüze ulaşmıştır. Silindirik gövdeli minare yapının güney batısında camiye bitişik olarak yapılmıştır. Gülpayegan Camii'nin kubbeli bölümünün güney doğu köşesinde Selçuklu minarenin sadece alt kısmı günümüze kadar gelmiştir.

**Destek ve Geçiş Unsurları:** Selçuklu dönemi camilerindeki taşıyıcı elaman genelde payelerle oluşmaktadır. Payeler kemerler, bazen de duvarlar vasıtasıyla birleşmektedir. Selçuklu dönemi köşk tipi camilerde kible yönü duvarla örülmektedir. Diğer üç taraf farklı sayılarda açılan nişlerle yan mekânlara geçiş sağlamaktadır.

İsfahan Mescid-i Cuması'nda güney kubbe köşelerde beşli demet; kuzey, doğu ve batı yönlerde dörtlü yaprak biçiminde ikişer paye üzerine oturmaktadır. Güney tarafındaki payelerin arası duvar örülerek kapatılmıştır. Diğer üç yönde payelerin arası üçer sivri kemerli açıklıkla yan mekânlara geçiş sağlamaktadır. Aynı camide Terken

Hatun Kubbesi 4 yönde ikişer paye üzerine oturmaktadır. Payeler üçer sivri kemerlerle birleşmektedir. Bu camide payelerin arasındaki sivri kemerli nişler kuzey ve batı yönlerde duvar örülerek kapalıyken, güney ve doğu yönlerde üçer açıklık yan mekânlara geçiş sağlamaktadır.

Erdistan Camii'sinde doğu ve batı yönlerde ortada kalın payelerle sağlanan ve sivri kemerlerle birbirine bağlanan ikişer, kuzey yönde ise bir açıklık yer almaktadır. Aynı düzen Burucerd ve Socas camilerinde de karşımıza çıkmaktadır. Barsiyan, Burucerd ve Gülpayegan Mescid-i Cumaları kuzey, doğu ve batı yönlerinde ikişer paye ve bunların arasında yer alan üçer açıklık ile Melikşah kubbesine benzemektedir. Fakat Barsiyan Mescid-i Cuması'nda diğer camilerde görülmeyen bir istisna var; bu camide kible duvarında mihrabın iki tarafında birer açıklık yer almaktadır. Böylece toplam 11 açıklıkla incelenen yapıların içinde en çok açıklık sayısına sahiptir.

İncelenen camiler arasında Kazvin Cuma Cami kubbesi 4 paye üzerine oturmaktadır. Bu camide payelerin arası örülerek kapatılmıştır ve sadece kuzeyde bir giriş açıklığı yer almaktadır. Gurve Camii'nin kubbesi duvarlar üzerine oturuyor, ancak bu camide kuzey, doğu ve batı duvarlar üzerinde yan mekânlara geçiş sağlayan birer açıklık yer almaktadır.

Selçuklu dönemi camilerde kubbeye geçiş olarak sadece tromplar kullanılmıştır. İsfahan Bölgesinde bu tromplar daha çok üç bölümlü tromplar iken, diğer bölgelerde sade tromplar kubbeye geçiş sağlamaktadır.

Trompların iç düzeni olarak İsfahan bölgedeki üç bölümlü tromplar birbirlerine çok benzemektedir ve sadece bazı detaylarda ufak farklar görülüyor. Erdistan Mescid-i Cuma tromplarının üst kısmında mukarnas yuvalar, alt kısmında ise 4 sivri kemerli kavsaralı küçük nişler yer almaktadır. İsfahan Mescid-i Cuması Melikşah Kubbesi'nde üstte iri mukarnas yuvaları şeklinde, altta iki sivri kemer iki basık kemerli alınlıklı sathi nişlerle hareketlendirilmiş üç dilimli tromp uygulamasına yer verilmiştir.

Selçuklu dönemi camilerinde köşelerde yer alan trompların arasında sathi nişlere yer verilmektedir. Çoğu yapıda bu nişlerin içinde birer pencere bulunmaktadır. Trompların arasındaki nişler farklı şekillerde yapılmıştır. İsfahan Bölgesinde genel olarak üç dilimli trompların arasında üstten bir sivri kemerle kuşatılan, üç dilimli kemer içinde birer niş yer almaktadır. Erdistan ve Barsiyan Mescid-i Cumaları ve Terken Hatun Kubbesinde bu düzenleme karşımıza çıkmaktadır. Melikşah Kubbesi tromplar arasındaki nişlerde sadece dıştaki üç dilimli kemer görülmemektedir. Gülpayegan Camii'de ise trompların arasında üç dilimli kemerli sathi niş yer almaktadır. Bu nişlerin içi tuğlaların değişik dizilmesiyle hareketlendirilmiştir. Çoğu yapıda bu nişlerin içi sade bırakılmıştır. Kazvin Cuma Camide nişleri alçı kitabe kuşatmaktadır ve içleri sade bırakılmıştır.

Tromplar vasıtasıyla kareden sekizgene dönüşen yapılarda, trompların üst kısmında 16 sivri kemerli sathi nişlere yer verilerek on altıgene dönüşmektedir. Bu nişlerin üzerinde kubbe oturmaktadır.

Tromplar, dıştan kasnak bölümünde çoğunlukla belli olmamaktadır. İncelenen camiler arasında Erdistan, İsfahan, Gülpayegan, Kazvin, Gurve ve Socas Camilerinde dıştan kasnaklar ve beden duvarların birleştiği noktada prizma öğeler yer almaktadır.

Süslemeler: Selçuklu Dönemi yapılarda süsleme yapılara göre farklılık gösteriyor. Camilerde kubbeli ibadet mekânı ve kible duvarı süslemenin yoğun olduğu kısımları olmasına rağmen, dış cephe genelde sade ve süslemesiz bırakılmıştır. Bu dönemde daha çok geometrik ve bitkisel motifler karşımıza çıkmakla beraber, yazı ve çok az sayıda figüratif süslemelere de rastlamaktayız. Materyal olarak tuğla ve alçı yanında sırlı tuğla ve çok az sayıda taş ve ahşap kullanılmıştır.

Selçuklu Döneminde İsfahan Bölgesinde yapılan camilerde geometrik süslemeler mihrap bordürleri, kubbe içi, trompların içi ve duvarlar üzerinde yer almaktadır. Duvarlarda tuğlaların arasındaki derzler kalıp tekniği ile yapılmış geometrik süslemelerle hareketlendirilmiştir. Erdistan Mescid-i Cuması'nda mihrap sütunceleri, trompların kemerleri ve kubbe içinde tuğlaların arasındaki derzler yıldız, baklava, altıgen ve sekizgen motiflerle hareketlendirilmiştir. Barsiyan Cuma Camisi'nde mihrabı kuşatan bordür, kavsaranın mukarnas yuvaları, kavsaranın alt bölümü ve kemer köşelikleri zincirler, yıldızlar ve altıgenlerin tekrarından oluşan değişik desenler ile karşımıza çıkmaktadır. İsfahan Mescid-i Cuması'nda Melikşah ve Terken Hatun Kubbelerinde trompların ve kubbenin içi tuğlalarla oluşan geometrik süslemelerle canlandırılmıştır. Aynı durum Gülpayegan ve Zevare Mescid-i Cumalarında da karşımıza çıkmaktadır. İsimleri geçen yapılarda geometrik süslemeler değişik ebat ve formlarda olan tuğlaların vasıtasıyla ortaya çıkmaktadır.

İncelenen camiler arasında İsfahan Bölgesindeki yapılarda daha çok tuğla geometrik süslemelere yer verilmektedir. Bu bölgedeki camiler arasında alçı üzerinde bitkisel süsleme en çok Erdistan Mescid-i Cuması'nda karşımıza çıkmaktadır. Bu camide güney eyvan örtüsü, eyvanın güney duvarı, mihrap kavsarası ve alt kısmı, mihrabı kuşatan yazı bordürlerinin zemini, tromplar altındaki kitabenin zemini, mihrabiyelerin kavsarası alçı üzerine yapılmış bitkisel motiflerle süslenmiştir. Alçı üzerinde bitkisel süslemenin en parlak örnekleri Kazvin Bölgesinde karşımıza çıkmaktadır. Kazvin Cuma Camisi'nde yer alan kitabe kuşaklarında

harflerin sonu çiçek veya yaprak şeklinde yapılarak süslenmiştir. Gurve Camii'de tromplar bölgesinin altındaki alçı kitabede, kemer taşları ve kubbenin içini süsleyen şeritlerde alçı bitkisel süslemelere yer verilmiştir.

Kufi hat Selçuklu Döneminde süsleme elemanı olarak çok kullanılmıştı. Tuğla ile yapılan kitabelerde kufi hattın değişik çeşitleri; sade, makili, çiçekli ve örgülü; karşımıza çıkmaktadır. İncelenen yapılar arasında Melikşah ve Terken Hatun Kubbelerinde yer alan kitabeler sade kufi hat ile yazılmıştır. Gülpayegan Mescid-i Cuma Mihrabını kuşatan bordürde örgülü kufi hat ile yazılmış bir kitabe bulunmaktadır.

Selçuklu Dönemi yapılarında alçı kitabeler yapıların süslemesinde önemli bir rol oynamaktadır. Alçı kitabelerde kufi, sülüs, nesih, rika, reyhanî hat çeşitleri karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu Döneminde yapılan yüksek kubbeli camiler, büyük mihrapların yapılmasını gerektiriyordu. Bu nedenle mimarlar büyük ebatta mihrapları kabartmalı alçı motiflerle süsleyerek ihtişamlı bir mekân yaratmak çabasıındaydılar. Kazvin Cuma Cami ve Erdistan Mescid-i Cuması kitabeleri buna örnek oluşturmaktadır.

Büyük Selçuklu dönemi İran mimarisinin en parlak dönemlerinden biridir. Bu dönemin cami mimarisinin en önemli özelliklerinden biri, İslamiyet öncesi üslubun cami mimarisine uyarlanarak yeniden gündeme gelmesidir. Köşk tipi cami İslamiyet öncesi İran mimarisinden esinlenmiştir. Köşk tipi camiler büyük şehirlerde çok sayıda insanın namaz kılmasına uygun değildi. Zamanla köşk ve Arap tipi cami planlarının birleşmesinden dört eyvanlı camiler yapılmıştır. Böylece kubbe ile örtülü kare mekân İran ve diğer İslami ülkelerin ayrılmaz bir bölümü haline gelmiştir. Bu araştırmada ilk defa İran'ın batı bölgelerinde bulunan köşk tipi 9 cami plan, süsleme ve yapı teknikleri açısından bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu plana göre yapılan camiler iki ayrı ekole ayrılarak karşılaştırılmıştır.

### Kaynakça


- Archnet. (t.y.). *Terken Hatun Kubbesi Planı* [Kroki]. [https://archnet.org/sites/1621/media\\_contents/62966](https://archnet.org/sites/1621/media_contents/62966)
- Berkli, Y. (2011). *Türk sanatında Avrasya üslubunun evreleri (Avrupa ve İslâm sanatına etkileri)*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Dilmun. (t.y.). *Barsiyan Camii restitüsyon ve günümüzdeki hali* [Fotoğraf]. <http://www.dilmun.ir/articles4.html>
- Godard, A. (1387 hş.). *Asar-i İnan* (Cilt.4). (A. Sarvghad Moghaddam, Çev.). Bonyad-ı Pajuheşhayi İslami.
- Hatem, G. A. (1390 hş.). *Mimari-ı İslami-ı İnan dar Dori-ı Selçugiyân*. Jahad-ı Danişgahi.
- Heiranpour Şan, S. (2015). *Barsiyan, Gurve ve Erdistan Camii görselleri* [Fotoğraf]. Sepideh Heiranpour Şan 2015 yılı arazi çalışmalarından elde edilen verilerle oluşmuş şahsi arşiv.
- Hillenbrand, R. (1976). Saljuq dome chambers in North-West İnan. *British Institute of Persian Studies*, 14, 93-102). <http://www.jstor.org/stable/4300546?origin=JSTOR-pdf>
- Hünerfer, L. (1350 hş.). *Gencine-ı asâr-ı tarîhî-ı İsfahan*. Ziba Yayınları.
- Korn, L. (1386 hş.). Mescit Cami-ı Gurve. (K. Reşidi, Çev.). *Eser Dergisi*, 77, 83-96.
- Naima, G. (1394 hş.). *Seyr-ı tehavvül-ı mimari-ı İnan*. Soroush-i Danish Yayınları.
- Özkurt, K. (2005). *İsfahan'da Büyük Selçuklu ve İlhanlı dönemi mimari eserleri* (Tez No. 190287) [Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Pirnia, M. K. (1389 hş.). *Sebk Shenasi-ı mimari-ı İrani*. Soroush-ı Daniş.
- Seeiran. (2013). *Niyaser Ateşgedesi planı* [Kroki]. [https://seeiran.ir/wp-content/uploads/2013/07/niasar\\_span.png](https://seeiran.ir/wp-content/uploads/2013/07/niasar_span.png)




# Grafik Tasarımı Bölümü Öğrenme Çıktılarının 21. Yüzyıl Becerileri Temelinde İncelenmesi

## An Analysis on Learning Outcomes of Graphic Design Department through The 21st Century Skills

**Aytaç Özmutlu**

Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü  
email: [aytacozmumlu@odu.edu.tr](mailto:aytacozmumlu@odu.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2649-083X>

**Emel Bayrak Özmutlu**

Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü  
email: [emelozmumlu@odu.edu.tr](mailto:emelozmumlu@odu.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1222-3557>



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

### Atıf (APA 6)/To cite this article

Özmutlu, A., & Bayrak Özmutlu, E. (2021). Grafik tasarımı bölümü öğrenme çıktıların 21. yüzyıl becerileri temelinde incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 138-152. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.844115>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 20/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 10/02/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Bu çalışmada, Türkiye’de grafik tasarımı bölümlerinde yürürlükte olan öğretim programları öğrenme çıktıların 21. yüzyıl becerileri temelinde incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada 2020 yılı itibariyle Yükseköğretim Kurulu web sayısında yer alan üniversiteler arasından, aktif durumda olup resmi internet sayfalarından öğretim programı çıktılarına ulaşılan 20 üniversitenin toplam 292 öğrenme çıktısı incelenmiştir. Araştırmanın veri analizi sürecinde tekrara dayalı okuma, açık kodlama ve sürekli karşılaştırma adımlarının uygulandığı ayrıntılı bir analiz süreci takip edilmiştir. Araştırma bulguları incelenen 292 öğrenme çıktısının 339 beceri kodu temelinde kodlandığını göstermektedir. Öğrenme çıktıların en fazla %51.7 ile öğrenme ve inovasyon becerilerini geliştirmeyi amaçladığı görülmektedir. Araştırma kapsamında incelenen grafik tasarım öğretim programları öğrenme çıktıların ikinci olarak en fazla geliştirmeyi amaçladığı beceri alanının %21.6’lık bir oranla yaşam ve kariyer becerileri olduğu görülmektedir. Araştırma kapsamında üçüncü sırada %15.1’lik bir oranla bilgi ve medya teknolojileri becerilerinin yer aldığı görülmektedir. Araştırmada grafik tasarım öğretim programlarında genel kültür bilgisi ve mesleki bilgiye odaklı olduğu belirlenen öğrenme çıktıları diğer öğrenme çıktıları başlığı altında incelenmiştir. Bu başlık altında yer alan öğrenme çıktıların büyük bir bölümünün meslek bilgisi (%10.3) ile ilgili olduğu görülürken genel kültür becerilerinin %1.2 oranında yere sahip olduğu görülmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Grafik Tasarım, Grafik Tasarım Eğitimi, Öğretim Programları, 21.Yüzyıl Becerileri

### Abstract

This research aims to analyze the curriculum learning outcomes of the graphic design departments in Turkey through 21st-century skills. In the research, a total of 292 learning outcomes of 20 universities, which are active among the universities on the website of the Council of Higher Education as of 2020, and whose academic learning outcomes have been accessed from the official websites, were examined. During the data analysis process of the research, a detailed analysis process in which repetitive reading, open coding, and continuous comparison steps were followed. The research findings show that the 292 learning outcomes examined were encoded basing on 339 skill codes. It is seen that the learning outcomes aim to improve learning and innovation skills at most with 51.7%. It is seen that the second most developed skill area of graphic design learning outcomes examined within the scope of the research is life and career skills with a rate of 21.6%. Within the scope of the research, it is seen that information and media technologies skills take the third place with a rate of 15.1%. In the research, the learning outcomes determined to be focused on general cultural knowledge and professional knowledge in graphic design curricula were examined under the heading of other learning outcomes. While most of the learning outcomes under this heading are related to professional knowledge (10.3%), general culture skills are at a very low rate (1.2%).

**Keywords:** Graphic Design, Graphic Design Education, Curriculum, 21st Century Skills

## 1. Giriş

21. yüzyıl bilim ve teknolojinin hızla ilerlediği bunun yanı sıra kültür ve eğitim alanında da pek çok yenilik ve gelişimin ortaya çıktığı bir dönemin başlangıç noktası haline gelmiştir (Alkış, 2020). 21.yüzyılda şahit olunan toplumsal, ekonomik, siyasi ve teknolojik gelişmeler ihtiyaç duyulan nitelikli birey özelliklerinin de değişmesine neden olmuştur (Cansoy, 2018). Dünyanın pek çok ülkesinde bu gereklilikler temelinde program geliştirme çalışmaları devam etmekte ve bu konu, çok sayıda politik metinde kendine yer bulmaktadır. Geleceğin eğitimi konusunda akademik yazın ve politik metinler, öğrencilerin zihinsel becerilerinin geliştirilmesi gerekliliği üzerinde uzlaşmış durumdadır (Bayrak Özmutlu, 2020). 21. yüzyıl bireylerinin hem eğitim, hem de iş hayatında başarıyı elde edebilmeleri ve artan talepleri karşılayabilmeleri için çeşitli becerilere hâkim olmaları gerekmektedir. Üretken ve yaratıcı olma, sorunları çözebilme, kendi kendini yönlendirebilme, iletişim becerisi ve sosyal beceriler 21. yüzyıl bireylerinde sahip olunması beklenen beceriler arasında sayılabilir (Uluyol ve Eryılmaz, 2015).

İçinde bulunduğumuz yüzyılda söz konusu dönüşüm iş dünyasında da kendini göstermektedir. İş hayatını çevreleyen bilgi ve teknolojik şartlar bireylerin zengin donanımlara sahip olmasını gerektirmektedir. İş hayatı bireylerden temel düzey düşünme becerilerinin üzerinde bir performans beklemektedir. Temel düzey düşünme becerilerinin kullanıldığı meslekler üst düzey düşünme ve uzmanlaşma gerektiren mesleklere yerini bırakmaktadır (Trilling ve Fadel, 2009). İfade edilen gerçeklik yükseköğretim programları üzerinde belirleyici unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Beceriler, geleceğin dünyasının bireylerinden beklenen gerekliliklerin yerine getirilebilmesi konusunda önemli bir öğrenme çıktısı haline gelmiştir. 21.yüzyıl becerileri bu yüzyılın bilgi toplumu koşul ve beklentileri içinde bireylerin iyi vatandaşlar ve nitelikli iş görenler olmalarını sağlayan becerilerdir (Ananiadou ve Claro, 2009). Bu beceriler sadece okul yaşamı ile sınırlı olmayıp iş yaşamı ve sosyal yaşamda da ihtiyaç duyulan bilişsel, davranışsal veya duyuşsal alanları içine almaktadır. 21. yüzyıl becerileri genel anlamda öğrenme ve yenilenme becerileri, yaşam ve kariyer becerileri, bilgi, medya ve teknoloji becerileri olmak üzere üç temel alanda sınıflandırılmaktadır (Anagün ve diğerleri, 2016). 21. yüzyıl Öğrenim için Ortaklık, 2015 (Partnership for 21st Century Learning) tarafından “öğrenme ve yenilik becerileri”, “dijital okuryazarlık becerileri” ve “kariyer ve yaşam becerileri” olarak sınıflanmış ve her beceri alt başlıklarla incelemiş ve açıklanmıştır. Çağımızda tüm bireylerin hangi alandan olursa olsun bu becerilere sahip olmaları büyük bir gerekliliği oluşturmaktadır.

21. yüzyıl becerileri pek çok farklı kurum ve kuruluş tarafından farklı isimler altında sınıflandırılmıştır. Yalçın (2018)’in ifade ettiğine göre bu becerilere “gerekli beceriler (necessary skills)”, “istihdam edilebilirlik becerileri (employability skills)”, “temel yeterlikler (key competences)”, “hayatta kalma becerileri (survival skills)”, “derin öğrenme becerileri (deep learning skills)” gibi isimler vermişlerdir. 21. yüzyıl becerileri ile ilgili olarak çeşitli kurum ve kuruluşlara ait sınıflamalar olduğu (NCREL [North Central Regional Educational Laboratory], P21 [Partnership for 21st Century Learning], ATCS [Assessment and Teaching of 21st Century Skills], ASIA Society [Asia Society Partnership for Global Learning], OECD [Organization for Economic Cooperation and Development], EU [European Union], ISTE [International Society for Technology in Education]) görülmektedir (Anagün ve diğerleri, 2016). Sınıflamalar incelendiğinde yaratıcılık, eleştirel düşünme, problem çözme, nitelikli ürün oluşturma becerilerinin en fazla yer verilen beceriler arasındadır (Voogt ve Roblin, 2012).

Türkiye’de bu kapsamda yürütülen çalışmalara bakıldığında Milli Eğitim Bakanlığı’nda 2005 yılında uygulamaya konulan öğretim programları ile 21. yüzyıl becerileri Türk eğitim sisteminde yer bulmaya başlamıştır (Millî Eğitim Bakanlığı, 2005). Avrupa Yeterlilikler Çerçevesi ile uyumlu olacak şekilde ilk, orta ve yükseköğretim dâhil, meslekî, genel ve akademik eğitim ve öğretim programları ve diğer öğrenme yollarıyla kazanılan tüm yeterlilik esaslarını gösteren tasarlanan Türkiye Yeterlilikler Çerçevesi (TYÇ) de Türkiye’de 21. yüzyıl becerileri kapsamında atılan adımlar arasında gösterilebilir. Bakanlar Kurulunun 2015/8213 sayılı Kararıyla 19 Kasım 2015 tarihli ve 29537 sayılı Resmî Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe giren Türkiye Yeterlilikler Çerçevesinin Uygulanmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik” ile; ülkemizdeki mevcut yeterliliklerin kapsamlı bir şekilde bir araya getirilmesi, yeterliliklerin kalitesinin artırılması, hayat boyu öğrenmenin yaygınlaştırılması ve sistemli bir şekilde desteklenmesi, ulusal ve uluslararası şeffaflığın ve tanınırlığının en üst düzeyde karşılanması ve toplumun tüm bireyleri için eğitim ve istihdam fırsatları yaratılması hedeflenmektedir.

Eğitimde 21. yüzyıl becerilerinin tüm bireylere kazandırılması gerekliliği fikri gün geçtikçe artarak yaygınlaşmaktadır. Bu durum her düzeyde öğretim programları içerisinde 21. yüzyıl becerilerinin daha detaylı ve sistematik boyutta yer alması zorunluluğu doğmaktadır (Ekici ve diğerleri, 2017). 21. yüzyıl becerilerinin öneminin artması sonucu, bu becerilerin temelden en baştan tanımlanması, kapsamının ayrıntılı olarak incelenmesi, bu becerilerin neler olduğu ve kabul gören ortak bir sınıflanmanın yapılması önem arz etmektedir (Yalçın, 2018). 21. yüzyıl becerileri olarak ifade edilen becerilerin bireylere kazandırılması amacıyla eğitim programlarına entegre edilmesi önem taşımaktadır. Bireylere istenilen bu nitelikleri kazandırarak onları hayata hazırlama konusunda, bireyin yetiştirilmesinde ve 21. yüzyılın öğrenci özellikleri farkındalıklarının oluşturulmasında yükseköğretim kurumları ciddi bir sorumluluğa sahiptir (Günüş ve diğerleri, 2013). Bu durum yükseköğretim programlarının 21.yüzyıl becerileri ile uyumlu bir anlayışa sahip olması gerektiğini düşündürmektedir.

Yaşadığımız dönüşümünün temel dinamiklerinden olan iletişim ve teknolojideki değişim ve yeniliklerden doğrudan etkilenen eğitim alanlarından biri de grafik tasarımıdır. Akademik bir disiplin olarak grafik tasarım eğitimi, her türlü görsel tasarım problemini çözebilen, çağın gerekliliklerine uygun donanımlarını yetkin olarak kullanan, yaratıcı düşünme becerilerine sahip tasarımcılar yetiştirmeyi amaçlamaktadır (Anadolu Üniversitesi, t.y.). 21. yüzyılda her alanda yaşanan değişim ve gelişmeler grafik tasarımcılarından beklenen nitelikleri doğrudan etkilemiştir. Grafik Tasarım alanı toplumsal dönüşümleri en yakından izlemesi ve öngörmesi gereken alanlardan birini oluşturmaktadır. Bunun yanında, tasarımların gerçekleştirildiği ve paylaşıldığı ortamların elektronik tabanlı olması grafik tasarımcıların iletişim teknolojileri alanındaki değişimlere ayak uydurabilmesinin ne denli önemli olduğunu da göstermektedir. Elektronik ortamlarda ve yazılım mühendisliği alanında görülen hızlı dönüşüm artık grafik tasarımda ortaya konulan ürünün formunu ve tasarım sürecini belirleyen başlıca etken olmuştur. Ürünün

sergilendiği veya müşterisiyle bulunduğu sayısal ortamların özellikleri veya teknik olasılıkları grafik tasarım sürecinin planlamasına mutlaka dâhil edilmektedir. Dolayısıyla özellikle grafik tasarım eğitiminde öğretim programlarının yapılandırılması aşamasında bu gerçek göz ardı edilmemelidir. Teknolojik yeniliklerin iletişim tasarımı dâhil olmak üzere birçok alana yaygın olarak nüfuz ettiğini ve tasarımcıların sahip olması gereken yetenekleri derinden etkilediğini öne süren Colucci (2011)'e tasarım eğitiminin misyonu, öğrencilerin akademik programlar dâhilinde ve sonrasında potansiyellerini geliştirmelerine ve iş dünyasında ve toplumsal alandaki dönüşümlerle yüzleşebilmelerine yardımcı olmaksızın, teknolojik boyut tasarım eğitimi programlarında dikkate alınması gereken hayati bir etkidir. Diğer yandan bir grafik tasarımcının tasarım sürecinde üst düzey düşünme becerilerini aktif bir biçimde kullanması gerekmektedir. Tasarım bir açıdan eleştirel ve yaratıcı bir problem çözme süreci olarak tanımlanabilir. Bir tasarımcının her tasarımında bilgi ve becerilerini yepyeni bağlamlara transfer etmesi gerekmektedir. Ayrıca grafik tasarımcıların çalışma ortamları dikkate alındığında iletişim ve işbirliği; liderlik ve sorumluluk; girişim ve kendini yönlendirme; esneklik ve uyum becerileri de önemli beceriler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Grafik tasarım bölümleri görsel iletişim sektöründe çalışacak tasarımcılar yetiştirmektedir. Dolayısıyla grafik tasarım bölümünden mezun olan öğrenciler 21.yüzyıl koşullarından en fazla etkilenecek alanlardan birinde çalışıyor olacaklardır. Bu nedenle grafik tasarım öğrencilerinin henüz eğitim aşamasındayken ilgili sektörle tanışması, yenilikleri yakından takip etmesi ve uygulayarak öğrenmesi gerekmektedir. 21. yüzyıl becerilerinin grafik tasarımı alan yeterlilikleriyle ne denli yakın bağlantılara sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda üniversitelerin iş dünyası ile daha işlevsel ve derin ilişkiler kurmasının önemi anlaşılacaktır. Heller ve Talarico (2011)'e göre tasarım, her zaman iş dünyasının bileşenlerinden biri olarak görülmüş olsa da 21. yüzyılda iş dünyasına her zamankinden daha fazla entegre edilmelidir. Söz konusu birliktelikte tasarımcılar, fikir üretkenler olarak bu sürece öncülük etmelidir.

Öğretim programlarının 21. yüzyıl becerilerini geliştirme konusunda sahip olduğu kapasiteyi inceleme konusunda en önemli bileşeni öğrenme çıktılarıdır. Programlarda öğrenme çıktısı olarak yer almayan bir beceri, yükseköğretim kurumlarında yürütülmekte olan öğretim uygulamalarında da kendine yer bulamayacaktır. Bu açıdan öğretim programlarındaki öğrenme çıktılarındaki 21. yüzyıl becerileri açısından incelenmesi, programların 21. yüzyıl becerilerinin gelişimini destekleme konusundaki durumuna ilişkin değerlendirmede bulunabilmeyi mümkün kılmaktadır. Bu sayede öğretim programlarında hangi 21.yüzyıl becerilerine yer verildiği ve bu becerilerin programlarda hangi ağırlıkta yer aldığını inceleyebilmek mümkün olmaktadır. Bu araştırma uygulanmakta olan grafik tasarımı öğretim programlarının 21. yüzyıl becerilerini geliştirme konusunda sahip olduğu potansiyeli inceleyebilmeyi mümkün kılmaktadır. Araştırma bulgularının, grafik tasarımı öğretim programlarının 21.yüzyıl becerilerini geliştirme konusundaki potansiyelinden en üst düzeyde yararlanma konusunda program geliştirme sürecine rehberlik edici bilgiler sağladığı düşünülmektedir.

Alanyazında, 21.yüzyıl becerilerinin ölçülmesinin (Yalçın, 2018; Anagün ve diğerleri., 2016); bu konuda yapılmış olan sınıflandırmaların (Cansoy, 2018), öğretmenlerin algı ve yeterliliklerinin incelendiği (Gürültü ve diğerleri, 2019; Cemaloğlu ve diğerleri, 2019; Erten, 2020; Kozikoğlu ve Özcanlı, 2020); öğretim programlarının değerlendirildiği (Belet Boyacı ve Güner Özer, 2019; Kurudayıoğlu ve Soysal, 2018; Kayhan ve diğerleri, 2019; Tuğluk ve Özkan, 2019); öğrencilerin bu beceriler temelindeki düzey ve algılarının incelendiği (Nacaroğlu, 2020; Alkış, 2020; Öztermiyeci, 2019; Koçak ve Göksu, 2020; Zeybek, 2015; Göktepe Yıldız, 2020) çalışmaların olduğu görülmektedir. Alanyazın incelemelerinde grafik tasarımı bölümü öğretim programlarında yer alan öğrenme çıktılarındaki 21. yüzyıl becerileri temelinde bütünsel olarak inceleyen bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu araştırmada grafik tasarım bölümü öğretim programlarında yer alan öğrenme çıktılarındaki 21. yüzyıl becerileri temelinde nasıl bir dağılım gösterdiğini ve bu becerilerin programlarda hangi kapsamda kullanıldığını incelemek amaçlanmaktadır. Araştırmanın amacı doğrultusunda, aşağıdaki soruların cevabı aranmıştır:

1. Grafik tasarım bölümü öğretim programlarında yer alan öğrenme çıktıları geliştirmeyi amaçladığı 21. yüzyıl becerisi temelinde nasıl bir dağılım göstermektedir?

2. Grafik tasarım bölümü öğretim programlarında yer alan öğrenme çıktılarındaki 21. yüzyıl becerileri hangi kapsamda kullanılmaktadır?

## 2. Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada Türkiye'de grafik tasarımı bölümlerinde yürürlükte olan öğretim programlarındaki öğrenme çıktılarındaki 21. yüzyıl becerileri temelinde incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma amaçları doğrultusunda, çalışma grubuna dâhil edilen öğrenme çıktıları üzerinde 21. yüzyıl becerileri kapsamında bir incelemenin yürütülmesi gerekmektedir. Bu nedenle araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman inceleme yöntemi benimsenmiştir. Scott ve Marshall'a (2015) göre, doküman incelemesi bireysel ya da resmi dokümanların

araştırma materyali olarak kullanılmasıdır. Bu çalışmada 2020 yılı itibariyle Yükseköğretim Kurulu (YÖK) web sayfasında yer alan üniversitelerden aktif olan ve kurumsal web sayfalarından öğretim programlarına ulaşılabilen 20 grafik tasarımı bölümüne ait toplam 292 öğretim programı çıktısı incelenmiş ve çözümlenmiştir. Bu açıdan çalışmada doküman incelemesi yöntemini kullanmanın uygun olduğu düşünülmüştür.

## 2.2. Çalışma Grubu

Araştırma kapsamında öğrenme çıktılarına ulaşılan 20 üniversitenin tamamı için bu işlem gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında öğretim programları incelenen 20 üniversiteden toplam 292 öğrenme çıktısı aşağıda görüldüğü gibi listelenmiştir.

**Tablo 1**

*Araştırmanın Çalışma Kapsamına Dâhil Edilen Üniversite ve İncelenen Öğrenme Çıktılarının Listesi*

Üniversitenin Adı	İncelenen Öğrenme Çıktısı Sayısı
Akdeniz Üniversitesi	13
Anadolu Üniversitesi	15
Atatürk Üniversitesi	5
Onsekiz Mart Üniversitesi	17
Çukurova Üniversitesi	20
Dokuz Eylül Üniversitesi	17
Hacettepe Üniversitesi	15
İnönü Grafik	15
Karabük Üniversitesi	12
Kastamonu Üniversitesi	14
Kocaeli Üniversitesi	7
Dumlupınar Üniversitesi	13
Mersin Üniversitesi	25
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	12
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	16
Ordu Üniversitesi	15
Selçuk Üniversitesi	20
Cumhuriyet Üniversitesi	8
Trakya Üniversitesi	18
Yalova Üniversitesi	15
Toplam	292

## 2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada Yükseköğretim Kurulu'nun resmî web sayfasında yer alan üniversiteler listesinden Türkiye'deki devlet üniversitelerinin resmî web sayfalarına ulaşılmıştır. Ulaşılan her üniversitenin resmî web sayfasından grafik tasarımı bölümü aktif olan üniversitelerin listesi çıkartılmıştır. İncelemede Türkiye'de grafik tasarım bölümünde aktif olarak eğitim öğretime devam eden toplam 25 üniversite olduğu belirlenmiştir. Bu süreçte 5 üniversitenin Bologna bilgi paketinden öğrenme çıktılarına yönelik bilgilere ulaşamamıştır. Araştırma kapsamında öğretim programı çıktılarına ulaşılan her bir üniversite için bir word dosyası oluşturulmuştur. Her bir word dosyasına ilgili üniversitenin adı verilerek Bologna bilgi paketinde yer alan öğrenme çıktıları listelenmiştir.

## 2.4. Veri Analizi

Araştırmanın veri analizi sürecinde tekrara dayalı okuma, açık kodlama ve sürekli karşılaştırma adımlarının uygulandığı ayrıntılı bir analiz süreci takip edilmiştir. Çalışma kapsamına dâhil edilen her üniversite için ayrı olarak hazırlanan öğrenme çıktılarının kayıtlı olduğu elektronik dokümanlar Max QDA programına yüklenmiştir. Tekrara dayalı okuma süreci öğrenme çıktılarının hangi 21. yüzyıl becerisi ya da becerileri ile ilgili olduğu temelinde gerçekleştirilmiştir. Açık kodlama aşamasında her bir öğrenme çıktısına, "Bu öğrenme çıktısına erişmiş olan bir öğrencinin hangi becerisinin gelişmesi olasıdır? Öğrenme çıktısı öğrencide hangi beceriyi geliştirmeyi amaçlamaktadır?" sorusu yönlendirilmiştir. Analiz sürecinde öğrenme çıktılarının kodlanmasında temele alınan beceriler, P21'deki 21. yüzyıl becerileri sınıflamasına dayanmaktadır. Bu sınıflamada yer alan tüm becerilere ilişkin olarak alan yazındaki kaynaklar taranmış ve her becerinin tanım ve özellikleri maddeler halinde yazılmıştır. Araştırmanın analizi sürecinde becerilerin tanımları temele alınmıştır. Araştırmanın analizinde kullanılan beceri tanımları Tablo 2'de görüldüğü gibidir. Öğrenme çıktıları geliştirmeyi amaçladığına karar verilen beceri ile kodlanmıştır. Bu işlem 292 öğrenme çıktısının tamamı için uygulanmıştır. Analizin ardından ulaşılan sonuçlar betimleyici istatistiklerden yararlanılarak özetlenmiştir.

**Tablo 2**

*Analiz Kapsamında Kodlama Sürecinde Kullanılan 21. Yüzyıl Becerilerinin Kapsamı*

Yaratıcılık ve İnovasyon	<p>Yaratıcı Düşünme Çeşitli yaratıcı düşünme tekniklerini uygulamak. Yeni ve değerli fikirler yaratmak. Yaratıcılığa dayalı çabalarını geliştirmek ve en üst düzeye çıkarmak için kendi fikirlerini detaylandırmak, rafine etmek, analiz etmek ve değerlendirmek.</p> <p>Başkalarıyla Yaratıcı Olarak Çalışma Yeni fikirleri geliştirmek, uygulamak ve diğerleriyle bu çerçevede etkili olarak iletişim kurmak. Yeni ve farklı bakış açılarına açık ve duyarlı olmak; grup girdisini ve geri bildirimini çalışmaya dâhil etmek. Çalışmada özgünlük ve yaratıcılık göstermek ve yeni fikirlerin benimsenmesinde gerçek dünya sınırlarını idrak etmek. Başarısızlığı, öğrenmek için bir fırsat olarak görmek. Yaratıcılığın ve yeniliğin küçük başarıların ve sık sık yapılan hataların uzun vadeli, döngüsel bir süreci olduğunu anlamak</p> <p>İnovasyon Yeniliğin gerçekleşeceği alana somut ve yararlı bir katkı sağlamak için yaratıcı fikirler üzerinde hareket etmek.</p>
Eleştirel düşünme ve Problem Çözme	<p>Etkili olarak akıl yürütmek Duruma uygun olarak çeşitli akıl yürütme türlerini (tümevarımlı, tümdengelimli, vb.) kullanmak Düşünme sistemlerini kullanma Karmaşık sistemlerde genel sonuçlar üretmek için bir bütünün parçalarının birbirleriyle nasıl etkileşime girdiğini analiz etmek Yargıda Bulunmak ve Karar vermek Kanıtları, argümanları, iddiaları ve inançları etkili bir şekilde analiz etmek ve değerlendirmek. Başlıca alternatif bakış açılarını analiz etmek ve değerlendirmek. Bilgi ve argümanlar arasında sentez yapmak ve bağlantı kurmak. En iyi analize dayalı olarak bilgileri yorumlamak ve sonuçlar çıkartmak. Öğrenme deneyimleri ve süreçleri hakkında eleştirel bir şekilde düşünmek. Problem çözmek Hem geleneksel hem de yenilikçi yollarla farklı türde aşına olunmayan problemleri çözmek. Çeşitli bakış açılarını açıklığa kavuşturan ve daha iyi çözümlere götüren önemli soruları belirlemek.</p>
İletişim ve İşbirliği	<p>Açık İletişim Kurma Çeşitli biçim ve bağlamlarda sözlü, yazılı ve sözsüz iletişim becerilerini kullanarak düşünce ve fikirleri etkili bir şekilde ifade etmek. Bilgi, değerler, tutumlar ve niyetler dâhil olmak üzere anlamı deşifre etmek için etkili bir şekilde dinlemek. İletişimi çeşitli amaçlar için kullanmak. Birden çok medya ve teknolojiye dayanarak yararlanmak. Bunların etkinliğini önceden nasıl değerlendireceğini ve etkilerini değerlendirmeyi öğrenmek. Çeşitli ortamlarda (çok dilli dâhil) etkili bir şekilde iletişim kurmak. Birden çok medya ve teknolojiye dayanarak yararlanmak. Bunların etkinliğini önceden nasıl değerlendireceğini ve etkilerini nasıl değerlendireceğini öğrenmek. Çeşitli ortamlarda (çok dilli olanlar dâhil) etkili bir şekilde iletişim kurmak. İşbirliği Yapmak Çeşitli ekiplerle etkili ve saygılı bir şekilde çalışabilme beceri göstermek Ortak bir hedefe ulaşılmasına yardımcı olmak için esnek ve istekli olmak İşbirliğine dayalı çalışmalarda sorumluluk üstlenmek ve her ekip üyesinin bireysel katkılarına değer vermek.</p>
Bilgi ve Medya Teknolojileri	<p>Bilgi Okuryazarlığı Bilgiye Erişim ve Değerlendirme Bilgiye verimli ve etkili bir şekilde erişmek Bilgileri eleştirel ve yetkin bir şekilde değerlendirmek Bilgiyi Kullanım ve Yönetim Eldeki sorun veya sorun için bilgileri doğru ve yaratıcı bir şekilde kullanmak Çok çeşitli kaynaklardan bilgi akışını yönetmek Bilgiye erişim ve bilgi kullanımı ile ilgili etik / yasal konular hakkında temel bir anlayış geliştirmek. Medya Okur Yazarlığı Medyayı Analiz Etmek. Medya mesajlarının nasıl ve neden oluşturulduğunu ve hangi amaçlarla yapıldığını anlamak. Bireylerin mesajları nasıl farklı şekilde yorumladığını, değerlerin ve bakış açılarının nasıl dâhil edildiğini veya dışlandığını ve medyanın inançları ve davranışları nasıl etkileyebileceğini incelemek. Medyaya erişim ve kullanımla ilgili yasal konularda etik açıdan temel bir anlayış geliştirmek. Medya Ürünleri Oluşturmak En uygun medya oluşturma araçlarını, özelliklerini ve kuralları anlamak ve kullanmak. Çeşitli, çok kültürlü ortamlarda en uygun ifadeleri ve yorumları anlamak ve etkili bir şekilde kullanmak. BİT (Bilgi, İletişim ve Teknoloji) Okuryazarlık Teknolojiyi Etkili Uygulama Bilgiyi araştırmak, düzenlemek, değerlendirmek ve iletmek için bir araç olarak teknolojiyi kullanmak. Bilgi ekonomisinde başarılı bir şekilde çalışmak için bilgiye erişmek, yönetmek, entegre etmek, değerlendirmek ve oluşturmak için dijital teknolojiler iletişim / ağ oluşturma araçlarını ve sosyal ağları uygun şekilde kullanmak. Bilgi teknolojilerine erişim ve kullanımla ilgili etik / yasal konular hakkında temel bir anlayış geliştirmek.</p>
Yaşam ve Kariyer Becerileri	<p>Esneklik ve Uyarlanabilirlik Değişime Uyum Sağlamak Çeşitli rollere, iş sorumluluklarına, programlara ve bağlamlara uyum sağlamak Belirsizlik ve değişen önceliklerin olduğu bir ortamda etkili bir şekilde çalışmak Esnek olmak Geri bildirim etkili bir şekilde dâhil etmek Övgü, aksaklıklar ve eleştirilerle olumlu bir şekilde ilgilenmek Özellikle çok kültürlü ortamlarda işlenebilir çözümlere ulaşmak için farklı görüş ve inançları anlamak, müzakere etmek ve dengelemek.</p>



**Tablo 2'nin devamı**

	<p>Esneklik ve Uyarlanabilirlik Değişime Uyum Sağlamak Çeşitli rollere, iş sorumluluklarına, programlara ve bağlamlara uyum sağlamak Belirsizlik ve değişen önceliklerin olduğu bir ortamda etkili bir şekilde çalışmak Esnek olmak Geri bildirim etkili bir şekilde dâhil etmek Övgü, aksaklıklar ve eleştirilerle olumlu bir şekilde ilgilenmek Özellikle çok kültürlü ortamlarda işlenebilir çözümlere ulaşmak için farklı görüş ve inançları anlamak, müzakere etmek ve dengelemek. İnisiyatif ve Kendine Yönelik Hedefleri ve Zamanı Yönetme Somut ve soyut başarı ölçütleriyle hedefler belirlemek Zamanı ve iş yükünü verimli bir şekilde yönetmek Bağımsız Çalışma Doğrudan gözetim olmadan görevleri izlemek, tanımlamak, önceliklendirmek ve tamamlamak. Yönlendirilmiş Öğrenenler Öğrenim ve uzmanlık kazanma fırsatlarını keşfetmek ve genişletmek için temel beceri ve / veya program tanımlarının ötesine geçmek Beceri düzeylerini profesyonel bir düzeye doğru ilerletmek için inisiyatif göstermek Yaşam boyu sürecek bir süreç olarak öğrenmeye bağlılık göstermek. Gelecekteki gelişmeleri bildirmek için geçmişe ait deneyimleri eleştirel olarak düşünmek.</p>
Yaşam ve Kariyer Becerileri	<p>Sosyal ve Kültürel Beceriler Başkalarıyla Etkili Etkileşim Ne zaman dinlemek ve ne zaman konuşmak gerektiğini bilmek Saygın, profesyonel bir şekilde davranmak Farklı Takımlarda Etkili Çalışma Kültürel farklılıklara saygı göstermek ve çeşitli sosyal ve kültürel geçmişlerden insanlarla etkili bir şekilde çalışmak Farklı fikirleri ve değerlere açık fikirli olarak yanıt vermek Yeni fikirler oluşturmak ve hem inovasyonu hem de çalışma kalitesini artırmak için sosyal ve kültürel farklılıklardan yararlanmak</p>
	<p>Verimlilik ve Hesap Verebilirlik Projeleri Yönetmek Engeller ve rekabet eden baskılar karşısında bile hedefler belirlemek ve bunlara ulaşmak Amaçlanan sonuca ulaşmak için işe öncelik vermek, planlamak ve yönetmek Sonuçları Üretme Olumlu ve etik bir şekilde çalışmak Zamanı ve projeleri etkin bir şekilde yönetmek Etkin bir şekilde katılmak, aynı zamanda güvenilir ve dakik olmak Kendini profesyonelce ve uygun görgü kuralları ile tanıtmak Ekiplerle etkili bir şekilde işbirliği yapmak Ekip çeşitliliğine saygı göstermek ve takdir etmek Sonuçlar için hesap verebilir olmak</p>
	<p>Liderlik ve Sorumluluk Başkalarına Rehberlik Etme ve Liderlik Etme Kişilerarası ve problem çözme becerilerini, başkalarını etkilemek ve bir hedefe doğru yönlendirmek için kullanmak Ortak bir hedefe ulaşmak için başkalarının güçlü yönlerinden yararlanmak Örnek ve özveriyle en iyilerine ulaşmaları için başkalarına ilham vermek Etkiyi kullanırken dürüstlük ve etik davranış sergilemek Başkalarına Karşı Sorumlu Olmak Daha geniş topluluğun çıkarlarını göz önünde bulundurarak sorumlu davranmak</p>

Analizin ikinci aşamasında öğrenme çıktıları geliştirmeyi amaçladığı 21. yüzyıl becerileri temelinde sınıflandırılarak her bir beceri için ayrı bir elektronik belge oluşturulmuştur. Bu sayede aynı beceriyi geliştirmeyi amaçlayan etkinlikleri alt alta görmek mümkün olmuştur. Bu süreçte beceriler temelinde sınıflanan etkinlikler, tekrara dayalı olarak okunarak ve sınıflandırmadaki tutarlılık kontrol edilmiştir. Ardından aynı beceriyi geliştirmeyi amaçlayan etkinliklere “Bu öğrenme çıktısının geliştirmeyi amaçladığı becerinin hangi yönüne odaklanılmıştır?” sorusu yönlendirilmiştir. Analizin bu aşamasında incelenen her öğrenme çıktısı yukarıda ifade edilen soru temelinde kodlanmıştır. Becerinin öğrenme çıktısındaki yönü temelinde kodlara göre yapılan sınıflama kümeleri üzerinde, sürekli karşılaştırma yöntemi uygulanmıştır. Bu aşamada sınıflama kümeleri arasında gerekli görülen birleştirme, ayırma ve yeniden isimlendirme işlemleri gerçekleştirilmiştir. Tekrarlı okumaların ardından kategoriler değişmeyen bir duruma gelinceye kadar bu işlem sürdürülmüştür.

## 2.5. Geçerlik ve Güvenirlik Çalışmaları

Nitel araştırma yönteminin benimsendiği bu çalışmada geçerlilik ve güvenirlilik çalışmaları kapsamında aşağıdaki çalışmalar yürütülmüştür. Nitel araştırmalarda geçerlilik ve güvenirlilik çalışmalarından biri olan inandırıcılık, toplanan verilerin doğruluğu ve inandırıcılığı anlamına gelmektedir (Güler ve diğerleri, 2013). Bu çalışmada 2020 yılında Türkiye’de aktif öğrencisi bulunana devlet üniversitelerinin grafik tasarımı bölümlerinin resmî web sayfalarında Bologna bilgi paketinde yer alan öğretim programlarındaki öğrenme çıktıları incelenmiştir. Araştırma kapsamında çözümlenen veriler, resmî web sayfalarında yayımlandığı şekliyle alınmıştır. Bu açıdan çalışmada

incelenen verilerin inandırıcılık gerekliliğini sağladığı söylenebilir. Nitel araştırmalarda inandırıcılığı sağlamanın bir diğer yolu çalışma grubunun sayı ve özellikleri, nasıl seçildikleri, araştırmada kullanılan veri toplama araçları ve analiz tekniklerinin ayrıntılı biçimde açıklanmasıdır (Creswell ve Miller, 2000). Sözü edilen gereklilik kapsamında araştırmacının yöntem başlığı altında yukarıda sözü geçen bilgiler ayrıntılı biçimde açıklanmıştır. Araştırma evreninin tamamına ulaşıldığı bu araştırma inandırıcılığın diğer bir gereğini de karşılamaktadır. Nitel araştırmalarda güvenilirlik gerekliliklerinden biri kodlayıcılar arası güvenilirliktir. Bu gereklilik kapsamında çözümlemeler iki araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiştir. Her iki araştırmacı da veri çözümlemesinde alanyazın incelemelerine dayalı olarak geliştirilen ve Tablo 2’de ifade edilen açıklamalardan yararlanmıştır. Araştırmacılarından biri eğitim programları ve öğretim, diğeri grafik tasarımı alanında uzman öğretim üyesidir. Kodlanan her bir öğrenme çıktısı üzerinde uzlaşmaya varıncaya kadar değerlendirmeler sürdürülmüştür. Ayrıca bulguların sunumunda verilen kodların açık ve net bir şekilde ifade edilmesi ve doğrudan alıntılarla desteklenmesi yoluyla da çalışmanın geçerliliği ve güvenilirliği artırılmaya çalışılmıştır.

### 3. Bulgular

#### 3.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine Yönelik Bulgular

Bu başlık altında araştırmacının birinci alt problemi olan “Grafik tasarım bölümü öğrenme çıktılarının 21.yüzyıl becerileri temelinde nasıl bir dağılım göstermektedir?” sorusunun cevabı aranmıştır. Araştırma problemi temelinde ulaşılan bulgular Tablo 3’de görüldüğü gibidir.

**Tablo 3**

*Grafik Tasarım Bölümü Öğrenme Çıktılarının 21.Yüzyıl Becerileri Temelinde Analizi*

		f	%	
21.yüzyıl becerileri	Öğrenme ve inovasyon becerileri	İletişim ve işbirliği	46	13,6
		Eleştirel düşünme ve problem çözme	79	23,3
		Yaratıcılık ve inovasyon	50	14,8
	Toplam		175	51,7
	Yaşam ve kariyer becerileri	Liderlik ve sorumluluk	39	11,5
		Sosyal ve kültürlerarası beceriler	2	0,6
		Girişim ve kendini yönlendirme	26	7,7
		Esneklik ve uyum yeteneği	6	1,8
		Toplam		73
	Bilgi medya teknoloji becerileri	Bilgi iletişim teknolojileri yeterliliği	46	13,6
		Medya okuryazarlığı	0	0
		Bilgi okuryazarlığı	5	1,5
Toplam		51	15,1	
Diğer	Diğer Öğrenme Çıktıları	Genel Kültür Bilgisi	4	1,2
		Mesleki Bilgi	35	10,3
Toplam		39	11,5	
Toplam		339	100	

Araştırma, öğrenme çıktılarının en fazla (%51.7) geliştirmeyi amaçladığı becerinin “öğrenme ve inovasyon becerileri” olduğunu göstermektedir. İncelenen programlarda toplam 175 öğrenme çıktısı bu beceriyi geliştirmeyi amaçlamaktadır. “Öğrenme ve inovasyon becerileri”nin alt beceri alanlarının kendi aralarında gösterdiği dağılım incelendiğinde ise sırasıyla eleştirel düşünme ve problem çözme (%23.3), yaratıcılık ve inovasyon (%14.8), iletişim ve işbirliği (%13.6) becerilerinin yer aldığı görülmektedir. Araştırma “yaşam ve kariyer becerileri”nin ikinci sırada yer aldığını göstermektedir. Toplam 73 öğrenme çıktısı bu alanda yer alan becerileri geliştirmeyi amaçlamaktadır. “Yaşam ve kariyer becerileri” liderlik ve sorumluluk, sosyal ve kültürlerarası beceriler, girişim ve kendini yönlendirme, esneklik ve uyum yeteneği olmak üzere dört alt beceri kapsamında ele alınmaktadır. Grafik tasarım bölümü öğretim programı öğrenme çıktılarının bu alt beceri alanları temelinde gösterdiği dağılım incelendiğinde öğrenme çıktılarının neredeyse tamamının liderlik ve sorumluluk (%11.5), girişim ve kendini yönlendirme becerilerini (%7.7) geliştirmeyi amaçladığı görülmektedir. Buna karşın sosyal ve kültürlerarası beceriler (%0.6) ile esneklik ve uyum yeteneği becerilerinin (%1.8) oldukça düşük bir orana sahip olduğu görülmektedir.

Tablo 2 incelendiğinde “bilgi ve medya teknolojileri becerileri”nin üçüncü sırada yer aldığı görülmektedir. Bu beceri alanı 15.1’lik bir orana sahiptir. Araştırmada bu beceri alanında en fazla bilgi iletişim teknolojileri alt yeterliliğine (%13.6) ağırlık verildiği görülmektedir. Medya okuryazarlığını geliştirmeyi amaçlayan hiçbir öğrenme çıktısına rastlanılmamıştır. Bilgi okuryazarlığını geliştirmeye yönelik öğrenme çıktısı oranının ise %1.5 olduğu görülmüştür. Araştırmada grafik tasarım öğretim programlarında genel kültür bilgisi ve mesleki bilgiye odaklı olduğu belirlenen öğrenme çıktıları “diğer öğrenme çıktıları” başlığı altında incelenmiştir. Bu başlık altında yer alan öğrenme çıktılarının büyük bir bölümünün meslek bilgisi (%10.3) ile ilgili olduğu, çok düşük bir oranda da genel kültür (%1.2) ile ilgili öğrenme çıktıları olduğu görülmüştür. Tablo 4.’te araştırma kapsamında yapılan analize ilişkin örnek öğrenme çıktısı alıntıları yer almaktadır.

**Tablo 4**

*Grafik Tasarım Bölümü Öğrenme Çıktılarına Yönelik İnceleme Temelinde Örnek Alıntılar*

21. yüzyıl becerileri	Alıntılar
Öğrenme ve inovasyon becerileri	İletişim ve işbirliği Sanat Çalışmalarını topluma anlatabilecek iletişim becerisine sahiptir (Mersin Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü) Bağımsız olarak veya grup içinde uyumlu ve üretken olarak çalışır bu çalışmalarını toplumla paylaşır (Hacettepe Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü)
	Eleştirel düşünme ve problem çözme Tasarım problemi hakkında sorgulayıcılığını arttırarak eleştirel düşünebilme yetisi kazanır (Akdeniz Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü) Alanı ile ilgili uygulamalarda öngörülmeyle durumlarla karşılaştığında çözüm üretebilmek (Yalova Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü)
	Yaratıcılık ve inovasyon Sanat ve tasarımın temel ölçütlerini kullanarak, görsel iletişim sorunları için yaratıcı, özgün, ekonomik, estetik alternatif tasarımlar hazırlama (Çukurova Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). Yaratıcılık ve becerisini kullanarak nitelikli grafik tasarım ürünleri geliştirir (Hacettepe Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). İnteraktif dijital uygulama tekniklerini sanat felsefesi ile ve grafik tasarım temelleri ile birleştirir ve teknikleri harmanlayarak kullanır (Yalova Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü)
Yaşam ve kariyer becerileri	Liderlik ve sorumluluk Toplumsal sorumluluk bilinci ile yaşadığı sosyal çevre için proje ve etkinlikler düzenleyebilme ve bunları uygulayabilme (Mersin Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). Fikir ve sanat eserleri hakkında mesleki ve etik sorumluluk bilincine sahip olabilme (Anadolu Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü).
	Sosyal ve kültürlerarası beceriler Sosyal kültürel ve toplumsal sorumlulukları kavrama, benimseme ve uygulayabilme (Kastamonu Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). Meslek yaşamında kendini sürekli geliştirebilecek, yeniliklere açık, ekip çalışmasına uygun, sorumluluklarının farkında, sosyal becerileri gelişmiş davranış özellikleri kazanırlar (Ondokuz Mayıs Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü).
	Girişim ve kendini yönlendirme Zamanlama, sabır, iş bilinci, uzlaşmacılık, özgüven, ikna yeteneği ve düzenlilik becerilerine sahip olabilme (Dokuz Eylül Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). Öğrenmeyi öğrenebilmek ve yönetebilmek (Kocaeli Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü).
Bilgi medya teknoloji becerileri	Esneklik ve uyum yeteneği Değişen ve gelişen toplum dinamiklerine uyum sağlamak (Onsekiz Mart Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). Çağın getirdiği teknolojik yeniliklere ayak uydurmak (Onsekiz Mart Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü).
	Bilgi iletişim teknolojileri yeterliliği Grafik tasarımı alanıyla ilgili teknolojik olanakları, araç ve gereçleri yetkin biçimde kullanır (Karabük Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). Çağın gerektirdiği gelişmiş donanımı yetkin şekilde kullanır (Selçuk Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü).
	Medya okuryazarlığı ...
Diğer Öğrenme Çıktıları	Bilgi okuryazarlığı Görsel iletişimin teknolojik gelişmelerine paralel olarak, uygulamalarında kullanabilecek düzeyde yenilikleri takip etme ve değerlendirme (Çukurova Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). Bilgiye kolay ulaşabilme (Hacettepe Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü)
	Genel Kültür Entelektüel bilgi birikimine sahip olabilme (Dokuz Eylül Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). Yeterli seviyede genel kültüre sahip olmak (anadil, yabancı dil, tarih vb) (Dumlupınar Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü).
Mesleki Bilgi	Grafik sanatı, grafik sanatçıları ve sanat eserleri hakkında bilgiye sahiptir (Trakya Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü). Sanat kültürü ve estetik konularına ilişkin bilgiye sahiptir (Mersin Ü./G.S.F./Grafik Tasarım Bölümü).

### 3.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemine Yönelik Bulgular

Bu başlık altında araştırmanın ikinci alt problemi olan “Grafik tasarım bölümü öğretim programlarında yer alan öğrenme çıktılarının geliştirmeyi amaçladığı 21. yüzyıl becerileri hangi kapsamda kullanılmaktadır?” sorusunun cevabı aranmıştır. Araştırma problemi temelinde ulaşılan bulgular Tablo 5.’de görüldüğü gibidir. Bu inceleme öğretim programlarında 21. yüzyıl becerilerinden hangi oranda etkin bir şekilde faydalandığını, hangi alt boyutlarına ağırlık verilirken hangi alt boyutlarının açıkta bırakıldığını görebilmeyi mümkün kılmaktadır.

**Tablo 5**

*Grafik Tasarım Bölümü Öğrenme Çıktılarında 21. Yüzyıl Becerileri*

21.Yüzyıl Becerisi	İçerik
Öğrenme ve inovasyon becerileri/ Eleştirel düşünme ve problem çözme	*uygulamaya yönelik problemler *alana yönelik problemler *yerel ve küresel problemler *sanat ve tasarım problemleri
Öğrenme ve inovasyon becerileri/ İletişim ve işbirliği	*alanıyla ilgili araştırma sonuçları, problem, çözüm önerileri, düşünce, tasarım ve projeleri meslektaş, işveren, hizmet sunduğu kişiler, uzman ya da uzman olmayan kişilere, amacına uygun bir biçimde görsel, yazılı ve sözlü olarak doğru ve etkin bir biçimde kullanma özgüven ve becerilerini geliştirme *grupla uyumlu, üretken olarak projelerde uyumlu, üretken çalışma, sorumluluk alma, inisiyatif alma

**Tablo 5'in devamı**

Öğrenme ve inovasyon becerileri/ Yaratıcılık ve İnovasyon Becerileri	*probleme dayalı yaratıcılık *araştırmaya dayalı olarak, değerlere, objeye, tasarım problemlerine, tasarım gereksinimlerine dayalı olarak yaratıcı ürünler ortaya koyma
Yaşam ve kariyer becerileri/ Liderlik ve Sorumluluk	*çevreye ve insana karşı duyarlı ve sorumlu davranma *ulusal ve evrensel sorunlara duyarlı olma *toplumsal ve sosyal sorumluluk bilinciyle hareket etme *tasarım sürecinde ulusal ve uluslararası değerlerin farkında olma *mesleğin etik ve hukuki değerlerine itina gösterme *yasal düzenleme ve işlemler konusunda bilgi sahibi olma *demokrasi insan hakları bilimsel, toplumsal, kültürel değerlere, mesleki ve etik ilkelere uygun olarak hareket etme
Yaşam ve kariyer becerileri/ Sosyal ve kültürlerarası beceriler	*sosyal kültürel ve toplumsal sorumlulukları kavrama, benimseme ve uygulayabilme
Yaşam ve kariyer becerileri / Girişim ve Kendini Yönlendirme	*yaşam boyu öğrenme *zamanı etkin olarak kullanma *öğrenme gereksinimlerini belirleme *disiplinli çalışma *planlama ve yönetme *öğrenmeyi öğrenme ve yönetme becerileri
Yaşam ve kariyer becerileri/ Esneklik ve Uyum Becerilerine	*değişen ve gelişen toplumsal dinamiklere uyum sağlama
Bilgi medya teknoloji becerileri/ Bilgi İletişim Teknolojileri Yeterliliği	*grafik tasarımın uygulama alanlarında dijital üretim araçlarını kullanma konusunda yeterlilik kazanma
Bilgi medya teknoloji becerileri/ Bilgi Medya Teknoloji Becerileri	-
Bilgi medya teknoloji becerileri/ Bilgi Okuryazarlığı	*bilgiyi yönetme *bilgiye kolay ulaşma *bilgiyi doğru alanla birleştirebilme *alanıyla ilgili yenilikleri takip etme

Tablo 5’de görüldüğü gibi “eleştirel düşünme ve problem çözme becerisi”ni geliştirmeyi amaçlayan öğrenme çıktılarında ağırlığın problem çözme becerisine verildiği görülmektedir. Bu beceriyi geliştirmeyi amaçlayan öğrenme çıktıları “uygulamaya yönelik problemler”, “alana yönelik problemler”, “yerel ve küresel problemler”, “sanat ve tasarım problemleri” içeriğine sahiptir. “Yaratıcılık ve inovasyon becerileri”ni geliştirmeyi amaçlayan öğrenme çıktılarından, ağırlıklı olarak “yaratıcı düşünme” becerisine odaklandığı görülmektedir. Öğrenme çıktılarında “yaratıcı düşünme becerisi” “öğrencilerin kuramsal bilgilerini yaratıcı ve özgün bir biçimde uygulamaya dönüştürme” içeriğine sahiptir. Öğrenme çıktılarında öğrencilerden yaratıcı ürün olarak sunum dosyası tasarlamaları, çeşitli grafik ürünler oluşturmaları ya da bir proje yürütmeleri beklenmektedir.

Araştırmada “liderlik ve sorumluluk becerileri”ni geliştirmeyi amaçlayan öğrenme çıktılarından ağırlıklı olarak “sorumluluk becerisi”ne odaklandığı görülmektedir. Sorumluluk becerisini geliştirmeyi amaçlayan öğrenme çıktılarından, “çevreye ve insanlara karşı duyarlı ve sorumlu davranma”, “ulusal ve evrensel meselelere ilgili olma”, “sosyal sorumluluk bilinciyle hareket etme”, “tasarım sürecinde ulusal ve uluslararası değerlerin farkında olma”, “mesleğin etik ve hukuki sorumluluklarına karşı itina gösterme”, “yasal düzenleme ve işlemler konusunda bilgi sahibi olma” içeriğine sahip olduğu görülmektedir.

“Girişim ve kendini yönlendirme becerileri”ni geliştirmeyi amaçlayan öğrenme çıktılarından “kendini yönlendirme becerisi”ne ağırlık verildiği görülmektedir. Bu becerinin “yaşam boyu öğrenme”, “zamanı etkin olarak kullanma”, “öğrenme gereksinimlerini belirleme”, “disiplinli çalışma”, “planlama ve yönetme”, “öğrenmeyi öğrenme” içeriği kapsamında ele alındığı görülmektedir. Araştırma, öğrenme çıktılarından “esneklik ve uyum becerileri”ne düşük bir oranda yer verildiğini göstermektedir. Bu beceriyi geliştirmeyi amaçlayan öğrenme çıktılarından ağırlıklı oranın “uyum becerileri”ne ait olduğu görülmektedir. Uyum becerisinin ise “değişen ve gelişen toplumsal dinamiklere uyum sağlama” içeriği kapsamında ele alındığı görülmektedir.

“Bilgi iletişim teknolojileri yeterliliği”nin “grafik tasarımın uygulama alanlarında dijital üretim araçlarını kullanma” içeriği kapsamında ele alındığı görülmektedir. Araştırmada “bilgi medya teknoloji becerileri” içinde yer alan “medya okuryazarlığı” alanında bir öğrenme çıktısına rastlanmamıştır. “Bilgi okuryazarlığı becerisi”nin ise “edindiği bilgiyi yönetme”, “bilgiye kolay ulaşma”, “bilgiyi doğru alanla birleştirebilme” ve “alanıyla ilgili yenilikleri takip etme” içeriği kapsamında ele alındığı görülmektedir.

#### 4. Sonuç ve Tartışma

Grafik tasarım bölümü öğretim programı öğrenme çıktılarından 21. yüzyıl becerileri temelinde gösterdiği dağılımı incelemeyi amaçlayan bu araştırmada Türkiye’de aktif olarak eğitim öğretime devam eden ve kurumsal internet sayfalarından öğretim programı bilgisine ulaşılabilen tüm grafik tasarım bölümlerine ait öğrenme çıktıları incelenmiştir. Araştırma kapsamında 20 üniversiteden toplam 292 öğrenme çıktısı incelenmiştir. İncelenen öğrenme çıktılarından hangi 21. yüzyıl becerisi/becerilerini geliştirmeyi amaçladığı betimsel istatistiklerden yararlanılarak özetlenmesinin yanında söz konusu becerinin hangi içerik kapsamında ele alındığı da çözümlenmiştir. Araştırma bu yönüyle Türkiye’de grafik tasarım bölümlerinin 21. yüzyılın gerekliliklerini karşılama konusundaki yeterliliklerinin bir görünümünü ortaya koymaktadır. Öte yandan araştırma, bu becerilerin

kapsamlarının da hangi oranda geçerli ve yeterli olarak kullanıldığına yönelik çıkarımlarda bulunma olanağı sunmaktadır.

Üniversitelerin 21.yüzyılın gerektirdiği becerilerde üst yeterliliğe ulaşmış bireylerin yetiştirilmesi misyonunu yerine getirebilmesinde öğrenme çıktılarının anahtar bir öneme sahip olduğu açıktır. Bu bağlamda araştırma bulguları incelendiğinde üniversitelerin grafik tasarım bölümü öğrenme çıktılarında “medya okuryazarlığı” dışında kalan tüm becerilerin geliştirilmesini amaçlayan öğrenme çıktılarının olduğu görülmektedir. “Öğrenme ve inovasyon becerisi” en fazla geliştirilmesi amaçlanan beceridir. Bu beceriyi sırasıyla “yaşam ve kariyer becerileri” ile “bilgi ve iletişim teknolojileri becerileri” takip etmektedir. İncelenen öğrenme çıktılarında en fazla geliştirilmesi amaçlanan beceri “eleştirel düşünme ve problem çözme becerileri”dir. Toplam 79 öğrenme çıktısının bu beceriyi geliştirmeyi amaçladığı görülmektedir. İkinci sırada yer alan becerinin “yaratıcılık” olduğu görülmektedir. Toplamda 50 öğrenme çıktısının bu beceriyi geliştirmeyi amaçladığı görülmektedir. Bu beceriyi sırasıyla “bilgi ve iletişim teknolojileri yeterliliği” ile “iletişim ve işbirliği becerileri” takip etmektedir. Bu iki beceriyi geliştirmeyi amaçlayan toplam 46 öğrenme çıktısı vardır. Eleştirel düşünme ve problem çözme kapsamında kodlanan öğrenme çıktılarında ağırlıklı olarak problem çözme becerisine yer verildiği görülmektedir. Eleştirel düşünmenin “alanında edindiği bilgi ve becerileri eleştirel bir anlayışla değerlendirir” öğrenme çıktısı ile birkaç üniversitede yer aldığı görülmektedir. “İletişim ve işbirliği becerisi” kapsamında öğrenme çıktılarının tamamına yakınının iletişim becerilerine odaklandığı görülmektedir. “İşbirliği içinde çalışma becerisi”nin ise oldukça düşük oranda yer aldığı görülmektedir. “Liderlik ve sorumluluk becerileri” kapsamında kodlanan öğrenme çıktılarında ağırlığın “sorumluluk becerisi”ne verildiği görülmektedir. “Girişim ve kendini yönlendirme becerisi” ile kodlanan öğrenme çıktılarının ağırlıklı olarak “kendini yönlendirme” kapsamına sahip olduğu görülmektedir. “Esneklik ve uyum becerileri” ile kodlanan öğrenme çıktılarının ağırlıklı olarak uyum becerilerini geliştirmeyi amaçladığı görülmektedir. Grafik tasarımı alanında incelenen öğrenme çıktılarında “bilgi medya teknoloji becerileri” içinde yer alan “medya okuryazarlığı” alanında bir öğrenme çıktısına rastlanmamıştır.

İşbirliği becerilerinin önemi 21. yüzyıl becerileri kadar son dönemlerde eğitim politikası tartışmalarında vurgulanmaktadır (OECD 2013). İşbirliğine dayalı çalışmanın bireysel öğrenme ve bilgi oluşturma üzerinde olumlu bir etkisi olabileceği (O'Donnell ve Hmelo Silver 2013) ifade edilmektedir. İşbirliğine dayalı çalışmalarda sosyal etkileşim olmadan elde edilemeyecek benzersiz sonuçlar elde edilebilmektedir (Sears ve Reagin 2013). Bu nedenle, iyi performans göstermek, yalnızca bilişsel becerilere sahip olmak değil, aynı zamanda akran öğrencilerle işbirliği yapma becerilerine sahip olmak demektir. Grafik tasarım bölümü öğretim programı çıktıları incelendiğinde iletişim ve işbirliği becerisi kapsamında öğrenme çıktılarının tamamına yakınının iletişim becerilerine odaklandığı görülmektedir. İşbirliği içinde çalışma becerisinin ise oldukça düşük oranda yer aldığı görülmektedir. İletişim ve işbirliği becerilerinin içeriğine yönelik bu inceleme bir grafik tasarımcı için söz konusu becerilerin profesyonel bir gereklilik olduğunu göstermektedir. İşbirliği halinde çalışma becerisi, grafik tasarım bölümlerinde öğrencilerin yürüttüğü ekip çalışmaları ve ortak projeler ile ileri seviyede geliştirilebilir. Bu beceri, öğrencilerin mezun olduktan sonra tasarımcı olarak adım atacakları profesyonel çalışma ortamlarında son derece önemsenmektedir. Grafik tasarım alanı her geçen gün genişleyen sınırlarıyla farklı alanlarda uzmanlaşmış kişilerin birlikte hareket edebilme yetkinliğine ihtiyaç duyan bir meslek haline gelmektedir. Dolayısıyla bu yetkinliğin öğretim programlarında öğrenme çıktısı olarak net bir biçimde ifade edilmesi, bu konuda ortak bir standardın ve anlayışın oluşturulması için oldukça önemlidir.

Eleştirel düşünme çalışma hayatında önemli kabul edilmektedir (Dwyer ve diğerleri, 2015). Eleştirel düşünme yeteneği, daha etkili karar verme (Park ve Kim, 2009) ve genel iş performansı (Baril ve diğerleri, 1998) ile bağlantılıdır. Eleştirel düşünmenin “alanında edindiği bilgi ve becerileri eleştirel bir anlayışla değerlendirir” öğrenme çıktısı ile birkaç üniversitede yer aldığı görülmektedir. Grafik tasarım öğrencilerinin nitelikli bir tasarımcı olma süreci eleştirel düşünme becerisinin tüm boyutlarının titizlikle planlanmış yükseköğretim uygulamaları ile geliştirilmelidir. Eleştirel düşünme becerisi gelişmiş bir tasarımcı üretim sürecinde üst bir farkındalık ve yaratıcılık gösterebilir. Daha da önemlisi tasarım sürecinin içerdiği aşamalara yönelik takındığı eleştirel ve yansıtıcı tavır öğrenciye giriştiği her tasarım deneyiminden dönüşerek çıkmasının yolunu açacaktır. Grafik tasarımı lisans programlarında eleştirel düşünme becerisinin daha geniş bir anlayışla ele alınması önemli bir gerekliliği oluşturmaktadır. Nitekim öğretim programlarında eleştirel düşünme becerisi içinde değerlendirilebilecek olan diğer beceriler, karar verme, diyalektik düşünme, biçim algısı, argümanstasyon, yorumlama, transfer, gözlem, ilişkilendirme, analiz, değerlendirme, sentez, araştırma, sorgulama ve kavramsal düşünmedir. Ancak öğretim programlarında sistematik bir anlayışın uzağında olduğu gözlenen bu becerilerin, öğrenme çıktılarında daha sistemli bir anlayış içinde ele alınması büyük bir önem taşımaktadır.

İnovasyon bir ülkenin ekonomik kalkınmasının merkezinde, endüstriyel rekabet gücünün en önemli bileşeni ve kişisel kariyer gelişimi için en önemli beceridir (European Commission, 2016). Avrupa Birliği'nin Horizon 2020 planı (European Commission, 2019) somut projelerle endüstriyel inovasyonu teşvik etmeyi ve yaratıcılığı geliştirmeyi amaçlamaktadır. Yaratıcı eğitimin teşviki, gelişmiş ülkelerin rekabet gücünü artırmak için çok önemlidir (Huang ve diğerleri, 2020). Yaratıcı düşünme esneklik, akıcılık (Kassim ve diğerleri, 2014), yenilik ve



detaylandırmayı içerir. Yaratıcı performans açıkça yaratıcı düşüncüyü içerir ve iki ana gösterge temelinde değerlendirilir: özgünlük ve kalite (Montag Smit ve Maertz, 2017). Grafik tasarımı öğretiminde en önce geliştirilmesi gereken becerinin yaratıcılık olduğunu söylemek güç değildir. Yaratıcılık ve inovasyon becerileri kapsamında öğrenme çıktılarında yoğun olarak yaratıcılık becerisinin yer aldığı görülmektedir. Öğrenme çıktılarına yakından bakıldığında öğrencilerden yaratıcı uygulamalar olarak edindikleri kuramsal donanım ve teknik becerileri temel alan özgün, estetik değerlere sahip ve yenilikçi grafik ürünler tasarlamaları veya projeler yürütmeleri beklenmektedir. Fakat diğer yandan yaratıcılığın önemli bir boyutunu oluşturan kendi fikirlerini inceleme ve analiz etme gibi öz değerlendirmeye yönelik öğrenme çıktılarına rastlanmamaktadır. Bu durumda yaratıcılık gibi çok sayıda temel becerinin eş zamanlı ya da aşamalı olarak kullanılmasını gerektiren üst düzey becerilerin öğretim programlarına kapsamlı olarak yansıtılmadığını söylemek mümkündür. Bu durum söz konusu becerilerin geniş kapsamda tanımlanması, analiz edilmesi, grafik tasarım disiplini açısından öncelikli yönlerinin belirlenmesi ve bunun öğretim programlarına nasıl yansıtılacağına değerlendirilmesini gerektirmektedir.

21. yüzyıl becerileri kapsamında bilgiye erişim ve değerlendirme, bilgiyi kullanma ve yönetme başlıkları altında incelenmektedir. Bilgiye erişim sürecinde zaman ve kaynakları verimli ve etkili olarak kullanmayı içine almaktadır. Bilgiyi kullanma ve yönetme ise eriştiği bilgiyi amaca uygun bir şekilde doğru ve yaratıcı olarak kullanmak, geniş bilgi akışını yönetmek, bilgiye erişim ile ilgili etik ve yasalar hakkında temel bir anlayışı uygulamak temelinde ele alınmaktadır (Battelle for Kids, 2015). Grafik tasarımında dijital okur-yazarlığın son derece önemli bir beceri olduğu açıktır. Öğrencilerin tasarım sürecinin her aşamasında dijital kaynaklardan bilgiye ulaşma çabası içinde olmaları gerekmektedir. Öğrencilerin dijital okuryazarlık kapsamında amaçlı ve sistemli bir öğretim sürecinin içine dâhil olmaları grafik tasarım sürecinin her aşamasının daha nitelikli bir hale kavuşmasında etkili olacaktır. Grafik tasarım öğretim programlarına öğrenme çıktısı olarak dijital okuryazarlığın eklenmesinin yükseköğretimdeki uygulamaların bu açıdan daha sistemli ve standart bir biçimde yerine getirilmesinin yolunu açacaktır. Grafik tasarımı alanında incelenen öğrenme çıktılarında bilgi medya teknoloji becerileri içinde yer alan bilgi okuryazarlığı becerisinin edindiği bilgiyi yönetme, bilgiye kolay ulaşma, bilgiyi doğru alanla birleştirebilme ve alanıyla ilgili yenilikleri takip etme becerileri kapsamında ele alındığı görülmektedir.

Grafik tasarımı alanında incelenen öğrenme çıktılarında yaşam ve kariyer becerileri içinde yer alan esneklik ve uyum becerilerine çok az bir oranda yer verildiği görülmektedir. Programlarda ağırlıklı olarak uyum becerilerine yer verildiği görülmektedir. Uyum becerisinin değişen ve gelişen toplumsal dinamiklere uyum sağlama kapsamında ele alındığı görülmektedir. Bir grafik tasarımcıyı çalışma hayatında her açıdan daha güçlü, verimli ve etkili bir hale getirecek olan bu beceri, yükseköğretimde özel olarak üzerinde durulması gereken bir konudur. Bu becerinin öğrencilere kazandırılması için her şeyden önce öğrenme çıktılarında yer bulması öncelikli adım olmalıdır.

Grafik tasarımı alanında incelenen öğrenme çıktılarında dijital üretim araçlarını kullanma konusunda yeterlilik kazanılması üzerinde durulduğu görülmektedir. Söz konusu öğrenme çıktıları aynı zamanda grafik tasarımın genişleyen kapsam ve etkinlik alanlarının çerçevesini yeniden çizmektedir. Grafik tasarım veya iletişim tasarımının sürekli bir dönüşüm içerisinde olduğunu ifade eden Heller ve Talarico (2011)'e göre basılı mecradan dijital platformlara geçişle birlikte eğitim uygulama ve süreçlerinin yansısı tasarım alanına özgü faaliyetleri tanımlayan ve kapsamını belirleyen felsefi kavramların da yeniden değerlendirilmesi gerekli hale gelmiştir. Buna göre grafik tasarımı salt sanatsal bir uğraşı olarak görmek artık geçerli bir tanım değildir. Geleneksel anlamda grafik tasarım, tipografik temelli bir uygulama olarak harf ve görüntünün iki boyutlu düzlemde düzenlenmesi yoluyla mesajın iletilmesi olarak tanımlandığında modası geçmiş bir kavram olarak karşımıza çıkar. Zamanla bu algı daha da güçlenecektir.

Grafik tasarımın dolayısıyla grafik tasarımcıların etki ve faaliyet alanlarının yeniden tanımlandığı, elektronik ortamlardaki ilerlemelere bağlı olarak kapsamının her geçen gün genişlediği bu dönemde, grafik tasarımı eğitimi veren yükseköğretim kurumlarının da bu dönüşüme ayak uydurması kaçınılmazdır. Grafik tasarımın bir görsel iletişim disiplini olarak kendine özgü temellerinin, görsel gramerinin ve üretim pratiklerinin kuramsal ve uygulamalı olarak öğretimi elbette ki önemini koruyacaktır ve korumalıdır. Fakat iletişim tasarımı alanının gerektirdiği güncel donanım, yetkinlik ve becerilerle desteklenmediği sürece çağın talep ettiği meslek çalışanlarını yetiştirmek imkânsız hale gelecektir. Tasarımcılardan artık grafik dile hâkim olmanın dışında yazılımcı olmaları da beklenmektedir. Elbette ki alanı gereği bir grafik tasarımcıdan -özel ilgi duymuyorsa- bir yazılım mühendisinin işini yapması beklenemez ancak son yıllarda grafik tasarımın yeni uygulama alanlarına doğru genişlediği ve bunda da yeni bilişim teknolojilerinin önemli rol oynadığı bir gerçektir. Artık grafik tasarımcıların dizgi veya görüntü işleme amacıyla kullandıkları masaüstü yazılımlarının alanın gerçek potansiyelini yansıtmakta tek başına sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu durum gelecekte, grafik tasarımın geleneksel bir meslek olarak etkinliğini yitirmesine, grafik tasarımcıların ise iş dünyasında kendilerine daha sınırlı sayıda pozisyon bulmalarına yol açacaktır. Davis (2019)'un aktardığına göre, Amerika Birleşik Devletleri Çalışma İstatistikleri Bürosu'nun 2016 yılında yayınladığı 2016-2026 istihdam projeksiyonu raporunda tüm istihdam alanlarındaki toplam büyüme %7 olarak öngörülürken geleneksel grafik tasarım uygulama alanları için hayal kırıklığı yaratan bir büyüme tahmin edilmektedir. Öte

yandan, iki yıllık tasarım derecesi gerektiren basılı ve çevrimiçi yayıncılıkta 2.000 istihdam kaybıyla işlerin %14 oranında azalması beklenmektedir. Dört yıllık bir lisans derecesi gerektiren geleneksel grafik tasarım ve kurumsal kimlik çalışmaları alanında önümüzdeki on yılda mevcut işgücüne yalnızca 11.100 yeni pozisyon eklenerek %4 ile ABD ortalamasının altında büyüyeceği öngörülmektedir. Söz konusu raporda, önümüzdeki on yılda web tasarımı ve geliştirmenin 24.400 yeni pozisyon ile %15 büyüyeceği, yazılım endüstrisinin ise 302.500 yeni pozisyon ile %24 büyüyeceği tahmin edilmektedir. İfade edilen rakamlar ABD için geçerli olan öngörülerini temsil ediyor olsa da önümüzdeki on yılda Türkiye ve birçok ülkede benzer oranları görmek şaşırtıcı olmayacağı düşünülmektedir. Bu nedenle grafik tasarım bölümlerinde okutulan 4 yıllık öğretim programlarının çağın ve alanın güncel gereklilikleri doğrultusunda dönüştürülerek yeniden yapılandırılması son derece zorunludur.

Grafik tasarımı alanı öğretim programlarında incelenen öğrenme çıktılarının 21. yüzyıl becerileri açısından birtakım becerileri içerdiği, birtakım becerileri kapsam açısından tam olarak karşılamadığı, birtakım becerileri ise hiç içermediği görülmüştür. Grafik tasarım öğretim programlarında öğrenme çıktısı olarak kendine yer bulamayan bir becerinin öğretim uygulamalarında da kendine yer bulamayacağı düşünülmektedir. Öğretim uygulamalarında bu becerilere yer veriliyor olsa da bu çalışmaların standart ve sistematik olarak ele alınması, söz konusu becerilerin öğrenme çıktılarına taşınmasını gerektirmektedir. Bu açıdan grafik tasarım alanında 21. yüzyıl becerilerinin öğretim programı öğrenme çıktılarına nasıl entegre edileceği, grafik tasarımı açısından özellikle üzerinde durulması gereken becerilerin neler olduğu, bunların hangi kapsamda programa dahil edileceği üzerinde çalışmalar yürütülmesinin önemli bir gereklilik olduğu söylenebilir. Öğrenme çıktılarına yönelik olarak yürütülecek bu çalışmaların sonucunda program geliştirme çalışmalarının programın diğer boyutlarına da yansıtılması önemlidir. Öğretim programlarında özellikle problem çözme, eleştirel düşünme ve yaratıcılık gibi pek çok temel beceriyi kapsayan becerilerin grafik tasarım öğretimi açısından hangi kapsamda ele alınması gerektiği, alt becerilerinin neler olduğu ve bu becerilerin standart ve sistematik bir yolla öğrencilere kazandırılması için öğrenme çıktısı olarak nasıl ifade edilmesi ya da aşamalandırılması gerektiği konusunda çalışılması gerekmektedir. Gelecek araştırmacıların 21. yüzyıl becerilerini grafik tasarımı temelinde tanımlama, programın öğelerine entegre etme ve gerçekte var olan uygulamaların bu bağlamda incelenmesi konusunda çalışmalar yürütmeleri tavsiye edilir.

## Kaynakça

- Alkış, M. (2020). *Üniversite öğrencilerinin 21. yüzyıl becerilerinin bazı değişkenler açısından incelenmesi* (Tez No. 643004) [Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Anadolu Üniversitesi. (t.y.). *Grafik sanatlar bölümü program profili*. <https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/193/grafik-sanatlar-bolumu-program-profil>
- Anagün, Ş. S., Atalay, N., Kılıç, Z., & Yaşar, S. (2016). Öğretmen adaylarına yönelik 21. yüzyıl becerileri yeterlilik algıları ölçeğinin geliştirilmesi: Geçerlik ve güvenilirlik çalışması. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40(40), 160-175. <http://dx.doi.org/10.9779/PUJE768>
- Ananiadou, K., & Claro, M. (2009). 21st century skills and competences for new millennium learners in OECD countries. *OECD Education Working Papers*, 41, 1-33. <http://dx.doi.org/10.1787/218525261154>
- Baril, C. P., Cunningham, B. M., Fordham, D. R., Gardner, R. L., & Wolcott, S. K. (1998). Critical thinking in the public accounting profession: Aptitudes and attitudes. *Journal of Accounting Education*, 16(3-4), 381-406. <https://www.infona.pl/resource/bwmeta1.element.elsevier-8063de99-a2ec-368f-9579-5e428e2f39bc>
- Battelle for Kids. (2015). *Partnership for 21st century learning: P21 framework definitions*. <http://www.p21.org/our-work/p21-framework>
- Bayrak Özmutlu, E. (2020). The distribution of the mother tongue curricula learning outcomes based on the thinking skills. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 49(1), 185-224. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1070132>
- Belet Boyacı, Ş. D., & Özer, M. G. (2019). Öğrenmenin geleceği: 21. yüzyıl becerileri perspektifiyle Türkçe dersi öğretim programları. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 9(2), 708-738. <https://doi.org/10.18039/ajesi.578170>
- Cansoy, R. (2018). Uluslararası çerçevelere göre 21. yüzyıl becerileri ve eğitim sisteminde kazandırılması. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(4), 3112-3134. <https://doi.org/10.15869/itobiad.494286>
- Cemaloğlu, N., Arslangilay, A. S., Üstündağ, M. T., & Bilasa, P. (2019). Meslek lisesi öğretmenlerinin 21. yüzyıl becerileri öz yeterlik algıları. *Journal of Kirsehir Education Faculty*, 20(2), 845-874. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1478660>
- Colucci, K. (2011). What role will technology play in the future of design education. A. Bennett, & O. Vulpinari (Eds.), *ICOGRADA Design Education Manifesto* (s. 62-67) içinde. [https://www.icod.org/database/files/library/IcogradaEducationManifesto\\_2011.pdf](https://www.icod.org/database/files/library/IcogradaEducationManifesto_2011.pdf)
- Creswell, J. W., & Miller, D. L. (2000). Determining validity in qualitative inquiry. *Theory into practice*, 39(3), 124-130. [https://doi.org/10.1207/s15430421tip3903\\_2](https://doi.org/10.1207/s15430421tip3903_2)
- Davis, M. (2019). Introduction to design futures. *Aiga*. <https://www.aiga.org/aiga-design-futures/introduction-to-design-futures/>
- Dwyer, C. P., Boswell, A., & Elliott, M. A. (2015). An evaluation of critical thinking competencies in business settings. *Journal of Education for Business*, 90(5), 260-269. <http://dx.doi.org/10.1080/08832323.2015.1038978>
- Ekici, G., Abide, Ö. F., Canbolat, Y., & Öztürk, A. (2017). 21. yüzyıl becerilerine ait veri kaynaklarının analizi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 124-134. [http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/12.gulay\\_ekici.pdf](http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/12.gulay_ekici.pdf)
- Erten, P. (2020). Öğretmen adaylarının 21. yüzyıl becerileri yeterlilik algıları ve bu becerilerin kazandırılmasına yönelik görüşleri. *Milli Eğitim Dergisi*, 49(227), 33-64. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1232057>
- European Commission. (2016). *EU youth report*. [http://ec.europa.eu/youth/library/reports/youth-report-2015\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/youth/library/reports/youth-report-2015_en.pdf)
- European Commission. (2019). *Horizon 2020: Work programme 2018–2020*. [https://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/wp/2018-2020/main/h2020-wp1820-swfs\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/wp/2018-2020/main/h2020-wp1820-swfs_en.pdf)
- Göktepe Yıldız, S. (2020). Lise öğrencilerinin 21.yüzyıl becerilerinin bazı demografik değişkenler açısından incelenmesi. *Ulakbilge*, 51(2020 Ağustos), 884–897. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-08-51-02>
- Güler, A., Halıcıoğlu, M. B., & Taşgın, S. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

- Günüç, S., Odabaşı, H., & Kuzu, A. (2013). 21. yüzyıl öğrenci özelliklerinin öğretmen adayları tarafından tanımlanması: Bir twitter uygulaması. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 9(4), 436-455. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/63366>
- Gürültü, E., Aslan, M., & Alici, B. (2019). Ortaöğretim öğretmenlerinin 21. yüzyıl becerileri kullanım yeterlikleri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 35(4), 780-798. <https://doi.org/10.16986/HUJE.2019051590>
- Heller, S., & Talarico, L. (2011). An education manifesto for Icoграда. A. Bennett, & O. Vulpinari (Eds.), *ICOGRADA Design Education Manifesto* (s. 82-85) içinde. [https://www.ico-d.org/database/files/library/IcoградаEducationManifesto\\_2011.pdf](https://www.ico-d.org/database/files/library/IcoградаEducationManifesto_2011.pdf)
- Huang, N. T., Chang, Y. S., & Chou, C. H. (2020). Effects of creative thinking, psychomotor skills, and creative self-efficacy on engineering design creativity. *Thinking Skills and Creativity*, 37, 1-10. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2020.100695>
- Kassim, H., Nicholas, H., & Ng, W. (2014). Using a multimedia learning tool to improve creative performance. *Thinking Skills and Creativity*, 13, 9-19. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2014.02.004>
- Kayhan, E., Altun, S., & Gürol, M. (2019). Sekizinci sınıf Türkçe öğretim programı (2018)'nin 21. yüzyıl becerileri açısından değerlendirilmesi. *Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 10(2), 20-35. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/904668>
- Koçak, Ö., & Göksu, İ. (2020). Öğrencilerin 21. yüzyıl beceri düzeyleri ve beceriler arasındaki ilişkinin incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), 772-784. <https://doi.org/10.17679/inuefd.656784>
- Kozikoğlu, İ., & Özcanlı, N. (2020). Öğretmenlerin 21. yüzyıl öğrenen becerileri ile mesleğe adanmışlıkları arasındaki ilişki. *Cumhuriyet International Journal of Education*, 9(1), 270-290. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1012726>
- Kurudayıoğlu, M., & Soysal, T. (2018). 2018 Türkçe dersi öğretim programı kazanımlarının 21. yüzyıl becerileri açısından incelenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 483-496. <https://doi.org/10.31592/aeusbed.621132>
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2005). *İlköğretim Türkçe dersi öğretim programı ve kılavuzu (1-5. Sınıflar)*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Montag Smit, T., & Maertz Jr, C. P. (2017). Searching outside the box in creative problem solving: The role of creative thinking skills and domain knowledge. *Journal of Business Research*, 81, 1-10. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2017.07.021>
- Nacaroğlu, O. (2020). Özel yetenekli ve normal gelişim gösteren öğrencilerin 21. yüzyıl becerilerinin incelenmesi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 53(2), 693-722. <https://doi.org/10.30964/auebfd.615067>
- O'Donnell, A., & Hmelo Silver, C. E. (2013). What is collaborative learning? An overview. In C. E. Hmelo Silver, C. A. Chinn, C. K. Chan & A. O'Donnell (Eds.), *The International Handbook of Collaborative Learning*. Routledge.
- Organization for Economic Cooperation and Development (OECD). (2013). *Ready to learn: Students' engagement, drive and self beliefs* Volume III. OECD Publishing. <http://www.oecd.org/pisa/keyfindings/PISA2012-Vol3-Chap3.pdf>
- Öztermiyeci, E. (2019). *Türkiye'de ulusal program ve uluslararası Bakalorya programı öğrencilerinin 21. yüzyıl becerilerine ilişkin algıları* (Tez No. 596332) [Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Park, J. A., & Kim, B. J. (2009). Critical thinking disposition and clinical competence in general hospital nurses. *Journal of Korean Academy of Nursing*, 39(6), 840-850. <https://doi.org/10.4040/jkan.2009.39.6.840>
- Scott, J. & Marshall, G. (2015). *A dictionary of sociology* (3 rev. ed.). Oxford University Press.
- Sears, D. A., & Reagin, J. M. (2013). Individual versus collaborative problem solving: Divergent outcomes depending on task complexity. *Instructional science*, 41(6), 1153-1172. <https://doi.org/10.1007/s11251-0139271-8>
- Trilling, B., & Fadel, C. (2009). *21st century skills: Learning for life in our times*. Jossey-Bass/Wiley.

- Tuğluk, M. N., & Özkan, B. (2019). MEB 2013 okul öncesi eğitim programının 21. yüzyıl becerileri açısından analizi. *Temel Eğitim Dergisi*, 1(4), 29-38. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/875766>
- Uluyol, Ç., & Eryılmaz, S. (2015). 21. yüzyıl becerileri ışığında fatih projesi değerlendirmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 35(2), 209-229. <http://www.gefad.gazi.edu.tr/tr/download/article-file/77533>
- Voogt, J., & Roblin, N. P. (2012). A comparative analysis of international frameworks for 21st century competences: Implications for national curriculum policies. *Journal of Curriculum Studies*, 44(3), 299-321. <https://doi.org/10.1080/00220272.2012.668938>
- Yalçın, S. (2018). 21. yüzyıl becerileri ve bu becerilerin ölçülmesinde kullanılan araçlar ve yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 51(1), 183-201. <https://doi.org/10.30964/auebfd.405860>
- Zeybek, G. (2015). Lise öğrencilerinin 21. Yüzyıl öğrenme becerileri kullanım düzeylerinin belirlenmesi. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 5(2), 142-156. <https://doi.org/10.24289/ijsser.505263>



# Gitarda Sol Elde Parmak Numarası Kullanımı Hakkında Müzik Öğretmeni Adaylarının Görüşleri

## The Opinions of Music Teacher Candidates about The Use of Finger Numbers on The Left Hand in Guitar Playing

**Muhammed Canbulut**

Yüksek Lisans Öğrencisi, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü  
e-mail: [canbulutmmc@hotmail.com](mailto:canbulutmmc@hotmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2472-3989>

**Hasan Hakan Okay**

Dr. Öğr. Üyesi, Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü  
e-mail: [okay@balikesir.edu.tr](mailto:okay@balikesir.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3465-1325>

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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Canbulut, M., & Okay, H. H. (2021). Gitarada sol elde parmak numarası kullanımı hakkında müzik öğretmeni adaylarının görüşleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 153-167. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.866634>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 22/01/2021

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 02/03/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Bu araştırma, gitar eğitiminde sol elde parmak numarası kullanımında bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmeni adaylarının farkındalıklarını keşfetmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda araştırma, fenomenolojik nitel bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile toplanan veriler, kodlanarak temalar oluşturulmuş ve elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

Araştırma sonuçlarına göre, müzik öğretmeni adayları gitarda sol elde parmak numarası kullanımında farkındalık sergilemekte ve çeşitli duyuşsal özellikler taşıyarak olguyla etkileşim içindedirler. Müzik öğretmeni adaylarının sergiledikleri duyuşsal özelliklerinde ise parmak numarası yazma konusunda kendilerini yetersiz görme eğilimleri öncelikle öne çıkmaktadır. Bunların yanında öğretmen adaylarının parmak numarası yazılmış notalarla çalışırken rahat oldukları, mutlu hissettikleri, zorluklara karşı direnme için bir amaç kaynağı olarak konuyu dikkate aldıkları, zorlandıkları bir mücadele alanı olarak görüp fayda sağladıkları ve kendilerini başarılı hissettikleri belirlenmiştir. Bu olumlu duygulara karşıt olarak ise, parmak numarası yazılmış notaları çalmaktan kaçınma, zorlanma, bu tür notalarla çalışırken parmak numarasına karşı umursamaz olma, kaygı hissetme ve zorlandıklarında başarısızlık duygusu içinde olma gibi duygulara ait ifadeler ortaya çıkmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Çalgı Eğitimi, Gitar Eğitimi, Parmak Numarası

### Abstract

This study aims to explore the awareness of music teacher candidates, whose individual instrument is the guitar, in the use of finger numbers on the left hand in guitar training. For this purpose, the research was designed as a phenomenological qualitative study. The data collected with the semi-structured interview technique were coded and themes were formed and the obtained findings were interpreted.

According to the results of the study, prospective music teachers exhibit awareness of the use of finger numbers on the left hand in guitar playing and interact with the phenomenon by carrying various effective characteristics. Also, in the effective characteristics of the music teacher candidates, it can be said that there is a tendency to see themselves as insufficient in writing finger numbers. Besides, it was determined that the teacher candidates were comfortable and felt happy and successful while playing the notes written with their finger numbers, considered the subject as a source of purpose to resist difficulties, benefited from it as a struggling area. In contrast to these positive emotions, expressions of emotions such as avoiding playing the notes with finger numbers, having difficulty, being careless towards the finger number while playing such notes, feeling anxiety, and feeling of failure when they were forced, emerged.

**Keywords:** Instrument Training, The Guitar Training, The Guitar Fingering

## 1. Giriş

Gitar performansında çalma ilkeleri, başka çalgıların ilkeleriyle örtüştüğü kadar, gitarın kendine özgü bir çalgı olmasından dolayı farklı teknik sorunlarla da ayrılmaktadır. Sol ele ilişkin parmak numarasının belirlenmesi bu teknik örtüşme ve ayrışma alanını birlikte barındırır görünmektedir. Bir gitaristin kondisyonuna etki eden bir faktör olarak görülen parmak numarası kullanımı, aynı zamanda müzikal etkinin üretiminden de sorumludur.

Lisansüstü düzeyde gitar eğitimi ile ilgili çalışmalara bakıldığında, Alyörük (2016) 120, Öztutgan (2016) ise 125 çalışma belirlemiştir. Diğer bir çalışmada Can ve Güneç (2019), araştırmalarını yaptıkları döneme kadar tüm gitar konulu lisansüstü çalışmaların toplam sayısını 158 olarak belirlemişlerdir. Bu çalışmalara bakıldığında, parmak numarası hakkında görüşlerin gitar sanatçısı, eğitici veya gitar öğrencisi tarafından ele alındığı herhangi bir çalışma olmadığı görülebilir.

Lisansüstü çalışmaların dışında da konuya bakıldığında sol elde parmak numarası kullanımını tanımlamayı amaçlayan ve sorunları belirleyip çözüm öneren çalışmalara ilişkin benzer bir sınırlılık göze çarpmaktadır. Parmaklandırmaya ilişkin tanımlama çabalarına bakıldığında “bir müzik yazısındaki her notayı bir enstrümandaki parmak pozisyonuna eşleyen bilişsel bir süreç” (Radicioni ve Lombardo, 2005, s. 1) olarak ele alındığı gibi; “müzik

eserlerini bir çalgı ile seslendirirken yararlanan ve icracıya bazı kolaylıklar sağlayan önemli bir yöntem” (Öztutgan ve Öztutgan, 2018) şeklinde de ifade edilmiştir. Bir bilişsel süreç olarak ele alınan parmaklandırma, aynı zamanda bir yöntem olarak da tanımlanmıştır. Öztutgan ve Öztutgan (2018) yöntem olarak ele aldıkları parmaklandırmayı “temel olarak bir esere ait notaların, çalgı üzerinde hangi parmaklarla seslendirilmesi gerektiğinin notasyonda yazılı olarak belirtilmesi” şeklinde tanımlamışlardır. Gitarada sol el parmak numaralarının optimal düzeyde kullanımı için bir algoritma geliştiren Grozman ve Norman (2013)’in çalışmaları da kabul gören temel biyometrik özellikleri içermesi açısından ele alınabilir ve gitarada parmak numarası kullanımına ilişkin bir fikir verebilir. Heijink ve Meulenbroek (2002), gitarada sol elde parmak kullanımını kompleks faktörlerden oluştuğunu ifade ederek sol elin klavyedeki konumu, belli bir tonalitede parmakların yeniden konumlandırılma gereksinimi ve gerekli parmak açıklığı olarak üç biyomekanik etkenle açıklamışlardır. Biyomekanikle ilintili olarak müzisyen sağlığı konusunu da ilgilendiren sol elde parmak kullanımı, gitaristlerin sorunlar yaşadığı bir alan olarak da (Fjellman Wiklund ve Chesky, 2006) önem taşımaktadır. Gitarada sol elde en uygun parmak numaralarını bulma konusunda genel ilkeleri anlama çabalarından biri yazılımların kullanılmasıyla ilgilidir ve bu konudaki ilgili literatürde önemli bir ağırlık taşıyor görünmektedir. Bu araştırmalara bakıldığında notanın analizini temel alan (Radicioni ve diğerleri, 2004) olduğu gibi, görsel video kaydının analizinden (Burns ve Wanderley, 2006) ve ses kaydının analizinden çözüm üretme çabalarının olduğu görülebilir.

Gitara ilişkin eğitim konulu ulusal düzeydeki bilimsel raporlara bakıldığında, sol elde parmak numarası kullanımının metot analizlerinde (Öztutgan ve Tecimer, 2020) başka unsurlarla birlikte ele alındığı, deneysel çalışmalarda değerlendirme parametresi olarak (Uludağ, 2016) bulunduğu, gitar eğitiminde sürece yönelik bir değerlendirme unsuru olarak (Aydoğan ve Demirbatır, 2020) dikkat edildiğine ilişkin çeşitli çalışmalar örnek olarak sunulabilir ve benzer anlayışla başka betimsel çalışmaların da bulunduğu bilinmektedir. Ancak gitar eğitimi alanına bakıldığında konu olarak gitar sol elde parmak numarası konusunun olgu olarak ele alındığı ve doğrudan kavramsallaşmasına yönelik yukarıda vurgulandığı gibi sınırlı bir literatür olduğu görülmektedir.

Öztutgan ve Öztutgan’ın çalışması (2018) bu araştırmanın konusuyla ilişkili olarak öne çıkan çalışmalardandır. Söz konusu araştırma, araştırmacıların gitarada parmak numarası kullanımı konusunda literatür taraması yapılmış bir derlemedir. Konu ile ilgili literatür durumunu “yok denecek kadar az” ifadesiyle sunan araştırmacılar, araştırmayı yapma gereksinimleri arasında bu literatür noksanlığından dolayı öncelikle ulusal düzeye katkı sağlamanın olduğunu ifade etmişlerdir. Genel bir tanımlama derlemesiyle başlayan ve “parmaklandırma” teriminin kullanıldığı araştırmada, temel yaklaşım, tınıya yönelik yaklaşım, müzikal ifadeye yönelik yaklaşım, anatomi ve ergonomiye yönelik yaklaşım olarak dört yaklaşım sunulmuştur. Bunlardan ergonomiye yönelik yaklaşım ise, eksen (pivot) parmak, kılavuz parmak, düz parmaklandırma, güçlü parmak ve serbest parmaklandırma yaklaşımı olarak beş alt sınıfa ayrılmıştır. Araştırma sol el parmak numarası hakkındaki önemli ve öncül bir çalışma olarak öne çıkmaktadır.

İkinci olarak Varış ve diğerleri’nin (2016) yaptıkları deneysel çalışma, konunun bir eğitsel uygulamalı çalışma alanı olduğunu göstermesi açısından bu araştırmayla ilgili ve önemlidir. Araştırmacılar, müzik öğretmeni adaylarında “hareket kolaylığı sağlamaya yönelik uygun sağ ve sol el parmak düzenleriyle hazırlanmış gitar eserlerinin çalma becerilerine” olumlu etkilerini belirlemişlerdir. Ancak “parmak yapılandırması” teriminin kullanıldığı bu çalışmada da ilgili literatür kısmında gitarada parmak numarası konusundaki kısıtlılık dikkat çekicidir.

Diğer deneysel çalışmalara bakıldığında, Bingöl’ün (2013) gitarada sağ ve sol elin hareketlerini mental bir hazırlık süreciyle kullanılmasını önerdiği sol elin bir boyutunu oluşturduğu deneysel çalışma ve Akçay’ın (2015) yaparak çalışma yönteminin parmak ve konum numaralarına uygun seslendirmeye etkisini belirlemeyi amaçlayan araştırması sayılabilir. Konuya ilişkin bir diğer derleme çalışması ise sol ele ilişkin tekniklerin ele alındığı Cangöççe’nin (2016) araştırmasıdır. Bu çalışma ise tutuş tekniği, bağ tekniği, bare tekniği, susturma ve bilek tekniklerinin incelenmesini içermektedir.

Araştırmanın konusuyla doğrudan ilintili çalışmalara bakıldığında, konuya yönelik yeni bir çalışma olanağı doğduğu söylenebilir. Parmak numarası konusu, çeşitli araştırmalarda bir değişken olarak ele alınmış veya değerlendirme parametresi olarak kullanılmış olsa da, tanımlanmasında veya kavramsallaştırılmasına yönelik bir gereksinim olduğu düşünülmektedir. Diğer eğitim konularında olduğu gibi sol elde parmak numarası kullanımına ilişkin olgunun fenomenolojik bir araştırma ile betimlenmesinin gitar eğitimi alanyazına katkı sağlayacağı öngörülmektedir. Örneğin yukarıda görülen çalışmalarda konuyu temsil eden “parmaklandırma” ve “parmak yapılandırması” şeklinde iki farklı ifadenin kullanılması, terminolojik dağınıklığı göstererek konunun kavramsallaştırılmasındaki gerekliliğe açık bir örnektir. Sosyolojik açıdan özgün bir alan olarak ulusal düzeyde konuya ilişkin gitar sanatçısı, eğitici veya gitar öğrencisinin görüşleri henüz alınmamış, konunun boyutları ve nitelikleri belirlenmemiştir. Uluslararası eğilimlerle ulusal eğilimlerin karşılaştırılmasının yapılması, güçlü ve zayıf yanların belirlenmesi, eğer gereksinim varsa sonrasında deneysel çalışmalarla konunun ilerletilmesi uygun görünmektedir.

## 1.1. Araştırmanın Önemi ve Amacı

Araştırmanın önemi dört bağlamda vurgulanabilir. Araştırmaca öncelikle var olan bir ulusal terminolojik karmaşaya ve gereksinime işaret ederek, gitarda parmaklandırma konusuna ilişkin kavramsallaştırmadaki eksiklikleri gitar öğrencilerinin bakış açısıyla ortaya koymaktadır. İkinci olarak, ortaya konan bulgularla gitar eğitimi özelinde parmaklandırmanın yeri ve gerekliliğinin, gitar öğrencilerinin perspektifi bağlamında yeniden düşünülmesine olanak sağlanmaktadır. Üçüncü olarak araştırma bulguları, konunun devinimsel bir teknik gibi görünmesine karşın, güçlü duyuşsal özelliklerin işe koşulduğunu da ortaya koyması açısından özgündür.

Tüm bu bilgiler ışığında, bu araştırma müzik öğretmeni adaylarının gitarda sol elde parmak numarası (pn) kullanımına ilişkin görüşleri keşfetmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın alanyazındaki önemli bir eksikliği gidereceği beklenmektedir. Dolayısıyla yapılması planlanan bu araştırma gitar eğitimi çevresi için özgün ve önemli bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.

## 1.2. Sınırlılıklar

Araştırmanın yönetsel ve kavramsal sınırlılıkları bulunmaktadır. Yönetsel sınırlılıklara bakıldığında nitel içerik analizi ile verilerin yorumlanmasında, araştırmacıların kendi deneyimlerine dayanan bakış açıları bir sınırlılık olarak görülebilir. Ayrıca gitarda sol elde parmak kullanımı, güzel sanatlar öğrencilerinden, konservatuvar öğrencilerine kadar, özengen eğitimden mesleki eğitimin farklı yaş düzeylerine kadar farklılıklar içeren özellikler taşıyabilir. Bu bağlamda müzik öğretmeni adaylarından oluşan örneklem de bir sınırlılık olarak görülmektedir.

Kavramsal sınırlılıklara bakıldığında araştırmada da vurgulandığı gibi, konuya ilişkin kavramsal olarak farklı ifadelerden yararlanılmaktadır. Bu araştırmada gitarda sol elde parmak numarası kullanımı ifadesiyle sınırlandırılan olgu, gitar çalarken sol elin klavye üzerinde hangi parmağın nereye, hangi durumda basması gerektiğine işaret eden bilgiyi temsil etmek üzere kullanımla sınırlıdır.

Araştırmanın bir sınırlılığı da cinsiyet değişkenine ilişkindir. Sadece erkek katılımcıların görüş belirttiği araştırmada cinsiyet değişkeni itibarıyla bu konuda sınırlı bir boyutun temsil edildiği söylenebilir.

## 2. Yöntem

Araştırmanın yöntemi, bu yöntemin seçilme gerekçeleri, veri toplanma ve analiz süreci alt başlıklarda ayrıntılı şekilde sunulmuştur.

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma gitar çalma yaşantısı içinde olan müzik öğretmeni adaylarının, parmak numarası yazma ve parmak numarası yazılmış olan eserleri çalma durumları hakkındaki görüşlerinin alınarak, bu yaşantının onlar tarafından nasıl görüldüğünü, neleri hissedildiğini keşfetmek amacıyla yapılmaktadır. Bundan dolayı fenomenolojik bir nitel araştırma olarak tasarlanmıştır. Bu seçimin gerekçesi, araştırmada müzik öğretmeni adaylarının yaşadığı deneyimin temel yapısının betimlenecek olması (Merriam, 2013, s. 25) ve düşünce ile davranışların belli bir bağlama dayalı olarak yorumlamacı bir bakışla (Glesne, 2015) ele alınmasıdır.

### 2.2. Çalışma Grubu

Araştırma konusundan dolayı amaçlı örneklem yöntemiyle bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmeni adayları, araştırmanın çalışma grubunu oluşturmaktadır. Çalışma grubu, Balıkesir Üniversitesi (n=11), Bursa Uludağ Üniversitesi (n=2), Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi (n=1) ve Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi (n=1) Müzik Öğretmenliği programlarındaki müzik öğretmeni adayları ile sınırlıdır.

**Tablo 1**

*Katılımcıların Demografik Özellikleri*

Katılımcı	Sınıf Düzeyi	Yaş	Cinsiyet	Lise Mezuniyeti	Gitar çalışma geçmişi (yıl)
K1	4	24	Erkek	Genel Lise	13
K2	1	19	Erkek	Güzel Sanatlar Lisesi	6
K3	3	24	Erkek	Genel Lise	9
K4	1	20	Erkek	Genel Lise	5
K5	4	25	Erkek	Genel Lise	19
K6	4	25	Erkek	Güzel Sanatlar Lisesi	10
K7	4	25	Erkek	Genel Lise	7
K8	4	24	Erkek	Genel Lise	9
K9	3	21	Erkek	Güzel Sanatlar Lisesi	7
K10	2	22	Erkek	Genel Lise	6
K11	1	20	Erkek	Genel Lise	2
K12	3	22	Erkek	Güzel Sanatlar Lisesi	8
K13	3	23	Erkek	Genel Lise	9
K14	4	22	Erkek	Güzel Sanatlar Lisesi	8

Tablo 1 incelendiğinde her sınıf düzeyinin temsil edildiği, yaş çevresinin 19 ve 25 yaş olarak dağıldığı, cinsiyet değişkenine göre sadece erkek katılımcıların olduğu, lise mezuniyetinde müzik öğretmenliği programlarının öğrenci kaynağı olarak hem genel lise hem de güzel sanatlar liselerinin temsil edildiği, gitar çalışma geçmişine bakıldığında ise 2 yıl ve 19 yıl arasında deneyim çeşitliliğinin dağıldığı görülebilir.

### 2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada Balıkesir Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Komisyonu'nun 12/11/2020 tarihli kararı ile veriler toplanmıştır.

Araştırmada amaçlı örnekleme yarı yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Bu araştırma fenomenolojik bir çalışma olduğu için, Berg ve Lune'nun (2015, s. 139) belirttiği gibi "katılımcıların bakış açılarını anlamak ya da katılımcıların olgu veya olaylara nasıl anlamlar yüklediklerini öğrenmek istediklerinde, görüşme yapmak faydalı bir yöntem olacaktır". Görüşmede anlık sonda gereksinimlerine cevap verebilmesi ve daha derinlikli sorgulama olanakları sunması açısından, yarı yapılandırılmış görüşme tekniği benimsenmiştir. Aynı zamanda müzik öğretmeni adaylarına yöneltilen soruların, farklı algılamalara ilişkin duyarlılığı yansıtmaya olasılığına (Gubrium ve Holstein, 2003'den aktaran Berg ve Lune, 2015, s. 137) karşı da yarı-yapılandırılmış görüşme kontrol olanakları sunmaktadır. Görüşmeler sırasında ses kaydı yapılmış, ses kayıtları yazılı metinlere dönüştürülmüş ve veri analizine uygun hale getirilmiştir. Görüşmelere tüm katılımcılar gönüllülikle katılmış ve araştırma Balıkesir Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Komisyonu tarafından Kasım 2020 tarihinde onaylanan etik onay belgesi alınarak gerçekleştirilmiş; bu konuda katılımcılar bilgilendirilmiştir.

Araştırmanın amacına hizmet etmek üzere yapılan görüşmeler için açık uçlu olarak aşağıdaki sorular hazırlanmış ve bu sorulara cevap aranmıştır:

- Gitar çalışmalarınızda parmak numarası yazma gereksinimi duyuyor musunuz?
- Yazılı bir parmak numarasını değiştirme gereksinimi duyuyor musunuz? Duyuyorsanız hangi durumlarda?
- Parmak numarası yazma konusunda kendinizi ne kadar yeterli görüyorsunuz?
- Gitar çalışmalarınızda parmak numarası yazılmış eserleri çalarken ne hissediyorsunuz?
- Gitar çalışmalarınızda parmak numarasını kendiniz yazdığınızda ne hissediyorsunuz?
- Parmak numarası yazma konusunu önemsendiğini düşünüyor musunuz?
- Parmak numarası yazmayı nasıl öğrendiniz?
- Parmak numarası yazma konusunda pratik olduğunuzu düşünüyor musunuz?
- Gitar çalışmalarınızda parmak numarası yazmayı herhangi bir eğitimci size öğretti mi?
- Parmak numarası yazma konusunda kendinizi geliştiriyor musunuz?
- Parmak numarası yazma konusunda eğitimciniz size bir görev/sorumluluk verse ne hissedersiniz?

### 2.4. Verilerin Analizi

Yazılı hale getirilen, görüşme dökümleri, görüşme yapılan katılımcılara yazılı metin şeklinde gösterilmiş ve katılımcı teyidi (Başkale, 2016) alınmıştır. İç geçerlik adına yapılan bu uygulama ile tüm katılımcıların içeriği onayladığı belirlenmiştir. Analize eldeki verilerin önce kodlanmasıyla başlanmış; daha sonra kodlar kategorilerle birleştirilmiştir. Görüşmelerde sorulan sorulara ilişkin cevaplar sonda sorularla alındığı gibi, başka soruların cevapları farklı sorularda da gelmiştir. Soru sayısından bağımsız bir kodlama süreci yürütülmüştür. Kodlama sonrasında ortaya çıkan bulgulara göre kategoriler arası yatay veya hiyerarşik ilişkiler de tartışılmıştır. Yorumlamada olabildiğince öz bir tanımlama/kavramsallaştırma süreci yürütülmüştür. Bu gereksinimden dolayı veri analizi uygulanırken Miles-Huberman yaklaşımından (Baltacı, 2017) yararlanılmıştır. İçsel tutarlık bağlamında inandırıcılığın arttırılması için yine Miles-Huberman'ın önerisi olan iki araştırmacı arasındaki kodlama uyumuna bakılmış; görüş birliği ve görüş ayrılığına neden olan kategori ve maddeler tekrar tartışılmıştır. Ayrıca toplamda üç uzmanın görüşü Miles-Huberman'ın güvenilirlik formülü (Baltacı, 2017) ile hesaplanmıştır. Uzmanlar arasındaki güvenilirliğe bakılarak, güvenilirliğin %94,5 olduğu belirlenmiştir. Güvenirlik hesaplamasının %80'in üzerinde sonuç vermesi yeterlidir ve kodlamanın tutarlı olduğunu göstermektedir (Arastaman ve diğerleri, 2018).

Araştırma fenomenolojik bir çalışma olmasından dolayı, analizde de sadece ortaya çıkan görüşlerin çeşitliliği ile ilgilenilmiştir. Ancak nitel analizin doğasını koruyarak, kodların nicel dağılımları da tablolar içinde bulunma yoğunluklarına göre doğrudan frekans olarak çevrilmiş ve paylaşılmış ve yorumlamada gereksinim duyulduğunda, kodların dağılım yönü de vurgulanmıştır. Ortaya çıkan tüm bulguların önemli olduğu ve araştırmanın yürütüldüğü olgu hakkında bilgi vereceği düşüncesiyle, bazı kodlar frekans sıklığına vurgulanmadan ele alınmış ve yorumlanmıştır. Nitel araştırmalarda sayıların bulguların sunumuna entegre edilerek, sayıların değil anlatımın temel alınması ve sayıların anlatıyı güçlendirmesi amacıyla kullanılması ilkesi (Sandelowski, 2001) akılda tutulmuştur.

### 3. Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu bölümünde bulgular, tablolar halinde verilmiştir. Aynı zamanda kodlara ilişkin örnek katılımcı ifadeleri de ilgili tabloların altında sunulmuştur. Katılımcılar örneğin birinci katılımcı için K1 kısaltması gibi kodlanarak sunulmuştur.

**Tablo 2**

*Yazılmış Olan Pn ile Çalmaya Yönelik Duyuşsal Boyut*

Pn ile çalmaya yönelik olumlu duyuşsal boyut	f	Pn ile çalmaya yönelik olumsuz duyuşsal boyut	f
Rahatlık	10	Kaçınma	5
Mutluluk	6	Zorlanma	4
Direnme	5	Umursamazlık	3
Zorlanırsam faydalanırım	4	Çalarken kaygı	2
Başarı	3	Zorlanınca başarısızlık	1

Parmak numarası yazılmış notalarla çalmaya yönelik duyuşsal boyutta, olumlu ve olumsuz kodlar ortaya çıkmıştır. Tablo 2’de görüleceği gibi bireysel çalgısı gitar olan öğretmen adayları olarak ağırlıklı rahatlık kodunu oluşturarak konfor hissettiklerini ifade etmişlerdir. Bu kodla uyumlu görünen şekilde de çeşitli ifadeler mutluluk olarak kodlanmıştır. Bu iki koda bakıldığında, pn ile çalmaya yönelik olumlu bir duyuşsal eğilim de ortaya çıkmıştır. Diğer olumlu duyuşsal kodlara bakıldığında direnme, zorlanırsam faydalanırım, başarı kodlarıyla öğretmen adaylarının ifadeleri temsil etmektedir. Ortaya çıkan bir diğer kod ise “direnme” kodudur. Karşılaştıkları zor bir durumla mücadele etme, pes etmeme eğilimini temsil eden “direnme” kodunun varlığı, pn yazılmış notaların çalınmasının bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmeni adayları için bir mücadele alanı yarattığı anlamına gelebilir. Başka bir ifadeyle müzik öğretmeni adayları, pn yazılmış notaları çalmak için kendilerini zorluğa karşı direnme halinde bulduklarını ifade etmektedirler.

Bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmen adaylarının belirtilen bir duygu da başarı koduyla olumlu duyuşsal bir olguya işaret etmektedir. Bir diğer olumlu duyuşsal olgu ise zorlanırsam faydalanırım koduyla temsil edilmektedir. İlgili kod, bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmeni adaylarının zorlayıcı deneyimleri, olumlu bir çıkışı dönüştürme konusunda, fayda sağladıkları bir eğilimin varlığına işaret etmektedir. Zorlanırsam faydalanırım kodunun varlığı, diğer olumlu kodlarla birlikte ele alınırsa daha anlamlı olabilir. Gitar çalınmasında zorluğa karşı direnme eğilimi ile kendilerini rahat hissetmeleri, başarı ve mutluluk duygularının varlığı, öğrenmeye yönelik inada ve öğrenmeden kaynaklı mutlu olmaya dönük bir farkındalığa işaret edebilir. Zorluklara direnmenin yanında zorluklardan fayda sağlama olgularının varlığı, gitar eğitiminde pn yazılı notalarla çalmaya çalışmanın, yüksek öz yeterlik düzeyi taşıyan, öz düzenlemeci kimliklere sahip öğretmen adayları ile ilişkilendirileceğini ifade edebilir.

Çalarken pn yazılı notalarda başarı duygusuna işaret edilmesi önceki iki kodla da bağlantılı olabilir. Mutlulukla da birlikte ele alınırsa başarı duygusunun vurgulanması, bireysel çalgısı gitar olan öğretmen adaylarının aynı zamanda pn notaları çalmayı neden bir mücadele alanı olarak ifade ettiklerini de açıklayabilir. Buna göre denebilir ki, gitar çalmada parmak numaralarına uymak zorlayıcı ve sonucunda başarı ve mutluluk duygusunu doğuran bir deneyim alanıdır. Dolayısıyla pn yazılmış notaları çalmaya çalışma eyleminin, gitar eğitimcisi adaylarının, geliştirici özellikleri olan ve başarı ile mutluluk duygularının ortaya çıkmasına katkı sağlayan bir kendini gerçekleştirme alanı olarak tanımlandığı söylenebilir.

Rahatlık: “...daha rahat oluyor benim için. Çaldığım şeyden keyif alıyorum. Biraz hazıra konmuş gibi oluyor.” K7

Mutluluk: “Yazımına uygun çaldığım zamanda eser güzel bir şekilde ortaya çıkar, keyif alırım.” K5

Direnme: “Ben bu konuda sıkıntı yaşadığım için bu beni mutlu eder. Eksik olduğum bir konuyu geliştirme şansı vermiş olur bana.” K.4

Başarı: “...hissedilen “çoğunlukla başarı duygusu” oluyor.” K3

Zorlanırsam faydalanırım: “Zorlandığım yerlerde parmak numaralarından yardım alıyorum.” K8

Bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmenleri, pn yazılmış eserleri çalmada yukarıda görülen olumlu duyuşsal kodların yanında olumsuz duyuşsal özellikleri taşıyan görüşlerini temsil eden kodlar da üretmişlerdir. Bu kodlara bakıldığında kaçınma, zorlanma, umursamazlık, çalarken kaygı, zorlanınca başarısızlık şeklinde etiketlendikleri görülebilir. Tablo 2’de ortaya konan duyuşsal boyuta ilişkin olumsuz kodlara bakıldığında “kaçınma” kodunun, direnmenin aksine pn yazılmış notalarda çalarken bu parmak numaralarına uymaktan kendini alıkoyma anlamına geldiği söylenebilir. Karşılaşılan zorluk karşısında pes etmeye işaret eden bu ifadeler, çalarken pn kullanımında özensizlik ve kolayca kaçma davranışlarının varlığına işaret edebilir. Bu kod, müzik öğretmeni adaylarının gitar çalarken, yazılmış parmak numaralarına uyum sağlamaya çalışmalarının onlarda zorlandıkları duygusunu doğurduğunu göstermektedir.

Katılımcılardan bazılarının gitar çalarken pn yazılmış olmasını umursamamaları umursamazlık koduyla temsil edilmektedir. Bu duyuşsal niteliğin varlığı, konuya ilişkin zayıf bilişsel farkındalığa işaret edebilir. Çalgı



yaşantısında olumsuz duyuşsal özelliklerden biri olarak ele alınan ve kaygı koduyla belirlenen nitelik, pn yazılmış notaları çalmaya çalışmanın bir kaygı kaynağı olarak hissedildiğini göstermektedir. Zorlandığını belirten gitar eğitimci adaylarından bazıları başarısızlık duygusunun zorlandıkları zaman ortaya çıktığını belirterek zorlanınca başarısızlık kodunu oluşturmuşlardır.

Bu olumsuz duyuşsal kodları temsil eden örnek ifadeler aşağıda sunulmuştur.

- Kaçınma: “Yaptığım şey yanlıştır düşüncesiyle yazmayı bırakıyorum, boşuna uğraşmak istemiyorum, zamanımı boşa harcamak istemiyorum.” K4  
Zorlanma: “Özellikle teorik eğitime yeni başlayan bir öğrenci olduğum için parmak numarası beni gerçekten zorluyor. Çünkü ne yapacağımı bilmiyorum.” K4  
Umursamazlık: “Genel olarak açıkçası parmak numaralarına dikkat etmiyorum.” K8  
Çalarken kaygı: “İnişli çıkışlı pasajlarda hangi parmağımı nereye koyacağımı şaşırıyorum, benim için çok büyük bir sıkıntı.” K4  
Zorlanınca başarısızlık: “Zorlandığım zamanlar başarısızlık duygusu hissediyorum.” K3

**Tablo 3**

*Pn Yazmaya Yönelik Duyuşsal Boyut*

Pn yazmaya yönelik olumlu duyuşsal boyut	f	Pn yazmaya yönelik olumsuz duyuşsal boyut	f
Yazmada mutluluk	5	Yazmada kaygı	5
Gelişim inancı	5	Yazmada zorlanma	3
Yazmada başarı	5	Yazmadan vazgeçme	2
Yazılmazsa yardım arayışı	4		
Yazmada çaba	3		
Yeterlik kaynağı olarak yazma	2		

Tablo 3’te, bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmeni adaylarının pn yazmaya dönük duyuşsal yaşantılarının Tablo 2’ye benzer şekilde, yine olumlu ve olumsuz duyuşsal nitelikleri ortaya çıkmıştır. Tablo 3’e bakıldığında pn yazmada duyuşsal boyutun, öncelikli olarak yazmada mutluluk ve yazmada gelişim inancı kodlarıyla ortaya çıktığı görülebilir. Pn yazmanın, pn yazılmış eserleri çalmayla benzer şekilde (Tablo 2) öğretmen adayları için bir mutluluk kaynağı olduğu söylenebilir. Gelişim inancı kodu ise öğretmen adaylarının pn yazma deneyimini bir mücadele ve kendini gerçekleştirme alanı olarak gördüklerine ve pn yazmanın kendilerini geliştireceğine yönelik bir inanç taşıdıklarına işaret etmektedir. Gelişim inancı kodu, Tablo 2’de görülen direnme kodu birlikte ele alındığında, pn konusunun genel olarak bir gelişim unsuru şeklinde algılandığı söylenebilir.

Öğretmen adayları tarafından bir diğer kod yazmada başarı olarak üretilmiştir. Pn yazma konusunda eğer yazabilirse kişinin kendini başarılı hissetmesine yönelik bir duyuşsal niteliği içeren yazmada başarı, öz yeterlik boyutunun varlığını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca pn yazma eylemi başarı duygusu üreten bir mücadele alanı veya gitar eğitimcisi olarak bir kendini gerçekleştirme alanı olarak düşünülürse, kişinin kendini adayacağı bir çalışma ortamı olarak da özellikle içsel motivasyonla ilişkili bir etken olarak ele alınabilir.

Öğretmen adaylarının pn yazmaya yönelik yazılmazsa yardım arayış koduyla temsil edilen, yazmaya yönelik yetersizlikte yardım aramaları, olumlu bir duyuşsal eğilim olarak görülebilir. Zorluklarla ilintili bir diğer kod yazmada çaba olarak belirlenmiştir. Pn yazarken zorlansalar dahi, pes etmemeye ve yazmada zorluklara karşı inatçılığı gösteren bu kod da öz yeterlik duygusuna işaret edebilir. Eğer yazılmazsa yardım arayışı ve yazmada çaba kodları birlikte düşünülürse, öğretmen adaylarının pn yazma konusunda kendi farkındalıklarına işaret eden durumlarını değerlendirip yardım arayışına girmeleri konusunda öz düzenlemeci özellikler de taşıdıkları söylenebilir. Kısaca gitar eğitimi alan müzik öğretmeni adayları pn yazma konusunda olumlu olduğu değerlendirilen bir durum olarak zorluklara karşı çözüm üretme ve direnme eğilimi taşır görünmektedirler.

Tabloda bir diğer duyuşsal kod yeterlik kaynağı olarak yazma şeklinde belirmiştir. Müzik öğretmeni adaylarının pn yazabildiklerinde kendilerini yeterli hissedeceklerine işaret eden bu kodun ortaya çıkmış olması, müzik öğretmeni adaylarında pn yazmanın bir yeterlik göstergesi olarak görüldüğünü düşündürmektedir. Bu kod ve yazmada başarı kodu birlikte ele alınırsa, pn yazmanın müzik öğretmeni adaylarında hem başarı hem de yeterlik duygusu ürettiği görülebilir. Bu bağlamda müzik öğretmeni adaylarında pn yazmaya ilişkin öz yeterlik özelliklerinin varlığı da belirlendiği söylenebilir.

Bu olumlu duyuşsal özelliklerin yanında, yazmada kaygı, yazmada zorlanma ve yazmada vazgeçme kodları olumsuz duyuşsal olguların varlığını göstermektedir. Buna göre Tablo 3’ten pn yazmanın bazı müzik öğretmeni adayları tarafından bir kaygı kaynağı olarak görüldüğü; aynı zamanda bir zorlanma alanı olduğu ve olasılıkla bu iki olumsuz duygudan dolayı da, pn yazmadan vazgeçme eğilimi taşıdıkları anlaşılabilir.

Yazmada mutluluk: “Hangi parmağın hangi pozisyonda rahat olacağını düşünüyorum, mutluyum, keyifli oluyor.” K6  
Gelişim inancı: (Pn ile çalmak zorundaysam) ben bu konuda sıkıntı yaşadığım için bu beni mutlu eder. Eksik olduğum bir konuyu geliştirme şansı vermiş olur bana. K4  
Yazmada başarılı: Yapmam gereken bir şeyse oturup yazmaya başlarım, başka seçeneğim yok. Kendimi başarılı hissederim. K6  
Yazılamazsa yardım arayışı: Ortada duruyorum ne tarafa gideceğimi bilmiyorum. Bana yol gösteren biri lazım. K4  
Yazmada çaba: Bazı parçalarda parmak numarası olmuyor kendim yazmak zorunda kalıyorum. K10  
Yeterlik kaynağı olarak yazma: Üzerine parmak numarası yazmak sanki eser bestelemişim, bir şey biliyormuşum havası uyandırıyor bende. Az buçuk bir şey biliyorum ben de bir şey yaptım bu dünyada duygusunu hissediyorum. K9  
Gelişim inancı: Ne kadar çok eser çalmaya başladım o zaman daha rahat yazmaya başladım. K6  
Yazmada kaygı: Genelde tedirgin hissediyorum. Çünkü doğru mu yaptım yanlış mı yaptım düşüncesiyle yoruyorum kendimi. K4  
Yazmada zorlanma: Zorlanıyorum. Hiç yazmadım desem yeridir, çok fazla yazmadım. K7  
Yazmadan vazgeçme: Aslında bir nevi kendi kendime öğrendim. Ama bu benim enstrümanıma olan sevgi ve hevesimi kırdı. Çünkü çok fazla hata yaptım ve başa döndüm. Bu beni biraz müzikten soğuttu açıkçası. K4

**Tablo 4**  
*Yazmada Yeterlik İnancı*

Pn yazmada yeterlik inancı	f
Uzun zaman alır	12
Yetersizim	6
Yeterliyim	5
Kısmen yeterliyim	3

Tablo 4’te görülen yazmada yeterlik inancı kategorisinde, öğretmen adaylarının çoğu uzun zaman alır kodunu üretmişlerdir. Buna göre öğretmen adayları pn yazmanın hızlıca yapılamayan, uğraştırıcı, dolayısıyla görece zor bir eylem olduğuna yönelik bir inanç taşımaktadırlar. Diğer kodlara bakıldığında ağırlıkla yetersizim kodunun öne çıktığı görülebilir. Bu kodla uyumlu şekilde diğer yeterlik inancı eğilimleri kısmen yeterliyim ve yeterliyim kodlarıyla temsil edilmiştir. Bu dağılımlara göre müzik öğretmeni adaylarının arasında kendini yeterli görenlerin varlığı gözlenmekle birlikte, genel olarak yetersizlik inancının öne çıktığı söylenebilir. Tüm öğretmen adaylarının pn yazmayı uğraştırıcı veya zaman alıcı bir eylem olarak tanımlamaları, yetersizlik veya kısmen yeterlik etkenlerinin belirmesiyle uyumlu bir bulgudur. Kısaca Tablo 4’te üretilen tüm kodlara birlikte bakıldığında, öğretmen adayları pn yazmaya yönelik yeterli oldukları konusunda çekimser bir görüntü sergilemektedirler.

Uzun zaman alır: Kesin pratik olduğumu söyleyemem. Direkt bu gelir, bu şekil olur diyemem. Parçayı önce deşifre ederim, tamamladıktan sonra daha kolay benim için nasıl olabilir diye düşünürüm. Zamanımı alır. K10  
Yeterliyim: Bu konuda kendimi yeterli seviyede görüyorum diyebilirim. K2  
Yetersizim: İyi değilim. Baştan aşağı bir parçayı yazmadım. Yetersiz görüyorum. K7  
Kısmen yeterliyim: Bir yere kadar kendim yaparım. K11

**Tablo 5**  
*Pn Yazma Gereksinimi*

Pn yazma gereksinimi	f
Ergonomi için değişiklik yapma	12
Uyum gösterme	8
Gereksinim var	6
Kısmen gereksinim var	2
Gereksinim yok	5
Deşifrede gereksinim	2
Ton üretiminde gereksinim	2
Ezberde gereksinim	1

Bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmenliği adayları Tablo 5’te görüleceği gibi, pn yazmaya yönelik gereksinimlerinde ergonomi için değişiklik yapma koduyla, pn yazmada değişiklik yaptıklarını bunu da ergonomi beklentisiyle, başka bir ifadeyle çalmak kolaylığını arttırmak amacıyla yaptıklarını ifade etmişlerdir.

Tablo 5’te görülen uyum gösterme kodu, müzik öğretmeni adaylarının, pn değiştirmeye gereksinim duymadan, yazılan parmak numarasına uymaya çalışmalarını temsil etmektedir. Bu kod, Tablo 2 ve Tablo 3’teki zorluklara karşı direnmeye yönelik eğilimlerle birlikte bakıldığında, müzik öğretmeni adaylarında, pn yazılmış eserlerde yazılı olana uyarak zorluktan kaçınmayan olumlu bir eğilimin izi olarak ele alınabilir.

Tablo 5'teki gereksinim var ve gereksinim yok kodlarına bakıldığında ise görüleceği gibi müzik öğretmeni adayları açık bir fikir birliğinde değildir. Benzer şekilde kısmen gereksinim var kodu da fikir birliğine işaret etmemektedir. Buna göre pn yazmanın gitar çalma ilkelerine göre temel bir zorunluluk olduğu fikri kabul edilirse, müzik öğretmeni adaylarında, gitar eğitiminin çıktılarını uymayan bir görüşün var olduğu söylenebilir.

Müzik öğretmeni adaylarından bazılarının pn yazma gereksiniminde durumsal değerlendirmeler yaptıkları da Tablo 5'te sunulan deşifrede gereksinim ve ezberde gereksinim kodlarından anlaşılabilir. Dolayısıyla müzik öğretmeni adaylarının, deşifre sürecinde ve ezberleme yaparken pn yazmaya gereksinim duyduklarını ifade ederek, pn yazmanın aynı zamanda bir strateji olduğuna yönelik görüşlerini de gösterdikleri söylenebilir.

Tablo 5'te üretilen tüm kodlara bakıldığında müzikal bir beklentinin temsil edildiği ton üretiminde gereksinim kodu da dikkat çekmektedir. Tablo 5 incelendiğinde müzik öğretmeni adaylarının pn yazmayı çoğunlukla bir ergonomi kaynağı olarak görerek, müzikal sonuçlara olan etkisini gözden kaçırdıkları söylenebilir. Ancak aralarında pn yazmanın müzikal performansına olan olumlu katkılarına dikkate alan müzik öğretmeni adaylarının da varlığı söz konusudur. Eğer pn yazmanın temelde müzikal bir gereksinim olduğu kabul edilirse, müzik öğretmeni adaylarında önemli bir bilişsel boşluk veya eksiklik bulunduğu dile getirilebilir.

- Ergonomi için değişiklik yapma: Baktığımda saçma geliyorsa, zor oluyorsa değiştiriyorum tabi ki. Maksat kendim çalabilmem değil mi? Baktım elim garip bir şekil almış ya da sonraki notaya rahat bir şekilde ulaşamıyorum o zaman değiştiriyorum. K9  
Uyum gösterme: Hayır (Pn değiştirmeye gerek) duymuyorum. Var olan parmak numaralarına uymaya çalışıyorum. K6  
Gereksinim var: Zorlandığım uğraşıp da yapamadığım pasajlarda acaba yanlış mı yapıyorum deyip kontrol ettiğim zaman parmak numarası yazma gereği duyuyorum. K1  
Kısmen gereksinim var: Tabi bazı yerlerde duyuyorum. Notasyonda yazmadığı durumlarda. Ama genel olarak duymuyorum. K8  
Gereksinim yok: Notaya bakınca hangi parmağımı basacağımı görebildiğim için yazmıyorum. K11  
Deşifrede gereksinim: Çok fazla duyuyorum. Rahat bir şekilde deşifre yapamıyorum. K4  
Ezberde gereksinim: Notasyonda yazmıyorsa aklımda kalması için yazıyorum. K7  
Ton üretiminde gereksinim: ...tımsal kaygıdan dolayı özellikle parmak numarası yazmaya gerek duyuyorum. K14

**Tablo 6**

*Pn Yazmayı Önemseme Eğilimi*

Yazmayı önemseme eğilimi	f
Öğrenmeyi önemsemiyorum	12
Önemsenmeli	9
Önemsiyorum	8
Önemsemiyorum	6
Önemseniyor	4
Önemsenmiyor	2
Öğretimi önemsenmiyor	2

Tablo 6'da görüleceği gibi öğrenmeyi önemsemiyorum kodunda gözlemlenen yoğun dağılım öncelikli olarak dikkat çekmektedir. Buna göre müzik öğretmeni adaylarının tümü pn yazmayı öğrenmeye yönelik bir ilgi veya isteklerinin olmadığını ifade etmektedirler. Bu eğilimin ortaya konmuş olması, gitar çalmada pn önemi ve katkılarına yönelik yeterince bilgilendirilmemeleriyle ilgili olabilir. Ayrıca pn yazmayı öğrenmeyi önemsememe eğiliminin keşfedilmesi, gitar eğitimi yetiştirilmesinde dikkat çekici bir eksikliğin varlığını ortaya koymaktadır. Bu koda ilişkin bir diğer değerlendirme ise, duyuşsal bir etkenden çok, öğrenmeye yönelik eğilimlerini öz değerlendirmeci bir şekilde ele aldıklarına işaret eden üst bilişsel bir boyutu temsil edebileceği görüşüdür. Dolayısıyla Tablo 6'da sunulan diğer kodlar yorumlanırken, öğrenmeye yönelik ilgisizliğin pn yazmayı önemsemekten, özellikle üstbilişsel bir farkındalık açısından farklı olduğu da akılda tutulmalıdır.

Müzik öğretmeni adayları önemsenmeli kodunu üreterek, pn yazmanın önemsenmesi gerektiğine yönelik inançlarını sergilemişlerdir. Bu kodun üretilmesi gitar eğitimi açısından olumlu bir görüntü olmakla birlikte, ilk bakışta öğrenmeyi önemsememe koduyla çelişir görünmektedir. Müzik öğretmeni adaylarının hem pn yazmanın önemsenmesi gerektiğine yönelik görüş belirtip, hem de pn yazmayı öğrenmeye yönelik ilgisizlikleri, bu konuda zihinsel bir karmaşıklığa işaret etmektedir. Bunun bir nedeni, sorulan soruya bağlı olarak müzik öğretmeni adaylarının bu konuda ilk defa bu araştırma kapsamında düşünmeleri olabilir. Başka bir bakış açısıyla ise bu bir çelişki olmayabilir. Eğer öz değerlendirme yapıldığı düşünülürse, pn yazmanın önemsenmediği ancak öğrenmek için yeterince çaba gösterilmediğine yönelik bir anlam da belirebilir. Böyle bir anlamın pn yazmanın önemsenmesinde olduğu gibi, gitar eğitimi açısından olumlu bir görüntü sergilediği söylenebilir. Bu geniş dağılım gösteren kodla birlikte önemsenmiyor kodu da benzer bir eğilimin içerisinde kabul edilebilir. Pn yazmanın başkalarının önemsenmediğine yönelik görüşler, konunun önemli olduğuna yönelik bir farkındalığa işaret etmesi bağlamında

olumlu bir görüntü olarak yorumlanmakta, öğretmen adaylarında aslında konunun önemine ilişkin bir farkındalığa işaret etmektedir.

Pn yazmanın önemsenmesine yönelik olarak önemsiyorum ve önemsemiyorum kodlarına bakıldığında, pn yazmanın önemsenmesine yönelik olumlu durumun yanında, müzik öğretmeni adaylarının konuyu önemsemediklerine yönelik ifadeleri, üzerinde durulması gereken olumsuz bir durum olarak değerlendirilebilir.

Tablo 6’da başkalarınca pn yazmanın önemsenme durumunu temsil eden önemseniyor koduyla, müzik öğretmeni adaylarının başka gitarcuları da gözlemleyerek, onlarda pn yazma alışkanlıklarını değerlendirdikleri anlaşılabilir. Dolayısıyla önemsemiyorum gibi olumsuz bir kod belirmiş olsa da, pn yazma konusunda gözlem ve değerlendirme yapan başka bir ifadeyle bilgi kaynağı arayışında olan müzik öğretmeni adaylarının varlığı da söz konusudur. Buna göre, pn yazma konusunda görece sınırlı düzeyde bir farkındalığın da olduğu söylenebilir.

Bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmeni adaylarının ortaya koyduğu öğretimi önemsenmiyor kodu, pn yazma konusunda eğitimcilerin görevine dikkat çekmekte ve eğitimcilerin olumsuz tutumlarını öne çıkarmaktadır. Başka bir ifadeyle müzik öğretmeni adayları pn yazmaya ilişkin olarak, eğitimcilerin sorumluluklarına da dikkat çekmektedirler.

- Öğrenmeyi önemsemiyorum: Benim için çok öncelik olmadığı sadece zorunluk anlarında yaptığım için o kadar geliştirip üstüne düşeceğim bir alan değil. K10  
Önemsemeli: Tabi önemli bence. Çünkü doğru çalmayı direkt etkiliyor. K8  
Önemsemiyorum: Önemli bir şey ama ben önemsemiyorum. K3  
Önemsiyorum: Tabii ki de (önemsiyorum), önemli olduğunu düşünüyorum. K2  
Öğretimi önemsenmiyor: Parmak numarasının öğretime gereken değer verilmediğini düşünüyorum. K4  
Önemseniyor: Genel olarak önemsendiğini düşünüyorum. K10  
Önemsenmiyor: ... okulda diğer arkadaşlarının çoğu dikkat etmiyor. K12

**Tablo 7**

*Pn Yazmada Bilgi Kaynağı*

Pn yazmada bilgi kaynağı	f
Rehbersizlik	9
Eserleri incelemek	6
Eğitimci	7
Deneme yanılma	8
Başkalarından öğrenme	1

Müzik öğretmeni adaylarının pn yazmadaki bilgi kaynaklarına ilişkin kodların görüldüğü Tablo 7’de ortaya konan rehbersizlik kodu, gitar eğitimcisi adayı da olan müzik öğretmeni adaylarının kendilerini günlük gitar yaşantılarında yalnız gördüklerini göstermektedir. Araştırma açısından bu olumsuz görüntünün, eğitimcilerin pn yazmadaki işlevlerine, ağırlıklarına ve öğrencilerdeki görev algılarına ilişkin önemli bir bulgu olarak öne çıktığı söylenebilir.

Tablo 7’de rehbersizlik kodunun görünmesi dışında müzik öğretmeni adaylarının bilgi kaynakları olarak eserleri incelemek, eğitimci, deneme yanılma ve başkalarından öğrenme kodlarını üretmişlerdir. Bu kodlara bakıldığında eğitimcilerin bilgilendirmesini temsil eden eğitimci kodu doğrudan bir bilgi kaynağı olarak görülebilecekken, diğer kodların bilgi kaynağına bağlı stratejiler olarak da görülebileceği söylenebilir. Müzik öğretmeni adaylarından bir kısmı eğitimcilerinin pn yazma konusunda bir bilgilendirme yaptıklarını eğitimci kodunu üreterek ortaya koymaktadırlar. Bununla birlikte rehbersizlik koduyla eğitimci koduna beraberce bakıldığında, bazı eğitimcilerin zaman içerisinde pn yazma konusunda bilgilendirme yapmalarına karşın, müzik öğretmeni adaylarının rehbersiz oldukları duygusunun kırılmadığı düşünülebilir.

Parmak numarası yazmada bilgi kaynakları olarak çeşitli stratejilerin kullanımı da Tablo 7’de eserleri inceleme, deneme yanılma ve başkalarından öğrenme kodlarıyla görülebilir. Düzenlenmiş basılı nota yapraklarındaki yazılmış parmak numaralarını incelemeyi ifade eden eserleri inceleme kodu, yaygın bir yaklaşım olarak daha ustaca olanın incelenmesi veya taklit edilmesi anlamına gelebilir.

Diğer bir strateji olarak deneme yanılma kodunda pn yazmada bireysel deneyimin, direnme ve çaba göstermenin de göstergesi olarak, deneyerek hata yapma bir bilgi kaynağı şeklinde temsil edilmektedir. Tablo 7’de görülen rehbersizlik kodu, deneme yanılma koduyla birlikte düşünüldüğünde, yönlendirilme gereksinimi duyan müzik öğretmeni adaylarının mecburen kendilerine dönerek, pn yazma becerilerini keskinleştirmek için deneme yanılma stratejisi kullanmış olabilecekleri de düşünülebilir. Bu tür bir eğilimin varlığı, Tablo 2 ve Tablo 3’te görülen direnme tutumları ve Tablo 6’da ortaya çıkan önemseme eğilimleriyle de uyumlu görünmekte; müzik öğretmeni adaylarının pn yazmaya yönelik çözüm arayışlarına dönük stratejileri sergilemektedir.

Bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmeni adaylarının başkalarından öğrenme kodundan, çevrelerinde benzer gitar eğitimi yaşantısını sürdüren kişiler olarak diğer bireysel çalgısı gitar olan meslektaşlarını bir bilgi kaynağı

olarak gördükleri anlaşılabilir. Dolayısıyla müzik öğretmeni adaylarının bilgi kaynakları sınırlı görünmekle birlikte, doğrudan kaynaklar ve bilgi edinme stratejilerini içerdikleri söylenebilir.

Rehbersizlik: Aslında bir nevi kendi kendime öğrendim. Ama bu benim enstrümanıma olan sevgi ve hevesimi kırdı. Çünkü çok fazla hata yaptım ve başa döndüm. Bu beni biraz müzikten soğuttu açıkçası. Yol gösterenim olmadı bu konuda açık söylemek gerekirse. K4

Eserleri incelemek: Şu zamana kadar çaldığım eserleri inceleyerek öğrendim. K8

Eğitimcim yönlendirdi: biraz lisedeki öğretmenim öğretti. Detaylı anlatmadı. Dersteydik kendisi yazıyordu “gel bakalım otur yanıma izle” dedi, izledik. K7

Deneme yanılma: Bilgim yok ama yavaş yavaş denerim, kendime göre yaparım deneye deneye. K7

Başkalarından öğrenme: Başkalarından göre göre öğrendim. K1

**Tablo 8**

*Pn Yazmada Ödev Sorumluluğu*

Pn yazmada ödev sorumluluğu	f
Ödev sorumluluğu	13
Ödev gereksinimi	6

Tablo 8’de pn yazmada ödev sorumluluğu kodunun üretilmesi müzik öğretmeni adaylarının, eğitimcilerinin pn yazma sorumluluğu verdiklerinde, bu görevi yerine getireceklerine yönelik bir tutumun varlığını göstermektedir. Bir diğer kod olarak ortaya çıkan ödev gereksinimi kodu ise ödev sorumluluğu kodu gibi olumlu bir eğilimi temsil ederek; müzik öğretmeni adaylarının pn yazma ödevleri verilmesi beklentisini taşıdıklarını gösterebilir. Dolayısıyla araştırmanın önemli bulgularından biri olarak, müzik öğretmeni adaylarının pn yazmaya yönelik sorumluluk alma beklentileri ve bu sorumluluğu yerine getirme kararlığı Tablo 8’de ortaya konan kodlardan anlaşılabilir.

Ödev sorumluluğu: (Eğer pn yazmak için bir sorumluluk verilirse) gerilmem, üstüme düşen neyse yapmaya çalışırım, elimden geleni yaparım. K8

Ödev gereksinimi: Daha önce kimse bana böyle bir ödev vermedi. Seve seve yaparım. Güzel olur. Yeterli değilsem bile o bana öğretecektir ya bu işin sonunda bir şey öğrenmiş olurum, keyif alırım. K9

**Tablo 9**

*Pn Yazmada Dikkat Edilen Unsurlar*

Pn yazmada dikkat edilen unsurlar	f
Ergonomik rahatlık	10
Pozisyon uygunluğu	5
Nota geçişleri	3
Ölçü ölçü ilerleme	1
Gereksiz yerlere yazmamak	1

Müzik öğretmeni adayları Tablo 9’da pn yazmada dikkat ettikleri unsurları ergonomik uygunluk, pozisyon uygunluğu ve nota geçişleri kodlarını üretirken, ölçü ölçü ilerleme kodunda strateji kullanımını da ortaya koymuşlardır.

Pn yazmada ergonomik rahatlık kodu beklenen bir durumu göstermektedir. Parmak numarasının öne çıkan yazılma gerekçelerinden birinin rahatlık olduğu akılda tutulduğunda bu kodun üretilmesi olağan görünmektedir.

Tablo 9’da görülen pozisyon uygunluğu kodu bazı müzik öğretmeni adaylarının pn yazarken, öncelikle pozisyonlar arasındaki geçiş durumuna dikkat ettiklerini; nota geçişleri kodu ise bazılarının önceliğinin notadan notaya geçişler olduğunu ifade etmektedir.

Yukarıda değinilenlerin dışında bir strateji olarak ölçü ölçü ilerleme koduyla, bir müzik öğretmeni adayı, yavaş ve dikkatlice pn yazma sürecine dikkat çekmiştir. Buna göre çok sınırlı şekilde strateji kullanımının belirmesi, pn yazmadaki kısıtlı deneyimsel ve bilişsel eksikliklere işaret edebilir. Başka bir ifadeyle, bireysel çalgısı gitar olan müzik öğretmeni adayları henüz pn yazmada yeterli deneyim kazanacak, konunun uygulamada derinleşmesini sağlayacak fırsatlarla karşılaşmamışlardır.

Tablo 9’da bir müzik öğretmeni adayı tarafından ortaya konan gereksiz yerlere yazmamak kodu, sadece gereksinim zamanında yazılması ve her notaya da pn yazılmasının anlamsız olduğuna yönelik bir görüşü temsil etmektedir. Dolayısıyla güçlü bir öz düzenleme ifadesi olarak görülen bu kodun ortaya çıkması, müzik öğretmeni adaylarında konuya ilişkin çeşitli olgunluk düzeylerinin varlığını göstermektedir. Buna göre bazı müzik öğretmeni adayları daha karmaşık üst bilişsel stratejilerin farkındayken ve öz düzenlemeci özellikler gösterirken, bazılarının bu özellikleri göstermediği ifade edilebilir.

Tüm bunların yanında Tablo 9’da görülen ergonomik rahatlık kodunun varlığı, başka bir açıdan da ele alınabilir. Buna göre müzik öğretmeni adayları, gitar çalımında parmak numarası yazmayı sadece sol elin görevi gibi görüyor



olabilirler. Ancak pn yazma aynı zamanda doğru tel seçimini de ilgilendiren daha karmaşık bir çalma ilkesidir. Dolayısıyla müzik öğretmeni adayları Tablo 9'da böyle bir kod üretmeyerek, sadece pn ile sol el işlevinin ilişkisine yönelik bir farkındalığa sahip oldukları izlenimi yaratmışlardır. Bu durum müzik öğretmeni adaylarında, konuya ilişkin yanlış veya eksik öğrenmelerin varlığına işaret etmektedir.

PN kullanımında Tablo 5'te ortaya çıkan ton üretimi kodu, düşük katılımla sınırlı tek bir müzikal boyutu vurgulamış olsa da, müzikal etkilere karşı PN'nin de etkili olduğu görüşünün temsil edilmesi açısından önemlidir. Dolayısıyla Tablo 9'da örneğin müzikal etkiyi öne çıkaran daha fazla sayıda çeşitli kodların da olması beklenebilirdi. Ancak bu konuda dikkat edilen unsurların sayıca azlığı, pn'nin müzikal etkilere katkıları hakkında bilgi eksikliğinden kaynaklanıyor olabilir.

Ergonomik rahatlık: Benim için nasıl daha rahat olur, nereye ne gelmesi gerekir diye düşünerek. K10

Pozisyon uygunluğu: Bir sonraki pozisyona atlama durumunu düşünerek yazıyorum. K6

Nota geçişleri: Bastığım son notadan diğer notaya nasıl rahat ulaşabileceğim öyle yapıyorum. K9

Ölçü ölçü ilerleme: Önce baştan sona kontrol ederim, ölçü ölçü giderim. K7

Gereksiz yerlere yazmamak: ...her nota üzerinde değil, olması gereken spesifik (yerde yazılmalı). Bence aslında şöyle de bir dezavantaj var. Bazen az önce kolaylıktan bahsettim hani her notanın üzerinde ve gereksiz yerlere de yazıldığı vakit, bu sefer deşifre de biraz tembelliğe sebep olabiliyor. K13

#### 4. Sonuç ve Tartışma

Bu çalışma gitarada sol elde parmak numarası yazımına ilişkin belirsiz olan farkındalık, eğilim, tutum gibi çeşitli etkenlerin müzik öğretmeni adaylarında bulunma durumunu keşfetmek üzere yürütülmüştür. Bu bağlamda, araştırmanın en önemli sonucu, gitar çalma yaşantılarında müzik öğretmeni adaylarının sol elde parmak numarası konusunda farkındalık sergiledikleri ve çeşitli duyuşsal özellikler taşıyarak olguyla etkileşim içinde olduklarının belirlenmesidir. Başka bir ifadeyle gitar çalmada sol elde parmak numarası kullanımına bağlı kavramsallaştırılabilir bir duyuşsal yaşantı çerçevesi ortaya çıkmıştır ve bundan sonra yapılacak yeni çalışmalar için önemli bir araştırma alanı belirlenmiştir.

Çalışmanın diğer önemli sonuçları arasında yukarıda vurgulanan önemli bulgunun çeşitli görünüşleri yer almaktadır. Bu bulgulara bakıldığında, müzik öğretmeni adaylarının pn yazma konusunda kendilerini yetersiz görme eğilimleri öne çıkmaktadır. Ayrıca pn yazma ve yazılmış pn'ye uyum sağlama eğilimlerindeki olumlu ve olumsuz duyuşsal çıktılarının çeşitliliği de öğretmen adaylarının konu hakkındaki zengin farkındalıklarına işaret etmektedir.

Araştırma sonuçlarında parmak numarası kullanımına yönelik işlev ve amaca ilişkin özellikle ergonomik gerekçelerin sunulduğu, müzikal hedeflerle ilişkisinin ise beklendiği düzeyde vurgulanmadığı dikkat çekici bir bulgudur. Aynı zamanda gitarada parmak numarası kullanımı konusunda öğrenmenin önemsenmediğine yönelik görüşler de düşünüldüğünde, müzik öğretmeni adaylarında konuya ilişkin bilişsel bir boşluğun keşfedildiği ortadadır. Buna göre müzik öğretmenlerince müzikal hedefler ile parmak numarası kullanımı arasında bir bağlantının olduğuna yönelik beklenen farkındalık bulunamamıştır. Müzik öğretmenliği adaylarının konu hakkında rehbersiz oldukları ve bilgilendirilmedikleri, bu eksikliklerin kaynağını anlamada da eğitimcilerin konuya ilişkin tutumlarına işaret etmektedir. Bunlara karşın öğretmen adaylarının konuyla ilgili sorumluluk almak istekleri de ödev sorumluluğu olarak öne çıkarak; gitar eğitimi açısından olumlu bir bulgu olarak dikkat çekmektedir.

Duyuşsal çıktılara bakıldığında, öğretmen adaylarının pn yazılmış notalarla çalışırken rahat oldukları, mutlu hissettikleri, zorluklara karşı direnme için bir amaç kaynağı olarak konuyu dikkate aldıkları, zorlandıkları bir mücadele alanı olarak görüp fayda sağladıkları ve kendilerini başarılı hissettikleri belirlenmiştir. Bu olumlu duygulara karşın olarak ise, pn yazılmış notaları çalmaktan kaçınma, zorlanma, bu tür notalarla çalışırken parmak numarasına karşı umursamaz olma, kaygı hissetme ve zorlandıklarında başarısızlık duygusu içinde olma gibi duygular ortaya çıkmıştır.

Genel bir sonuç olarak kendilerini pn yazmada yetersiz hissetmelerinin yanında, pn yazmada olumlu bazı duyuşsal etkenlerin de varlığı belirlenmiştir. Öğretmen adayları pn yazarken mutlu olduklarını, bu deneyimin kendilerini geliştirdiğine inandıklarını, başarı duygusu hissettiklerini, yazamadıklarında yardım arayışı içinde olduklarını, çabaladıklarını ve kendilerini eğer yazarlarsa yeterli hissedeceklerini ifade ettikleri belirlenmiştir. Bu zengin yazma deneyimine ilişkin unsurlar başarının önemli bir yordayıcısı olarak öz yeterlik (McPherson ve McCormick, 2006), yardım arayışı bağlamında öz düzenleme (Karabenick ve Berger, 2013), yazmanın ürettiği yeterlik duygusu bağlamında benlik saygısı (Otacıoğlu, 2017) gibi birçok kuramsal kaynakla açıklanabilir görünmektedir. Dolayısıyla öğretmen adaylarının pn yazılmış eserleri çalmada olduğu gibi, pn yazmada da zengin olumlu duyuşsal özellikler taşıdıkları belirlenmiştir.

Araştırmanın diğer bulgularına bakıldığında öğretmen adaylarının pn yazmayı öğrenmeyi önemsemedikleri, PN yazarken öncelikle ergonomik rahatlığın öne çıktığı, pn'yi bir sorumluluk alanı olarak görerek bu konuda ödev

almak isteği taşıdıkları, çeşitli bilgi kaynaklarından faydalanmalarının yanında, genelde rehbersiz kaldıkları da ortaya çıkan kodlardan anlaşılmalıdır.

Bu sonuçlarla ilişki olarak literatüre bakıldığında iki çalışmanın öne çıktığı görülmektedir. Bu çalışmalardan ilki olan Öztutgan ve Öztutgan'ın (2018) çalışması gitarada parmak numarası kullanımı konusunda literatür taraması yapılmış bir derlemedir. Konu ile ilgili literatür durumunu “yok denecek kadar az” ifadesiyle sunan araştırmacılar, araştırmayı yapma gerekçeleri arasında bu literatür noksanlığından dolayı öncelikle ulusal düzeye katkı sağlamanın olduğunu ifade etmişlerdir. Genel bir tanımlama derlemesiyle başlayan ve “parmaklandırma” teriminin kullanıldığı araştırmada, temel yaklaşım, tınıya yönelik yaklaşım, müzikal ifadeye yönelik yaklaşım, anatomi ve ergonomiye yönelik yaklaşım olarak dört yaklaşım sunulmuştur. Bunlardan ergonomiye yönelik yaklaşım ise, eksen (pivot) parmak, kılavuz parmak, düz parmaklandırma, güçlü parmak ve serbest parmaklandırma yaklaşımı olarak beş alt sınıfa ayrılmıştır. Bu araştırmada ortaya çıkan kodlara bakıldığında, Öztutgan ve Öztutgan'ın araştırmalarında sundukları tüm yaklaşımların, müzik öğretmeni adaylarınca temsil edildiği görülmektedir. Örneğin araştırmalarında sundukları genel parmak numarası kullanımı ilkeleri olarak anlaşılabilir temel yaklaşımların pn kullanımında farkındalığa işaret eden kodlarla, tınıya yönelik yaklaşımın ton üretiminde gereksinim koduyla, müzikal ifadeye yönelik yaklaşımın sınırlı kalmakla birlikte yine ton üretiminde gereksinim koduyla, anatomiye ve ergonomiye yönelik yaklaşımın ise ergonomik rahatlık koduyla örtüştüğü görülmektedir. Bu keşfedici araştırma öncül olarak görülen Öztutgan ve Öztutgan'ın derleme çalışmalarının içeriği ile uyumlu bulguları raporlamakta; bunlara ek olarak gitarada sol elde parmak numarasına ilişkin literatüre yeni boyutlar da eklemektedir. Parmak numarası konusu doğrudan veya bir parametre olarak deneysel çalışmalarda ele alınmış ve ampirik bulgular sağlamıştır (Varış, ve diğerleri 2016; Bingöl, 2013; Akçay, 2015). Cangökçe'nin (2016) çalışması da derleme özellikleriyle parmak numarası konusuyla ilintili bazı boyutları çerçevelemiştir. Dolayısıyla bu araştırma, ulusal boyutta ve konusu bağlamında derinleştirici bulguları vurgulaması açısından önemlidir ve özellikle öğrencilerin konuyla ilişkili duyuşsal yaşantılarının varlığının ortaya konmasına ilişkin alanyazına katkı sağladığı söylenebilir.

Tüm bu görüşlerin yanında araştırmada ortaya konan bulguların gitardan kaynaklanan fiziksel kısıtlamalar ve çalgı-müziyen etkileşimindeki biyomekanik sınırlılıklar gibi etkenlerden dolayı parmak numarası seçiminin karmaşık bir konu olduğuna yönelik görüşlerle (Gilardino, 1975a, 1975b'den aktaran Radicioni v diğerleri, 2004) örtüştüğü görülmektedir. Ayrıca Heijink ve Meulenbroek'un (2002) tanımladığı elin gitar klavye üzerindeki yeri ve belli bir tonda elin yeniden konumlandırılma gereksinimi olarak iki biyomekanik faktör müzik öğretmeni adaylarının sergiledikleri kodlarla örtüşmektedir. Gitar çalan müzik öğretmeni adaylarının pn yazmaya ve çalmaya yönelik belli bir farkındalık düzeyi sergiledikleri ve uyum sağlama kodunun varlığı ile nota geçişleri ve pozisyon uygunluğu kodları bu örtüşmeye örnek olarak verilebilir.

Araştırmada sorularından kaynaklanan bir sınırlılık olarak devinimsel ve pn özelinde gitar çalmaya ilişkin bazı teknik konular bu araştırmada belirlenmemiştir. Bununla ilişkili olarak bir öneri ve diğer öneriler aşağıda görülebilir.

Tüm bu bilgilerin ışığında, gitarada pn yazma ve çalma konusuna ilişkin keşfedici betimsel araştırmalar;

- Gitar eğitimi konusunda uzmanların pn kullanmaya yönelik görüşlerinin neler olduğunun belirlenmesi,
- Pn konusunda derinlemesine bir kavramsal çerçeve oluşturmada gerekli ilkelerin bulunma durumunun ortaya konması,
- Müzik öğretmeni adaylarında pn kullanmaya ilişkin öğrenilmiş yanlış kavramların ve/veya bilişsel eksiklerin bulunma durumunun ortaya konması,
- Pn yazmada ve çalmada belirli devinimsel ve teknik ilkelerin varlığının belirlenmesi gibi konuları ele alan araştırmalar yürütülmelidir.

### Kaynakça

- Akçay, Ş. Ö. (2015). Gitar eğitiminde yazarak çalışma yönteminin parmak ve konum numaralarına uygun seslendirmeye etkisi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(3), 91-102. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/712081>
- Alyörük, G. (2016). Türkiye’de gitar alanında yapılan lisansüstü tezler: Bir bibliyografya çalışması. *Balıkesir University Journal of Social Sciences Institute*, 19(35), 55-79. <https://doi.org/10.31795/baunsobed.645333>
- Arastaman, G., Fidan, İ. Ö., & Fidan, T. (2018). Nitel araştırmada geçerlik ve güvenilirlik: Kuramsal bir inceleme. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(1), 37-75. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/586937>
- Aydoğan, M., & Demirbatır, R. E. (2020). Gitar öğrencilerinin lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinin karşılaştırılarak incelenmesi. *Art-e Sanat Dergisi*, 13(25), 276-300. <https://doi.org/10.21602/sduarte.696918>
- Baltacı, A. (2017). Nitel veri analizinde Miles-Huberman modeli. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 1-14. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/318527>
- Başkale, H. (2016). Nitel araştırmalarda geçerlik, güvenilirlik ve örneklem büyüklüğünün belirlenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi*, 9(1), 23-28. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/753041>
- Berg, B. L., & Lune, H. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. H. Aydın (Ed. ve Çev.). Eğitim Yayınevi.
- Bingöl, F. (2013). Klasik gitar eğitiminde parmak hazırlamalı seslendirme yöntemi. *EKEV Akademi Dergisi*, 17(56), 409-418. [http://www.ekevakademi.org/Makaleler/340932696\\_23%20Fatih%20BINGOL.pdf](http://www.ekevakademi.org/Makaleler/340932696_23%20Fatih%20BINGOL.pdf)
- Burns, A. M., & Wanderley, M. M. (2006). Visual methods for the retrieval of guitarist fingering. *Proceedings of The 2006 International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (s. 196-199) içinde. Paris, Fransa. <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.5555/1142215.1142263>
- Can, Ü. K., & Güneç, B. C. (2019). Türkiye’de gitar alanında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. A. Dönger ve H. Yıldız (Eds.), *Eğitim Bilimlerinde Akademik Çalışmalar-2019/2* (s. 132-170) içinde. Karadağ: IVPE Yayınevi.
- Cangökçe, H. (2016). Klasik gitarada sol el teknikleri. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1), 149-157. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321280>
- Fjellman Wiklund, A., & Chesky, K. (2006). Musculoskeletal and general health problems of acoustic guitar, electric guitar, electric bass, and banjo players. *Medical Problems of Performing Artists*, 21(4), 169-176. [https://www.researchgate.net/profile/Annchristine-Fjellman-Wiklund/publication/288360188\\_Musculoskeletal\\_and\\_general\\_health\\_problems\\_of\\_acoustic\\_guitar\\_electric\\_guitar\\_electric\\_bass\\_and\\_banjo\\_players/](https://www.researchgate.net/profile/Annchristine-Fjellman-Wiklund/publication/288360188_Musculoskeletal_and_general_health_problems_of_acoustic_guitar_electric_guitar_electric_bass_and_banjo_players/)
- Gilardino, A. (1975a). *Sua cosa op. 52 for guitar*. J. W. Duarte (Ed.). Berben.
- Gilardino, A. (1975b). *Saeta op. 53 for guitar*. D. Apivor (Ed.). Berben.
- Glesne, C. (2015). *Nitel araştırmaya giriş*. A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu (Ed. ve Çev.). Anı Yayıncılık.
- Grozman, V., & Norman, C. (2013). *An algorithm for optimal guitar fingering* (Rapor No.668903). KTH Royal Institute of Technology, Stockholm. <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:668903/FULLTEXT01.pdf>
- Gubrium, J. F., & Holstein, J. A. (2003). From the individual interview to the interview society. J. F. Gubrium ve J. A. Holstein (Ed.), *Handbook of interview research: Context and method* (s. 3-32) içinde. Sage.
- Heijink, H., & Meulenbroek, R. G. J. (2002). On the complexity of classical guitar playing: Functional adaptations to task constraints. *Journal of Motor Behavior*, 34(4), 339-351. <https://doi.org/10.1080/00222890209601952>
- Karabenick, S. A., & Berger, J. L. (2013). *Help seeking as a self-regulated learning strategy*. H. Bembenuddy, T. Cleary, & A. Kitsantas (Ed.), *Applications of self-regulated learning across diverse disciplines: A tribute to Barry J. Zimmerman* (s. 237-262) içinde. Charlotte, NC: Information Age Publishing
- McPherson, G. E., & McCormick, J. (2006). Self-efficacy and music performance. *Psychology of Music*, 34(3), 325-339. <https://doi.org/10.1177/0305735606064841>
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber*. S. Turan (Ed. ve Çev.). Nobel Yayıncılık.


- Otacıoğlu, S. (2017). Profesyonel müzik eğitimi alan öğrencilerinin benlik saygı düzeylerinin incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(1), 187-196. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/475773>
- Öztutgan, Z. (2016). Türkiye’de gitar alanında yapılan lisansüstü tezlerin analizi ve değerlendirilmesi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(1), 684-708. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/253588>
- Öztutgan, Z., & Öztutgan, K. (2018). Klasik gitar eğitiminde parmaklandırma (fingering) yaklaşımları. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 11(21), 115-133. <https://doi.org/10.21602/sduarte.401222>
- Öztutgan, Z., & Tecimer, B. (2020). Ziya Aydıntan’ın gitar metodu-I isimli çalışmasının analizi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 17, 414-423. <https://doi.org/10.31722/ejmd.845890>
- Radicioni, D., & Lombardo, V. (2005). Guitar fingering for music performance. *Proceedings of the International Computer Music Conference* (s. 1-4) içinde. Barcelona, Spain. <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2005.166/1>
- Radicioni, D., Anselma, L., & Lombardo, V. (2004). A segmentation-based prototype to compute string instruments fingering. R. Parncutt, A. Kessler & F. Zimmer (Ed.), *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology* (s. 1-8) içinde. Graz, Austria. [https://www.researchgate.net/publication/228803575A\\_segmentation-based\\_prototype\\_to\\_compute\\_string\\_instruments\\_fingering](https://www.researchgate.net/publication/228803575A_segmentation-based_prototype_to_compute_string_instruments_fingering)
- Sandelowski, M. (2001). Real qualitative researchers do not count: The use of numbers in qualitative research. *Research in Nursing & Health*, 24(3), 230-240. <https://doi.org/10.1002/nur.1025>
- Uludağ, A. K. (2016). Yedinci pozisyona dayalı alternatif gitar öğretim modelinin okul çalgıları (gitar) eğitimi dersinde kullanılabilirliği. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(2), 393-408. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/265514>
- Variş, Y. A., Akbulut, F., & Altıncı, Ç. (2016). Gitarada geçişli parmak yapılandırmasının öğrencilerin çalma becerilerine etkisi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 5(15), 135-145. [http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/15a.yakup\\_alper\\_varis.pdf](http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/15a.yakup_alper_varis.pdf)

Ek 1. Etik Kurul Onayı

T.C.  
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KOMİSYONU  
ONAY BELGESİ

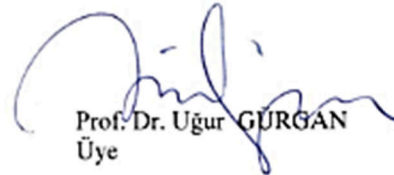
Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Dekanlığının, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Doç. Dr. H. Hakan OKAY ve Müzik Öğretmeni Muhammed CANBULUT 'un yürütücüsü olduğu "Gitarda Sol Elde Parmak Numarası Kullanımı Hakkında Müzik Öğretmeni Adaylarının Görüşleri" isimli çalışması için bilimsel etik kurul onay belgesi talebi komisyonumuzca değerlendirilmiş ve etik açıdan uygun bulunmuştur. 12.11.2020

  
Komisyon Başkanı  
Prof. Dr. Mehmet NARLI

  
Prof. Dr. Elif ÇİMEN  
Üye

  
Prof. Dr. Cevdet AVCIKURT  
Üye

  
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU  
Üye

  
Prof. Dr. Uğur GÜRGAN  
Üye



# Üç Aşk Konulu Mesneviden Minyatürler ve Feraye Türküsü Minyatürü

## Miniatures and Feraye Folk Song Miniature from Three Love-Themed Mesnevis

### Ömür Koç

Dr. Öğr. Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

email: [okocbodrum@gmail.com](mailto:okocbodrum@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0351-5443>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Koç, Ö. (2021). Üç aşk konulu mesneviden minyatürler ve Feraye türküsü minyatürü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 168-183. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.882684>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 08/02/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 04/03/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Toplumları oluşturan bireyler dileklerini, özlemlerini, aşklarını ve hasret gibi sorunlarını dile getirmek için çeşitli araçlara ihtiyaç duyarlar. Birçok şair edebi konularda mesneviler yazmıştır. Aşk konulu mesneviler geniş bir coğrafya üzerinde ilgi uyandırmış ve günümüze birçok yazma eser ulaşmıştır. Türk halk edebiyatında türküler önemli bir yere sahiptir. Menteşe Beyliğinden günümüze miras Feraye türküsü, ağrıdın destansı hikâyesinde de trajedik olay anlatılır. Anadolu'nun birçok yöresinde türküler söylenir, ezgilerin dayanılmaz melodisiyle oyunlar oynanır ancak kaçının hikâyesi bilinebilir? Kendine has özellikleri ve teknikleriyle yapılan minyatür-nakış resim 19. Yüzyılın sonuna kadar Türk resim sanatını temsil etmiştir. Türk Sanatında nakış resim olarak adlandırılan minyatürün sanatçısına nakkaş denir, metinlerde geçen olayları, konuları detaylı olarak anlatmak ve süslemek için yapılır. Bazen bir kitapta geçen olayları bir minyatür anlatırken bazen birçok minyatür yetmeyebilir. Türk minyatürlerin bir özelliği de tarihi belgelemektir. Ülkemizin zenginliklerinden olan türkülerimizin hikâyelerinin bilinmesi için görsel materyallerle destekleyerek belgelenmesi gereklidir.

**Anahtar kelimeler:** Minyatür, Türkü, Menteşe, Ağıt, Destan, Mesnevi, Nakkaş

### Abstract

Individuals who make up societies need various means to express such feelings as their wishes, longings, and loves. Many poets wrote mesnevis on literary subjects. The mesnevis with the theme of love aroused interest in wide geography and many manuscripts have survived to this day. Folk songs have an important place in Turkish folk literature. The Feraye song, inherited from the Menteşe Principality, is also told in the epic story of its lament. In many regions of Anatolia, folk songs are sung, games are played with the irresistible melody of the melodies, but how many stories can be known? Miniature-embroidery painting, made with its unique features and techniques, represented Turkish painting art until the end of the 19th century. In Turkish Art, embroidery is done to explain and decorate the events and subjects in miniature texts in detail. While sometimes a miniature tells the events in a book, sometimes many miniatures are not enough. Another feature of Turkish miniatures is to document the history. To know the stories of our folk songs, which are one of the richness of our country, they should be documented by supporting them with visual materials.

**Keywords:** Miniature, Folk Song, Menteşe, Lament, Epic, Mesnevi, Miniaturist

## 1. Giriş

Edebi eserlerde halkın yaşantısı, kültürel değerleri, örf-adetleri, dini ve ahlaki hassasiyetlerini yansıtan konular ele alınır. Tarihi süreç içerisinde geçmişten günümüze sözlü, yazılı ve görsel edebiyatın en çok işlenen konuların başında aşk, aşk acısı ve ıstırapı gelir. Varka ve Gülşah, Leyla ve Mecnun, Hüsrev ve Şirin mesnevilerinde aşk, ayrılık, hüznün ve ölüm konuları işlenmiş yazma eserlerdir. Bu mesneviler yaşadıkları dönemlerin önemli şairleri tarafından yazılmış ve günümüze ulaşmıştır. Hükümdarlar, sultanlar, devlet yöneticileri ile halkın ilgisini, beğenisini kazanan bu hikâyeler sanatçıların fırçalarından çıkan tasvirlerle daha zengin hale gelmiştir. Sanatçılar edebi eser örnekleri olan mesnevi, halk hikâyeleri ve destanlarda geçen olayları hayal dünyalarında tasvir ve motiflerle bezeyerek yazmalara değer kazandırdılar. Edebi ve tarihi konularda geçen olaylar sanatçıların en çok tasarımlarında yer verdikleri konulardandır. Türk halk edebiyatının zengin konularından birisi de aşk hikâyeleridir. Menteşe yöresinde yaşanmış, dilden dile günümüze ulaşan Feraye türküsünün hikâyesinde de aşk, ayrılık, ölüm konusu anlatılır, ağıt türküsü beğenilerek söylenmeye devam eder.

Türkülerimiz geçmişten günümüze bir köprü oluşturur, halkımızın yaşamını yansıtan, derdini, sevincini, özlemlerini, üzüntülerini, hüznlerini, kıskançlıklarını, hırslarını, aşklarını, sevgilerini dile getirdiği; gözlemlerini yansıttığı, kısaca her türden duygularını aktardığı müzik ve ezgidir. Doç. Dr. Ümrül Deveci, Altın Tasta Gül Kuruttum (Türkü Metni Çözümlemeleri) kitabının önsözünde “Türküler/halk şarkıları, onları oluşturan toplumların sessel, sözselsel, duygusal, ezgisel sözcüleridir. Anadolu’da ve Türk coğrafyasındaki yaşayan her birey, etnik kökeni, dini, düşünce yapısı, dünyayı algılayışı ne olursa olsun içinde yaşadığı halkın bu üretimine yüzyıllardır kayıtsız kalamamıştır. Hangi yöreye ait olursa olsun hangi dille söylenirse söylensin türküler, dinleyeni kendi içine alıp toplumun hikâyeleriyle yüzleştiren. Hikâyesi olan şey yaşar” diye belirtir.

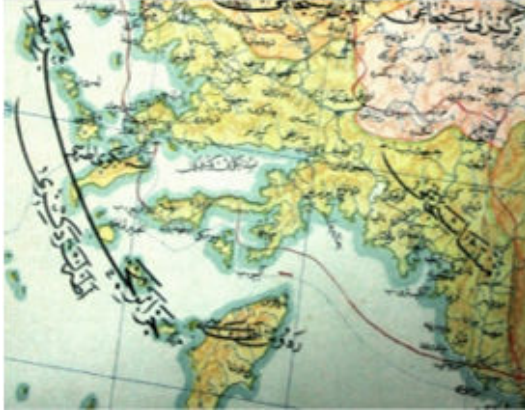
Türkünün diğer halk şiirlerinden farkı ezgisinden gelir. Bir şiir ezgiyle söylendiğinde türkü haline gelir. Bu yüzden halk arasında ezgiyle söylenen bütün halk şiirleri türkü olarak adlandırılmıştır (Altınsoy, 2006, s. 13). Derlenmemiş, bir araya getirilmemiş türküler, unutulma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Toplum yapısıyla ilgili çeşitli veriler elde edebileceğimiz türkülere, her geçen gün ilgi artmakta, toplanmış ya da derlenmiş türkü metinlerinden meydana gelmiş çeşitli kitaplar yayınlanmaktadır. Fakat bunlar yeterli değildir; çalışmalar sadece derleme yapma, metin toplama safhasında kalmamalı; güfte ve ezgi üzerinde de titiz çalışmalar yapılarak bunların değerlendirilmesi yoluna gidilmelidir (Deveci, 2007, s. XV).

Türküler iki kaynaktan beslenir. Asıl türküler söyleyenleri bilinmeyen, halkın ortak malı olan ve halkı derinden etkileyen bir olay üzerine yakılanlardır. Bu olay bütün milleti ilgilendirecek kadar önemli olabileceği gibi dar bir çevreyle de sınırlı kılabilir. Aşk, gurbet, ölüm, kahramanlık, fetih, seferberlik, doğal afetler, oymak kavgaları, eşkıya baskınları, bir kalenin düşmesi, bir vatan parçasının elden çıkması gibi olaylarla sevda, talihe küsme gibi duygular türkülerin şartlarını hazırlayan sebeplerin başında gelir. Bu olaylardan birini yaşayan veya bu duygulardan birini taşıyan, sanatçı ruhuna ve yeteneğine sahip halktan birinin olayı halk şiiriyle ve ezgi eşliğinde ifade etmesi türküyü meydana getirir. Zamanla türküyü söyleyen kişinin adı, türkünün söz ve ezgi bölümleri gibi kişisel izleri ortadan kalkar ve türkü toplumun ortak malı olarak halk edebiyatı ürünü karakterine bürünür (Albayrak, 2012, s. 611-612).

### 1.1. Mentеше Yöresi ve Türkmenler

#### Görsel 1

*Muğla İli Haritası*



(CC BY-SA, t.y.).

Günümüzdeki Muğla vilâyetini kapsayan ve antik dönemde Karya denilen bölge Türklerin eline geçişinden sonra Mentеше adıyla anılmaya başlanmıştır (Mete, 2004, s. 150-152) (harita). Anadolu'nun birçok yöresinde olduğu gibi Muğla-Mentеше Yöresi, tarihi, destanları, menkıbeleri, halk hikâyeleri ve türküleriyle de çok zengindir. Mentеше Yöresi'nin anonim ağıtları Feraye, Kerimoğlu Zeybeği, Çökertme ve Ormancı türküleri çok sevildiğinden düğün ve eğlence ortamlarında oyun havası olarak algılanıp, oynanmaktadır. Bunun nedeni anonim türkülerinin sözlerinin yeterince yansıtılmamış olması, nakarat kısımları ile ezgilerinin kulağa hoş gelmesi olabilir. Feraye'nin sonu ölümle biten acı dolu trajik hikâyesi, destansı bir şekilde anlatıla anlatıla, dilden dile günümüze ulaşmış, türkü olarak yüreğimize akmaya devam etmiştir. Ancak anonim özelliği taşıyan Feraye türküsünün yöresi, kimden alındıkları ve derleyeni bilinmesine rağmen ilk yakarı yani söyleyeni zamanla unutulmuştur. Türkünün hikâyesi ile günümüzün en önemli sorunlarından kadına şiddeti bir kez daha görselleştirerek anlatmak için de minyatürü yapılmıştır.

1071 Malazgirt Savaşı'nda alınan zafer sonrasında Muğla yöresine en yoğun Türk göçü devam eder. Bizans'ın yenilmesi Anadolu'nun kapılarının açılmasını sağlamıştır. Kutalmışoğlu Süleyman Şah 1075 yılında İznik'i alarak başkent yapması Türk göçünü Batı Anadolu'ya doğru yaygınlaştırır. Malazgirt zaferinden önce de Türklerin Anadolu'nun pek çok noktasında buldukları, buralarda Bizans yönetimine vergi vermek suretiyle sürülerini yaydıkları tarihi verilerden anlaşılmaktadır. Malazgirt savaşı hatırlanacak olursa Bizans kralının askerleri arasında Türk soylu Kıpçak boylarından askerlerin olduğu ve bunların savaş esnasında uranı(sloganı)ve dilinin bir olduğu anladıktan sonra Alpaslan'ın ordusu tarafına geçtikleri de hatırlanır. Bu askerlerin büyük çoğunluğunun Kıpçak Beçenek/Peçeneklerden oluştuğu da bilinir (Çınar, 2010, s. 39-40). Karadan ve denizden gelen Türkmenler burada bir beylik kurarak bölgeyi yoğun şekilde iskân ettiler. Mentеше Beyliği, Osmanlı topraklarına bir sancak olarak katıldıktan sonra belgelerde ve kroniklerde Mentеше ili, Mentеше vilâyeti, Mentеше sancağı, Mentеше livası adlarıyla yer almıştır (Mete, 2004, s. 150-152).

Menteşe beyliğinin kuruluş yıllarında Kıpçak ve kısmen Moğol unsurlar da dahil olmak üzere, önemli ölçüde Oğuz göçü olmuştur. 13. yüzyıldan sonra ise Oğuz/Türkmen ağırlıklı göçler olmuştur. Ancak bu elbette kesin ve kesin hatlarla ayrılmaz. Kıpçak unsurlar içinde Oğuzların, Oğuz unsurlar içinde de Kıpçakların bulunması ve kaynaşması pek tabiidir. Ancak ağırlık bakımından Kıpçak ve çok az da olsa Türkleşmiş Moğol unsurların Muğla-Bodrum arasını, Oğuz/Türkmenlerin de Fethiye-Marmaris hattını benimsedikleri ve yerleştiklerini dil yadigarları ve antropolojik verilerden anlamak mümkün gibi görünmektedir. Ancak Muğla genelinde Oğuz/Türkmenler hem yoğun hem baskın olmuş, diğerlerini etki altına almıştır (Çınar, 2010, s. 40).

Göçebelerin önceleri genel bir adları yoktu. Her soy kendi adıyla anılırdı. Sonraları bunların büyük bölümüne Türkmen, 15. yüzyıldan itibaren ise Yörük denildi (Çınar, 2010, s. 44-45). Yörükler, etnik olarak Türklerin Türkmen/Oğuz kolundandırlar. Kökende; her Türkmen bir Yörük'tür, her Yörük de bir Türkmen'dir, Türk'tür (Menteşe Belediyesi, t.y., para. 3).

## Görsel 2

### Yörük Kıl Çadırı



(Kıvrak, t.y.b).

Yörük kelimesi “yörü-mek” fiilinden -k ekiyle yapılmış bir ad olup “yürüyen” demektir; sözlükte “göçebe, göçer-ev, göçer” manasına gelir. Yörük kelimesinin XIV. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmış ve yaygın biçimde kullanılmış olması mümkündür. Yörük kelimesi göçebe yaşayış tarzını gösterir biçimde kanunnamelerde zikredilir. Fatih Sultan Mehmed'in kanunnamesinde şöyle bir madde vardır: “Koyunlu yerli ve yörük yayla ve kışla hakkın vermeye” Diğer bir kanunnamede, “Yörükler evvelden yörüü geldikleri yerde yörüyeler.” Sancaklara ait kanunnamelerde şu cümle çokça geçer: “Yerlide ve yörükte resm-i ganem iki koyuna bir akçedir.” Anlaşılabacağı üzere “yerli” kelimesi yörükün karşıtı olup yerleşik hayata geçen” manasını taşır (Sümer, 2013, s. 570-573).

Yörük teriminin ilk anlamı göçebe yaşayış tarzı ile ilgili olsa da zamanla “göçebe” yaşayıştan ayrılmış, toprağa bağlanmış, köylüleşmiş, hatta kentlileşmiş insanların bir bölümü, atalarının yaşayış biçiminin adı olan “Yörük” sözünü kendilerine sıfat olarak kullanmaya devam etmişlerdir. Yörük yerleşimi açısından Muğla bölgesi önemli bir yer tutar. Muğla bölgesinde yaşayan Yörükler; daha çok besledikleri hayvanlara bağlı olarak Karakeçeli, Kızılkıçeli, Sarıkeçeli, Karatekeli, Karakoyunlu, Akkoyunlu, Çepni vb. adlar alırlar. Türkmen /Oğuz boylarının pek çoğunun adının köylerde yaşaması bölgenin karakteristik özelliğidir. Osmanlı devleti döneminde ortaya çıkan bu ad, göçebe yaşayışın sosyal hayattan çekilmesine paralel olarak yavaş yavaş unutulmaya başlamıştır. Muğla Yörük/Türkmenleri arasında, Mentеше Beyliğinin kuruluşu sürecinde gelen Türkmenlerden başka Konya, Karaman, Kütahya, Adana, Antalya, Denizli, Aydın, Malatya, Adıyaman, Erzincan bölgelerinden gelip yerleşen çok sayıda Türkmen/Yörük vardır (Menteşe Belediyesi, t.y., para. 11).

Yörük adı Kızılırmak'ın doğusunda ve güneydoğusunda kalan yörelerde bilinmez. Oralarda bu manada aşiret ve göçer kelimeleri kullanılır. Son zamanlarda aşiret kelimesinin bilhassa Güney Anadolu'da hem çoğul hem tekil anlamda yörük adı yerine kullanıldığı görülür (Sümer, 2013, s. 570-573). Konargöçerler, Orta Asya'dan Anadolu'ya getirdikleri ve geliştirdikleri bozkır kültürünün etkisiyle ortaya çıkan sosyal düzende fazla bir değişikliğe uğratmadan yaşatmışlardır.

Konargöçer Yörükler, baharı ve yazları serin, otların bol olduğu yaylaklarda, güzleri güzlükte, kışları daha sıcak olan kışlakta geçirirler. Muğla bölgesi Yörükleri, Gökova ve Milas bölgesine kışlak, Denizli ilinin Tavas ve Kale ilçeleri ile Muğla'nın Köyceğiz ilçesindeki Sandıras Dağı'nın eteklerine yaylak olarak göç ederler. Yaylaya göç genellikle Hıdırellez'den sonra yapılır, yüklenmiş hayvanları ve hayvan sürüleriyle çıkış duruma göre birkaç gün veya bazen hafta sürebilir. Yörükün hayatı; temel güç kaynağı obası, kıl çadırları ile hayvanlarıdır. Deve, at daha çok binmek ve yük çekme aracı olarak, keçi başta olmak üzere koyunların hemen hemen her şeyinden faydalanır.

### Görsel 3

#### Yörüklerin Hayatında Yer Alan Keçileri



(Kıvrak, t.y.a).

Bir Türkmen- Yörük coğrafyası olarak Muğla bölgesi sözlü halk kültürü ürünleri bakımından zengin bir birikime sahiptir. Destanlardan türküler, halk hikâyelerinden masal ve efsanelere dek sözlü kültür muhafaza edilmiştir. Ancak yeterli değildir. Gelecek nesillere ulaştırmak için resim, minyatür, gravür gibi görsel sanatlardan yararlanılmalıdır.

## 2. Yöntem

Araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Makalede yer verilen üç aşk konulu minyatürlü mesnevilerin kaynak taraması yapılmış ve minyatürler belirlenmiştir. Feraye türküsü minyatürü için alan araştırması, video kayıtları ve fotoğraf çekimleri yapılmıştır.

## 3. Minyatür ve Feraye Türküsü

### 3.1. Kısaca Minyatür Sanatı

Minyatür terimi Orta Çağ Avrupa'sında yazma kitapların bölüm başlarına yapılan tezhiplerde (süslemelerde) baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya miniumdan türetilmiştir ve söz konusu tezhipleri tanımlar. Daha sonraları Latince miniare kökünden türetilerek İtalyanca miniatura, Fransızcaya miniature biçiminde geçip zamanla yazma kitaplardaki resimleri ifade etmek için kullanılmıştır (Mahir, 2005, s. 15).

Türk Minyatür Sanatı Uygurlardan Osmanlı Devleti'nin sonuna kadar resim sanatının temsilcisi olmuştur. Osmanlı Batılılaşma Döneminin sonuna kadar Türk minyatür sanatına nakış, sanatçısına da nakkaş adı verilmiştir. Nakkaşlara sanat eğitimleri usta-çırak ilişkisiyle, günümüzde sanat eğitimi verilen okulların karşılığı olan nakkaşhanede verilir. Minyatür yazma eserlerde geçen konuyu daha iyi anlatmak ve süslemek için yapılır, kendine has tekniği ve özellikleri vardır. Günümüz batılı resim sanatının özelliklerinden perspektif, anatomi, ışık-gölge gibi kuralların yerine minyatürde havadan bakılıyor görünüm, mekânın hem içi hem de dışının verilmesi, mecazi anlam, önemine göre figürlerin büyük çizimi, ince işçilik, nesnelere ve figürlerin detaylarına kadar kontürlenerek verilmesine dikkat edilir. Nakkaşlar genellikle altını gökyüzü, süsleme ve cetvelde, gümüşü ise mekânların çatılarında, kubbelerinde, silah ve akarsuların tasvirlerinde kullanırlar. Türk minyatürünün en önemli özelliği, yazmadaki anlatılan konuyu tüm detaylarıyla birlikte tarihsel kayıt altına almasıdır. Minyatürlerde belgelenen olayları, hikâyeleri, o günkü kentleri, coğrafyayı, yapılan savaşları görebiliriz.

Yapılan seferler, göçler, göç edilen yerlerdeki yerel kültür, sanat ve sanatçılarla birlikte farklı gelenek, okul, üslupta yetişmiş nakkaşlar ve eserleri Osmanlı Devleti topraklarına getirilerek minyatür sanatı daha bir zengin duruma gelmiştir. Yavuz Sultan Selim'in Doğu seferinden sonra bölgenin sanat merkezleri olan Tebriz, Herat, Kazvin, Şiraz ve Halep şehirlerinden Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'ne çok farklı kökenden sanatçıları ve eserleri getirildiği ve Kanuni Sultan Süleyman zamanında Batı'dan pek çok sanatçının geldiğini ehl-i hiref defterlerinden öğrenebiliyoruz (Renda, 1997, s. 1266-1267). Günümüze kadar Türk sanatçıları Asya, Avrupa ve Kuzey Afrika'da çeşitli sanat eserleri, üslupları ve teknikleriyle zengin sanat örnekleri tasarlamışlardır. Dünyanın birçok müzesinde, kütüphanesinde ve koleksiyonlarında zengin Türk minyatür sanatı örnekleri yer alır.

Nakkaşların severek minyatürlerini yaptıkları konulardan birisi de edebiyattır. Sultanların, hükümdarların, yöneticilerin himayesinde nakkaşlar, Türk edebiyatının, kültürünün zengin yazma eserlerinin minyatürlerini yapmışlardır. Aşk, acı, hasret, ayrılık ve ölüm gibi konuların anlatıldığı, saray çevresi aruzlu yazmalardan Varka ve Gülşah, Leyla ile Mecnun, Hüsrev ile Şirin mesnevileri minyatürleri ile Menteşe Beyliği'nden günümüze gelen Feraye türküsü hikâyesi minyatürü örnek verilebilir.

### 3.2. Varka ve Gülşah Mesnevisinden Minyatür Örnekleri

Fars ve Türk edebiyatlarında bilinen konusunu Arap edebiyatından alan aşk hikâyesi Varka ve Gülşah mesnevisi, Sultan Abu'l-Kasım Mahmud adına şair Ayyuki tarafından Gazne Sarayı'nda Farsça yazılmıştır. Türk

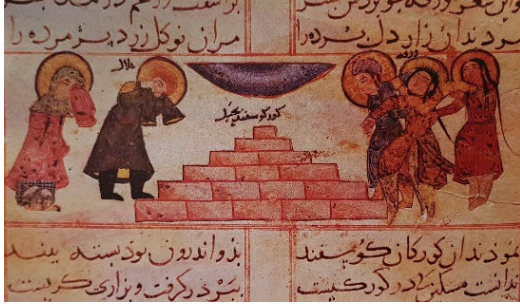


Edebiyatı'nda tanınan diğer Varka ve Gülşah mesnevisi Yusuf -ı Meddah tarafından biraz farklı olarak tekrar ele alınarak Sivas'ta yazılmıştır. Varka ve Gülşah mesnevisi Türk, Azerbaycan, Özbek, Türkmen, Kazak, Tacik, Fars ve Afgan edebiyatlarında halk varyantları şeklinde günümüze kadar ulaşmıştır (Coşkun, 2012, s. 516-517). Şair Ayyuki'nin yazdığı, Türk minyatür sanatının gelişiminde önemli bir yere sahip olan mesnevinin minyatürlü tek nüshası Anadolu Selçuklu döneminde Amal-i Abdülmü'min b. Muhammed al-nakkaş al-Huveyyu tarafından Konya'da yapılmıştır. Selçuklu Dönemi edebi yazma minyatürler grubuna giren bu eserin, günümüze ulaşmış aşk veya benzer konulu başka bir eser bulunmaması nedeniyle başyapıt niteliği taşıdığı söylenebilir (Berber ve Başar, 2018, s. 72). Birtakım entrikalardan ve iç içe geçme olaylardan meydana gelen bu acılı aşk hikâyesi İslam sanatındaki resimli nadir aşk konulu eserlerdendir. Topkapı Sarayı Müzesindeki nüsha bilinen tek resimli Varka ve Gülşah yazmasıdır. 70 yaprak olup 71 minyatür ihtiva eder (İnal, 1995, s. 50).

Mesnevinin kısaca hikâyesinde Hz. Muhammed (sav) zamanında Mekke'deki Beni Şeybe kabilesinin iki kardeş yöneticisinden Hilal'in oğlu Varaka ile Hümmam'ın kızı Gülşah birlikte büyürken aralarında bir aşk doğar ve evlenmelerine izin verilir. Ancak daha önce Gülşah'a talip olan ve reddedilen Amr adında bir kişi düğün sırasında Gülşah'ı kaçıtır. Amr'ın kabilesiyle savaşmak zorunda kalan Varaka esir düşer ve Gülşah tarafından kurtarılır. Gülşah'ın annesi Varaka'nın fakir olmasını bahane ederek evlenmelerine engel olur ve kızını Şam Şahı Melik Muhsin'e verir. Varka'ya önce Gülşah'ın öldüğü söylenir ve mezarı gösterilir (Minyatür 1).

### Minyatür 1

*Varka Gülşah'ın Yalancı Mezarı Başında, XIII. Yüzyıl İlk Yarısı*



(Çağman ve Tanındı, 1979).

Varka gerçeği öğrenir, Gülşah'ı bulmak için Şam'a gider. Melik Muhsin Gülşah'ın Varka'yı sevdiğini öğrenir, âşıkları kavuşturur ve Gülşah'ı boşar. Melik'in iyiliği karşısında Varka aşkına rağmen Gülşah'ı terk eder ve tekrar ayrılırlar. Başlarından birçok olay geçen Gülşah Varka'nın öldüğünü öğrenince mezarına gelir, kendini hançerler ve yanına gömülür. Hz. Peygamber'e hikâye anlatılır, Hz. Peygamber'in duasıyla dirilen âşıklar nikâhlanır ve birlikte kırk yıl yaşarlar (Coşkun, 2012, s. 516-517).

Diğer anlatımda; Varka durumu öğrenir ve Şam'a gidip Gülşah'ı bulur. Şam kralının sarayında birkaç gün kaldıktan sonra babasının mezarını ziyaret etmek üzere ayrılır (Minyatür 2). Yolda attan düşerek ölür. Gülşah da Varka'nın mezarı başında ölür. Şam kralı her ikisine de bir mezar yaptırır ve adını "Âşıklar Türbesi" koyar. Bu hikâye o kadar nam salar ki, bir gün savaştan dönerken Hazreti Peygamber bu mezarın haberini alır ve ziyaret eder (İnal, 1995: s. 50).

### Minyatür 2

*Varka'nın Kollarında Babasının Ölmesi*



(Hattstein ve Delius, 2000).



Varka ve Gülşah minyatürlerindeki figürlerin genel özellikleri, Uygurlardan Anadolu Selçuklulara kadarki Türk tiplmesi özelliklerini taşımalarıdır. Figürlerin yüzleri dolgun, köşeli (oval, ay yüzlü), badem gözlü, hafif kemerli küçük burunlu, gonca ağızlı, saçları iki yana bırakılmış ve başlarının etrafı harelidir. Ayrıca figürlerin başlıkları, giysileri, kollardaki pazubent (tiraz), atların kuyruklarının bağlı olması, sayfa kenarlarında bitkisel motifler (nar, haşhaş ve ağaç), rumi motifleri, çeşitli hayvan tasvirleri kompozisyonlarda yer alır (Minyatür 3). Minyatürlerin sıralı ve simetrik olarak metnin arasında yer alması da özelliklerdendir (Minyatür 4). Bu özellikler diğer Türk sanatları eserleriyle üslup birlikteliği gösterir.

### Minyatür 3

*Gülşah'ın Bayılması, XIII. Yüzyıl İlk Yarısı*



(Çağman ve Tanındı, 1979).

### Minyatür 4

*Çadırında İsteksizce Yatan Gülşah'ı Endişeyle Annesinin İzlemesi*



(Hattstein ve Delius, 2000).

### 3.3. Leyla ile Mecnun Mesnevisinden Minyatür Örnekleri

Leyla ile Mecnun aşk hikâyesinin kökeni Arap edebiyatı olmasının yanında Türk, Fars ve Urdu edebiyatlarında sevilerek yazmalarda yer almış ve nakkaşlarca minyatürleri yapılmıştır. Fars edebiyatında ilk defa Menuçihri ve Baba Kuhi-i Şirazi'nin divanlarında rastlanmış daha sonra Nizami-i Gencevi, Emir Hüsrev-i Dihlevi, Abdurrahman-ı Cami, Kâtibi, Mektebi-i Şirazi gibi şairlerce mesnevisi yazılmıştır (Yazıcı, 2003, s. 160-161). Türk edebiyatında Leyla ve Mecnun'nun hikâyesini ilk defa eserlerinde anlatan Gülşehri ile Âşık Paşa'dır. Türk edebiyatında Leyla ve Mecnun hikâyesini müstakil mesnevi şeklinde yazan ilk şair Edirneli Şahidi'dir. Ali Şir Nevai'nin hamsesi içinde Leyla ve Mecnun'da yer alır. Türk edebiyatının en güzel Leyla ve Mecnun mesnevisini Fuzuli yazmıştır. Diğer Leyla ve Mecnun'u yazan şairlere Hamdullah Hamdi, Ahmed Rıdvan, Bihişti, Ahmed Sinan Çelebi, Sevdai, Hakiri ve Kadimi örnek verilebilir (Pala, 2003, s. 161).

Edebi eserlerin bazılarında olduğu gibi Leyla ve Mecnun'nun hikâyesinde de farklı anlatımlar vardır. Bunlara örnek Nizami'nin eserinde Leyla Kays'ın amcasının kızı iken Fuzuli onları akraba göstermez. Nizami Leyla ile Mecnun'u çölde karşılaştırmazken Fuzuli eserinin en lirik sahnesini çöldeki buluşma ile anlatır. Nizami'de olaylar Mecnun'un ölümüyle sona ererken Fuzuli iki aşığı cennette buluşturup mezarlarının türbeye dönüştüğünü söyler (Pala, 2003, s. 163).

Urdu yazarları tarafından Arapça kaynaklardan ziyade Farsçadan aktarılan ve çeşitli şekillerde yön verilen hikâye Hint alt kıtasının adet, gelenek ve kültürünün etkisinde kalmıştır. Urdu edebiyatında Leyla ve Mecnun konusunu işleyen şairlere Abdullah Vaiz b. İshak, Mirza Muhammed Taki Heves, Tecelli, Azizüddin Nami ve Şah Muhammed Azim Dihlevi'nin mesnevileri örnekler (Fauq, 2003, s. 162).

Leyla ve Mecnun hikâyesinde: Necid'de bulunan Beni Amir kabilesine mensup Kays ile Leyla kabilelerinin hayvanlarını otlatırken birbirlerini severler (Minyatür 5). Büyüyüp aşklarının meydana çıkması üzerine Leyla çadırda alikonur ve Kays'a gösterilmez (Minyatür 6). Bunun üzerine Kays'ta aşkın ilk ıstırabı başlar: babasına Leyla'yı istemesini söyler. Ancak aşkları sebebiyle kızın adı dillere düşüp namusu lekelendiği için bu teklif reddedilir ve Leyla bir başkasıyla evlendirilir. Kays ıstırabın tesiriyle aklını büsbütün kaybeder. I. Mervan'ın vergi memuru Ömer b. Abdurrahman ile onun yerine geçen Nevfel b. Müsahık Kays'a yardımcı olmak için girişimde bulunurlar, fakat bu girişimleri sonuçsuz kalır. Babası şifa ümidiyle Mecnun'u Mekke ve Medine'ye götürürse de Mecnun Allah'a aşkını arttırması için dua eder ve çöllere kaçarak vahşi hayvanlarla birlikte yaşamaya başlar (Minyatür 7).

### Minyatür 5

*Leyla ile Mecnun Medresede*



(Hamse 1482 Herat SPL (No.52), Ganjevi, 1983).

### Minyatür 6

*Leyla ve Mecnun'un Buluşması*



(Çağman ve Tanındı, 1979).

### Minyatür 7

*Mecnun Vahşi Hayvanlarla Doğada*



(Hamse 1648 Buhara SPL NPV 66.f (No.72), Ganjevi, 1983).

Öte yandan Leyla, Mecnun'un aşkıyla ıstırap içinde ölür (Minyatür 8). Mecnun da onun için ağıtlar söyleyip aşkının acılarını terennüm ederek çöllerde dolaşmaya devam eder. Nihayet bir gün ölüsü bulunur (Durmuş, 2003, s. 159).

### Minyatür 8

*Mecnun Leyla'nın Mezarında*



(Hamse 1648 Buhara SPL NPV 66 (No 80), Ganjevi, 1983).

### 3.4. Hüsrev ile Şirin Mesnevisinden Minyatür Örnekleri

Bir aşk macerasının asırlar boyunca ilgi görmüş ve sevilmiş hikâyesi Hüsrev ve Şirin'in aslı Sasani Hükümdarı Perviz'in hayatından alınmış olup Şirin ü Hüsrev, Şirin ve Perviz, Ferhad ve Şirin, Ferhadname gibi adlarla da bilinmektedir. Hüsrev'in tarihi şahsiyeti çok iyi bilinmesine rağmen Şirin hakkında bilgiler farklıdır. Şirin çeşitli kaynaklarda İran büyüklerinden birinin cariyesi, Hüsrev'in cariyesi, Romalı Hristiyan bir kız ve Ermen ülkesi melikesi Mihin Banu'nun yeğeni olarak tanıtılır. Nizami-i Gencevi hikâyeyi mesnevi tarzında ölümsüzleştirmiş ve daha sonraki şairlere ilham kaynağı olmuştur. Hüsrev ü Şirin eserleri olan şairlere Emir Hüsrev-i Dihlevi, Arifi, Hacı Şehabeddin, Ahi-i Meşhedî, Vasli, Bezmi, Fahri, Şeyhi, Ahmed Rıdvan, Muisi, Sadri, Hayati, Harimi, Ahi, Lamii Çelebi ve Arif Çelebi örnektir.

Nizami'nin Hüsrev ve Şirin mesnevisinde; Çocuğu olmayan İran hükümdarı Hüzmüz'ün Tanrı'ya yakarışı ve adakları sonucunda dünyaya Hüsrev gelir. Rüyasında güzel bir sevgilisi, harika bir atı, müzisyen bir dostu ve muhteşem tahtının olacağı müjdesi verilir. Çeşitli ülkeleri gezen ve iyi bir ressam da olan yakın dostu Şapur'dan Ermen melikesi Mihin Banu'nun Şirin adında dünyalar güzeli yeğeni ve Şebdiz adında atının olduğunu öğrenir. Hakkında duyduklarıyla Şirin'e âşık olan Hüsrev Şapur'u Ermen'e gönderir. Şapur Hüsrev'in resmini Şirin'e gösterir, durumu anlatır, Şirin Hüsrev'in resmine bakar ve âşık olur (Minyatür 9).

### Minyatür 9

*Şapur Şirin'in Portresini Hüsrev'e Gösteriyor*



(Hamse 1539-1543 Tebriz, Nakkaş Mirza Ali (No.14), Ganjevi, 1983).

Erkek kıyafeti giyen Şirin atı Şebdiz'e binerek avlanma bahanesiyle Hüsrev'e kavuşmak için yola çıkar. Aynı zamanda Hüsrev'de Şirin'i görmek için yola çıkmıştır. Yolda karşılaşmalar fakat birbirileri tanımazlar (Minyatür 10).

### Minyatür 10

*Hüsrev Şirin'i Yıkanırken Görüyor*



(Hamse 1648 Buhara SPL NPV 66, Nakkaş Sultan Muhammed (No.17), Ganjevi, 1983).

Tahttan indirilen babasının yerine mücadelede başarısız olan Hüsrev Şirin'nin bulunduğu Ermen'e tekrar döner. Şirin ava çıktığında Hüsrev'le karşılaşır ve iki sevgili günlerini eğlenceyle geçirmeye başlar (Minyatür 11). Şirin Hüsrev'e taç ve tahtını kurtarmasını söyleyince gönlü kırılan Hüsrev yola çıkar. Rum Kayseri, kızı Meryem'le Hüsrev'i evlendirir, ordusuyla yardım ederek ona tahtını kavuşturur. Şirin Ermen melikesi olur, aşkını unutamaz ve tahtını bırakarak köşküne çekilir. Şirin'i unutamayan Hüsrev Şapur'u Şirin'e gönderir ancak Şirin evli olduğu gerekçesiyle Hüsrev'in talebini reddeder (Minyatür 12). Taze sütle beslenmeye alışmış olan Şirin süt bulmakta zorlanınca Şapur'dan yardım ister. Çin'de aynı hocadan ders aldığı arkadaşı Ferhad'ı getirir ve ona iş verir. Ferhad kısa sürede sarp kayaları delerek uzaklardaki otlaklardan süt getirir. Ferhad Şirin'e âşık olur, yaptığı işlerin karşılığı olan mücevherleri kabul etmeyerek kırlara, dağlara çıkar ve aşkını herkes öğrenir.

### Minyatür 11

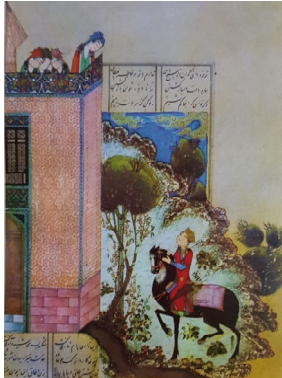
*Hüsrev ve Şirin Chovkan (Polo) Oynuyor*



(Hamse 1543-1544, Şiraz LOS D-212 f. 53 (No.25), Ganjevi, 1983).

### Minyatür 12

*Hüsrev Şirin'in Köşkü Önünde*



(Çağman ve Tanındı, 1979).



Hüsrev huzuruna Ferhad'ı çağırarak bu aşkından vazgeçmesi için çeşitli vaatler de bulunur. Rızı olmadığını gördüğü Ferhad'dan olmayacak iş olarak Bisütun Dağı'nı delerek ordunun geçebileceği yolu açmasını ister. Ferhad Şirin'e olan aşkıyla dağı deler, Şirin ve atının tasvirlerini dağa işler. Şirin dillere destan olan Ferhad'ı izlemek için atıyla dağa geldiğinde atı sakatlanır ve yuvarlanmak üzere iken Ferhad atıyla birlikte Şirini havada yakalar (Minyatür 13) Hüsrev Ferhad'ı aradan çıkarmak için Şirin'in öldüğü haberini yollar. Ferhad derin ıstırap içinde ölür. Hüsrev'in eşi Meryem'de ölünce Şirin ve Hüsrev sonunda büyük bir düğünle evlenir. Hüsrev'in Meryem'den doğan kötü ruhlu oğlu Şirüye Şirin'e göz koyar ve babasını öldürür (Minyatür 14 ve Minyatür 15). Şirin Hüsrev'in tabutu başında hançeriyle hayatına son verir (Minyatür 16) (Erkal, 1999, s. 55).

### Minyatür 13

*Ferhat Şirin ve Atını Yakalıyor*



(Hamse1648 Herat SPL NPV 66 (No.40), Ganjevi, 1983).

### Minyatür 14

*Hüsrev'in Ölümü*



(Hamse 1481-1482 Herat SPL Dorn 338 f. 91 (No.48), Ganjevi, 1983).

### Minyatür 15

*Cenazeye Katılan Şirin ve Cemaat Hüsrev İçin Yapılan Mezara Yaklaşırken*



(Hamse 16.yy SPL Dorn 341 f. 90 (No.50), Ganjevi, 1983).



## Minyatür 16

### İntihar Eden Şirin'in Ölümü



(Hamse 1481-1482 Herat SPL Dorn 338 f. 92 (No.51), Ganjevi, 1983).

### 3.5. Ferâye Türküsü

Makale konusunun geçtiği Menteşe yöresi günümüzde-Muğla vilâyetini kapsar. Batı Menteşe Dağları'nın devamı olan Marçal Dağları güneyde Gökova Körfezi, batıda Milas ilçesi, doğuda Ula ilçesi ile Muğla merkezi sınırları arasında yer alır. Günümüzde Muğla'nın merkez ilçesi Menteşe'dir.

Türk geleneklerinde kadınlar baş tacı yapılmasına rağmen genellikle çocuk doğuran, büyüten, evlendiren, yemek yapandır. Aslında kahr çeken, hayvan güden, süt sağan, ilmik ilmik, düğüm düğüm halı-kilim dokuyan, çadır kuran, obanın direği, kısacası her şeyle ilgilenen, karşılık beklemeyen en acısı da üstüne birde şiddet gören ve öldürülendir. Menteşe yöresi aşk, seveda, doğa, ölüm, yiğitleme, ninni, taşlama ve en çok da ağıt türündeki türküleriyle bilinir. Ferâye türküsü hikâyesi de bunlardan sadece biridir. Kayıt altına alınmayan halk hikâyelerimiz zaman içerisinde ilk orijinalinden uzaklaşarak değişikliklere uğramakta veya unutulmaktadır. Halk hikâyeleri, türküler, destanlar görsel materyallerle belgelenirse geleceğe sağlıklı bir şekilde taşınır. Ferâye'nin hikâyesi de zaman içerisinde ilk anlatımından günümüze gelinceye kadar değişikliklere uğramış ve çeşitli kaynaklarda hikâyesi yayımlanmıştır.

Türkünün söz ve müziği, Ankara Radyosu adına derlemeler yapan Muzaffer Sarısözen ve ekibi tarafından, 10.08.1942 tarihinde, Galip Birgili ve Raziye Gülten'den derlenmiştir. TRT Müzik Dairesi Yayınlarının 761 numarasıyla kaydedilerek, Türk folkloruna Muğla türküsü olarak kazandırılmıştır (Altınsoy, 2006, s. 159).

#### 3.5.1. Ferâye Türküsünün Sözleri

Ferayidir gızın adı,  
Ferayi de yar yandım aman,  
Esmer yârimde aman da Ferayi,  
Türkmen de gızı,  
Katarlamış mayayı da,  
Yar yandım aman esmer yârime,  
Aman da mayayı,  
Ninna ninna ninna nay,ninna nayda,  
Aman da Ferayi.  
Demirciler demir döğer,  
Tunç olur, aman da tunç olur,  
Sevip sevip ayrılması güç olur,  
Yar yandım aman esmer yârime,  
Aman da güç olur,  
Ninna ninna ninna nay,ninna nayda,  
Aman da Ferayi (Eren, 2003, s. 111-112)

#### 3.5.2. Ferâye Türküsünün Kahramanları

Ferâye, göçebe hayatıyla Menteşe'nin Marçal Dağları'nı yurt edinen obanın güzeller güzeli, demirci ustasının biricik Türkmen kızıdır. Destansı aşk hikâyesinin, sonu trajediyle biten türkünün kahramanıdır. İlyas Bey, Ferâye'nin âşık olduğu ve uğruna canından vazgeçtiği, Menteşe Beyi Yakup'un oğludur. Ancak türkünün metninde İlyas Bey'den hiç söz edilmez. Yine türküde hiç söz edilmeyen Mistik, fikri alınmadığı gerekçesiyle kardeşi Ferâye'nin evlenmesine razı olmaz. Bu yüzden önce kardeşinin sonrada kendi canına kıyar.

### 3.5.3. Ferâye Türküsünün Hikâyesi

Menteşe Beyliği döneminde yaşanan halk hikâyesinin ilk orijinal hali döneminde kaynaklarda yer almadığından zaman içerisinde hikâyesinde eklemeler, çıkarmalar ve farklı anlatımlarla günümüze ulaşmıştır. Hikâyesi türkünün sözlerinde yeterince yer bulmadığından günümüzde bazı farklı anlatımlarla yayınlanmıştır.

İlyas o gün de sazını duvara asar; silahını alır, arkadaşlarıyla Marçal Dağları'nda ava çıkar. Bu çok sık yaptığı bir şeydir. Dağlarda gezmekten, türlü çeşit hayvanı, börtü böceği gözlemekten, avlanmaktan, kimi zaman arkadaşlarıyla yarışmaktan büyük zevk alır. Ama sevdalısı olduğu Marçal Dağları'nda, o gün onu başka bir sürpriz beklemektedir. İlyas Bey, hayranlıkla güzel gözlü bir ceylanın peşine takılır, çok hızlı koşan ceylanı gözden kaçırdı, dönmek ister, ama birden bir çift sürmeli iri gözle karşılaşınca, donup kalır. Az önce kaçırdığı ceylanın güzel gözleri, bu anlamlı güzel gözlerin içinde sönüp gider. Zarif motiflerle işli giysisiyle, renk renk pul ve boncuklarla süslenmiş örtüsüyle, sülünü andıran bir Türkmen güzeli, karşısında durmaktadır. İlyas Bey, bir süre hayranlığını gizleyemeyen gözlerle baktıktan sonra, cesaretini toplar ve sorar: Adını bağışlar mısın, güzelim? Kız, sürmeli gözlerini kaçırdır önüne bakar: Ferayi, Beyim, der. Öyle ya, böylesi atı, koşumları, silahı, giysileri ve yakışıklığı olan birisi olsa bey olur, diye düşünür, güzel Ferâye... Ferayi mi? diye sorar, delikanlı. Ferayi der güzel kız; başka bir soruya fırsat vermeden, bir ceylan çevikliğiyle gözden kayboluverir. İlyas, dolaşır atıyla, kızın izini bir türlü bulamaz; Marçal Dağları dar gelmeye başlar, arkadaşlarını toplar, geriye döner. İlyas, kızın peşini bırakmaz, araştırır, soruşturur, öğrenir Ferayi'nin anasını atasını; derdini, kendi annesine açar fakat annesi hoş karşılamaz, "Bey oğluna, Bey kızı yakışır" der, ama İlyas'ı da ikna edemez. Yakup Bey de, bu işin töreye uygun olmadığını anlatmaya çalışır oğluna, bir sürü bey kızı adı verir; ama İlyas'ın gözü Ferayi'den başkasını görmez olmuştur. Çaresiz, Mentşe Beyi Yakup, Ferayi'nin babasını görmek için yanındakilerle birlikte Türkmen obasına gider. Ferayi'nin, babası ve annesi konukları şaşkınlıkla karşılarlar, nereye oturacaklarını bilemezler; ikramlar, hoş beş derken konuya gelinir: Bahçenizdeki gülü dermeye geldik, oğlumuzu size verip kızınızı almaya geldik, derler ve Ferayi'yi atasından anasından isterler. Ferayi'nin babası, "Beyoğlu beye kız vermek obamızı onurlandırır" diyerek kızını vermeye razı olur. Fakat Ferayi'nin ağabeyi Mıstık, bu olaya içerler, "Benim kardeşim, bey oğlunu nerede görmüş de gözleşmişler, dahası sözleşmişler" diyerek, kızın verilmesine itiraz eder. Ferayi'nin gönlüde, İlyas'tadır; haberleşirler, Dipsiz Kapuz'un önünde buluşmaya karar verirler. Ferayi, sarı mayayı katarlayarak, korku içinde, ürkek bir ceylan gibi buluşma yerine gider; İlyas'ı beklemeye başlar ama bu arada ağabeyi Mıstık'ın onu izlediğini fark etmez. Mıstık, aniden kızın önüne çıkar: "Bir de utanmadan kaçıp, onurumuzu beş paralık edersin, öyle mi!" diyerek, belindeki hançerini çıkarıp, rasgele saplamaya başlar. Güzel Ferayi, ağzını bile açmadan, ağabeyinin hançer darbesiyle, dengesini yitirip, Dipsiz Kapuz'a yuvarlanır. Mıstık, kardeşinin ardından kendi canına da kıyar, kanlar içinde yere yuvarlanır. İlyas Bey, oraya geldiğinde, iki kardeşin ölüsüyle karşılaşır. Dipsiz Kapuz, o günden sonra, Kanlı Kapuz diye anılır ve Marçal Dağları'na da Ferayi kızın türküsü yayılır (Deveci, 2007, s. 322-323).

Ferâye türküsü hikâyesinin bir başka kaynakta anlatımında: Türkmen obasından Ferâye, ya siz? Mentşe beyi Yakup Bey'in oğlu İlyas. Ferâye ha! Niye şaşkırdınız beyim. Benim Türkmen adımlı beğenmediniz mi? Hem de çok beğendim. Benimle evlenir misin kız? Bilmem, anamla babam ne der? Bu konuşmalardan sonra cesaretlenen İlyas Bey atına atlar ve soluğu anasının yanında alır (Eren, 2003, s. 34).

Ferâye türküsü hikâyesinin bir başka kaynakta anlatımında: Kız alınıp verilir. Ancak arada bir sorun vardır. Ferâye'nin ağabeyi Mıstık bu istemeler sırasında gurbette olduğundan durumdan geç haberdar olur. Öğrendiğinde kardeşi çoktan verilmiştir. Evliliğine karşı çıkar ve engel olur. Ne dedilerse de ikna olmaz. Gün gelir çatar, kızın ağabeyi bu evliliğe, "Ben daha büyüğüm, evlenme sırası bende" diyerek karşı çıkınca evlenme işi de suya düşer (Altınsoy, 2006, s. 159).

Kimi varyantlarında anlatıcı ya da aktarıcı, halkın mutlu son isteği üzerine hikâyeyi Ferâye ile İlyas'ı evlendirerek bitirir (Deveci, 2018, s. 127). Divan ve halk edebiyatımızın güzide eserlerinin birçoğu aşk acısı, ayrılık veya ölümle sonlanır. Halk hikâyelerinin anlatımında yöresel ağız farklılıkları, ekleme ve çıkarmaların olması mümkündür. Yörede yaygın olan anlatımda Ferâye ve Mıstık ölür, birbirini seven ve kavuşamayan iki gencin hikâyesi ibret alınması ve unutulmaması için türkü olarak yakılmıştır.

Göçebe kültürünün sözcülerinden olan ünlü halk şairi Karacaoğlan'ın yine bir Türkmen kızı için söylemiş olduğu "Havayı da deli gönül havayı/Ay doğmadan şavkı tutmuş ovayı/Türkmen kızı katarlamış mayayı/Çekip gider bir gözleri sürmeli" dizeleri ile özellikle "Türkmen kızı katarlamış mayayı" dizesinin ortaklığı da dikkat çekicidir. (Deveci, 2018, s. 124).

Bodrum yöresinin Demirciler türküsünün hikâyesinin çıkış yılı ve öyküsüyle ilgili yeterli bilgi yoktur. Ferâye ile aynı coğrafyada yaşanmış türküde "Demirciler demir döver tunç olur/Sevip ayrılması güç olur/Fidan boylum güç olur/Haydindik de çatal çamda özger var" dizeleri ile Ferâye türküsünün sözlerinin ortaklığı dikkat çekicidir (Uslu, 2003, s. 109).

Malın dışarı çıkmaması ve “kendi kötümüz elin kötüsünden iyidir, uzak çevreden gelen bize bakar mı, bakmaz mı?”, inancıyla yapılan akraba evlilikleri de Yörükler arasında görülmektedir (Kayabaşı, 2018, s. 72). Örf, adet ve geleneklerde olduğu gibi İlyas Bey’in ailesi oğullarının ancak kendileri gibi bir beyin kızını uygun buluyorlardı. Mıstık kardeşinin konargöçer ve tanıdıkları bir Türkmen’le evlenmesini istemiş olmalı. Türkmenlerin genel düşüncesi konar-göçer olarak özgürce, bir yere bağlı kalmadan, gelenek ve göreneklerine göre yaşamaktır. Oba hayatına alışan kardeşinin yerleşik düzene alışmaması, obasından ayrı kalacağından gözden irak gönülden irak olacağını, bey oğlunun hevesinin gelip geçici olabileceği endişesine kapılmış olabilir. Bey oğlu olması onun iyi biri olduğunu göstermezdi, rızası olmadığı halde ailesi çok çabuk karar vererek kardeşini bey oğluna vermişti.

Yerleşik hayata geçmeden önceki dönemlerde ise göç zamanında evlenecek olan erkek, evleneceği kıızı yayla göçlerinde, düğünlerde, çeşme başlarında, ekin biçilen tarlada ya da davar sağmaya gittiği yerde beğenerek, dolaylı yollardan takip ederek kaçırılmaktadır. Tabi bu kaçırma olayı kızın ve erkeğin belli bir yerde buluşması şeklinde gerçekleşmektedir. Kızın ailesinin rızasının olmadığı durumlarda kaçırılan kızlara birkaç ay sonra düğün yapılmaktadır. Kaçırılan kızların tekrardan baba ocağına dönmesi Yörükler tarafından hoş karşılanmamaktadır. “Canavar dişlediğini alır.” denilerek kaçırılan kız, kaçırılan kişiyle evlenmek zorunda bırakılmakta; evlenmez ise genç kıza “şunun bunun artığı” gibi kötü ithamlarda bulunulmaktadır (Kayabaşı, 2018, s. 72). Mıstık, tüm itirazına rağmen gizlice beye kaçan, kardeşinin kötü anılması, aile şereflerinin yere düşmesi kaygısına kapılarak bir anlık öfkesi sonucunda çok sevdiği kardeşini öldürmüş olmalıdır.

### 3.5.4. Ferâye Türküsü Minyatürü

Yazma eserlerde yer alan tarih, din, savaş, coğrafya, bilim, kültür, edebi gibi birçok konu nakkaşlara esin kaynağı olmuştur. Minyatürlerle süslenmiş yazma eserler yurtiçi ve yurtdışında çeşitli kütüphane, müze ve özel koleksiyonlarda yer alır. Tarihte birçok hükümdarın, sultanın, yöneticinin istek ve desteği ile yazma eserler hazırlanmış, minyatürleri yapılmıştır. Kültür, gelenek ve örf-adetlerimizde önemli yere sahip türküler, sözleriyle, ezgileriyle birçokumuzun dile getiremediği sevgi, özlem, ağıt, hasretlik, öfke, dilek, düşünce, istek ve duyguları dile getirmemizde aracı olmuştur. Edebi eserler medrese eğitimi almış şair ve yazarlarca hazırlanmış olmasına rağmen bazen farklı inançlar, siyasi görüşler, ülke ve coğrafi farklılıklar gibi nedenlerden dolayı mesnevilerde, halk hikâyelerinde ve destanların anlatımında farklılıklar görülebilir. Birçok konunun minyatürle anlatımı yapılabildiği gibi halk hikâyeleri ile türkülerin konularının unutulmaması için minyatürlere de yer verilmelidir. Ferâye türküsünün minyatürünün yapılmasının amacı diğer türkülerin hikâyelerinin de bilinmesi ve minyatür sanatı ile de kalıcı olmasını sağlamaktır. Bir hikâyenin konusu bir minyatürle anlatılabileceği gibi, birçok minyatürle de anlatımı yapılabilir. Makalede örnekleri verilen mesnevilerdeki kahramanların karşılaşma öncesi, karşılaşmaları, aşkları, hüznüleri, acıları, ayrılıkları, ölümleri ayrı ayrı nakkaşların fırçalarından çıkan minyatürlerle bir filim şeridi gibi okuyucularına aktarılmıştır. Ferâye’nin hikâyesi de bir minyatürle anlatılabileceği gibi birden fazla minyatürle de anlatılabilir. Ferâye’nin ve İlyas Bey’in aile yaşamları, Ferâye’nin ailesinin göçleri, oba hayatı, eğitimleri, İlyas’ın av merakı, arkadaşları, Ferâye ile karşılaşmaları, Beyin Ferâye’yi istemesi, gibi sahnelerin de minyatürleri yapılabilir.

Minyatür tasarımına başlanmadan önce alan araştırması ve kaynak taraması yapılmıştır. Ferâye türküsü hikâyesinin minyatürünün ve resminin yapılıp yapılmadığı araştırılmıştır. Hikâyenin geçtiği Marçal Dağı, Kanlı Kapuz, oba hayatı ve yöresel kıyafetlerin video kayıtları ve fotoğraflarının çekimleri yapılmıştır. Araştırılan kaynaklarda türkünün hikâyesinde bazı farklı anlatımların olması nedeniyle birçok eskiz çizimleri yapılmıştır. Alan araştırması sonucunda yörede daha çok bilinen Ferâye hikâyesinin minyatür tasarımında karar verilmiştir.

### Minyatür 17

#### *Ferâye Türküsü Adlı Minyatür*



(Koç, t.y.).

Ferâye Türküsü minyatürü 2004 tarihli, 23,5x17cm. boyutlarında ve dikdörtgen formdadır (Minyatür 17). Gökyüzü ile cetvelde yapılandırma varak altın, dere, kapkaçalar ve hançerde ezilmiş gümüş, zeminde doğal ve guvaş boya ve sulu boya kullanılmıştır.

Genellikle resim çerçevesini aşan zarif doğa kesitleri yuvarlak güzel yüzlü, ince uzun figürler, vertikal hatların egemenliği Kazvin okulunun karakteristik özellikleridir (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 42). Bu özellik Klasik Osmanlı Dönemi'nden günümüze kadar nakkaşları etkilemiş ve severek çerçeveyi aşan minyatürlerin tasarlanmasını sağlamıştır. Ferâye türküsü minyatüründe konunun anlatımı ve doğa, kompozisyonun sağ alt köşesinden çerçeveyi aşmıştır.

Ferâye türküsü hikâyesinin acılı sonunu anlatan minyatür kompozisyonu asıl kâğıda aktarılmış, önce altın ve gümüşün kullanılacağı yerler belirlenmiş ve uygulanmıştır.

Minyatürün sol üst köşesinde Türkçe latin harflerle konunun özet anlatımı yer alır. Tarihten gelen Türkmen-Yörük konargöçer kültürü, örf, adet, gelenek, görenekleri, siyah kıl çadırları, ağıldaki hayvanları ile süt sağan, ekmek pişiren kadınlarının obadaki günlük hayatlarından bir kesitin verildiği Ferâye'nin obası, yurdu yazının hemen altında tasvir edilmiştir. Türkünün hikâyesindeki Mentеше yöresindeki Marçal Dağları, ağaçları, mis kokan çiçekleri ve sert geçilmesi zor kayalıklarıyla betimlenmiştir (Minyatür 18).

### Minyatür 18

#### *Ferâye Türküsü Adlı Minyatür*



(Koç, t.y.).

Minyatürün ortasında Ferâye'nin katarladığı sarı maya, kıl çuval, kilim ve halı yüklenmiş halde, buluşma yerinde Mentеше Bey'in konağına gitmek için beklemektedir. Buluşma yerine geç gelen İlyas Bey esmer tenli, ceylan gözlü yüreğine kor düşüren sevdiceği Ferâye'si ile buluşmayı beklerken onu kanlar içinde kapuzun dibinde yatar bulur ve acıklı sonla yıkılır kalır. Minyatürün sağ ortasında, trajedinin kahramanlarından Ferâye'nin abisi Mıstık, kapuzun başında yerde kanlar içinde yatmaktadır. Bir anlık öfkesi sonucu kardeşine kıymış, sonra çok pişman olmuş ve hayatına son vermiştir (Minyatür 19).

### Minyatür 19

#### *Ferâye Türküsü Adlı Minyatür*



(Koç, t.y.).

Minyatürün sağ altında sevdası gönlüne düşmüş, bir görüşte âşık olduğu beye kaçmayı kafasına koymuş, ailesine, yaşadığı obasına, keçilerine, kınalı kuzularına, dağlarına, kana kana su içtiği pınarlarına, kısacası tüm sevdiklerine veda eden Ferâye'nin cansız bedeni, dipsiz kapuzda, kanlı kapuzda yatmaktadır (Minyatür 20).

## Minyatür 20

### *Ferâye Türküsü Adlı Minyatür*



(Koç, t.y.).

## 4. Sonuç

Anadolu'nun birçok yöresinde halkın yaşayışı, örf adetleri, acıları, aşkları, ayrılıkları ile ilgili ilk söyleyeni belli olmayan anonim türküler ve ağıtlar yakılmıştır. Türkülerimizin birçoğunun sözleri hikâyelerinde yer bulmadığı için zamanla hikâyeleri de unutulmuştur. Ferâye türküsü zaman zaman sanatçılarımız tarafından seslendirilmektedir. Muğla-Menteşe yöresinin anonim türkülerinden Ferâye hikâyesi gibi ağıt olan Kerimoğlu Zeybeği, Çökertme ve Ormancı türkülerinin de hikâyeleri yeterince bilinmediğinden düğün ve eğlence ortamlarında oyun havası olarak algılanıp, zeybek oynanmaktadır. Bunun nedeni anonim türkülerin sözlerinin yeterince yansıtılmamış olması, nakarat kısımları ile ezgilerinin kulağa hoş gelmesi olabilir. Tarihi süreç içerisinde hükümdar, sultan ve devlet adamlarının destekleri ile tarihi, edebi konular, mesneviler, halk hikâyeleri, destanları konu alan yazma eserler hazırlanmıştır. Bu yazma eserlerin sayfalarını nakkaşlar minyatürleriyle zenginleştirmişlerdir. Ancak halkın büyük bir çoğunluğunun ilgisini çekmesine rağmen, birçok edebi, tarihi, aşk, halk hikâyeleri kayıt altına alınmadığı, yazılmadığı ve resimlenmediği de bir gerçektir.

Birçok nedenden dolayı kaybolmaya başlayan, süratle erozyona uğrayan, kültürümüz, örf-adetimiz, sanatlarımız, halk hikayelerimiz, folklorumuz gibi değerlerimizi tanıtmak bizlerin görev ve sorumluluğudur. Kültür tarihinde olduğu gibi günümüzde destanlar, masallar, efsaneler, türküler, ağıtlar, ezgiler veya halk hikâyeleri yazılarak güzel sanatların her dalından faydalanılmalı ve cazip hale getirilmelidir. Ferâye minyatürü, Türk sanatlarımızın zenginliklerinden minyatür sanatını tanıtmak ve halk hikâyesine katkı sağlamak için yapılmıştır. Minyatürü yapılmamış, birçok konu gibi halk hikâyelerimiz ve türkülerimizin hikâyeleri de minyatürlerinin yapılmasını beklenmektedir. Halk hikâyelerimiz kayıt altına alınmalı ve görsel materyallerle desteklenerek cazibeli hale getirilmelidir.



### Kaynakça

- Albayrak, N. (2012). *Türkü, ezgi ile söylenen anonim halk edebiyatı nazım biçimi* (C.41). TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/turku>
- Altınsoy, H. İ. (2006). *Muğla türküleri özümüz sözümüz sazımız*. Muğla Ticaret Odası Kültür Yayınları.
- Berber, N., & Başar, M. R. (2018). Tarihsel, öyküsel ve illüstratif açıdan Varka ve Gülşah. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 33, 70-79. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/694979>
- CC BY-SA. (t.y.). *Muğla ili haritası* [Lisanslı Harita]. Creativecommons. <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>
- Coşkun, V. S. (2012) *Varka ve Gülşah, Fars ve Türk edebiyatlarında kahramanlarının adıyla anılan bir aşk hikayesi* (C.42). TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/varaka-ve-gulsah>
- Çağman, F., & Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm minyatürleri*. Tercüman Sanat ve Kültür.
- Çınar, A. A. (2010). *Muğla Karabağlar yaylası ve yurt kahveleri (Tarih, toplum ve kültür)*. Muğla Belediyesi Kültür yayınları.
- Deveci, Ü. (2007). *Deniz üstü köpürür Muğla türküleri ve hikayeleri (Tasnif ve inceleme)*. Muğla İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Deveci, Ü. (2018). *Altın tasta gül kuruttum (Türkü metni çözümlemeleri)*. Kesit Yayınları.
- Durmuş, İ. (2003). *Leyla ve Mecnun* (C.27). TDV İslâm Ansiklopedisi.
- Eren, M. A. (2003). *Öyküleri ile Muğla türküleri*. Aymar Yayıncılık.
- Erkal, M. (1999). *Hüsrev ve Şirin, İran ve Türk edebiyatlarına has klasik Mesnevi konusu* (C.19). TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/husrev-ve-sirin>
- Fauq, H. (2003). *Leyla ve Mecnun* (C.27). TDV İslâm Ansiklopedisi.
- Ganjevi, N. (1983). *Nizami Khamsa miniatures*. Yazıcı.
- Hattstein, M., & Delius, P. (2000). *İslâm Art and Architecture*. Könemann Verlagsgesellschaft.
- İnal, G. (1995). *Türk minyatür sanatı: Başlangıcından Osmanlılara kadar*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Kayabaşı, R. G. (2018). Bahşiş yörüklerinde evlilik ile ilgili adet ve inanmalar. *Folklor/Edebiyat*, 24(94), 67-93. <https://doi.org/10.22559/folklor.299>
- Kıvrak, R. (t.y.a). *Yörük keçileri* [Fotoğraf]. Ramazan Kıvrak kişisel arşivi.
- Kıvrak, R. (t.y.b). *Yörük kıl çadırı* [Fotoğraf]. Ramazan Kıvrak kişisel arşivi.
- Koç, Ö. (t.y.). *Ferâye türküsü* [Minyatür]. Ömür Koç kişisel arşivi
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanatı*. Kabalıcı Yayınevi.
- Menteşe Belediyesi. (t.y.). *Yörük kültürü*. <https://www.mentese.bel.tr/yoruk-kulturu/>
- Mete, Z. (2004). *Menteşe, Anadolu beylikleriyle Osmanlılar döneminde Anadolu'nun güneybatısını içine alan bölge* (C. 29). TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mentese>
- Pala, İ. (2003). *Leyla vü Mecnun* (C.27). TDV İslâm Ansiklopedisi.
- Renda, G. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. Cilt 2 (s. 1262-1271) içinde. Yapı-Endüstri Merkezi.
- Sümer, F. (2013). *Yörükler Anadolu ve Rumeli'de yaşayan büyük Türkmen topluluklarının ortak adı* (C. 43). TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/yorukler>
- Uslu, M. (2003). *Bodrum türküleri, öyküleri ve musikişinasları*. Bodrum Belediyesi Yayınları.
- Yazıcı, T. (2003). *Leyla ve Mecnun* (C. 27). TDV İslâm Ansiklopedisi.

# Müzik Öğretmenliği Lisans Programı Öğrencilerinin Piyano Çalgısına Yönelik Tutum Düzeylerindeki Farklılaşmanın İncelenmesi (Pamukkale Üniversitesi Örneği)

An Analysis on The Differences in Students' Attitude Levels in Music Education Undergraduate Program towards The Piano Instrument (Sample of Pamukkale University)

**Serkan Demirtaş**

Dr. Öğr. Üyesi, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı  
email: [sdemirtas@pau.edu.tr](mailto:sdemirtas@pau.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3357-6666>



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

## Atf (APA 6) / To cite this article

Demirtaş, S. (2021). Müzik öğretmeni adaylarının piyano çalgısına yönelik tutum düzeylerindeki farklılaşmanın incelenmesi (Pamukkale Üniversitesi örneği). *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 184-190. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.880860>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 10/02/2021

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 09/03/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Research Article/Araştırma Makalesi

## Öz

Bir çalgıya yönelik tutum düzeyini ölçerek öğrencinin çalgıya bakış açısını belirlemek, öğretmenin derse yönelik yaklaşımlarını, öğretim yöntemlerini etkilemektedir. Bu doğrultuda, iyi bir eğitim almış olan öğrencinin, mesleki anlamda yeterliliğe sahip olabileceği ve yıllar geçtikçe edindiği tecrübe ile iyi bir öğretmen profili sergileyebileceğine inanılmaktadır. Çalgı eğitimi bağlamında piyano eğitiminin önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Çünkü bir müzik öğretmenin piyano çalgısını etkin bir biçimde kullanabilmesi, müzik derslerinin daha verimli olmasını sağlayabilmektedir. Piyano çalgısını aktif olarak kullanabilen bir müzik öğretmeni, derslerinde öğrencilerinin dikkatini çekebilme ve o dersin kazanımlarının öğrenciler tarafından daha kolay algılanmasına yardımcı olabilmektedir. Çalışmanın amacı, Pamukkale Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin, dört yıllık eğitim-öğretim dönemlerinde, piyano çalgısına yönelik tutum düzeylerindeki farklılaşmanın incelenmesidir.

Boylamsal bir çalışma olan bu çalışmada, Tufan ve Güdek (2008) tarafından geliştirilen Piyano Tutum Ölçeği ilk olarak 2013-2014 akademik yılında Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü birinci sınıf öğrencilerine (n=31) uygulanmıştır. Aynı ölçek, takip eden yıllarda her yıl sonunda aynı öğrencilere 4 kez uygulanmış, dört eğitim-öğretim yılı boyunca 124 adet veri elde edilmiştir.

Verilerin analizinde öncelikle aritmetik ortalama, medyan, mod, çarpıklık ve basıklık katsayıları kullanılmıştır. Ölçek puanlarının yıllara göre farklılaşp farklılaşmadığını belirlemek için, Friedman tekrarlı ölçümler için varyans analizi kullanılmıştır.

Çalışmada elde edilen veriler incelendiğinde, piyano dersine yönelik dört yıllık tutumda bir farklılaşmanın olmadığı tespit edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Müzik Eğitimi, Piyano Eğitimi, Tutum, Çalgı Eğitimi, Müzik Öğretmeni

## Abstract

Measuring the student's attitude level towards an instrument to determine his/her point of view affects the teacher's approaches and teaching methods. Accordingly, it is believed that a student who has a good education can have professional competence and exhibit a good teacher profile with the experience gained over the years. Piano education is considered to have an important place in the context of instrument education. Because the ability of a music teacher to use the piano instrument effectively can make music lessons more efficient. A music teacher, who can actively play the piano instrument, can draw the attention of his/her students in the courses and help students to perceive the achievements of that lesson more easily. The study aims to examine the differences in the attitudes of the students of the Music Education Department of Pamukkale University towards the piano instrument during the four-year education period.

In this study, which is a longitudinal study, the Attitude Scale Towards Piano Course developed by Tufan and Güdek (2008) was first applied to first-year students (n = 31) of the Music Education Department, Pamukkale University Education Faculty, in the 2013-2014 academic year. The same scale was applied to the same students 4 times, at the end of each year in the following years, and 124 data were obtained during the four academic years.

In the analysis of the data, primarily the arithmetic mean, median, mode skewness, and kurtosis coefficients were used. Friedman's variance analysis for repeated measures was used to determine whether the scale scores differ by year.

When the data obtained in the study were examined, it was determined that there was no difference in the four-year attitude towards the piano lesson.

**Keywords:** Music Education, Piano Education, Attitude, Instrument Education, Music Teacher

## 1. Giriş

Bilginin aktarılmasında eğitimli bir neslin yetiştirilmesinde öğretmenin, müzik kültürünün geliştirilmesinde ve aktarılmasında müzik öğretmenlerinin önemi büyüktür. Müzik Öğretmenleri, mesleki yeterlilik ve donanıma sahip olmak için Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında eğitim almaktadırlar. Bu programlardan mezun olan bireylerin, bir müzik öğretmeni olarak donanımlı ve öğretmenlik mesleği gereği olan kazanımlara sahip olarak mezun olmaları

beklenir. Müzik eğitimi anabilim dalı programlarında çalgı eğitiminin önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Çalgı eğitimi, bilişsel, duyuşsal ve devinışsel davranışları içeren bir eğitimidir. (Tufan ve Güdek, 2008). Bir müzik öğretmeninin piyano çalgısını etkin bir biçimde kullanabilmesi, müzik derslerinin daha verimli olmasını sağlayabilir. Piyano çalgısını aktif kullanabilen bir müzik öğretmeni, derslerinde öğrencilerinin dikkatini çekebilir ve o dersin öğrenciler tarafından daha rahat bir biçimde algılanmasına, dersin daha verimli geçmesine yardımcı olabilir. Demirtaş (2011) yapmış olduğu çalışmada, piyano eşliği kullanılarak yapılan şarkı öğretiminin, çocuklar üzerinde olumlu etkiler oluşturduğunu, deney ve kontrol grubunda anlamlı fark saptadığını, piyano eşliğinin öğretilen şarkılar üzerinde etkili olduğunu belirtmiştir.

Müzik öğretmeni adaylarının, eşlik yapabilme becerisi lisans eğitiminde kazandırılması gereken temel bir beceridir. Bu kazanım piyano eğitiminin bir bölümüdür (Çevik ve Güven, 2011). Okullardaki müzik dersleri, piyano çalgısı kullanılarak, “bu çalgı elektronik piyano ya da org olabilir” öğrenciler tarafından daha keyifli, daha verimli bir ders olarak görülebilir.

“Piyano, müzik öğretmenliği eğitiminde alan çalgısı (ana çalgı) veya yan alan çalgısı (yardımcı çalgı) olarak, müzik öğretmeni yetiştirme işinin başlangıcından bugüne değin programlarda yer alan temel çalgılardan biridir” (Kutluk, 2001, s. 12). Müzik eğitimi Anabilim Dallarında piyano dersi YÖK’ün son yapılandığı programda (2018) iki yarıyıl zorunlu olarak okutulmaktadır. Son zamanlarda bu durum ile ilgili yeniden program düzenleme çalışmalarının olduğu görülmektedir. Bu değişiklik yapılan kadar piyano dersi sekiz yarıyıl zorunlu olarak okutulmaktaydı. Piyano çalgısı Feridunoğlu’na göre (2014) ses sınırları açısından yedi oktavdan fazla yapıyla, solo dışında oda müziği, koro vb. türlerde farklı biçimlerde kullanılabilen bir çalgıdır. Sahip olduğu özellikler düşünüldüğünde, piyano çalgısının müzik derslerinde kullanılmasının kaliteli ve verimli bir eğitim için önemli olduğu düşünülebilir. Sönmezöz’e göre (2006) eşlik dersinde, okul şarkılarının eşliklerini çalabilme, anında kendi yaratacakları eşlikleri yapabilme, okul şarkılarına kendileri eşlik yazabilme ve çalabilme gibi özellikler kazandırılmaya çalışılarak eşlik dersinin daha nitelikli olması sağlanmaktadır. Piyano çalgısının da eşlik çalgısı olarak kullanılmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

Bir çalgıya yönelik tutumu belirlemek o çalgı ile ilgili hedeflenen davranışlara ulaşmakta çeşitli kolaylıklar sağlayabilir. Bireyin bir çalgıya karşı tutumu belirlemek, o çalgı ile ilgili yapılacak eğitimi daha iyi organize etmeye yardımcı olabilir.

“Müzik öğretmeni adaylarının piyano dersine yönelik tutumlarının belirlenmesi hem piyano eğitim programının istenilen başarıyı gösterip göstermediğinin belirlenmesi, hem de öğrencilerin piyano dersindeki başarılarının artırılabilmesi açısından son derece önemlidir” (Tufan ve Güdek, 2008, s. 81). Gün ve Köse’ye (2013) göre piyano eğitiminde başarıyı elde etmek birçok değişkenle bağlantılıdır. Bu sebeple tutum, öz-yeterlik, motivasyon ve kaygı gibi faktörlerin öğrencilerin başarılarını etkilediği bilinmektedir. Koca ve Dadandı (2019) öz-yeterlik, akademik başarı arasındaki ilişki ile sınav kaygısı ve akademik motivasyonun rolünü incelemiş, akademik motivasyon ve sınav kaygısının öz-yeterlik ve akademik başarı arasındaki ilişkide kısmi aracılık rolünün olduğu sonucuna ulaştıklarını ifade etmişlerdir. Akademik öz-yeterliğin, akademik başarıyı olumlu yönde etkilediğini belirtmişlerdir. Yenice (2012) yapmış olduğu çalışmada, fen bilgisi, sosyal bilgiler ve sınıf öğretmeni adaylarının, öz-yeterlik düzeylerini, anabilim dalı, cinsiyet, sınıf düzeyi ve mezun olunan lise türü değişkenlerine göre incelemiş, bu değişkenlerin alt boyut puanlarında farklılık göstermediğini, öz-yeterlik düzeyleri ile problem çözme becerileri arasında orta düzeyde pozitif bir ilişki bulunduğunu ifade etmiştir. Temiz (2017) çalışmada müzik öğretmeni adaylarının öğretim sürecine ilişkin öz-yeterlik inançlarının cinsiyet ve sınıf değişkenlerine göre farklılaşmasını incelemiş, müzik öğretmeni adaylarının öğretim sürecine ilişkin öz-yeterlik inancına sahip oldukları, cinsiyet ve sınıf değişkenine göre öz-yeterlik inançları arasında anlamlı farklılık bulmadığını ifade etmiştir. Gömlüksiz ve Serhatlıoğlu ((2013) motivasyon ile ilgili araştırmalarında, öğretmen adaylarının görüşlerini belirlemeye çalışmış, öğretmen adaylarının akademik motivasyonlarının, cinsiyet, sınıf düzeyi ve bölüm değişkeni açısından anlamlı farklılık çıktığı sonucuna ulaşmışlardır.

Başarıyı etkileyeceği düşünülen tutum kavramı nedir? Kökeni Latince’den gelir, 19. yy’da incelenmeye başlanmıştır, “Harekete hazır” anlamında kullanılmaktadır. (Arkonacı, 2001). “Tutum, bireyin kendine ya da çevresindeki herhangi bir nesne, toplumsal konu, ya da olaya karşı deneyim, bilgi, duygu ve güdülerine (motivasyon) dayanarak örgütlediği zihinsel, duygusal ve davranışsal bir tepki ön eğilimidir” (İnceoğlu, 2011, s. 22-23). Tutum, birçok araştırmacı tarafından kendi alanları doğrultusunda tanımlanmış kavramdır. “Ancak tutumlarla ilgili olarak son yıllarda düşünce, duygu ve davranış eğilimi öğelerinden oluştuğu tezi sorgulanmaya başlanmış ve bu, tutum tanımlarına da yansımıştır” (Tavşancıl, 2014, s. 71).

İnceoğlu’na (2011) göre tutumların gözlemlenmesinin farklı değişkenler olduğu ve motivasyon ile bağdaştırmanın mümkün olduğu söylenebilir. Piyano çalgısı öğrenen bir bireyin, tutumunu belirlemek o kişiyi çalışmaya, çalgıyı sevmeye motive edici davranış gelişimine neden olabilir.

Bu konu ile ilgili yapılmış çalışmalara bakıldığında, Özmenteş ve Özmenteş’in (2009) “Çalgı Çalmaya İlişkin Tutum Bireysel Özellikler ve Performans Düzeyi İlişkileri” başlıklı araştırmada, Çalgı çalmaya ilişkin bir tutum

ölçeği geliştirmişler ve uygulamalarının sonucunda, yaş günlük çalgı çalışma süresi, okumakta oldukları okula göre önemli farklılıklar gösterdiği sonucuna ulaşmış oldukları görülmektedir. Küpana'nın (2019) yaptığı "Dans Öğrencilerinin Piyano Dersine Karşı Tutumları" adlı çalışmasında, Piyano dersi ile ilgili tutumun, Piyano dersi başarısı, yaş, cinsiyet gibi bazı değişkenler açısından farkları incelemiştir. Bu çalışmanın sonucunda dans öğrencilerinin piyano dersine karşı olumlu yönde tutum sergileri belirlenmiş, Sönmezöz ise (2014) "Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Dersine Karşı Tutumlarının Belirlenmesi" adlı çalışmasında örneklem grubunun piyano dersine karşı olumlu tutum sergilediklerini tespit etmiştir. Konuya ilişkin yapılan araştırmalar incelendiğinde, tutum kavramı üzerine hem müzik eğitimi hem de farklı disiplinlerde bilimsel araştırmaların yapıldığı ve çeşitli nitel ve nicel özelliklere sahip ölçeklerin geliştirildiği görülmektedir.

Boylamsal olan bu araştırmada, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin, dört yıllık eğitim-öğretim dönemlerinde, piyano çalgısına yönelik tutum düzeylerindeki farklılaşmanın incelenmesi amaçlanmıştır. Tüm bu çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda, piyano dersine karşı tutum ile ilgili olarak yapılacak olan çalışmaların, çalgının gelişimi, öğrencinin çalgıyı sevmesi, öğretmenin gelişim sürecini daha iyi yönetmesi gibi olumlu etkilerin ortaya çıkabileceği düşünülmektedir. Boylamsal bir çalışma olarak dört yıl boyunca piyano eğitimi almış bir grubun piyano dersine karşı tutumlarının değerlendirildiği bu çalışmanın problem cümlesi; Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin piyano dersine yönelik tutumları öğrenim gördükleri yıllara göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir? biçiminde oluşturulmuştur.

Araştırmanın alt problemleri şu şekilde oluşturulmuştur;

1. Yıllara göre elde edilen piyano tutum ölçeği toplam puanları, hoşnutluk ve değer alt boyutları puanlarına ilişkin betimsel istatistikler nasıldır?
2. Öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumları toplam puanları öğrenim gördükleri yıllara göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?
3. Öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumlarının, hoşnutluk alt boyutu puanları öğrenim gördükleri yıllara göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?
4. Öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumlarının, değer alt boyutu puanları öğrenim gördükleri yıllara göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?

## 2. Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Çalışma Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı 2013-2014 Eğitim Öğretim yılı 1. Sınıf öğrencilerinin 4 yıllık eğitim süreçlerinde her sınıfın sonunda Tufan ve Güdek (2008) tarafından geliştirilmiş olan Piyano Tutum Ölçeği uygulanmış boylamsal bir çalışmadır. "Boylamsal tarama araştırmalarında, araştırma değişkenlerinin zamana bağlı değişimlerini incelemek üzere farklı zamanlarda yinelenen ölçümler yapılmaktadır" (Büyüköztürk ve diğerleri, 2015, s. 179).

### 2.2. Araştırmanın Evreni

Araştırmanın evreni Pamukkale Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğrenim gören 2013-2014 dönemi 1. Sınıf öğrencilerinden oluşmuştur. Toplam 31 öğrenci yer almıştır. Aynı öğrencilere 4 yıl boyunca uygulanan boylamsal çalışmayla toplam 124 adet veri oluşturulmuştur. Katılımcılar ile ilgili betimsel istatistik Tablo 1'de gösterilmiştir.

**Tablo 1**

*Evrenin Değişkenlere Göre Frekans Dağılımı*

Değişken	Gruplar	Frekans	Yüzde
Cinsiyet	Kız	23	74.2
	Erkek	8	25.8
Mezun olduğu Lise	Güzel Sanatlar Lisesi	25	80.6
	Diğer	6	19.4
Düzenli Piyano Çalma Yılı	1-3 yıl	6	19.4
	4-6 yıl	23	74.2
	7 ve Üzeri	2	6.5
Özel Piyano Dersi Alma Durumu	Evet	26	83.9
	Hayır	5	16.1
Özel Piyano Dersi Alma Yılı	Hiç almamış	26	83.9
	1-3 yıl	4	12.9
	4-6 yıl 7 ve üzeri yıl	1	3.2
Piyano Öğretmeni Sayısı	1	6	19.4
	2	9	29.0
	3	8	25.8
	4	4	12.9
	5 ve üzeri	4	12.9
Toplam		31	100.0

### 2.3. Verilerin Toplanması

Pamukkale Üniversitesi 2013-2014 Eğitim Öğretim yılı girişli müzik bölümü 1. Sınıf öğrencilerine, öğrenimleri boyunca her yılın sonunda Tufan ve Güdek'in (2008) geliştirdiği "Piyano Dersine Yönelik Tutum Ölçeği" uygulanarak veriler elde edilmiştir. Ölçek, üç üniversitede öğrenimine devam eden 316 öğrenciye uygulanmış. "Faktör yüklerinin 0.60 ile 0.79 arasında değiştiği, Kaiser-Meyer Olkin (KMO) değerinin  $\alpha=0.97$ , güvenirlik çalışması için hesaplanan iç tutarlık katsayısı (Cronbach alpha) değerinin  $\alpha=0.97$  olduğu görülmüştür" (Tufan ve Güdek, 2008, s. 75). Ölçeği oluşturan maddelerden 1-2-3-6-7-8-10-12-14-15-17-18-20-22-23-25-27-28 hoşnutluk alt boyutunu, 4-5-9-11-13-16-19-21-24-26-29-30 değer alt boyutunu ölçmektedir. "Tüm kriterler göz önünde bulundurularak yapılan değerlendirme sonucunda 39 maddelik deneme ölçeğinin 9 maddesi ölçekten çıkarıldığında, ölçekte 12'si olumsuz 18'i olumlu olmak üzere toplam 30 madde kalmıştır" (Tufan ve Güdek, 2008, s. 83).

**Tablo 2**

*Veri Toplama Aracının Güvenirlik Katsayıları*

Ölçeğin Yıllara Göre Verilerin Güvenirlik Dağılımı	Cronbach Alpha Katsayısı
1.Sınıf 2013-2014 yılı uygulaması	.969
2.Sınıf 2014-2015 yılı uygulaması	.959
3.Sınıf 2015-2016 yılı uygulaması	.974
4.Sınıf 2016-2017 yılı uygulaması	.964
Toplam 2013-2017 yılı uygulaması	.967

Bu çalışmada, her yıl sonunda öğrencilerin piyano dersine karşı tutumları ölçülmüştür. 2013- 2017 arası aynı öğrencilerin güvenirlik katsayıları Tablo 2'de gösterilmiştir.

### 2.4. Verilerin Analizi

Verilerin analizinde öncelikle aritmetik ortalama, medyan, mod çarpıklık ve basıklık katsayıları kullanılmıştır. Ölçek puanlarının yıllara göre farklılaşp farklılaşmadığını belirlemek için, Friedman tekrarlı ölçümler için varyans analizi kullanılmıştır.

## 3. Bulgular

### 3.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine Ait Bulgular ve Yorum

Birinci alt problem "Yıllara göre elde edilen piyano tutum ölçeği toplam puanları, hoşnutluk ve değer alt boyutları puanlarına ilişkin betimsel istatistikler nasıldır?" biçiminde oluşturulmuştur.

**Tablo 3**

*Piyano Tutum Ölçeği Toplam Puanlarına İlişkin Betimsel İstatistikler*

Öğretim Yılı	$\bar{X}$	Medyan	Mod	Çarpıklık	Basıklık
2013-2014	104.00	111.00	76	-.555	-.648
2014-2015	102.32	109.00	115	-.203	-1.299
2015-2016	100.77	106.00	53	-.470	-.623
2016-2017	106.61	106.00	133	-.681	.682

**Tablo 4**

*Piyano Tutum Ölçeği Hoşnutluk Puanlarına İlişkin Betimsel İstatistikler*

Öğretim Yılı	$\bar{X}$	Medyan	Mod	Çarpıklık	Basıklık
2013-2014	59.55	63.00	41	-.326	-.813
2014-2015	59.42	63.00	37	-.016	-1.149
2015-2016	58.39	60.00	38	-.394	-.508
2016-2017	61.58	59.00	46	-.253	-.417

**Tablo 5**

*Piyano Tutum Ölçeği Değer Puanlarına İlişkin Betimsel İstatistikler*

Öğretim Yılı	$\bar{X}$	Medyan	Mod	Çarpıklık	Basıklık
2013-2014	44.45	48.00	52	-.969	.521
2014-2015	42.90	46.00	46	-.816	-.167
2015-2016	42.38	43.00	36	-.554	-.564
2016-2017	54.03	47.00	49	-1.637	3544

Tablo 3, Tablo 4, Tablo 5 incelendiğinde, çarpıklık ve basıklık katsayılarının, + - 1 sınırlarının dışına taşan bazı değerler olması nedeni ile veri dağılımı çarpık olarak değerlendirilmiştir (Büyüköztürk, 2015). Yıllara göre dağılımı bakıldığında, birinci sınıf ortalamasının ikinci ve üçüncü sınıfta azaldığı, dördüncü sınıfta ise maksimuma ulaştığı görülmektedir.



### 3.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemine Ait Bulgular ve Yorum

İkinci alt problem “Öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumları toplam puanları öğrenim gördükleri yıllara göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?” biçiminde oluşturulmuştur. Bu araştırma problemi Friedman tekrarlı ölçümler için varyans analizi ile test edilmiştir. Analiz sonucuna ilişkin betimsel istatistikler Tablo 6’da sunulmuştur.

**Tablo 6**

*Piyano Tutum Ölçeği Toplam Puanlarının Yıllara İlişkin Betimsel İstatistikleri*

Yıl	N	Minimum	Maximum	Mean	Mean Rank
1. yıl toplam	31	47.00	139.00	104.0000	2.58
2. yıl toplam	31	64.00	140.00	102.3226	2.23
3. yıl toplam	31	42.00	138.00	100.7742	2.27
4. yıl toplam	31	40.00	144.00	106.6129	2.92

Analiz sonucunda, öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumlarının yıllara göre anlamlı bir farklılık göstermediği ortaya konulmuştur,  $F(3) = 5.83$ ,  $p = .12$

### 3.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine Ait Bulgular ve Yorum

Üçüncü alt problem “Öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumlarının, hoşnutluk alt boyutu puanları öğrenim gördükleri yıllara göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?” biçiminde oluşturulmuştur.

Friedman tekrarlı ölçümler için varyans analizi sonucunda elde edilen betimsel istatistikler Tablo 7’de sunulmuştur.

**Tablo 7**

*Piyano Tutum Ölçeği Hoşnutluk Puanlarının Yıllara İlişkin Betimsel İstatistikleri*

Yıl	N	Minimum	Maximum	Mean	Mean Rank
1. yıl hoşnutluk	31	27.00	87.00	59.5484	2.37
2. yıl hoşnutluk	31	37.00	88.00	59.4194	2.27
3. yıl hoşnutluk	31	18.00	86.00	58.3871	2.45
4. yıl hoşnutluk	31	24.00	90.00	61.5806	2.90

Analiz sonucunda, öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumlarının yıllara göre anlamlı bir farklılık göstermediği ortaya konulmuştur,  $F(3) = 4.53$ ,  $p = .21$

### 3.4. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine Ait Bulgular ve Yorum

Dördüncü alt problem “Öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumlarının, değer alt boyutu puanları öğrenim gördükleri yıllara göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?” biçiminde oluşturulmuştur.

Friedman tekrarlı ölçümler için varyans analizi sonucunda elde edilen betimsel istatistikler Tablo 8’de sunulmuştur.

**Tablo 8**

*Piyano Tutum Ölçeği Değer Puanlarının Yıllara İlişkin Betimsel İstatistikleri*

Yıl	N	Minimum	Maximum	Mean	Mean Rank
1. yıl değer	31	19.00	55.00	44.4516	2.74
2. yıl değer	31	23.00	53.00	42.9032	2.23
3. yıl değer	31	22.00	55.00	42.3871	2.21
4. yıl değer	31	16.00	54.00	45.0323	2.82

Analiz sonucunda, öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumlarının yıllara göre anlamlı fark göstermediği sonucuna ulaşılmıştır,  $F(3) = 6.470$ ,  $p = .091$

## 4. Sonuç

Bu araştırmanın amacı, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin, dört yıllık eğitim-öğretim dönemlerinde, piyano çalgısına yönelik tutum düzeylerindeki farklılaşmanın incelenmesidir. Tutum, incelenmesi gereken, sonucunda, yapılmak istenen eğitime katkısı bakımında farklı yaklaşımlar geliştirilmesi olanak sağlayan bir kavram olarak görülebilir. Elde edilen bulgulara bakıldığında, Pamukkale Üniversitesi Müzik Eğitimi öğrencilerinin, dört yıllık piyano dersi ile ilgili tutumlarında anlamlı bir farklılık görülmediği sonucunun ortaya çıktığı söylenebilir. Ancak yıllara göre ölçekten alınan toplam puanların ortalamasının üstünde olduğu görülmektedir. Öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumlarının ortalamasının üstünde olduğu söylenebilir. Yıllara göre bakıldığında, puanların birbirlerine yakın olduğu saptanmıştır. Seçilmiş olan örneklemin, sınıf düzeyleri,

başarı düzeyleri, üniversite eğitimlerinden önce çalgı eğitimi alıp almamaları gibi farklı değişkenler, dört yıllık piyano çalgısı tutum düzeylerine yansımış olabilir.

Piyano dersine yönelik tutumun, birçok farklı değişkenler göz önüne alındığında, değişiklik gösterebileceği söylenebilir. Bu değişkenler, öğrencinin derse ilgisinin ne derecede olduğu, sınıf bazında aldığı diğer derslerin yoğunluğu, piyano çalgısına ayırdığı zaman, öğretmen değişikliği, öğrencinin öğrenme stili, öğretmenin derse yaklaşımı, öğrencinin çalışma disiplini, piyano ders saatinin programdaki yeri, çalışma ortamı vb... sonuçlar olabilir.

Bu çalışmada uygulanan piyano dersine yönelik tutum ölçeğinin hoşnutluk ve değer alt boyutlarında, dört yıllık eğitim-öğretimde anlamlı bir fark bulunmadığı tespit edilmiştir. Gün ve Köse (2013) “Müzik Öğrencilerinin Piyano Dersine Yönelik Tutumları” başlıklı çalışmada, cinsiyet ve mezun olunan lise değişkenlere göre, öğrencilerin piyano dersi ile ilgili tutumda anlamlı fark bulunmadığı sonucuna ulaştıklarını ifade ettikleri görülmektedir. Gün ve Köse’nin ulaştığı bu bulguların, yapılan bu çalışmanın sonucunu destekler nitelikte olduğu söylenebilir. Ayrıca Gün ve Köse (2013) yaptıkları bu çalışmada, Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri son sınıf öğrencilerinin, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı son sınıf öğrencilerine göre piyano dersi ile ilgili tutumlarının olumlu olduğunu ifade ettikleri görülmektedir. Bu sonucun, yapılan bu çalışmanın sonucunu destekler nitelikte olmadığı söylenebilir.

Geçmişten günümüze uygulanan Müzik Eğitimi anabilim dalı program içeriklerine bakıldığında, piyano dersinin zorunlu olmasından dolayı, her öğretmen adayının alması gereken önemli bir ders olduğu söylenebilir. Piyano çalgısının, eşlik ve solo olarak müzik derslerinde kullanıldığı görülmektedir. Piyano dersine yönelik tutumun belirlenmesi ve bu tutuma karşı bir eğitim-öğretim planlanması dersin verimliliğini arttırabilir. Eğitim sürecinin, öğrencinin öğrenme stiline ve tutumuna yönelik planlanması, programların değerlendirilmesi, öğrencinin piyano dersine yönelik tutumunu olumlu yönde etkileyebilir. Bu çalışmada, dört yıllık eğitim sürecinde, piyano dersine yönelik tutumun yıllara göre anlamlı farklılık göstermediği sonucuna ulaşılmıştır.

Ünal’ın (2017) “Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Dersine Yönelik Tutumlarının Değerlendirilmesi” isimli çalışmasında öğretmen adaylarının piyano dersi ile ilgili tutumlarının olumlu yönde olduğu, bölüm ve sınıf düzeyi değişkenlerine göre anlamlı fark bulunmadığı belirlenmiştir. Ünal’ın (2017) elde ettiği bu bulgular, yapılan bu çalışmanın sonucunu destekler nitelikte olduğu görülmektedir.

Bu çalışmada, uzun bir süreç hedef alınmıştır. Aynı örneklemin, dört yıl boyunca aldıkları eğitim içerisinde, piyano dersine yönelik tutumları incelenmeye çalışılmıştır. Farklı bir örneklem grubu ile yapılacak boylamsal bir çalışma, değişen müzik eğitimi programı göz önünde bulundurulduğunda farklı sonuçlara ulaşılabilir.

Er ve Kuş Özer’in (2011) “Piyano Dersinde Kullanılan Anlamlandırma Stratejilerinin Öğrencilerin Öğrenme Düzeylerine ve Tutumlarına Etkisi” isimli çalışmalarında, öğrencilerin anlamlandırma stratejilerinin, piyano dersine karşı başarının arttığını ve piyano karşı tutumlarında olumlu yönde etkilerinin olduğu sonucuna ulaştıkları görülmektedir. Ulaşılan bu bulgular, yapılmış olan bu çalışmanın bulgularını destekler nitelikte değildir.

Bu çalışmada, dört yıl boyunca aynı öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumları ölçülmüş ve dört yılda ne gibi farklılaşmalar olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma sonucunda öğrencilerin piyano dersine yönelik tutumlarında anlamlı bir farklılık olmadığı belirlenmiştir. Zaman değişkeninin incelendiği bu çalışmanın kapsamının genişletilmesi, daha açık bir ifadeyle ders öğretmenin değiştirilmesinin, dersin zorluk seviyesinin etkisi, öğrencilerin derslerine bağlı olarak çalışma yoğunluklarının etkisi vb. araştırmalar, nitelikli müzik eğitimcilerinin yetiştirilmesine katkı sağlayabilir.

### Kaynakça


- Arkonaç, S. A. (2001). *Sosyal psikoloji*. Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Büyüköztürk, Ş. (2015). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. Pegem Akademi.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çevik, D. B., & Güven, E. (2011). İlköğretim müzik öğretmenlerinin okul şarkılarına piyanoda eşlik yapabileceğine ilişkin görüşleri üzerine bir çalışma. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(25), 86-98. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/854380>
- Demirtaş, S. (2011). *İlköğretim 7. sınıf müzik dersinde şarkıların piyano eşlikli öğretilmesinin öğrenci kazanımlarına etkileri* (Tez No. 286638) [Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Er, K. O., & Kuş Özer, Z. (2011). Piyano dersinde kullanılan anlamlandırma stratejilerinin öğrencilerin öğrenme düzeylerine ve tutumlarına etkisi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(26), 47-66. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/854360>
- Feridunoğlu, Z. L. (2014). *Müziğe giden yol: Genç müzisyenin el kitabı*. İnkılap Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.
- Gömlüksiz, M., & Serhatlıoğlu, B. (2014). Öğretmen adaylarının akademik motivasyon düzeylerine ilişkin görüşleri. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 173(173), 99-128. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/200445>
- Gün, E., & Köse, H. S. (2013). Müzik öğrencilerinin piyano dersine yönelik tutumları. *Turkish Studies International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(3), 247-261. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4533>
- İnceoğlu, M. (2011). *Tutum algı iletişim*. Siyasal Kitabevi.
- Koca, F., & Dadandı, İ. (2019). Akademik öz-yeterlik ile akademik başarı arasındaki ilişkide sınav kaygısı ve akademik motivasyonun aracı rolü. *Elementary Education Online*, 18(1), 241-252. <http://ilkogretim-online.org.tr/index.php/ieo/article/download/2840/2491>
- Kutluk, Ö. (2001). *Türkiye'deki müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyano eğitimi* (Tez No. 114821) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Küpana, M. N. (2019). Dans öğrencilerinin piyano dersine yönelik tutumları. *NWSA Fine Arts*, 14(3), 237-246. <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2019.14.3.D0241>
- Özmenteş, S., & Özmenteş, G. (2009). Çalgı çalışmaya ilişkin tutum, bireysel özellikler ve performans düzeyi ilişkileri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 353-360. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/817951>
- Sönmezöz, F. (2006, Nisan). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğrenim gören lisans öğrencilerinin eşlik dersine ilişkin öğrenci görüşlerinin belirlenmesi* [Konferans sunumu]. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli, Türkiye.
- Sönmezöz, F. (2014). Müzik öğretmeni adaylarının piyano dersine ilişkin tutumlarının belirlenmesi. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(2), 1377-1388. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6459>
- Tavşancıl, E. (2014). *Tutumların ölçülmesi ve SPSS ile veri analizi*. Nobel Yayıncılık.
- Temiz, E. (2017). Müzik öğretmeni adaylarının öğretim sürecine ilişkin öz-yeterlik inançları. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(18), 1-9. <https://doi.org/10.20875/makusobed.286047>
- Tufan, E., & Güdek, B. (2008). Piyano dersi tutum ölçeğinin geliştirilmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(1), 75-90. <https://www.gefad.gazi.edu.tr/tr/download/article-file/77131>
- Ünal, B. (2017). Müzik öğretmeni adaylarının piyano dersine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 2(3), 163-178. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/398407>
- Yenice, N. (2012). Öğretmen adaylarının özyeterlik düzeyleri ile problem çözme becerilerinin incelenmesi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 36-58. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/70333>

# Mimari ve Plastik Sanat Akımlarının Gotik ve Rönesans Dönem Koro Müziğine Yansımaları

## The Reflections of Architectural and Plastic Art Movements to The Gothic and Renaissance Period of Choir Music

### Hasan Açılmış

Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü  
email: [acilmis@gantep.edu.tr](mailto:acilmis@gantep.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4687-7070>

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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Açılmış, H. (2021). Mimari ve plastik sanat akımlarının Gotik ve Rönesans dönem koro müziğine yansımaları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 191-200. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.818517>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 30/10/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 17/02/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 29/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

Bu çalışmada insanlık tarihinin en karanlık dönemi olarak kabul edilen Orta Çağ boyunca din baskısı altında gelişen mimari ve plastik sanat akımlarının özellikle Gotik sanatına ve ardından gelen Rönesans dönemine etkileri incelenmiş, bunların paralelinde gelişen koro müziğine yansımaları örneklerle açıklanmıştır.

Araştırmada 4. yüzyıldan itibaren Hristiyanlık inancının toplum üzerindeki etkisini daha da kalıcı hale dönüştürmek için yapılmış kilise binaları, heykeller, freskler ve resimlerin özellikleri yanında değişen ve gelişen tekniklerine de yer verilmiştir. Bu bağlamda mimari eserlerin iç ve dış yapısındaki fiziksel özellikler açıklanmış, heykellerin bina dışlarındaki heykel formlarının ilerleyen zamanlarda kilise yapılarından ayrılıp tek başlarına heybetli yapılara dönüşmesiyle gözlenen görsel farklılıklar yorumlanmıştır. Fresk ve resimlerde konu edilen temaların renk, ışık, fon ve perspektif açısından teknik farklılıkları Gotik ve Rönesans dönemlerinin özellikleri dikkate alınarak ifade edilmiştir.

İnsanlık üzerinde dini inanışları kullanarak bir egemenlik kurmayı amaçlayan Orta çağ Hristiyanlık inancı, mimaride ve plastik sanatlarda olduğu kadar müzikte de etkisini göstermiştir. Bu egemenlik kurma ihtiyacı o kadar fazladır ki müzikle ifade edilen duygular başlangıçta hep kutsal kitapta anlatılanlarla sınırlı kalmıştır. Bu baskıya rağmen ilerleyen zamanlarda insanlık özgürce düşünmesini engelleyen yasakları hafifletmenin bir yolunu bulmaya çalışmış, kendini ifade etmek için çeşitli yollar aramıştır.

Orta çağ boyunca ruhsal olanı büyüten ve insani olanı göz ardı eden Hristiyanlık inancı bu anlayışını mimari ve plastik sanatlara yansıttığı gibi müzik sanatına da yansıtmıştır. Rönesans'la birlikte tüm bu gelişmeler ışığında dönemin müzik sanatı, başlangıçta sade bir ezgi yapısına sahipken sonraları giderek birbirinden bağımsız hareket edebilen bağımsız bir yapıya bürünmüştür. Özellikle koro müziğinde bestecilerin her biri kendi adıyla özgün işler yapabilme hürriyetini kazandıkça kendi düşüncesini yaptığı eserlere de yansıtmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Gotik, Rönesans, Mimari, Plastik Sanatlar, Koro Müziği

### Abstract

In this research, the effects of architectural and plastic art movements especially to Gothic art and the subsequent Renaissance period that developed under the pressure of religion during the Middle Age, which is accepted as the darkest period of human history, and their reflections on the choral music at the same age are explained with examples.

In the research, the characteristics and developing techniques of church buildings, sculptures, frescoes, and paintings that aimed to make the Christian faith's impact on society more permanent from the 4th century onwards are also included. In this context, the physical properties of the interior and exterior structures of the architectural works and the visual differences observed after the sculptural forms outside the buildings were separated from the church buildings and transformed into majestic structures by themselves are explained. Technical differences of the themes in the fresco and paintings concerning color, light, background, and perspective are expressed by considering the features of the Gothic and Renaissance periods.

Aiming to establish sovereignty by using religious beliefs on humanity, the Medieval Christianity belief has shown its influence in music, architecture, and plastic arts. The need to develop this sovereignty is so high that emotions expressed in music have always been limited to those described in the Bible. Despite this pressure, in the future, humanity tried to find a way to alleviate the prohibitions that prevented it from thinking freely and sought various ways to express itself.

The Christian belief, which enlarged the spiritual and ignored the humane throughout the Middle Ages, reflected this understanding of the art of music as well as on architectural and plastic arts. In light of all these developments with the Renaissance, the musical art of the period, while initially having a simple melody structure, later took on an independent structure that could move independently. Especially in choral music, as each of the composers gained the freedom to perform original works under their name, they reflected their thoughts on their products.

**Keywords:** Gothic, Renaissance, Architecture, Plastic Arts, Choral Music

## 1. Giriş

İnsan, bu dünyada var olduğu ilk andan itibaren kendini yazıyla, müzikle veya resimle ifade etmiştir. İçinde bulunduğu toplumun kurallarını ve inandığı dinin öğretilerini de göz önünde bulundurarak kendini tanımlama ve bu dünyadaki yerini sorgulama ihtiyacı duymuştur. Dolayısıyla hayata dair tüm duygu ve düşüncelerini görsel veya işitsel nesne veya olgularla ifade etmesinden daha doğal bir şey olamaz. "İlk insanlar gök gürlütüsünde doğa

üstü güçlerin simgesini, fırtınanın uğultusunda kötü ruhların sesini, denizin sakin görüntüsünde ya da patlamasında tanrıların iyiliğini ya da öfkesini buluyorlardı. Yankı bir çeşit kehanet, vahşi hayvan sesleri bilinmeyen habercisi olarak algılanıyordu” (Selanik, 1996, s. 3).

Orta Çağda, Hristiyanlaştırma hareketleri kapsamında inşa edilen ibadet yerleri sanatsal ifadenin hayat bulduğu keşişim noktaları haline gelmiştir. Bu alanlar dini buluşma noktalarıdır ve dini inancın pekişmesine yönelik görsel ve işitsel ifadelerle donatılmıştır. Zaman ilerledikçe özgür düşünceye kavuşan insanoğlu bu mekânsal kısıtlamayı aşarak düşüncesini her yerde ifade etme iradesine sahip olacaktır. Tedavisi olmayan salgın hastalıklar, açlık, savaş, esaret ve Tanrı korkusuyla çevrili bin yıl boyunca insanlık nefes almaya, özgürce fikrini söylemeye ve inancını sorgulamaya çekinmiş, kendisi için doğru olanı sorgulamadan kabul edip uygulamıştır. “İlk çağ filozoflarının aksine orta çağ düşünürleri mutluluğa erişmek için insanın kendi gücüne ve aklına değil tanrının merhameti ve hoş görüsüne ihtiyaçları olduğunu benimsemişlerdir. Orta çağda insandan beklenen, aklını kullanarak kavramlar üzerinde felsefe aracılığıyla tartışmak yerine inanıp iman etmektir” (Özel, 2014, s. 128). Yaşam ve ölümlle ilgili felsefi düşünceler geliştirmek yerine öbür dünya için hazırlık yapmak ve iyi bir dindar olmak insanlık için tek çıkar yolmuş gibi algılanmıştır çünkü “mutluluk bu dünyada değil diğer dünyadadır” (Elmalı ve Özdem, 2013, s. 232). Toplum skolastik felsefenin hâkim olduğu bir zamanda insanlık adına iyiye ve doğruya hizmet edecek bir adım atmaktan uzaklaşmıştır. “Tamamen dinsel niteliğe sahip olan skolastik felsefede evren, insan veya doğayla ilgili yeni bir bilgi ya da düşünce üretme kaygısı taşımaz” (Tufan, 2004, s. 2). Yapılan tüm davranışlar, işler ve düşünceler bu doğrultuda oluşturulmaktadır. “Amaç her şeyi yaratan tanrı vasıtasıyla *varlığın özü nedir?* sorusunu yanıtlamaktır” (Çüçen, 2013, s. 28). Dönemin başından itibaren Hristiyanlık inancının putperestlik karşısındaki hareket alanını genişletmek için din adamları büyük bir görev üstlenmişlerdir. “Avrupa’nın kültür, sanat, düşünce, hukuk ve siyaset yapısının Bizans kültürüne belirlendiği dördüncü yüzyılda Aziz Augustinus önderliğindeki Patristik düşünce temel düşünme biçimi haline gelmiştir” (Kalın, 2019, s. 130). “Ona göre tanrının içinde insan, insan ruhunda da tanrı vardır. İnsanın bunu anlayabilmesi için kendini tanıması, *anlamak için inanıyorum* düşüncesini kabul etmesi gerekir” (Elmalı & Özdem, 2013, s. 239). Yani bir bakıma içindeki tanrı inancına ulaşabilmek için kendini soyutlayıp tanrıyı bulması, bu bilgiye ulaşması gerekir. Çünkü “değişmeyen tek hakikati bilmek için insanın içindeki tanrı bilgisine ihtiyaç vardır” (Çüçen, 2013, s. 214).

Tarih öncesinden, antik döneme, orta çağdan çağdaş sanat akımlarının ilk kez hayat bulduğu zamanlara kadar farklı bakış açılarıyla geliştirilmiş mimari ve plastik sanat akımlarının koro müziğine etkileri olduğu düşünüldükten hazırlanan bu çalışmada mimari ve plastik sanat akımlarının, Gotik ve Rönesans döneminde bestelenmiş koro müziğine yansımaları araştırmanın temel konusunu oluşturmaktadır. Araştırmada insanlık tarihinin en karanlık dönemi olarak kabul edilen Orta Çağ boyunca din baskısı altında gelişen mimari ve plastik sanat akımlarının özellikle Gotik sanatına ve ardından gelen Rönesans dönemine etkileri incelenmiş, bunların paralelinde Hristiyanlık inancını yaymak ve ibadetleri destekleyici bir unsur olarak kullanmak amacıyla geliştirilen, sonraları giderek dünyevi ihtiyaçları ve düşünceleri yansıtmak için seslendirilen koro müziğine yansımaları ve etkileri örneklerle açıklanmıştır.

## 2. Yöntem

Bu araştırma nitel bir çalışmadır. Verilerin toplanmasında doküman incelemesi yapılmıştır. “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 217).

## 3. Bulgular ve Yorum

### 3.1. Gotik sanat

“Gotlara değin” anlamına gelen Gotik kelimesi Avrupa’da 12. yüzyıldan itibaren gelişen sanat yaklaşımını açıklamak için kullanılır. Bu sanatta katedrallerin göğe doğru sivri formlarına ek olarak yağmur sularını binadan uzağa püskürtmek gibi mimari işlevleri bulunan canavar görünümlü heykel yapılar (Gargoyle) da dikkati çeker” (Tufan, 2004, s. 11-26). Gotik sanat yapıları, içindeki ve dışındaki görsel detaylarıyla hizmet ettiği amaca yani Hristiyanlık ibadetini pekiştirmeye yönelik görsel formlarla donatılmıştır. “Üç yüz yıl boyunca olgunlaşan ve Romanesk mimarinin tersine dini hakimiyeti, teolojik tutarlılığı mimari stiline yansıtan bu sanat biçimi insanın yaşantısı için değil tanrısal otoriteyi yansıtmak için kullanılmıştır” (Kutlu Altan, 2015, s. 13). Bu otorite öyle büyük ve baskındır ki insanoğlu bu baskı altında geliştirdiği duygularını fiziksel olarak ifade etmek ister ve ortaya çok büyük hacimli mimari yapılar çıkar. Bu büyük oluşum karşısında acizlik duygusunu tadan her birey hipnotize olmuşçasına koşulsuz bir kabullenme yaşar. Tam da bu duygular ışığında, her an ölümü ve öbür dünyayı hatırlatırcasına ibadet yerlerinde konu edilen resim, heykel ve benzeri sanatsal yorumlamalar çoğalır. Başlangıçta yalnız din konusu işlenirken sonraları ölümler ve ölümlü insanlar da çalışmalara dahil edilmiştir. Gotik sanat anlayışında Gargoyle ve Kimera isimli mimari formlar en önemli heykel türleri olarak kabul edilmiştir” (Nabiyeva, 2017, s. iv).



“Gotik dönem vitraylarında oymalar ve matematiksel süslemeler önemlidir. Katolik öğretilerden sahneler yorumlanır. Işığın dolaysız algılanmasının önüne geçilir. Bu yalın olmayan ışık özgür gibi algılansa da aslında tutsak bir üst anlam içermektedir” (Kutlu Altan, 2015, s. 78). Bu tür ışık oyunları mimari yapının diğer görsel kurgularıyla birleşince inananlar üzerinde doğrudan bir etki yaratır. “Orta çağda okuma yazmayı bilmeyen halka Hristiyanlık inancını anlatmak ve öteki dünyayla bağlarını daha da güçlendirmek için freskler kullanılmıştır” (Turan, 2011, s. 8). Freskler insan aklını her an ibadet etmesi gerektiği düşüncesiyle sarmalamıştır.

İnsanlık üzerinde dini inanışları kullanarak bir egemenlik kurmayı amaçlayan Orta çağ Hristiyanlık inancı, mimaride ve plastik sanatlarda olduğu kadar müzikte de etkisini göstermiştir. Bu egemenlik kurma ihtiyacı o kadar fazladır ki müzikle ifade edilen duygular başlangıçta hep kutsal kitapta anlatılanlarla sınırlı kalmıştır. Bu baskıya rağmen ilerleyen zamanlarda insanlık özgürce düşünmesini engelleyen yasakları hafifletmenin bir yolunu bulmaya çalışmış, kendini ifade etmek için çeşitli yollar aramıştır.

“Konstantin Roma’nın resmi dini olarak Hristiyanlığı tanıyınca ayinlerin dili Yunanca’dan Latince’ye geçmiştir... Aziz Ambroisus Bizans’tan Milano’ya giderek ezgileri derlemiş ve halk ezgilerini dinsel içerikli sözlerle birleştirmiştir” (İlyasoğlu, 1995, s. 10). Halk ezgilerinden yararlanarak bir tür ibadet müziği oluşturmak istemesindeki amaç insanların bu ibadet biçimini benimsemesini kolaylaştırmaktır. “Ayinlerde seslendirilen ezgilerin düzenlenmesi, Papa I. Gregorius’a aittir. Bunlar erkekler tarafından seslendirilen, tek sesli, çalgı eşliği içermeyen, en fazla bir oktav genişliğinde, sakin karakterdeki ezgilerdir. Her hecenin bir ya da iki notayla seslendirildiği *hecesel* (syllabic) ve tek heceyle seslendirilen *süslemeli* (melismatic) çeşidi de bulunmaktadır” (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 18).

### Görsel 1

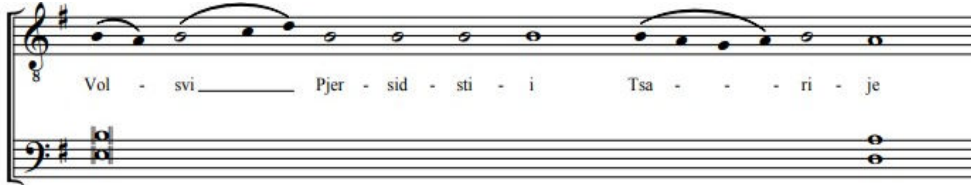
*Hecesel (Syllabic) Gregorian Şarkısı, “The Play of The Three Kings”*



(Anonim, t.y.).

### Görsel 2

*Süslemeli (Melismatic) Gregorian Şarkısı, “Volsvi, Persidstii Tsarie”*



(Anonim, t.y.).

“Aynı dönemde *Conductus* isimli, tek söz ve tek tür ritmik yapıyla seslendirilen eserler de bulunmaktadır. İki, üç veya dört sesli olabilen bu eserler Latince dilinde söylenen bir bas ses üzerine özgür bir ezginin seslendirilmesiyle oluşurlar” (Sachs, 1965, s. 65).

### Görsel 3

*Conductus Ezgisi, “Christi Nutu Sublimato”*



(Brassart, 1445).

“Daha sonraları bu yapıya değişik ritimler eklenerek *Organum* oluşturulmuştur. Benedictine rahipleri Hucbald ve Prüm *Organum* kelimesini aynı anda tınlayan iki farklı sesin uyumu olarak tanımlamışlardır” (Boran & Şenürkmez, 2015, s. 30).

#### Görsel 4

*Organum Ezgisi, "Alleluia: Nativitas"*



(Pérotin, t.y.).

Tüm bu süreç boyunca müziğin ifade edilmesi için kullanılan semboller aslında günümüzden biraz farklıdır. Daha da doğrusu günümüzde kullanılan nota yazım sisteminin atasıdır. “İlk örnekleri 1250 yılından itibaren görülmeye başlanan ve Köln’lü Franco tarafından hazırlanan *Ölçülü Şarkı Sanatı* (Ars Cantus Mensurabilis) başlıklı teori kitabında açıklanan şekliyle, müzikal eserlerde seslendirilen notaların süre değerlerinin gösterildiği *Mensural Notasyon Tekniği* ile yazılmış eserler 1600 yılına kadar görülebilmektedir” (Apel, 1950, s. 439). “Daha sonraları Pierre de la Croix *brevis* notasını daha küçük süre değerlerine bölerek besteciliğe yeni bir bakış açısı getirmiştir. Philippe de Vitry üçerli bölünme anlayışına (*perfekt*) bir alternatif olan ikişerli bölünme (*imperfekt*) yöntemiyle yazdığı yeni eserlerle bu bakış açısını pekiştirmiştir” (Say, 2012, s. 91).

“Avrupa’da 9. yüzyıldan itibaren birbiri ardınca ortaya çıkan ve ilk örnekleri *Organum* türünde hazırlanan farklı müzikal yapılardan birisi de *Motetti*” (Atalay, 2015). “Hem eşlikli hem de eşiksiz söylenmek üzere yazılmış örnekleri bulunan bu türün dini sözlerle seslendirilen örnekleri olduğu kadar dinsel olmayan sözlerden oluşturulmuş örnekleri de bulunmaktadır” (Sözer, 1986, s. 509). “Sözlerin de ritimlerin de özgürce değiştirildiği daha serbest bir yapı olan *Motet* türü eserlerde, en alt ses partisindeki değişmez Gregoryen ezgisi sabit kalmak üzere üst iki ses partisinden her besteci tarafından farklı yorumlanabilmiş, kilise çekiminden uzaklaştıkça bu sabit Gregoryen ezgisi (*Cantus Firmus*) çalgı eşliğine dönüşmüştür” (Boran & Şenürkmez, 2015, s. 36).

#### Görsel 5

*Motet, "A Nostris Preghi"*



(Animuccia, 1583).

“Leonin, Perotin ve Adam de la Halle’in öncülüğünde gelişen ve ilk Notre Dame ekolü olarak bilinen eski sanat (*Ars Antiqua*) akımı *Kanon* isimli, aynı ezginin ardışık olarak birbirini gölge gibi takip ettiği formda eserler yaratmıştır.” (Selanik, 1996, s. 52). “Notre Dame ekolü çoksesliliğe geçişi temsil eder. 12. yüzyıldan itibaren ileri bestecilik çalışmalarının sürdürüldüğü ve usta-çırak ilişkisinin yeni kuşakların eğitimine büyük bir ivme kazandırdığı yaklaşık 150 yıllık süre boyunca müzik tarihinin kayda değer gelişmeleri gözlemlenmiştir” (Say, 2002, s. 379). “*Yasa ya da kural* anlamına gelen ve ana ezgi dışında kalan diğer ezgilerin nasıl olacağına dair talimatları içeren bu metin kendine özgü bir besteleme tekniğine sahiptir” (Boran & Şenürkmez, 2015, s. 60).

## Görsel 6

### Kanon, “Cosi Pensoso”

Sup.   
 T   
 Co

Co - - - - si pen - so - so co - m'a - mi gui - - - -  
Co - - - - si pen - so - so co - m'a - mor mi  
- - da Per la ver - de ri - - ve - ra pas-so,

(Landini, t.y.a).

*Ars Nova* (yeni sanat) isimli kitabında gelenekten kopulmasını öneren Philippe de Vitry, din dışı müziği kilise ile buluşturmuş ve ritmik kilise modlarının yerine geçecek bir yapıyla adını duyurmuştur. Guillaume de Machaut ise *Ballade*, *Rondeau* ve *Motet* gibi din dışı eserlerle armoninin habercisi kabul edilen *Missa* türünde dini eserler bestelemiştir. *Ars Nova* etkisindeki yeni sanatsal eserler, hareketli ritimleri ve bol süslemeleri ile çağın meşhur mimari eseri Notre Dame Katedralinin yapısal özellikleriyle örtüşmektedir (Selanik, 1996, s. 52).

## Görsel 7

### Missa, “Messe de Notre Dame”

Ky- ri- e  
Ky- ri- e  
Ky- ri- e  
Ky- ri- e

(de Machaut, 1365).

## 3.2. Rönesans

“Yeniden doğuş anlamına gelen ve demokratik ortamı başka toplumsal ilişkiler düzleminde yeniden oluşturmak için bağınalaşıp totaliterleşmiş kilise yöneticilerine karşı insancıl olanı alternatif olarak sunan *Rönesans*, iyiyi ve kötüyü bu dünyada arayan, bunun için de bin yıllık Roma hakimiyetini atlayıp Yunan kültürünü kendisine örnek alan bir dönemdir” (Turgut, 2012, s. 51). Koca bir Orta Çağ sanki yokmuşçasına ve bir çırpıda göz ardı etmek, bu karanlık dönem sanki hiç yaşanmamış gibi kabul etmektir. İnsanlık, baskıcı din adamlarına karşı nihayet kendini ifade etme fırsatını bulmuşken, düşüncesine daha yakın bulduğu Yunan kültürünü benimsemesi çok da zor olmamıştır. “Rönesans ile oluşan yenilenme çabası antik çağın hümanist düşüncesini merkeze alarak güzel sanatlarda hayat bulmuştur. İnsana olan ilgi, yaşam, tanrı ve diğer her şey hakkında yorum yapabilmek için kendi aklını kullanmak düşüncesi ağır basmaktadır” (Krausse, 2005, s. 9). Hümanist düşüncüyü daha çok benimsedikçe kendini, benliğini tanımaya daha fazla zaman bulan insan oğlu, kendi gibi düşünenleri aramış ve onlarla sosyal bir bağ kurmuştur. “Kendi gücünü tanıyan, kendisine güvenen, dünyasal güzelliklerin farkına varan, yaşama sevinciyle dolu, geçmişiyile bağ kurup geleceği de yaratabilme kabiliyetine sahip olduğunu düşünen bir insan doğmuştur artık” (Cubberley, 2004, s. 256). Aklın ve felsefenin ışığında dış dünyayla iletişimini pekiştirdikçe, kendi bedeniyle barışmaktadır.

“Kilisenin dışına taşan bilgi ve düşünce doğrultusunda yaşamın sorgulanması gündeme gelmiştir” (Şenyapılı, 2004, s. 22). “Bu değişim edebiyatta da kendine yer bulmuş, Dante’nin *İlahi Komdesya*’sı, Boccaccio’nun

*Decameron*'u ve Petrarca'nın şiirleri gibi konuşulan dilde yazılan edebi metinler sayesinde bir aydınlanma hareketi doğmuştur" (Boran & Şenürkmez, 2015, s. 39). Bu hareketten aldığı güçle insan birey olarak değerli bir varlık olduğunun farkına varmıştır. "Orta çağda tanrısal düzenin basit bir unsuru olarak görülen insanın ve bu dünyadan öteki dünyaya geçişin kapısı olarak görülen ölümün yerine, insana ve insani olana artan ilgi Rönesans'ta kendini göstermiştir" (Buchholz, 2005, s. 12).

"14. yüzyılın başlarında ressamlar perspektif kurallarını geliştirmişlerdir. Sanat denince akla yalnız dinsel temalar gelirken insanın yaşadığı dünyayla ilgilenmeye başlamasıyla yeni temalar oluşmaya başlamıştır. Artık ressamlar zanaatkar değil, birer sanatçıdır" (Krausse, 2005, s. 6). Her biri kendi adıyla özgün işler yapabilme hürriyetini kazandıkça kendi doğrusunu yaptığı eserlere de yansıtmıştır. "Uygulamaya verilen öneme karşı çıkıp sanatsal özgürlüğü savunan Leonardo da Vinci ve Michelangelo da sanat akademilerini kurmuş ve kuramsal eğitimleri bu akademilerde vermenin doğru olacağını savunmuşlardır" (Öndin, 2016, s. 60). Bu demektir ki, teknik çalışmanın önemi her zamankinden daha fazla ön plandadır. "Geometri, perspektif ve anatomi derslerine ek olarak canlı model ve maket çizimleri yapılarak sanatsal idealler gerçekleştirilmek istenmiştir" (Öndin, 2016, s. 60). "14. yüzyıldan itibaren nesnelerin kendileri yerine anlamlarının resmedilmesi sona ermiş, nesnelere üç boyutlu gerçek mekanlarda resmedilmeye başlamıştır. Giotto, mimari çevre ile figürler ve onların dizilimini gerçek mekanlarda resmederek figürlerle arka plandakiler arasında mekânsal bir boşluk yaratmayı başarmış, resimler derinlik kazanmıştır" (Akyürek, 1994, s. 103-105). "Hans Holbein dönemin tüm gelişmelerini aktarmak istemişçesine *Sefirler* isimli tablosunda kompozisyonun tam ortasındaki masada bazı nesnelere ön plana çıkartmıştır. Dilbilgisi, mantık, retorik, aritmetik, müzik, geometri ve astronomi bu tablodaki nesnelere ve nesnelere iki yanında ayakta poz veren kişiler üzerinden anlatılmaktadır" (Brotton, 2012, s. 10). "Mimaride ağırbaşlılık ve denge esas alınmış ve yapılar tamamen insani ve dünyevi bir hale dönüştürülmüştür. Denge üzerine kurulan bu dönem mimari yapılarında merkezden bakıldığında sağ ve sol taraflarda aynı yapısal özellikler bulunur. Rönesans mimarisi Antik Yunandan bu yana yapılmış en büyük kubbeyi, *Duomo Frenze*'yi inşa etmiştir" (Çakır, 2012, s. 49). "Rönesans heykelinin en önemli örneği *Erosmo de Narni*'de olduğu gibi anatomik olarak insanın görüntüsünün yansıtılmasında adeta antik Roma'nın devamı kabul edilebilecek çalışmalar karşımıza çıkmıştır" (Akyürek, 1994, s. 142). "Rönesans'ta duyguları yansıtan insan tasvirleri gelişir. Kurgu, oran, ölçü, simetri, derinlik ve hacim kavramları form anlayışını oluşturur. Eserler daha çok portre, mitoloji ve din temalıdır. Işık ve gölge arasındaki geçişler dikkati çeker. Resim sosyal statünün yansımasıdır. Cübbe, sütun, perde, taç, asa, kılıç gibi nesnelere toplumdaki statüyü ifade ederler" (Tüzün, 2004, s. 38).

"Özgürleşen düşünce yapısı, Martin Luther'in manifestosunda kendini belli eder. Kilise insanla tanrı arasında aracı olmalıdır. Papanın insan üstü bir varlık gibi tanıtılması yanlıştır. Herkes kendi dilinde ibadet edebilmelidir. Kilisenin anlattığından farklı bir din olduğu fark edilince *Protestanlık* adı altında yeni bir mezhep oluşturulur" (Tüzün, 2004, s. 36). Bu değişim güzel sanatların her dalında olduğu kadar müzikte de kendisine yer bulmuştur. İnsanlar bu protestoyu sadece ibadetlerinde değil müzikte de yaşatmış, düşündüğü dilde şarkı söyleme özgürlüğünü sonuna kadar kullanmıştır. Seslendirilen eserler çağın teknik getirisi sayesinde o anla sınırlı kalmamış, sonraki zamanlara da taşınmıştır. Bunun için gerekli olan, ezginin yazıya dökülmesi yani kâğıda basılmasıdır. "Katolik ayinlerde Latince metin okunurken bu başkaldırı ile metinler Almancaya çevrilir. Farklı ülkelerde *Koral*, *Psalm* veya *Anthem* olarak isimlendirilen yeni bir ilahi müzik biçimi oluşmuştur. Çoksesli eserlerin kutsal sözler içerebileceğini göstermek için Giovanni Palestrina altı sesli *Missa* besteler" (İlyasoğlu, 1995, s. 18). Yeni formlarla bestelenen çoksesli yapıdaki koro eserlerinde ilahi içerikli sözler kullanılmış ve toplumun bu yeni şarkı söyleme şekliyle tanışması sağlanmıştır. "Toplamda elli dokuz ciltlik çalgı ve ses müziği notasının baskısını yapan Ottaviano Petrucci sayesinde bestelenen müzikler geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır" (Boran & Şenürkmez, 2015, s. 59).

## Görsel 8

*Psalm*, "Psalm 11"

The image shows a musical score for Psalm 11, featuring four staves. The lyrics are in French: "Veu que du tout en Dieu mon coeur s'ap - puy - e, je". The score is written in a four-part setting, with the first three staves in treble clef and the fourth in bass clef. The music is in a simple, homophonic style, typical of early printed music.

(Goudimel, 1564).



### Görsel 9

Missa, "Kyrie"

*p* Lord, have mer - cy up - on us, and in - cline our hearts to keep this law.  
*p* Lord have mer - cy up - on us, and in - cline our hearts to keep this law.  
*p* Lord, have mer - cy up - on us, and in - cline our hearts to keep this law.  
*p* Lord, have mer - cy up - on us, and in - cline our hearts to keep this law.  
*p* Lord, have mer - cy up - on us, and in - cline our hearts to keep this law.

(Byrd, 1773).

“Önceleri nakaratlarla söylenen ve din dışı konuları içeren bir şarkı türü olarak ortaya çıkan *Madrigal* on altıncı yüzyıla yaklaştıkça aşk, taşlama, yargı ve şehvet gibi çok çeşitli dünyevi konuları işlemeye başlar. Bir münazara öncesinde veya bir diploma töreni sonrasında söylenebilen, toplumdaki sosyal olaylara kolaylıkla eşlik edebilen bir yapısı bulunmaktadır” (İlyasoğlu, 1995, s. 20).

### Görsel 10

Madrigal, "Angelica Biltà"

An - ge - li - ca bel - tà ve -

(Landini, t.y.b).

## 4. Sonuç

Orta Çağ boyunca din baskısı altında gelişen mimari ve plastik sanat akımlarının özellikle Gotik sanatına ve ardından gelen Rönesans dönemine etkileri incelendiğinde, 4. yüzyıldan itibaren putperestlik inancına karşı Hristiyanlık inancını yayma amacıyla görevlendirilen din adamlarının yaptıkları çalışmaları pekiştirmek üzere göğe doğru sıvırlan formlara sahip katedraller inşa edildiği, bu binaların hem dış yapısında hem de iç yapısında dini düşüncelerin hayat bulabildiği bazı tasvirler oluşturulduğu görülmüştür. Katedrallerin ana kapılarının yanında sıralanan heykellerle dini kitaplarda konu edilen olaylar canlandırılmış, *Gargoyle* ve *Kimera* isimli heykellerle de ölüm ve ölümlü insanlar tasvir edilmiştir. Kiliselerin içindeyse doğal ışığın içeri süzülerek girmesini sağlayan ve Katolik öğretiler sahneler barındıran vitraylar kullanılmış, bu dünyayla öteki dünya arasındaki bağı güçlendirmek için tavan ve duvarlara freskler çizilmiştir.

Batı Avrupa’da Hristiyanlığın en yoğun şekilde yaşandığı orta çağda, dönemin halk ezgileri derlenip dinsel içerikli sözler ilave edilerek sade bir müzikal yapıyla kiliselerde ibadet aracı olarak kullanılmıştır. Başlangıçta tek sesli, çalgı eşliği içermeyen, çok sakın karakterli ve bir oktavı aşmayan bu ezgiler sonraları Latince dilde söylenen bir bas ses üzerine özgürce seslendirilen diğer ezgilerin seslendirilmesiyle geliştirilmiştir. Daha sonraları ritmik çeşitlilikle birlikte çalgı eşliği de kullanılmaya başlanmış ve genel yapının belli kurallar çerçevesinde oluşturulması sağlanmıştır. Orta Çağ’ın sonuna gelindiğinde tek sesli ve sade yapıli ezgiler yerini özgür ritimli ve bol süslemeli ezgilere bırakmıştır.

Karanlık çağın bin yıllık totaliter yapısından uzaklaşmak isteyen toplum kendisine Yunan kültürünü örnek almak istediğinde insancıl bir düşünce hayat bulmuştur. Dünyadaki güzelliklerin farkına varan ve yaşama sevinciyle dolan toplum, yaşamı sorgularken mimaride, plastik sanatlarda ve müzikte yeni kapıları aralamıştır.

Ressamlar perspektif kurallarını geliştirdikçe kendilerini daha özgür ifade edebilme fırsatı yakalamış, zanaatkar yerine sanatçı olarak tanımlanmaya başlamışlardır. Eğitimleri süresince kendilerini geometri ve anatomi



konularında da geliştiren sanatçılar nesnelere üç boyutlu mekanlarda çizmeye başlamışlar, resimde konu edilen figürle arka plandakiler arasında mekânsal bir boşluk oluşturarak eserlere derinlik kazandırmışlardır. Tıpkı resimde olduğu gibi heykelerde de insani ve dünyevi temalar seçilmiştir. Kurgu, oran, ölçü, simetri, derinlik ve hacim kavramları çerçevesinde oluşturulan insan tasvirlerinde anatomik detaylar dikkat çekmektedir.

İnsanlar bağnaz yapıya baş kaldırmak için kendilerine yeni bir mezhep oluşturdukları andan itibaren ayinlerde seslendirilen Latince sözler yerini Almancaya bırakmıştır. Baskı tekniğinin de gelişmesiyle bu yeni müzikal ibadet biçimi hızla yayılmış ve farklı ülkelerin güncel müzik yapıları diğer toplumlar tarafından da kullanılmıştır. Özgürlükler müziğe yansıtıldığında aşk, taşlama, yargı ve şehvet ve benzerleri gibi insana ait tüm duygular rahatlıkla ifade edilmeye başlanmıştır.

## Kaynakça

- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a felsefe ve sanat*. Kabalıcı Yayınevi.
- Animuccia, G. (1583). *Motet, "A Nostris Prego"* [Şarkı notası]. [http://www0.cpd.org/wiki/index.php/A\\_nostri\\_prego\\_\(Giovanni\\_Animuccia\)](http://www0.cpd.org/wiki/index.php/A_nostri_prego_(Giovanni_Animuccia))
- Anonim. (t.y.). *Hecsel (syllabic) Gregorian şarkısı, "The Play of The Three Kings"* [Şarkı notası]. [http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Officium\\_stellae\\_\(Gregorian\\_chant\)](http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Officium_stellae_(Gregorian_chant))
- Anonim. (t.y.). *Süslemeli (melismatic) Gregorian şarkısı, "Volsvi, Persidstii Tsarie"* [Şarkı notası]. [http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Volsvi\\_Persidstii\\_tsarie\\_\(Znamenny\\_chant\)](http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Volsvi_Persidstii_tsarie_(Znamenny_chant))
- Apel, W. (1950). *Harvard dictionary of music*. Harvard University Press.
- Atalay, A. (2015). Türk müziğinde komalı ses var mıdır? *Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Dergisi*, 7, 39-62. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/751973>
- Boran, İ., & Şenürkmez, K. (2015). *Kültürel tarih ışığında Çoksesli Batı Müziği*. Yapı Kredi Yayınları.
- Brassart, J. (1445). *Conductus şarkısı, "Christi Nutu Sublimato"* [Şarkı notası]. [http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Christi\\_nutu\\_sublimato\\_\(Johannes\\_Brassart\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Christi_nutu_sublimato_(Johannes_Brassart))
- Brotton, J. (2012). *Rönesans*. (H. Gür, Çev.). Kültür Kitaplığı.
- Buchholz, E. (2005). *Leonardo da Vinci*. (A. Kurultay, Çev.). Könemann.
- Byrd, W. (1773). *Missa, "Kyrie"* [Şarkı notası]. [http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Kyrie\\_\(William\\_Byrd\)](http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Kyrie_(William_Byrd))
- Cubberley, E. (2004). *Eğitim tarihi I*. (E. Noyan, Çev.). Yeryüzü Yayınevi.
- Çakır, T. (2012). *Rönesans resminde mimarinin kullanılışı*. (Tez No. 328713) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Çüçen, A. (2013). *Ortaçağ ve Rönesans'ta felsefe*. Ezgi Kitabevi.
- de Machaut, G. (1365). *Missa, "Messe de Notre Dame"* [Şarkı notası]. [http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Messe\\_de\\_Nostre\\_Dame\\_\(Guillaume\\_de\\_Machaut\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Messe_de_Nostre_Dame_(Guillaume_de_Machaut))
- Elmalı, O., & Özdem, Ö. (2013). *İlkçağ felsefesi tarihi*. Art Sanat Yayınevi.
- Goudimel, C. (1564). *Psalm, "Psalm 11"* [Şarkı notası]. [http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Psalm\\_11\\_\(Claude\\_Goudimel\)](http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Psalm_11_(Claude_Goudimel))
- İlyasoğlu, E. (1995). *Zaman içinde müzik: Başlangıcından günümüze örneklerle Batı Müziğinin evrimi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kalın, İ. (2019). *Ben öteki ve ötesi İslam-Batı ilişkileri tarihine giriş*. İnsan Yayınları.
- Krausse, A. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. (D. Zapaçoğlu, Çev.). Tandem Verlag.
- Kutlu Altan, Ö. (2015). *Katolik yapıların iç mekan tasarımında Gotik ve Barok dönemin karşılaştırmalı analizi* (Tez No. 436050) [Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Landini, F. (t.y.a). *Kanon, "Cosi Pensoso"* [Şarkı notası]. [http://www2.cpd.org/wiki/index.php/Cosi\\_pensoso\\_\(Francesco\\_Landini\)](http://www2.cpd.org/wiki/index.php/Cosi_pensoso_(Francesco_Landini))
- Landini, F. (t.y.b). *Madrigal, "Angelica Biltà"* [Şarkı notası]. [http://www2.cpd.org/wiki/index.php/Angelica\\_bilt%C3%A0\\_\(Francesco\\_Landini\)](http://www2.cpd.org/wiki/index.php/Angelica_bilt%C3%A0_(Francesco_Landini))
- Nabiyeva, K. (2017). *Gotik heykeltçilikte Gargoyle heykeller üzerine bir araştırma* (Tez No. 469049) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans düşüncesi ve resim sanatı*. Hayalperest Yayınevi.
- Özel, A. (2014). *Estetik ve temel kuramları*. Ütopya Yayınevi.
- Pérotin. (t.y.). *OrganumeEzgisi, "Alleluia: Nativitas"* [Şarkı notası]. [http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Organum\\_Alleluia\\_\(P%C3%A9rotin\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Organum_Alleluia_(P%C3%A9rotin))
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya musikisi tarihi*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2012). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Doruk Yayıncılık.

- Sözer, V. (1986). *Müzik ve müzisyenler ansiklopedisi M-Z*. Remzi Kitabevi.
- Şenyapılı, Ö. (2004). *Rönesans*. Boyut Yayıncılık.
- Tufan, A. (2004). *Heykelin Gotik mimarideki yeri ve önemi* (Tez No. 149023) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Turan, F. (2011). *Ortaçağ ve Rönesans sanatında fresk resminin yeri ve biçimsel gelişimi* (Tez No. 304360) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Turgut, M. (2012). *Tarih sanat ve siyaset yazıları: Rönesans aydınlanma ve sosyal demokrasi*. Mola Kitap.
- Tüzün, M. (2004). *Rönesans'tan Barok'a dini ve tarihsel konulu eserlerdeki natürmort nesnelere* (Tez No. 147300) [Sanatta Yeterlik Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

# Sahne Tasarımının Gelişim Süreci İçerisinde Teknik ve Teknolojinin Önemi

## The Importance of Technique and Technology in The Development Process of The Stage Design

**Yasin Karaçam**

Yüksek Lisans Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü  
email: [yasin.karacam15@ogr.atauni.edu.tr](mailto:yasin.karacam15@ogr.atauni.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2643-0001>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Karaçam, Y. (2021). Sahne tasarımının gelişim süreci içerisinde teknik ve teknolojinin önemi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 201-220. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.827838>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 18/11/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 27/02/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 30/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

Geçmişten günümüze sahne tasarımında kullanılan araçlar, teknikler, üsluplar ve yenilikler, içinde bulunduğu çağın sosyal-ekonomik-kültürel ve teknolojik ilerlemeleriyle paralel bir gelişim ve değişim göstermiştir. Bu çalışmada; günümüze kadar süre gelen tiyatro sanatında önemli bir yere sahip olan, sahne tasarımı alanında çağlar boyu gerçekleşmiş teknik yenilikler ve gelişmelerin, dönemler bağlamında incelenmesi, teknik ve teknolojik yeniliklerin sahne tasarımına yansımaları ve katkılarının araştırılması amaçlanmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak tarihsel süreç içinde sahne tasarımı alanında yaşanan teknik ve teknolojik gelişmeler verilerin toplanıp incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Sahne Tasarımı, Tiyatro, Teknoloji, Teknik

### Abstract

Tools, techniques, styles, and innovations used in stage design from past to present have developed and changed in parallel with the social, economic, cultural, and technological advances of the era. This study aims to analyze the technical innovations and developments in the field of stage design, which has an important place in the art of theater that has survived until today, and the reflections and contributions of technical and technological innovations to stage design in the context of periods. In the research, technical and technological developments in the field of stage design in the historical process were realized by collecting and analyzing data using the qualitative research method.

**Keywords:** Stage Design, Theatre, Technology, Technique

## 1. Giriş

Sahne tasarımı kavramı, günümüz kullanımı açısından on dokuzuncu yy. sonu ve yirminci yy. başında kullanılmaya başlanmıştır. Modern çağla birlikte teknik ve teknolojik gelişimlerden etkin bir biçimde yararlanan sahne tasarımı, tiyatro sanatında oyuncu ve yazar kadar önemli bir konum teşkil etmektedir. Günümüz teknolojik gelişimleri, tüketim toplumunun teknolojiye olan bağımlılığı tiyatro sanatını her dönemde olduğu gibi modern dönemde de teknik ve teknolojik yenilikler ile özellikle sahne tasarımı alanında etkilemiş ve gelişmesine etken bir araç olmuştur. Gelişen teknolojik yenilikler birey üzerindeki zaman-mekân algısını değiştirmiştir. Değişen birey algısıyla birlikte tiyatro sanatında etken olan yanılsama yaratımı geneli itibarıyla sahne tasarımı alanında teknik ve teknolojik gelişmelerden yararlanılarak yapılabilmektedir. Yanılsama yaratımında ve sahne tasarımı konusunda mekân (tiyatro sahnesi) önemli bir yer teşkil etmektedir.

Sahne tasarımı için gerekli olan mekân antik Yunan döneminde ilk kez toplantılar çeşitli tartışmalar ve tiyatro oyunlarında gösterim sağlamak amacı ile yapılmıştır. Şu anda varlığını sürdüren amfi tiyatrolar ilk kez antik Yunan döneminde kullanıma sunulmuştur (Aksel, 1988). Açık alanlardan yarı kapalı yapılara geçiş yapan tiyatro sanatında teknik ve çağının getirmiş olduğu yenilikler Amfi tiyatrolarla birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Antik Yunan medeniyetinde tiyatronun bulunduğu konum inaçsal bir temel üzerinde yükselmekteydi. Bulunduğu konum gereği toplumsal yapının şekillendirilmesinde ve yönlendirilmesinde etken bir araç olarak kullanılıyordu. Seyircilerin inançlarının azalması durumlarından ya da oyundaki hikâyenin tıkanması durumunda teknik olanaklardan yararlanıp bir vinç yardımıyla sahneye makineden tanrı “deus ex machina” adında içinde oyuncu bulunan makineler sahne üzerine indiriliyordu (Yorgun, 2018, s. 55). Kullanılan makineler ve sistemler çağının içinde bulunduğu dönem gereği teknolojik olarak nitelendirilebilir. Çağlar boyu sahne tasarımı eylemi Antik Yunan tiyatrosunda olduğu gibi teknik ve teknolojik buluş ve gelişimlerden yoğun bir biçimde etkilenmiştir. İlerleyen dönemlerde özellikle Roma tiyatrosunda,

Antik anlatımlarda karmaşık makinelerden seyrek olarak söz açılmasına rağmen, Romalılar sahne tasarımında mekanik mucizelerin üstesinden gelmeyi biliyorlardı. Bu mekanizmanın İ.S. birinci yüzyılda amfi tiyatrolarda, özellikle Colosseum'da hayvanları yeraltı mekânlarından arena düzeyine kaldırmak için

geliştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Çok geçmeden bu mekanizma sahne dekoru amaçları için kullanılır olmaya başladı ve sahnenin yanında dekor parçalarını ve aksesuarları koymak için bir yapı kuruldu. Bu sahne donatımı gerektiğinde arenanın altına altı metre kadar uzatılan Colosseum'un mahzenine taşınırdı (Brockett, 2000, s. 76).

Orta Çağ'ın karanlık ve yasaklayıcı yapısında tiyatro dini oyunları "misterium" anlatmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Dini oyunlar kilisenin içinde ve eş zamanlı simultane sahnelerde oynanırken Antik Yunanda kullanılan makara ve vinç sistemlerini geliştirilmiş versiyonlarından yararlanılmıştır. Din dışı oyunlarsa gezici arabalarda şehir şehir gezerek sergilenmiştir. Orta çağda kullanılan yaygın araçların başında efektler gelmekteydi.

Rönesans ile makine kullanımında büyük ölçüde artış görülmüştür. Bu makine ve sistemlerin büyük bölümü uçma ile ilgiliydi. Kapalı mekanlara taşınana tiyatro gösterilerinde illüzyon etkisini yaratmak için makineler yardımıyla bu efektler yapılmaktaydı. Kapalı mekânlarda yapılmaya başlayan gösterilerde ışıktaki önemli bir konuma gelmişti yağ lambaları ve büyük mumlarla yapılan aydınlatma işlemi ışık teknolojilerinin gelişimiyle daha güvenilir daha kompleks özelliklere sahip makineler tarafından yapılır hale geldi.

İlerleyen dönemlerde sanayi devimiyle birlikte hızla gelişen teknolojik buluşlar tiyatro sanatı özelinde dekor tasarımında kullanılan teknik ve teknolojik makinelerin hızlı bir biçimde gelişmesine sebep olmuştur. Wagner'in toplu sanat kuramı "Gesamtkunstwerk" (ortak sanat yapısı) kavramını gerçekçi bulamayan Adolphe Appia "sahne sunumunun çatışan üç öğeyi içerdiği sonucuna vardı: Devinen üç boyutlu oyuncu, düşey tasarım ve ufuksal zemin" (Brockett, 2000, s. 508) düşüncesinden yola çıkarak ışığın ve ışık sayesinde oluşturulan gölgelerin önemi üzerinde duruyordu. Her ne kadar Wagner'in "Gesamtkunstwerk" kavramını gerçekçi bulmayarak onu eleştirmiş olsa da döneminde yapmış olduğu ışıkla atmosfer yaratma çalışmaları ve "Gesamtkunstwerk" düşüncesindeki çatışan öğelerin tespiti ve Wagner'in çalışmaları Appia'yı etkilemiştir. Appia Wagner'in çalışmaları da dahil olmak üzere Wagner'in fikirlerinin doğru yansıtılmadığını düşünerek üç farklı kuramsal kaynak hazırladı. Realizm akımıyla birlikte gelişen sahne tasarımında günümüzde yapılan sahne tasarımlarının öncül örnekleri oluşmaya başlamıştır.

Erwin Piscator teknik-teknoloji ve sanatı kendine has bir üslupla harmanlamayı başarmıştır. Projeksiyon teknolojisini etkin bir biçimde kullanan öncü tiyatro düşünürlerinden olmuştur. Politik tiyatro düşüncesinde yaratımda bulunduğu oyunlarda anlatımı kolaylaştırmak için teknolojik makinelerden etkin bir biçimde yararlanmıştır.

Realizm akımına tepkilerle ortaya çıkan, avangard akımlarla mitsel kökenlere dönüş yapılmış dekorda simgesel yapı olarak özetleyeceğimiz tasarımlar oluşturulmuştur. Rus avangardları özelinde Vsevolod Meyerhold düşünceleri ve sahne tasarımlarındaki değişimler günümüz çağdaş sahne tasarımını etkilemiştir. Bauhaus okulu Rus avangartlardan aldığı düşünce yapısını geliştirmiş kendi içerisinde çeşitli disiplinlerde eğitimler vererek sanatın toplumsal uzaklaşmasını önleme çabaları içerisinde bulunmuşlardır.

Günümüzde disiplinler arası alışverişin artışı teknik ve teknolojik gelişmeler bütün dönemlerde olduğu gibi günümüzde de sahne tasarımını etkilemiştir. Işık, optik ve bilgisayar teknolojilerinin gelişimi ve bu gelişimden doğan teknolojinin maddi olarak ulaşılabilir hale gelişi deneysel tiyatro arayışlarında teknolojik unsurları kullanılabilir kılmıştır.

Antik çağlardan günümüze değin kullanılmış olan teknik ve teknolojik gelişmelerin sahne tasarımına yansımaları gözlenmiştir. Tarihsel süreç içerisinde kullanılan teknik teknolojik unsurların sahne tasarımına yansımaları, günümüz sahne tasarımına yön verip katkı sağlamış tiyatro kişilerine Richard Wagner'den, Adolphe Appia'ya, Edward Gordon Craig ve Erwin Piscator'dan, Walter Gropius özelinde Bauhaus okulu sahne tasarımcılarına, Vsevolod Meyerhold özelinde tarihsel Rus avangard sahne tasarımcılarına, tiyatro çalışmalarında teknolojiyi kullanan The Wooster Group, Robert Lapace, Robert Wilson gibi isimlere çalışmamızda değinilmiştir. Teknolojik olarak tiyatrodaki yeni ufuklar açabilecek sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik teknolojilerine çalışmamızda değinilerek yer verilmiştir.

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayalı nitel bir araştırma olarak yürütülmüştür. Modele dayalı olarak literatür taraması yapılmış ve tarihsel süreç içinde sahne tasarımı alanında yaşanan teknik ve teknolojik gelişmeler verilerin toplanıp incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir.

## 3. Sahne Tasarımının Teknik ve Teknolojik Gelişimi

"Antik Yunan tiyatrosunda dekor tasarımlarıyla ilgili yeterince kaynak olmamakla birlikte, az sayıda da olsa kaynaklar, sahne gereçleri, makineler ve dekorun kullanıldığını gösterir" (Nutku, 1985, s. 63). Antik Yunan tiyatrosunda amfi tiyatroların yapılmasıyla birlikte teknik gelişim ve yansımaya etkisini artırmak için çeşitli mekanik düzeneğin kullanıldığı bilinmektedir.



Antik Yunan tiyatrosunda Vitruvius'un MÖ 14. yüzyılda mimarlık üzerine yazmış olduğu “De architectura” eserinde Yunan tiyatrosunda kullanılmış olan sahne tasarımı alanındaki teknik gelişmeleri görmekteyiz. “Periakto” adı verilen bu yapı tiyatro sahnesini sergilemek ve hızlı bir biçimde değiştirmek amacıyla yapılmış olan dönen bir platform üzerine üçgen prizmalar yerleştirilmiş bir sistemdir. Nicola Sabbatini gibi çağının önde gelen sahne tasarımcıları da Rönesans tiyatrosunda bu teknikle sahne tasarımları yapmışlardır. Üçgen prizma yerine kare prizmanın da kullanılmış olduğu bilinmektedir. Fakat en iyi sonuç üçgen prizmalar sayesinde alınmıştır.

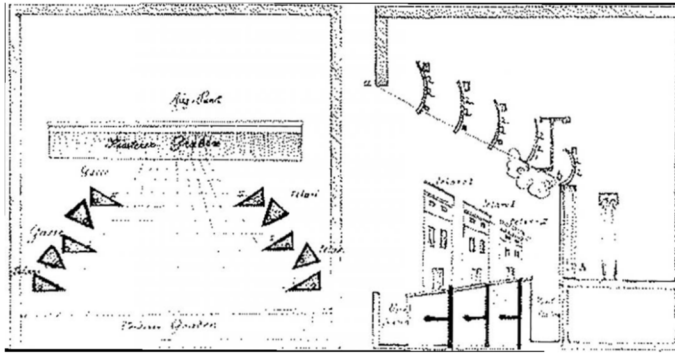
Vitruvius, Periaktoy üzerine neyin boyandığını da şöyle açıklar: "Biri trajik, ikincisi komik, üçüncüsü satir oyunları için olmak üzere, üç tür sahne vardır. Bezemeleri farklıdır ve tasarım olarak da birbirlerine benzemezler. Trajik sahneler krallara yaraşan sütunlar, alınlıklar, küçük heykellerle resmedilmiştir; komik sahneler, pencere ve balkonlarıyla özel konutları sergiler; satir sahneleri ise, ağaçlar, mağaralar, dağlar ve diğer kırsal öğeleri içeren kır manzarası biçiminde bezenmiştir (Brockett, 2000, s. 76).

Antik Yunan tiyatrosunda “Auleum” adı verilen sahne önü perdelerinin kullanılmış olduğu bilinmektedir. İ.Ö. 56 yılında kullanılan bu teknikte,

Sahnenin önündeki bir yivin içine birbiri içine geçen bir dizi sırk düzeniyle indirilmiştir. Sırkaların yukarı doğru tüm yüksekliğini bulmasıyla perde kaldırılıyor, aksi işlem ile de indiriliyordu. İ. S. ikinci yüzyıldan sonra perde tepeden asılıyor ve iplerle kaldırılıyordu. Ön perde gösteri için önemliydi, çünkü bir sahnenin aniden meydana çıkmasına fırsat veriyordu, ya da çarpıcı bir tabloyu çabuklukla gizlemeye yarıyordu. Ön perdenin sunulmasından önce karakterlerin hepsinin sahneye giriş ve çıkışları seyircinin gözü önünde yapılırdı (Brockett, 2000, s. 76).

### Görsel 1

*Periakto Kullanımı, Yay Biçimli Pervazlar ve Özel Efektler İçin Arka Çukur (Joseph Fuittenbach, Die Theater Weins (CI 899))*



(Brockett, 2000).

Roma dönemi tiyatro yapılarında ise daha karmaşık ve teknik olarak geliştirilmiş makinelerden sıklıkla söz ediliyor. Fakat kullanılan yöntem ve tekniklerin Antik Yunan tiyatrosunda daha basit şekillerde kullanılmış olması muhtemeldir. Roma dönemi halkı sosyal yapısı gereği gösteri ağırlıklı eğlenceye yönelik ve içinde şiddet unsurları barındıran gösterileri izlemeyi sevmektedirler. Bu gibi gösterileri yapmak için özel sistemler üretilmiştir. “Çiçero'ya göre, İ.Ö. 52 yılında Pompey Tiyatrosu'ndaki adanma gösterimlerinde, bir oyunda 600 katır sahneden geçmiş, bir başkasında 3.000 kâse sergilenmişti” (aktaran Brockett, 2000, s. 76). Bu tip gösterilerin artması özellikle efektler konusunda Roma tiyatrosunun gelişim göstermesini sağlamıştır. Roma dönemi tiyatro yapılarında dekor olarak kullanılan asal unsur tiyatro yapısının kendisi olmuştur. Roma tiyatrosunda Geneli itibarıyla makara sistemleri, tekerlekli dekor unsurları, efekt yapmakta kullanılan teknikler geliştirilip kullanılmıştır.

“Roma İmparatorluğu'nun Theodosius döneminde Hristiyanlığı resmi din olarak İ.S. 381 yılında kabul edilmesiyle” (Bulut, 2018) Roma dönemi tiyatrolarının özellikle din dışı oyunlarda işledikleri konuların dönemin dini yapısını rahatsız etmiştir. Bunun sonunda kaçınılmaz olarak yasaklarla karşılaşmıştır. Yaklaşık İ.S. 5. ve 14. yy. arasında geçen Orta Çağ olarak bilinen bu dönemde tiyatro sanatı kilisenin egemenliği altına alınmıştır. Rahipler İncil'den bölümleri canlandırarak kilise önü ve içinde çeşitli olayları canlandırmışlardır. Dekor olarak geneli itibarıyla kilisenin kendi iç yapısından yararlanan Orta Çağ tiyatrosunda efektler büyük bir öneme sahiptir. Makara sistemlerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu yapılarda “Bir oyunda, İsa'nın göğe yükselme sahnesinde, İsa rolünü oynayan oyuncu yukarıya makaralar ve halatlarla çekilmiş ve bulutların içinde kaybolduğu duygusunu vererek tanrı ve meleklerin yanına Cennete çıkarılmıştı. Cennet ise kilise tabanından 15 metre yüksekliğindeki bir platformla simgelenmişti” (Brockett, 2000, s. 105).

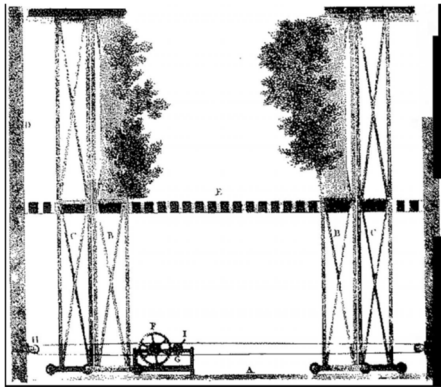
Kiliseden ayrı, toplumun halk diliyle oynanan oyunlarda sahne sabit hareketsiz ya da taşınabilir sahneler şeklinde düzenekler ile gösterimler yapılması sağlanıyordu. Genel itibariyle “Corpus Christi” geçit alaylarında ise “Pageant” adı verilen arabalarla şehir şehir gezilerek gösterimler yapılmaktaydı. Orta Çağ tiyatrosunun genelinde gerçeklik duygusunu yaratmak için özel görsel efektler kullanılıyordu. “On beşinci ve on altıncı yüzyılda bunların sayısı çoğaldı ve karmaşıklaştı. Bu makineleri kullananların ustalıkları geliştikçe olağanüstü olayların gösterilmesi de çoğaldı” (Brockett, 2000, s. 105). Kullanılan bu efekt ve makinelerin çoğu “uçma” ile ilgiliydi. Çatlara kurulan bu makara sistemleri sayesinde bu efektler gerçekleştiriliyordu. Melek ve şeytanların makineler sayesinde gökten indikleri gösterilir ateş saçan canavarların tasvirleri sahne üstünde uçurularak canlandırılırdı.

Rönesans’la birlikte sahne tasarımında boyalı panolarda yanılısama etkisini arttıracak perspektifli resimler yapılmaya başlandı. Rönesans’ta tiyatro yapıları formal mekanlar olarak tasarlanmaya başlanırken, Sabastiano Serlio’nun (1475-1554) sahne tasarımları öncül bir önem teşkil etmekteydi. Serlio “Architettura” adlı eserinde trajik, komik ve satirik sahnelerin nasıl olması gerektiğini gösteren çizimlere yer verdi. “Modern sahnenin ilk örneği olarak genellikle Parma’daki Tcatro Farnese kabul edilir (Giovan Battista Aleotti tarafından tasarlanmış, 1618’ de tamamlanmış ve ilk kez 1628’ de kullanılmış) çünkü bu, ilk kalıcı çerçeve sahnesi olan ve günümüze kadar kalan tiyatro yapısıdır” (Brockett, 2000, s. 153). Rönesans’ta efektler de önemli bir unsurdur “Gök gürlemesi pürüzlü, inişli yokuşlu bir kanal boyunca yuvarlanan güller veya taşlarla yaratılıyor; rüzgâr ince kesilmiş, tahta şeritlerin havada hızla döndürülmesiyle yansılanıyordu (Brockett, 2000, s. 157). Rönesans’la birlikte kapalı formal yapılarda yapılmaya başlayan tiyatro sanatında ışık kullanımında büyük gelişimler gözlemlendi.

17 yy. ilk yıllarında bütün dekor değişimlerinde aynı anda değiştirebilecek sistemlerin gelişimi üç farklı alanda bütünlük sağladı. “Sahne (arka arkaya dizilen tek kanatlı düz panolar, ç.n.), arka panolar (iki adet tek kanatlı düz panodan meydana gelen arka fon, ç.n.) ve üst pervazlar” (Brockett, 2000, s. 149). Değişimlerin sağlanabilmesi için makara ve halat sistemleri kullanılıyordu fakat bu yöntemle birçok kişinin koordineli olarak sistemi düzgün bir biçimde işletebilmeleri mümkün değildi. İnsanlar tarafından eş zamanlı olarak değişim sağlanamıyordu. Yine aynı dönemde direkli araba yöntemini geliştiren Giacomo Torelli (1608-1678) olmuştur. Sahne zemini boyunca uzun yarıklar açılmış, açılan bu yarıklardan paravanlara destek olması için direkler geçirilmiştir. Zeminin üzerinde direkler paravanlara dayandırılmıştır. Sahne altında, sahnenin önüne paralel olarak raylar eklenmiştir. Bu raylar üzerine arabalar bağlanmıştır ve bu arabalar hareket ediyorlardı. Arabalar sahne ortasına doğru gelince bağlı olduğu paravanlar görünür hale geliyordu. Arabaların sahne gerisine doğru gitmesiyle de paravanlar görüntüden çıkarılıyordu. Makara ve halatlardan oluşan bu sistemde dekorun her bir parçası tek bir vince bağlanılıyordu (A = arabaların üzerinde gittiği raylar; B ve C = arabalar; D = sahne duvarları; E = sahne zemini; F, G, H ve I = sistemi işleten halatlar, makaralar ve manivelalar). Böylece bütün dekor unsurlarının eş zamanlı bir şekilde değiştirilmesi mümkün hale geliyordu. Gelişen bu teknikle bütün Avrupa tiyatrolarında 19. yy.’a kadar kullanılan bir sistem haline gelmiştir (Brockett, 2000, s. 150).

## Görsel 2

*Direkli Arabayla (Chariot-And-Pole) Değiştirme Mekanizmasının Şeması (Rees, Cyclopedia 20, 1803)*



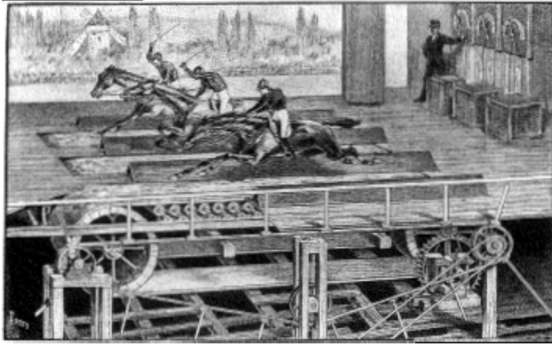
(Brockett, 2000).

Henry Irving 1881 yılında Lyceum’daki yapıtlarında 200 yılı aşkın bir süredir Avrupa tiyatrolarında yoğun bir biçimde kullanılan dekor değişimlerinde raylar “grooves” sayesinde sağlanan değişim yöntemini bıraktı. Raylar yerine serbest dekor “free plantation” değişimi kullanan Irving, bu yöntemle istediği zamanlarda dekor değişimini yapmasını sağlamıştı. Bu yöntem sayesinde Irving dekor değişimlerinde tam bir serbestlik elde etmiştir. Irving, eski yöntemlerin birçoğunun kullanımını rafa kaldırmıştır. Dekor değişimleri için sahne perdelerinden yararlanan ilk İngiliz yapımcı olmuştur. 19. yy. başında sahne ekipmanlarında ağır kütleli unsurların kullanımı artmıştır. Bu unsurlar sahne üzerinde kurulu geniş asansörlerle değişimleri sağlanıyordu. Günümüzde de kullanılan bu yöntemde sahne yatayda alanlara bölünüyor ve her alan perdeyle kapatılıyordu. Zamanı gelince kalkan perdenin arkasında o sahnenin dekoru görülür hale geliyordu (Brockett, 2000, s. 463).

19. yy.'da kullanılan bir diğer yeni yöntemse panorama tekniğiydi, bu yöntemde üstüne çeşitli görseller çizilmiş kumaşlar iki silindirik boru arasına yerleştiriliyordu. Döner silindirler borular sayesinde üstünde çeşitli görseller çizili olan bezlerle döngüsel hareket sağlanıyordu. Şu an günümüzdeki reklam panolarında kullanılan yöntemle yakın bu teknikle hareketli görüntü gerektiren anlatımlar gerçekleştirilmiştir. İlk başta insan eliyle hareketlendirilen bu yöntem teknolojinin gelişmesiyle motorlardan yararlanılarak yapılmaya başlanmıştır. Panorama tekniği ile hareket gerektiren sahnelerin canlandırımı veya illüzyon etkisi sağlanıyordu. Yüksek bir dağa tırmanan birinin dağa tırmanma hissini oluşturmak için sahne yukarısından perdeye çizilmiş olan dağ görüntüsü oyuncunun hızıyla doğru orantılı olarak aşağı salınıyordu bu da sanki oyuncunun dağa tırmanıyormuş etkisini arttırmaktaydı. Brockett bu düzeneği şöyle aktarıyor; “Ben Hur'deki araba yarışı sahnesi gibi sahneler yaratmak için, hareketli perdeler bağlanmıştı. “Oyunda perdenin üstüne bir stadyum resmi boyanmıştı ve dörtlüğe koşan atların arkasında hareket ettiriliyordu. Perde değirmene bağlıydı. Değirmenin hızı yeni geliştirilmiş elektrikli motorlarla ayarlanıyordu” (Brockett, 2000, s. 465).

### Görsel 3

*Hareketli Panorama ve Ayak Değirmeni Kullanılarak Gerçekleştirilen Bir At Yarışı (Georges Moynet, La Machinerie Theatrele, 1893).*

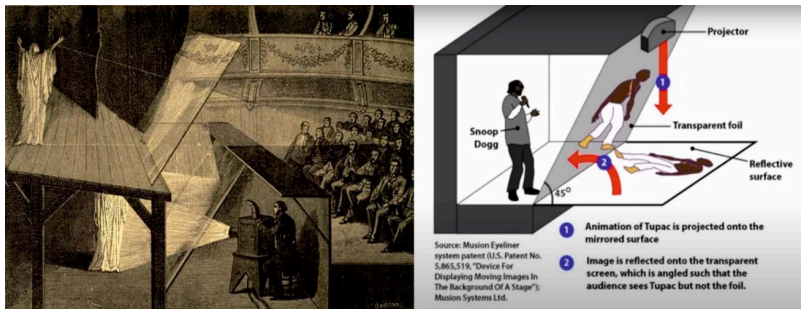


(Brockett, 2000).

19. yüzyılın ortalarından sonra 1862 yılına gelindiğinde Charles Dickens “Haunted Man” adlı oyununda John Henry Pepper “Pepper's Ghost” yöntemini kullanmıştır. Pepper's Ghost yöntemi eski bir sihirbazlık numarasının sahneye uygulanmış haliydi. Yanılsama etkisinin yoğun bir biçimde seyirciye iletiildiği bu teknikle sahnede olmayan bir figürün sanki sahnedeymiş gibi görsel etkisi yaratılıyordu. Yöntem şu şekilde kullanılıyordu; sahne önü seyircinin görmeyeceği şekilde kapatılıyordu, seyircinin görmediği alanda gösterimi sağlanmak istenen obje veya oyuncunun üzerine ışık yansıtılarak, ışık yansıtılmış figürün yansıması açılı duran bir aynaya iletiliyordu ilk denemelerde aynadan yansıyan görüntü kumaş yüzeyine düşürülüyordu. Sonra daha iyi bir etki alındığı için yansıma cam yüzeyde yapılmıştır. Pepper's Ghost yöntemi günümüzde de kullanımı sürmekte olan bir yöntemdir. Temelde Pepper's Ghost yöntemi hologram yaratımının da temeli olarak düşünülebilir. Günümüzde kullanılan hologram yöntemindeyse belirli bir figüre ışık yansıtmak gerekmemektedir. Projeksiyon cihazı kullanılarak yapılan günümüz Pepper's Ghost tekniğinde şu şekilde işlemektedir. Yine sahne önüne 45 derecelik açıyla duran parlaklık etkisi olan cam veya folyo ile bir ekran oluşturulmaktadır. Bu ekrana sahne üstünden projeksiyonla hareketli veya sabit görüntüler yansıtılmaktadır. Sahne önünde tabanda seyirciden gizlenmiş bir şekilde duran ikinci bir yansıtıcı (ayna) durmaktadır. Projeksiyondan aynaya yansıtılan görüntü sahne önünde 45 derecelik açıyla duran ikinci saydam yansıtıcıya iletilmektedir. Saydam yansıtıcı sayesinde görüntünün yanılsaması seyirciye iletilmektedir. Bu yöntemle 2011 yılında Coachella Valley Müzik ve Sanat Festivali Snopp Dogg ile hayatını 1996 yılında kayıp eden şarkıcı Tupac'ın video görüntüsü kullanılarak konser gerçekleştirilmiştir (Öymen, 2007, s. 8).

### Görsel 4

*Pepper's Ghost Yönteminin Geçmiş ve Günümüz Konserinde Kullanım Şekli*



(iC3DsFX ve Plufke, t.y.).

Sanayi devriminin de etkisiyle gelişim gösteren sahne tekniğinde kullanılan mekanik makineler, manuel (insan gücü) olarak çalıştırılıyorken, 19. yüzyılda elektriğin de bulunmasıyla otomatik (makine) sisteme geçiş açık bir biçimde görülmektedir. Mekanik alandaki gelişimlerin yanı sıra aydınlatma sistemlerinde de büyük gelişimler ve değişimlerden söz edilebilir. Tiyatro sanatının açık alanlardan kapalı alanlara (sahnelere) geçmesiyle birlikte aydınlatma ihtiyacı oluşmuştur. 16. yy. başı ve 18. yüzyıl sonu arasında elektrik teknolojisinin kullanılmasından önceki dönemleri kapsayan tarihlerde genellikle büyük mumlar, yağ lambaları ve gaz lambaları kullanılıyordu. Gelişen teknolojiyle birlikte reflektörler, mercekler ve ampulün bulunmasıyla da günümüzde kullanılan aydınlatma sistemlerinin gelişimi hızlı bir ivme kazanmıştır. Adolphe Appia (1862-1928), günümüz ışık tasarımının gelişmesinde büyük katkısı olan önemli bir tiyatro düşünürüdür. Appia Wagner'in tiyatro düşüncelerini geliştirerek kendi sanat görüşünü oluşturuyordu. Wagner'in temelde yapmak istediği şey bütüncül bir tiyatro yapısını elde edebilmektir. Richard Wagner (1813-1883) yapmış olduğu çalışmalarıyla 20. yy. sahne düzeni ve denetimini köklü bir şekilde değiştiren isimlerden olmuştur. Ayrıca düşünceleriyle modern anlamdaki yönetmenlik kavramının da oluşmasında etken olmuştur. "Sanatçı, dram sanatını bütün sanatlar arasında en üstün konumda görür. Buna neden olarak dramın aklın engelini aşır, duyular aracılığıyla algılayanın yüreğine işleme yetisine işaret eder" (Candan, 2003, s. 5). Wagner aynı zamanda sahne konusunda durağan boyalı panolar yerine hareketli ve devinim içerisinde bulunan bir sahne dekoru istemekteydi. Wagner'in çalışmaları birçok çağdaşını etkisi altına aldığı bilinmektedir. Wagner tiyatro mimarisinin seyirci ve yapıt arasında büyük bir önem teşkil ettiğini düşünmekteydi. "Bu fikir nedeniyle Wagner sahnede yanılısama etkisini artıracak fikirleri geliştirmekteydi. Düşsel olan oyun dünyasıyla gerçek olan seyirci dünyasını keskin bir çizgiyle ayırmayı planlıyordu" (Candan, 2003, s. 7). Bunu yapabilmek için o tarihe kadar sahnede uygulanmamış seyir yerinin karartılması, perdenin alttan üstte doğru açılan bir hareketle değilde ortadan iki yana doğru açılmasını sağladı. Temeldeki sebepten sahnedeki yanılısama etkisini artırıp seyirciyi oyunun iç dünyasına girmesini sağlamaktı. Seyircinin tam bir dikkatle oyuna kendini vermesini istiyordu. Wagner ve Saxe-Meiningen Dükü, II.Georg (1826-1914) ortak zamanlarda çalışmalar yapmışlar ve fikirlerinde paralellik gözlenir. İki tiyatro düşünürü de modern anlamdaki yönetmenin oluşmasında düşünceleri etken olmuştur. "Meiningen Dükü, Rönesans'la gelen, Romantik dönemde iyice yerleşmiş olan simetrik sahne düzenini tamamen kaldırmış ve yerine asimetrik bir anlayış getirmiştir" (Aydın, 1997, s. 31). O tarihe kadar boyalı panolar önünde oyunu sergileyen oyuncu artık dekor parçalarına dokuna biliyor ve oyuncunun oturabileceği somut parçalar yerleştiriliyordu.

Appia Wagner'in bu düşüncelerinden yola çıkarak Bütünlüksüzlüğün en büyük nedeni olarak iki boyutlu dekoru gördü ve bunu oyuncunun hareketini artıracak ve ufuksal zeminden düşey tasarıma bir değişim sağlayacak, merdivenler, rampalar ve platformlar gibi üçboyutlu öğelerle değiştirme önerisini getirdi. Appia, bütün bunların yanında, tüm görsel öğelerin kaynaşmasında ve bütünsel bir toplama ulaşmasında ışığın rolünü vurguladı (Brockett, 2000, s. 508).

Appia yaptığı bu çalışmalarla çağdaş ışık tasarımına yön vermiş bir tiyatro yapımcısı oldu. O zamana kadar üç boyut etkisi yaratılabilmek için kullanılan boyalı panolar yavaş yavaş yerini kütleli dekor öğelerine bıraktı. Appia'ya göre oyuncu dekorun önünde değil içinde gösterisini sergilemeliydi. Appia dönemini etkisi altına alan gerçekçilik (realizm) akımının düşünel yapısını benimsemişti. Gerçekçi sahne tasarımı sahnedeki eylemin hayatın bir parçası olduğunu hissettirmeyi hedeflerken gerçekçiliğe hizmet eden bir yanılısama yaratırken, karşı gerçekçi Wagnerci (romantik) dönem sahneleme eyleminde esas olan yanılısama daha düşsel bir atmosfer yaratıyordu bu yönüyle Appia Wagner'den ayrılıyordu. "Karşı gerçekçiler için seyircinin illüzyona girmesi demek, sahnedeki yaratıma katılması demektir. Seyirci bu şekilde düşsel bir gerçeği paylaşacaktır. Hedef "yanılısama" değil "sanılısama"dır. Appia bunu gerçekleştirmek için heyecanı atmosfere dönüştürmeye ve seyirciyi bu atmosfere katmaya çalışmıştır" (Gergin, 2013, s. 14). Appia sahne üzerinde bütünlük ve uyum istiyordu. Işık konusunda yapmış olduğu çalışmalarda hareketin değişmesiyle birlikte ışığın ve o ana uygun atmosferin yakalanması için ışık renklerinde değişmesi konusu üzerinde duruyordu. Wagner'in tiyatrodaki en çok üzerinde durduğu konu müzikti, Appia'da müziğin ışıkla birlikte görselleşmesini istiyordu. Appia'yı sanat yaşamı boyunca etkilemiş diğer bir isimse Jacques Dalcroze'dı (1867-1950). Dalcroze geliştirmiş olduğu "euritmi" çalışmalarıyla müzik konusunda Wagner ile birlikte Appia üzerinde fikirlerin gelişmesinde etkili olmuşlardır. Euritmi'de amaç, öğrencinin müziğe karşı duyarlılığını artırmaktı. Burada önemli olan, müziği yorumlamak değil, uzam sürelerine dönüştürmektir. Öğrencilerinden, bedenlerini bir çalgı gibi kullanmaları, ritimleri izlemeleri ve çözümlemeleri isteniyordu (Candan, 2003, s. 10). Appia temelde tiyatro sanatının gerçekleştirilmesi için zaman ve uzamın yeterli olacağını söylemekteydi. Appia 1904 yılında yayımlanan (light and space) "ışık ve uzam" başlıklı çalışmasında Wagner'in yazmış olduğu Nibelung yüzüğü dörtlemesinin üçüncü oyunu olan "Siegfried" ikinci perdesi üzerine bazı düşüncelerini kaleme almıştır. Bu çalışma Appia'yı anlamak için iyi bir kaynaktır. "... sahnenin düzenlenişi yalnızca Siegfried'e göre olmalı ve ormanda yaprakların hafifçe hışırdaması Siegfried'in dikkatini yönlendirecek olursa, biz seyirciler, hareket halindeki ışıklar ve gölgeler içinde yüzen Siegfried'e bakmalıyız, sahne arkasından harekete geçirilmiş dekor parçalarına değil" (aktaran Candan, 2003, s. 12). Appia ile Wagner arasındaki farklı bir görüş noktası ise sahne ile alakalıydı Appia



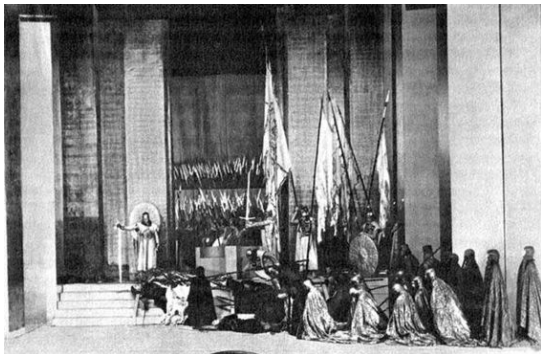
İtalyan sahne yapısına karşı çıkıyordu. Yanılsama konusunda gerçekliğin yanılsaması sanatı olumsuz bir noktaya taşıyacağını düşünmekteydi.

Wagner'in müziklerinden, oyunlarından ve kuramsal yazılarından oldukça etkilenen Appia, Wagner'inkiler de içinde olmak üzere operaların bildik kurgusunun, Wagner'in kuramlarını tam olarak yansıtmadığını fark etti. Yılları bulan düşünme sürecinin ardından, *La mise en scene du Drame Wagnerienne* [Wagnerci Oyun Sahneleme, 1895], *Die Musik und die Inszenierung* [Müzik ve Sahneleme, 1899] ve *l'Oeuvre d'art vivant* [Yaşayan Sanat Yapıtı, 1921] adlı yapıtları yayınladı. Bu yapıtlarında, evrensel anlamda kabul görmüş, teatral yapımla ilgili görüşlerini ortaya koydu (Brockett, 2000, s. 508).

Appia ile aynı dönemde işler üreten Edward Gordon Craig (1872-1966) 20. yy. sahne estetiği açısından önemli bir isimdir. Annesi ünlü bir oyuncu babası ünlü bir mimar ve sahne tasarımcısıydı. Onun sanat anlayışında getirmiş olduğu yeniliklerin başında görsel anlatım tekniği gelmekteydi. "Ne var ki görsel anlatıma görkem ve yanılsama adına değil de temel sanatsal anlatım aracı olarak başvurması, yeniliktir" (Candan, 2003, s. 19). Yönetmiş olduğu "Dido ile Aeneas'ta" oyununda sergilemiş olduğu yer tiyatrosu salonuna çevrilmiş bir konser alanıydı. İzleyicideki ilgeleri açığa çıkaran yanılsamadan çok uyarmayı hedefleyen bir üslupla sahneyi tasarlanmıştı. Tiyatro salonu olmadığı için yapay bir "proskenyon" kurdurdu ve ışıkları böylece gizlemiş oldu. Yapmış olduğu çalışmada ışığa önem veren Craig sahnenin çeşitli noktalarından verilen ışıklar, arkadaki perdeyle bütünlenince sonsuz bir uzama dönüşüyordu. Craig'in kullanmış olduğu diğer bir teknikte simgesel renk kullanımıydı. Simgesel kullanımı oyunculuk tekniğinde de kullanan Craig oyuncunun mimik ve jestlerinde yansımıştır. "Dido'nun beden hareketleri, duruşları, yasın, umutsuzluğun, onurun ve yazgıya boyun eğmenin simgeleridir" (Candan, 2003, s. 20). Üretim yaptığı dönemde yıldız oyuncu kavramı ve oyuncu egolarından bunların sahnede yapılan eylemi olumsuz etkilemesinden dolayı oyuncu yerine üstün bir kukla oyuncu öneriyordu. Kişisel zayıflıkları olmayan ruhsal problemler yaşamayan bir kukla oyuncu hayal ediyordu. Döneminde bu fikirleri çok eleştirilmişti fakat çağımız sanatına düşünceleri ve etkisi hala sürmektedir. Sahne tasarımına getirmiş olduğu en büyük yenilik kültürel mekân tasarımı yerine atmosfer tasarımını önermesiydi. Diğer bir öncül teatral kavramı ise, oyundaki sahnenin tüm bölümlerinin hareketli olması gerektiği üzerinde duruyordu. Hem zemin hem de tavan, sanatçının kontrolü altında, bağımsız olarak veya gruplar halinde sürekli değişen bir ışık düzeni içinde yukarı ve aşağı hareket ettirilebilen karelerden oluşacaktı. Böylece, bu plastik formların soyut hareketleri aracılığıyla izleyicide duygusal bir tepki ortaya çıkacaktı. Stanislavsky ile Moskova sanat tiyatrosunda sahnelemeyi düşündüğü "Hamlet" oyunundaki sahne tasarımında, birçok farklı oyunda da kullanılabilecek hareketli panolardan oluşan bir sahne tasarımı hayal etmekteydi. Fakat dönemin malzeme bilgisi ve malzeme eksikliği üstüne birde mali sorun çıkınca bu tasarım tam anlamıyla yapılamamıştır. Craig'in yapmış olduğu çalışmalar 20. yüzyılda sözü edilen Stanislavsky, Meyerhold ve Brecht gibi isimleri etkilemiştir. Appia ile karşılaştığı sırada Craig masa örtüsüne ikisinin de ismini yazmış ve Appia'nın isminin altına müzik yazarak aralarındaki en büyük farkın müzik olduğunu belirtmiştir.

## Görsel 5

*Moskova Sanat Tiyatrosu "Hamlet" Sahne Tasarımı*



(Craig, t.y.).

19. yy.'in ortaları ve 20. yy.'in başlarında sanatın alışlagelmiş yapısını değiştirmek, sanatta yeni bir dil oluşturmak üzere çalışan sanatçılar ve sanat akımları kendini göstermeye başlamıştır (Tunalı, 2006, s. 13). Farklı teknik ve teknolojilerin kullanıldığı bu tür oluşumların tümüne avangard ya da tarihsel avangard akımlar denmektedir. Çağdaş sahne tasarımı konusunda birçok sanatçıyı ve düşünce yapısını etkilemiş akımların başında fütürizm gelmekteydi. Fütürizm'in (gelecekçilik) temel görüşü makineler sayesinde dünyanın daha iyi bir yer olabileceğini ön görmeleriydi. Makineleri kutsallaştıran fütüristler sanat eyleminin merkezine makine kullanımını getiriyorlardı. Fütürist sahne tasarımı bildirisini yayımlayan Enrico Prampolini (1894-1956) sahneyi yenilemeye başlamak için de tıpkı Appia gibi boyalı panolara son vererek işe başlanması gerektiğini söylüyordu. Edward Gordon Craig Fütürist sahne tasarımında diğer bir dikkat çekici unsur da Edward Gordon Craig'in üstün kukla oyuncu



düşüncesine benzer bir düşünceyle sahnede “gaz aktörlerden” söz etmesi fütüristlerin insanların makinelere karşı ne kadar yetersiz olduğunu düşündürmektedir. Fütüristlerin getirdiği yenilikleri Nutku şöyle aktarıyor:

Gelecekçilik, tiyatro alanında üç yeni yolun açılmasına neden olur: a. Alışlagelmiş dekor anlayışı yerine, XX. yüzyılın mekanik özelliğini verecek ve kullanılabilirliği olan iskele, köprü, basamaklar, hareket eden yüzeyler, rampalar ve renksiz bir fon ile ortaya çıkan konstrüktivist dekor kavramı, b. Yönetmenin ikinci sahne yazarı sayılması, c. Fiziksel hareketlerin esas olduğu oyunculuk anlayışı (Nutku, 2008, s. 79).

Fütürizm hareketinden etkilenen Rus avangardları konstrüktivizm akımının oluşumunda etkili olmuşlardır. Konstrüktivizm akımının başında Vsevolod Meyerhold gelmektedir. Dönemin ünlü Konstrüktivist sahne tasarımcılarıyla eserler çıkaran Meyerhold sahnede iskeleler, makine elemanları vb. öğeleri kullanarak sahne tasarımında yeni bir dil oluşturmuştur. Konstrüktivist dönem, soyutlama düşüncesi çerçevesinde şekillenen ve gelişen bir sanat görüşüken, sadece biçimsel anlamda değil Rus sanatçılar düşünsel anlamda da yenilikçi bakış açıları getiriyorlardı.

Rus sanatçıların önderliğinde bu yaklaşım, dinamik, elektrik, ışık ve ses elemanlarının kullanıldığı otomasyonlarda kendini bulur. Dolayısıyla konstrüktivizm sadece geometrik biçimleri konu edinen bir resim anlayışından çok daha fazla kavramı ifade etmektedir. Endüstri Devrimi'nden itibaren bilimin ve teknolojinin, sosyal alandaki etkilerinin felsefeye yansımalarının sanattaki göstergelerinden biri olarak da düşünülebilir (Yıldırım ve Sakalauskaite, 2011, s. 32).

Konstrüktivizm akımının önde gelen sahne tasarımcıların başında Popova, Tatlin, Malevich, Rondchenko isimleri sayılabilir. Yaptıkları sahne ve kostüm tasarımlarıyla döneminin ve kendinden sonra gelen sahne tasarımcılarının esin kaynağı olmuşlardır. Vladimir Tatlin, gündelik hayatta kullanılan bir malzemeye sahne üzerinde yer vermiş, kullandığı bu yöntemle sahne tasarımı eylemine önemli bir bakış açısı kazandırmıştır. Tatlin'le birlikte gündelik bir obje bir malzeme alelade bir poşet bile sahne tasarımı eyleminde kullanılabilir kılınmıştır. Tatlin Ayrıca “3. Enternasyonal Anıtı adında konstrüktivizm akımının simgelerinden olan bu anıtı yaratmayı düşünmüştür. Tatlin, Picasso'nun atölyesindeki kabartma ve heykellerindeki yapısalcılığı kendi sahne ve kostüm tasarımlarında uygulamıştır. Sahneyi bir inşaat unsuru olarak kullanmasıyla sahne plastiğinin alanı genişletmiştir” (Zeren, 2017, s. 80). Kısaca konstrüktivist sahne tasarımcılar yapısal şekilde olan malzemenin yalın bir biçimde sahneye taşındığı genelinde ağır ve kütleli bir dekor yerine yapısal olarak özetleyebileceğimiz tasarımların oluşumunda etkili olmuşlardır. Konstrüktivizm sahne tasarımında kullanılan argümanlar

Çalışan insanlar, inşaat vinçleri, sigara fabrikalarının bacaları, uçaklar, trenler, motorlu arabalar, yeni yapılandırma ve genç bir ülkenin tanıtımında sembolik olarak kullanılan tipik imgeler olmuştur. Burada seçilen konular ve nesnelerin neredeyse hepsinin teknolojiyle, makineleşmeyle, çağdaşlaşmayla alakalı olması, tarıma bağlı ekonomisi olan günlerin geride kaldığı ve artık günün bu değişime ayak uydurup yenilenmenin, makinanın, fabrikanın, üretimin baş tacı edildiğinin göstergesidir (Öztuna, 2007, s. 91).

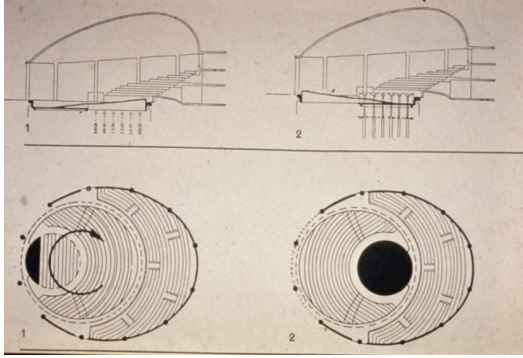
Konstrüktivizm özelinde Meyerhold kendinden sonra gelen birçok tiyatro kişisine ilham kaynağı olmuştur. Bunların başında Alman politik tiyatro hareketinin kurucusu Erwin Piscator gelmektedir. Tarihsel materyalizme dayalı bir tiyatro anlayışı içerisinde olan Meyerhold'un Piscator'a esin kaynağı olduğu bilinmektedir.

Piscator tiyatrodaki projeksiyon teknolojisini kullanan tiyatro kişilerinin başında gelmektedir. Projeksiyon teknolojisini kullanarak çeşitli belgesel ve haber değeri taşıyan görüntüleri politik tiyatro düşüncesinin temelini oturtmuştur. Yine Piscator'un sahne tasarımı tekniğine getirdiği bir diğer yenilikse “aslan asker Şvayk oyununda kilit rol oynayan yürüme bandı olmuştur. Şvayk'ın oyun boyunca cephelerden cepheye geçişini göstermek için yürüyen bant kullanılmıştır” (Candan, 2003, s. 89). Kullanılan bu yöntemle panorama sahne tekniğinde olduğu gibi döngüsel hareket elde edilmektedir. Oyun karakterinin kullanılan yürüyen bant sayesinde cepheden cepheye hiç durmaksızın koşturup duruyormuş hissini vermesi sağlanmıştır. Piscator'un kullandığı bu yöntemler çağdaş makinelerin tiyatro sanatında kullanılmasının yaygınlaşmasını sağlamıştır. Piscator'a göre sanatsal yaratım esinlenmeyle değil düzenleme, çözüme ve kavramayla beslenmeliydi. Karşı gerçekçi bir sahne mantığı geliştiren Piscator gerçeğin sahnede yeniden yaratımı esnasında çeşitli teknolojik aygıtlara ve ekipmanlara çalışmaları yer veriyordu. Asıl amacı politik tiyatro ile seyirciyi (halkı) Marksiz bir görüşle harekete (eyleme) geçirmeyi amaçlıyordu. Belge, film, haber gibi kaynak aldığı görselleri projeksiyon teknolojisini kullanarak seyirciyi gerçeklikle karşı karşıya getiriyordu. Piscator, politik tiyatro düşüncesinin tam anlamıyla gerçekleşebilmesi için yeni ve kendi ihtiyaçlarına uygun bir tiyatro binası yaptırmak istiyordu. Yolları Walter Gropius'la kesişen Piscator, ihtiyaçlarına uygun bir tiyatro binası tasarımını Gropius'la birlikte tasarlamaya girişmiştir. “1919'da Weimar'da Bauhaus'u kuran Walter Gropius, Erwin Piscator için hazırladığı “Total Tiyatro yapısı anlayışıyla tarihteki bütün tiyatro yapılarının bir bileşimini oluşturmak istiyordu. Fakat Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesi sonucu gerçekleştirme imkânı bulamayan bu tasarı, Volta Kongresi'nde sunulan bir bildiriye öteye geçememiştir” (Nutku, 1985, s. 124). Gropius'un görüşleriyle şekillenen “total tiyatro” yapısında seyirci üç ayrı biçimde tiyatro yapısının tekniğinde performans izleme olanağı buluyordu. Seyirci yerlerinin bir kısmının (180°) mekanik olarak dönmesiyle sağlanan bu sahnede oyun seyircilerin ortasında, çerçeve

içinde ve önde oynanabilmektedir. Üç asal tiyatro sahnesi olduğunu düşünen Gropius, bunları tek bir yapıda bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Bu sahnelerden ilki, dört yanı seyirci ile çevrili, ortada oyun yeri olan ve üç boyutlu bir sahne düzeni gerektiren çevreli tiyatrodur. İkincisi, at nalı biçiminde, basamaklı seyir yeri ve dairesel oyun yeri olan “Antik Yunan tiyatrosu” ve üçüncüsü ise tiyatro sahnesinin Rönesans sonrası gelişimi olan “çerçeve sahneli tiyatrodur” (Alpar, 2006, s. 66). Gerçekleşme imkânı bulamamış olsa da Gropius’un sahnesi modern tiyatro binalarının tasarımlarına fikir öncülüğü etmiştir” (Alpar, 2006, s. 66).

### Görsel 6

#### *Piscator İçin Hazırlanan Total Tiyatro Çizimleri*



(Gropius, t.y.).

Bauhaus hareketinin temelde yapmak istedikleri şey tiyatro sahnesinin kendisini bir anlatım aracı haline getirmektir. Böylece yeni anlatım olanakları oluşmuş olacaktır. “Mimarlık tekniğini tiyatrodaki kullanan Bauhaus, sahneyi “ses, ışık, uzay, biçim ve devrimin etkin yoğunlaşması olarak tanımlamıştır” (Alpar, 2006, s. 65). Tiyatro sahnesi üzerinde yoğun bir biçimde tasarımlar yapan Bauhaus sanatçıları genel olarak izleyici seyir yeri ilişkisi üzerinde durmuşlardır. İzleyicilerinde oyun mekanının bir parçası olmasını düşüncesinden yola çıkarak mekanlarını bu düşünceyle tasarlamışlardır. Gropius’un “total tiyatro” tasarımının yanı sıra Bauhaus sanatçıları Farkas Molnar’ın “U” Tiyatrosu, Andreas Weininge, Küresel Tiyatro tasarımları’da mekânsal gerekliliğin önemini göstermektedir. Bauhaus sanatının temelde düşüncelerini şu şekilde anlayabiliriz.

Tiyatronun tözünde insan vardır. “Bauhaus” sahne estetiğinin sürekli olmaması ve ilginç deneyler olarak kalmasının nedeni “insansız” olmasıdır. “İnsansızlaştırma” eylemi, sanatta çağdaş burjuva sanatının bir özelliğidir. İnsan dışavurumcu akım içinde sökülebilen bir makine parçası gibi biçim değiştirmiş, bozulmuş, teknik araçlarla desteklenen bir kukla, anlamsız doğaüstü bir nesne durumuna indirgenmiştir (Sabankaya, 2016, s. 100).

Bauhaus’un sahne tasarımında getirmiş olduğu teknik ve teknoloji kullanımını sahnede projeksiyon sistemleri kullanarak yönetmenin projeksiyon teknolojisinin yardımıyla izleyicisinde mekanla bütünleşerek bütün duvar tavan ve yüzeylere hareketli görüntüler yardımıyla mekânsal sınırın yok edilmesi, projeksiyon görüntüleriyle yeni mekanlar oluşturabilmesi, oluşturulan görüntüsel mekanlar sayesinde de her türlü kütleli ve boyalı panoların en aza indirgenmesi olanağını sağlayacaktır. Böylelikle de tiyatro mekânı değişken ve yanılmalı bir oyun yerine dönüşecektir (Çalışlar, 1993, s. 134).

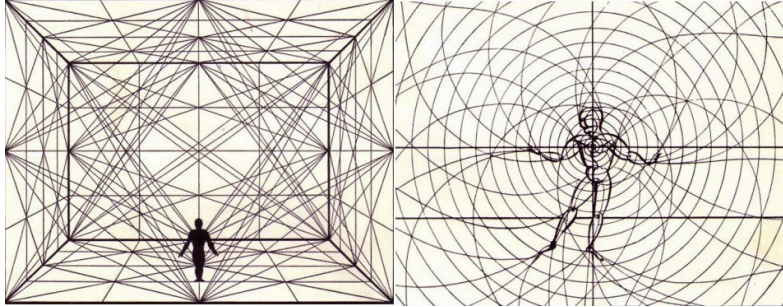
Çağdaş sahne tasarımında öncül deneysel çalışmalar özellikle projeksiyon teknolojilerinin kullanımı Piscator’la başlayıp Bauhaus okuluyla devam eden projeksiyon teknolojik araçların kullanımı günümüz sahne tasarımında da önemli bir yer teşkil etmektedir. Bauhaus’un sahne tasarımcılarının projeksiyon cihazlarını kullanarak oluşturmak istedikleri mekân fikri günümüz sahne tasarımı ve gösterilerinde kullanılan sahne haritalama (mapping) yöntemine benzer bir teknik olarak gözlemlenebilir. Günümüz çağdaş sahne tasarımında kendini gösteren mapping yöntemi, ağır kütleli dekor tasarımının yerine kullanılarak maliyetten ve zamandan tasarruf edilmesini de sağlamaktadır. Sahnede projeksiyon cihazlarını kullanarak mekân oluşturma yönteminin öncül denemelerini yapan isimler Bauhaus’un sahne tasarımcıları olmuştur. Bauhaus’un sahne tasarımcılarından “Oskar Schlemmer’in sahne boşluğunu değerlendirmede önem verdiği ilk şey çağı yansıtmak soyutlamalar olmuştur” (Alpar, 2006, s. 37). Schlemmer’e göre hacimsel mekân soyut bir mekân olarak ele alınmalıdır. Ona göre asıl mekân soyut olan değil, bedenin hareketiyle ilişkili olan mekandır.

Schlemmer insan ve mekân arasındaki ilişkiyi, insan hareketlerinin, geometrik formlarla formasyonu sonucu davranışlarının değişimi üzerinden araştırmaktadır. Sahneye ait kübik mekân yasalarını, organik insanın yasalarıyla karşılaştırmaktadır. Schlemmer’e göre mekân insana uyarlandığında, sahne doğalcı ve illüzyonist olmaktadır. İnsan kübik mekâna uyarlandığında ise sahne soyutlaşacaktır (Dervişoğlu, 2008, s. 21-22).

Schlemmer, tasarımlarında figürü organik ve geometrik biçimlere dönüştürür. Özellikle tasarımlarında yapmış olduğu silüetleri, derin bir perspektifin olduğu boş mekânlara yerleştirir. Sanatçı, dönüştürmüş olduğu organik bedenleri basite indirgeyerek anlaşılır kılma hedefindedir.

### Görsel 7

*Soyut Mekânın Yasaları ve Organik Adamın Yasaları (Oskar Schlemmer)*



(Dervişoğlu, 2008).

Manchester Victoria Üniversitesinde sahne sanatları okuyan Prof. Steve Dixon 1991 yılında akademisyen olarak Salford üniversitesinde göreve başladı. Çeşitli üniversitelerde sahne tasarımı alanında görev yapan Dixon'ın yazmış olduğu "Digital Performance" alanında yazılmış en kapsamlı kitaplardan biri oldu. Ayrıca oyunculuk ve yönetmenlik de yapan Dixon, halen dijital performans alanında Brunel Üniversitesi'nde çalışmaktadır ("Steve Dixon", 2020). Sahne sanatlarında medya ve bilgisayar teknolojilerinin kullanımındaki araştırmasıyla kısa sürede uluslararası bir üne kavuştu. Yirminci yüzyıl sanat hareketlerinde teknoloji kullanımını şu şekilde bölmüştür. "1910'larda fütürizm, 1960'larda karışık ortamlı (mixed media) performanslar ve 1990'larda bilgisayar" (Dixon, 2007, s. 87). 20. Yy. sonlarında birçok teknolojik unsurun yardımıyla oluşturulmuş sanat yapıtlarında kullanılan teknik, multimedya (çoklu ortam) olmuştur. Multimedya sayısal bilgisayar teknolojisini kullanarak oluşturulmuş görüntülerin kullanımına verilen isimdir. Hiç şüphesiz günümüz sahne tasarımında da yoğun bir şekilde kullanılan multimedya unsurlarının yani görüntü teknolojilerinin temeli videonun ve fotoğraf teknolojilerinin gelişimine dayanmaktadır.

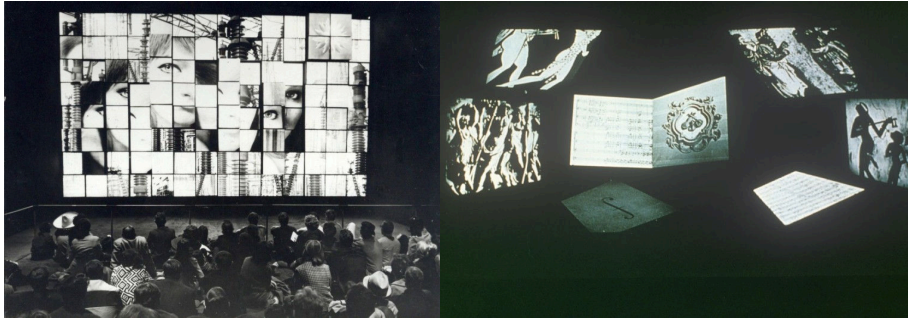
Sahne tasarımının'da dijital ve teknolojik unsurları kullanan öncül diğer bir isimse Çek asıllı Josef Svoboda'dır (1920-2002). Yedi yaşındayken amcasının ona aldığı kukla tiyatrosu ile tiyatro ve sahne tasarımıyla tanışan Svoboda, babasının marangoz atölyesinde çıraklık yaptı. Bu sırada sürekli hediye edilen kukla tiyatrosunda oyunlar oynayarak ışık ve sahne tasarımları yapmaya başladı. Eğitimini Prag Konservatuvarı'nda Sahne Tasarımı ve Yine Prag Uygulamalı Sanatlar Akademisi'nde mimarlık okuyarak tamamladı. 1951 yılında itibaren Çek Ulusal Tiyatronun Sanat ve Teknik İşler Müdürü oldu. Svoboda yönetmen Alfred Radok ile 1958 tarihinde Belçika'nın başkenti Brüksel'de yapılan Expo 58 sergisine Laterna Magika (Büyülü Laterna) adlı bir Gösteri ile katıldı. Sergide Çekoslovakya adına, dans, mim, ses ve ışık bir arada olduğu gösterisi büyük ilgi gördü ve dünya çapında işler yapmasını sağladı. Çek Cumhuriyeti'nin başkenti Prag'a döndüklerinde gösteride kullandıkları Laterna Magika isimli bir tiyatro kurdular. Tıpkı Appia gibi ışığa büyük önem veren Svoboda: "ışık benim âşık olduğum bir malzeme. ışıksız bir sahne uzamı yaratmak mümkün değildir" diyordu. Svoboda'nın ışıkla bu tutkulu ilişkisi, sonraları "Svoboda ışıkları" diye anılacak, ramp ışıklamasını icat etmeye kadar götürdü" (aktaran Çelenk, 2007, s. 10). Svoboda'nın sahne tasarımına getirmiş olduğu yeniliklerin başında sahnede çoklu ekranlarla olan çalışmaları gelmektedir. Piscator projeksiyon teknolojisini kullanan öncül isimlerden olmasına karşın Svoboda'yı Piscator'dan ayıran özellik, projeksiyon teknolojisini mekân, uzamam ve atmosferi yaratmakta kullanması olmuştur. Sahne tasarımcısı yerine "skenograf" kelimesinin kullanılmasını istemekteydi. Ona göre sahne tasarımcı ressam gibi değil de bir mimar gibi düşünmeliydi. Sahne tasarımcısı mekân tasarımından daha fazlasıydı ışıkla bile birçok anlatı gerçekleştirile bilirdi. Oyun süresince değişen aksiyon ve eylemi hatta duygu, durum ilişkilerini değiştirebilirdi. Sahne tasarımına getirmiş olduğu bir yenilikse kinetik sahne olarak özetleyebileceğimiz "ufuksal, yatay ya da dikey'de herekte edebilen aynalar, platformlar, merdivenler ve geçirgen yüzeyler yaratmasıdır" (Çelenk, 2007, s. 12). Svoboda'nın geliştirmiş olduğu "Polyekran" tasarımı "çoklu ekran" olarak özetlenebilir, Josef Svoboda ve Emil Radok'la birlikte tasarlandığı ve Laterna Magika için Brüksel'deki EXPO 58'de sunulduğu bir tasarımdı. Filmlerin ve fotoğrafların bir müzik notası ile yansıtıldığı, canlı performanslar olmadan görsel-ışitsel bir kompozisyon oluşturan, siyah bir alan içine dikkatlice yerleştirilmiş 8 projeksiyon ekranından oluşan bir sistemdi. "Polyvision" ise, Montreal'deki 1967 EXPO için tasarlandı. Müzikle slaytların ve film görüntülerinin yansıtıldığı, farklı görsel-ışitsel kompozisyonlar oluşturan üç boyutlu hareketli nesnelere oluşan mekansal bir yerleştirmeydi. Farklı bir buluş olan "Diapolyekran" ise, EXPO 1967'de "Creation of the World" performansıyla sunulan başka bir görsel-ışitsel enstalasyon türüdür. Şov, Emil Radok tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Diapolyekran sistemi, çeşitli slaytların müzikle yansıtıldığı, kompoze görüntüler, mozaikler ve pastişler oluşturan 112 küçük, bağımsız olarak dönen ekrandan oluşuyordu. Yapmış olduğu multimedya (çoklu



ortam) çalışmalarında yurttaşı olan sahne tasarımcıların etkisi büyüktür bu isimler. “E. F. Burian ve Miroslav Kouril'dir. Kouril aynı zamanda 1957 yılında kurulan ve sahne tasarımı üzerine farklı denemelere girişen Prag Sahne Tasarımı Enstitüsü'nün de kurucusu ve yöneticisidir” (Çelenk, 2007, s. 12). Svoboda'nın yapmış olduğu çalışmalar yaşamının sonuna kadar sürmüş ve 700 üzerinde çalışmaya imza atmıştır. Yapmış olduğu malzeme çalışmalarıyla da plastik, tül, ayna, metal vb. yüzeylere projeksiyonu yansıtarak çeşitli kırılma etkileriyle gösteriler gerçekleştirmiştir. “1976'da The New York Times'da yazan müzik eleştirmeni Harold C. Schonberg, Sn. Svoboda'nın Metropolitan Opera'nın Verdi'nin "Otello"su prodüksiyonu için hazırladığı seti şu şekilde tanımladı: “Set, büyük ölçüde yatay düzlemlerde oldukça stilize, sert ve çok güzel çalışıyor” (Martin, 2002) yorumunda bulunmuştur. Svoboda Craig yatay 'da ve dikeyde kısacası sahnenin bütününde değişik açılarda hareket eden sahne düşüncesini hayata geçirmiş gibidir. Teknik ve teknolojiyi ampirik bir şekilde sahneye taşıyan Svoboda 20. yy sahne tasarımına öncül ve etkili örnekler vermiştir. Teknik bilginin yaratıcılık açısından önemini her fırsatta vurgulamıştır. Yapmış olduğu çalışmaları sınıfsal bir düzlemde anlatmak gerekirse sembolik, dışavurumcu, hatta illüzyonist olarak sahne tasarımlarını sınıflandırmak mümkündür. Josef Svoboda almış olduğu ödüllerse, Londra'daki Royal College of Arts (1969), Western Michigan University (1984) ve United States Institute for Theatre Technology'den (1986) fahri doktora unvanları bulunmaktadır. Ayrıca Chevalier de l'Ordre des Arts et des Letters (1976) ve Chevalier de la Legio Honneur, Fransa (1993) gibi ödüller sayılabilir.

### Görsel 8

#### Diapolyekran ve Polyekran



(Svoboda, t.y.).

Günther Schneider-Siemssen (1926-2015) 1940 yılında on dört yaşında dünyaca ünlü orkestra yönetmeni Clemens Kraus'la tanışmış, onun desteğiyle sahne tasarımcısı olmaya karar vermiştir. Eğitimini Almanya da Münih akademisinde yapmıştır. Eğitimini öncelikle Profesör Ludwig Sievert (Angewante Kunst) ve Profesör Emil Preetorius (Bildende Kunst) yanında yapmıştır. Etkilendiği tasarımcılar zamanın ünlü sahne tasarımcıları Casper Neher ve Teo Otto olmuştur. Herbert von Karajan'ın Wagner'in opera çalışmalarında ünlü yönetmenle birlikte çalışmışlardır. 1977–1978 yılları arasında Viyana'da Staatoperde ve Volksoper'de sahne tasarımcı gruplarının başında yer alır. Tasarımlarını oluştururken kullandığı kozmik görüntüler onun kozmik sanatla anılmasını sağlamıştır. Onun deney alanı Marionetten kukla Tiyatrosu olmuştur. Marionetten kukla Tiyatrosundaki deneyimlerini büyük tiyatrolara aktararak başarısını yakalamıştır. Sahne tasarımcısının daima yeniliklere açık olması gerektiğini söyleyen Schneider-Siemssen teknik ile tasarımlarını harmanlayarak anlatıda etkileyici tasarımlar yapmayı başarmıştır.

Yapmış olduğu sahne tasarımlarında geçmiş ile geleceği bir arada harmanlayarak iki devir arasında bir köprü kurmuştur. Teknoloji ile yapmış olduğu işlerin temel argümanları geçmişin ve doğa üstü (epik) olanın resimleridir. “Kozmik bakış bilinen dünyevi aşktan ziyade tanrısal aşkın ifadesidir. Tanrı ve tanrısal olan ışığın azametiyle anlatılır” (Çevik, 2007, s. 44). Projeksiyon cihazının pahalı olması onun yaptığı ilkin çalışmalarında kendi projeksiyonunu yapmaya itmiştir. Bir sahne tasarımcısı için tekniğin önemini her fırsatta vurgulayan Siemssen cam yüzeylere çizdiği fon görüntülerini çeşitli ışıklar aracılığıyla yansıtarak kendi projeksiyonunu oluşturmuştur. Her ne kadar yapmış olduğu ilkin yenilikçi çalışmalarla eleştirilere maruz kalsa da bununla ilgili sorulara şöyle yanıt vermiştir.

“Sahne tasarımının bütününde teknik gereklidir, ama tekniği birebir sanata katılmasından yana değildir. Sanatsal olanı sahnede desteklemek için teknolojiyi kullanmıştır. Bilakis çıkış noktam daima tiyatro parçalarında, gösterideydi. Dramaturg belli olan parçayı sahnede çözüyordu. Sahnede gerçekleşecek olanı ve talep edileni teknikle çözmek gereklidi” (Çevik, 2007, s. 85).

Onun sahne tasarımına getirdiği başka bir yenilik ise hologram teknolojisindedir.

“Yüzyılımızda holografıyı Macar Denis Gabor' icat etti. Benimle sahne tasarımında geliştirdi. Newyork müzesinde ilk denemelerini gördüm. Hologram beni büyüledi, resimdeki üç boyutlu görüntüyü gördüm. Bir anda yüzeyde

derinlik yaratarak insana düşünce sıçrayışı yaşatmaktaydı. Nesnelere, önünüzde duruyor, dokunmak istiyorsunuz fakat dokunamıyorsunuz” (Pahlen, 2001, s. 154).

“Kozmik bakış bilinen dünyevi aşktan ziyade tanrısal aşkın ifadesidir. Tanrı ve tanrısal olan ışığın azametiyle anlatılır” (Çevik, 2007, s. 44). Günther Schneider-Siemssen sahne tasarımına getirmiş olduğu en büyük yeniliklerden biri de tasarımlarında lazer teknolojisini çok iyi bir biçimde kullanarak dramatik etkiyi artırması ve yeni anlam ve anlatım araçları oluşturmalarıdır.

### Görsel 9

*Mystery-Musical von Georg Stampfer*



(Schneider Siemssen, 1995/96).

Kozmik tasarımlarında ele aldığı biçim insan doğa insan evren birlikteliğinin bize göstermektedir. Sahnedeki oyuncu dekorun içinde bazen kaybolup bütünleşirken bazen de devleşerek varolmuştur. Tasarımlarında anlatıyı sağlamak için dönemin ışık ve görsel teknolojilerini kullanmıştır. Kozmik tasarımlarında fonlara yansıtılmış olduğu galaksi gezegen görüntüleri aslında bize insanın yapmış olduğu savaş ve kötülüklerin bir hiç olduğu insanın evrende aslında çok küçük bir yere sahip olduğu gerçeğini anlatmaktadır. Tasarımlarında farklı açılarda oyunu izleyen seyircilere aynı ölçüde bakış açısıyla izleme fırsatı sunmuştur. Schneider- Siemssen'nin önemli tasarım özelliklerinden biri de budur. Genellikle opera sahne tasarımlarında yuvarlak dairesel formlar kullanmıştır. Kullanmış olduğu bu formları açıklarken de galaksi sistemlerindeki dairesel formlardan örnekler vererek bağ kurmuştur. Onun yapmış olduğu ışık ve görsel tasarımlarda kullandığı iki boyutlu materyalleri üç boyutlu hissi uyandıracak şekilde uygulaması başarısının sırlarındandır. Tiyatroda projeksiyon teknolojisini kullanımında bulunan ilk kişi Erwin Piscator olmuştur. Politik tiyatrosunda gazete haber ve görüntülerini çeşitli yüzeylere yansıtarak bir anlatı dili oluşturmuştur. Schneider- Siemssen'nin projeksiyon teknolojisiyle yaptığı şey ise o güne kadar denenmemiş bir durumdur. Çeşitli görselleri boyut hissi verecek şekilde fonlara yansıtarak hem atmosferde hem de anlatıda doğa üstü görüntü ve sahne tasarımları sağlamıştır. Bu yönüyle mapping tekniğini kullanan öncül isimlerden olduğu söylenebilir. Tasarımlarında sürrealist bir atmosfer göze çarpmaktadır. Tasarımlarını yaparken fantezi üzerinde durmuştur. Ona göre fanteziden uzak bir sahne tasarımcı başarıya ulaşamaz. Fanteziye ulaşmak için bazen tıpkı bir bilim adamı gibi hareket eder. Tasarımlarındaki diğer bir özellik ise semayı boş bırakmasıdır. Zemine ağırlık verirken atmosfer yaratmak için fonu boyar ya da görsel yansıtır. Boyamalarda ve yansıtılarda kullandığı teknolojik argüman olan projeksiyon cihazı onun bilimsel yanını ortaya çıkarır. Günümüzde kullanılan mapping (haritalama) teknolojisinden farklı olarak mekân yaratma genellikle projeksiyon cihazlarıyla atmosfer oluşturur. Mekân yaratımında kullandığı teknolojik yenilik hologramdır. Hologram teknolojisini kullanarak mekânsal parçalar yaratır. Örneğin bir sütun bir ağaç vb. öğeleri hologram teknolojisiyle tasarlayarak sahneye getirmiştir.

Bu teknikler, sinemanın gelişimi anlatım ve teknik açıdan tiyatro sanatını ve özelinde sahne tasarımını etkilemiştir. Video teknolojisinin gelişimi ve televizyon cihazının bulunuşuyla birlikte hız kazanan görüntü teknolojileri, anlatım araçlarının çeşitlenmesiyle yeni sunum olanakları sağlamıştır. Sanat alanında da kullanımı gerçekleşmiş olan video teknolojisi Güney Koreli “fluxsus” sanatçısı Naum June Paik tarafından video art olarak tanımlanmıştır. “Günümüz tiyatro gruplarından olan New York merkezli “The Wooster Group” televizyon teknolojilerinde kullanılan açık ve kapalı devre yayımları kullanarak tiyatro oyunları sergilemektedirler. “Our Town” (bizim şehir) adlı oyunlarında tavandan televizyon ekranları sarkıtarak çeşitli görüntülerle oyunu sergilemişlerdir” (Şeyben, 2016, s. 49).



### Görsel 10

#### *Bizim Şehir (Our Town)*



(The Woost Projects, 1982).

Günümüz sahne tasarımlarında teknolojiyi yoğun bir biçimde kullanan diğer önemli bir isimse Kanadalı Yönetmen, oyuncu ve yazar olarak bilinen “Robert Lepage” dir. Kurmuş olduğu Ex Machina adındaki tiyatro topluluğuyla yoğun bir şekilde teknolojiyi kullanarak tiyatro oyunları sergilemektedir. Lepage Needles and Opium (İğne ve Afyon) adlı oyunda projeksiyon teknolojisini kullanarak,

Miles Davis’in hayatını aktarmak için videoart’ta trompet parçaları, kol saati, eroin paketi ve şırınga kullanır. Ve seyirci böylece, başka hiçbir şey görmese bile Miles Davis’in nasıl bir hayat yaşadığını ve öldüğünü kolaylıkla zihninde canlandırabilir. Tokyo’da Hiroşima’ya atılan atom bombasıyla ilgili yaptığı oyunda da dekor yerine çokça ekran kullandığını okuduğumuz Lepage, bazı eleştirmenler tarafından bir süre sonra metinlere sürekli biçimsel yaklaşması konusunda eleştirilmiş, kimi sanat insanları da sahnelemede yeni bir dil yakaladığı üzerinde ısrarcı olmuştur... Günümüze bakıldığında ise teknolojinin kullanılmadığı sahneleme yok denecek kadar azdır. Teknolojinin ucuzlaması ve yaygınlaşması, sanatçıların bunları işlerine daha rahat dahil etmesine olanak sağlamıştır. İfade olanaklarının gittikçe daraldığı günümüzde yeni ifade biçimlerinin geliştiğini görmek mutluluk verici (Tirben, 2018, s. 25-26).

### Görsel 11

#### *İğne ve Afyon (Needles and Opium)*



(Lepage, 1991).

Çalışmalarında teknoloji kullanan diğer bir isimse Esmeralda Es Devlin’dir (1971) İngiliz sahne tasarımcısı Devlin yapmış olduğu sahne ve set tasarımlarıyla dünyada tanınan bir tasarımcı oldu. Müzik ve edebiyat eğitimi alan Devlin katılmış olduğu sahne tasarım kursuyla sahne tasarımı ile tanıştı. Küçük bir İngiliz tiyatrosunda ilk tasarımını yapmasıyla büyük başarıya imza atan Devlin “o küçük alanda dönen bir sahne inşa etti, projeksiyonlarla mucizeler yarattı. Üstelik sahne tasarımına çok para harcanırken tüm bunları çok ucuza mal ediyorlardı. Devlin tasarımın her yerinde yer aldı. Boyama, sökme, taşıma ve hatta kaynak yapma” (Yılmaz, 2019) yapmış olduğu sahne ve set tasarımlarında teknik ve teknolojiyi etkin bir biçimde kullanmasıyla birçok kişinin aradığı bir isim haline geldi. Tasarım yaparken “Mekân, bir yap-boz bulmaca gibidir. Sadece doğru parçaları araştırmayla bulup yerlerine yerleştirmek gerekir.” (It’s Nice That, 2015). Demektedir. Abstract isimli Netflix’in belgeselinde şunları söylemekte, “Çalışmamın son 20 yılında nesnelerin genellikle boşlukları doldurmak için yapıldığını keşfettim. Benim için bu boşluğu sanatla doldurma dürtüsü esastır” (aktaran Yılmaz, 2019) demiştir. Az aslında çoktur söylemiyle tasarımlarını gerçekleştirdiği gözlenen Devlin tasarımlarına başlamadan önce uzun süreli gözlemler ve görsel araştırma süreçleri geçirmektedir. Yapmış olduğu “Macbeth” opera çalışmasında “sahne, çapraz olarak

yerleştirilmiş aynalarla bir illüzyon kutusu olarak ele alınmıştır. Bir tarafı gerçek zamanda olan olayları gösterirken, aynanın öteki tarafında Macbeth'in zihninde olan biten gösterilmiştir. Bu teknik Viktoryan sihirbazların hayalet yaratmak için kullandıkları bir mekanizmadır” (Çevikayak, 2016, s. 388). 2003 yılında yapmış olduğu ilk konser set tasarımı olan “flag:burning” te içerisi gözükken, kapalı küpler içine yerleştirmiş olduğu müzik gurubu üyelerinin küplerin ön yüzeylerine projeksiyonla yansıtmış olduğu kalp atışları, beyin taramaları, burun/ağız/göz gibi vücut parçalarını göstererek o güne kadar set tasarımlarında denenmemiş bir tasarım sunmuştur. Yapmış olduğu bu çalışmada gurup üyelerinin kompozisyon olarak sanki bütüncül bir varlığını yaratmıştır. Profesyonel set tasarımına rap şarkıcısı Kenye West ile adım atan Devlin on yılı aşkın süredir. Dünyaca tanınan birçok şarkıcının set tasarımlarını yapmaktadır. Bunlardan birkaçını sayacak olursak, Adele, Lady Gaga, Beyonce, Lorde, Weeknd, Take That, U2, Muse gibi isimlerle çalışmıştır.

### Görsel 12

*Wire-Flag: Burning Set Tasarımı*



(Es Devlin, t.y.).

Günümüz sahne tasarımı alanında yapımlarında teknolojiyi kullanan diğer bir isim de Robert Wilson'dur (1941). Yapmış olduğu imge tiyatrosuyla büyük bir ilgi ve tanınırlığa ulaşan Wilson'un yapımlarında ilk etapta göze çarpan özelliklerin başında yavaşlık, tekrarlar, tablolar ve teknoloji kullanımı gelmektedir. Oyunlarında sahnelerin genelinde bir resim çerçevesinde oluşmakta olan görseller görülür. Oyunlarındaki yavaşlık ile ilgili gelen eleştirilere ise “oyuncu bu yavaşlığı haklaştırebiliyorsa bunun sahne üzerinde anlamı olacağını; zamanlama kavramının deneyimle belirlendiğini, önemli olanın enerjinin hangi hızda ve aksiyonla en doğru şekilde sahneye aktarılmasının belirlenmesi olduğunu ifade etti” (Kaleli, 2016). İzleyenlere yaşattığı imgelem yağmurunun sebebini babasının televizyon izlerken kanallar arasındaki hızlı geçişlerine bağlayan Wilson “Kafam kanaldan kanala gecen bir televizyon gibi çalışıyor, bir düşünceden bir başka düşünceye, bir sözcük kümesinden bir başka sözcük kümesine, bir kanaldan bir başka kanala atarcasına geçiyorum” (İpşirlioğlu, 2004, s. 76). Oyunlarında oyuncuyu sahnedeki diğer unsurlar gibi bir araç olarak gören Wilson yapılan eylemin bütün unsurlarıyla ahenk ve düzen içinde olması gerektiğini savunmaktadır. Teknolojik unsurlarla oyuncuların yarattığı kompozisyonları birer tabloya benzeten Wilson günümüz teknolojik aletlerinden projeksiyon cihazları, gelişmiş ışık teknolojileri, ve sahnedeki mekanik unsurlardan yoğun bir biçimde yararlanmaktadır. Projelerine başlarken ilk çözümlediği şeyin ışık olduğunu belirten Wilson “Einstein'ın “Işık her şeyin ölçümüdür.” sözünün felsefesini benimsediğini belirtti” (Kaleli, 2016). Yapmış olduğu sahne tasarımlarıyla gerçek dünya görüntüsünü kırarak farklı bir boyut ve uzamda görseller oluşturan Wilson üç boyutlu sahne görüntüsünü iki boyuta düşürerek “pitoreks” sahne tasarımını daha da belirgin bir hale getirmiş olur.

### Görsel 13

*Garrincha Operasından Bir Kare*



(Wilson, 2016).

Çağdaş sahne tasarımında kullanımı denenmeye başlanan diğer bir teknolojik unursa “Virtual Reality” (sanal gerçeklik) teknolojisidir. Günümüzde özellikle National Theatre (ulusal tiyatro)’nun “Rufus Norris” yönetmenliğinde yapmış olduğu denemeler ve “TheatreVR” yapmış olduğu çalışmalar sayesinde tiyatro sanatında günümüz sanal gerçeklik ve zenginleştirilmiş gerçeklik teknolojiler kullanımı konusunda hızlı bir yol kat edilmektedir. “İlk defa sanal gerçeklik kavramını, 1970’li yıllarda Jaron Lanier tarafından kullanılmıştır. Latince kökeni “virtualis” olan sanal gerçeklik var olmayanın, bilgisayar yazılım ve donanımları ile oluşturulan üç boyutlu dünya ile etkileşimimizi sağlayarak gerçek dünyadaki hissedilebilen objelere dönüşmesi için kullanılır. Sanal olan bu objeler sanal ortam aracılığı ile iletişimde bulunduğumuz gerçekte varmış algısı oluşturan bir ortama dönüşür” (Bayraktar ve Kaleli, 2007, s. 3).

ZG tiyatrosunu hayal ederken, dekorun yarattığı sahne atmosferi akla gelen en önemli ve sahnelemeyi en çok etkileyecek değişimdir. Bu değişimi algılayabilmek için günümüz ZG uygulamalarından bir örnek vermek uygundur. Doğa olaylarının, nesli tükenmiş canlıların ve vahşi hayatın gerçek mekân ve insanlarla etkileşiminin sağlandığı National Geographic Channel’ın Appshaker firması tarafından insanın dünya olayları ve içerikleriyle etkileşiminin kolayca sağlanması için yaptığı projede ZG kullanılarak insanları yunuslar, dinazorlar, yer oluşumları, doğa olayları sahnelerinin içine sokan bir ortam yaratılmıştır. Kullanıcı ortamı bir dev ekran üzerinden gözlemleyebilmektedir (Özdemir, 2012, s. 57).

Yeni bir teknoloji olan sanal gerçeklik kavramı tiyatro sanatında anlatı dilini görsel etki ve görsel efektleri şu an hayal edilemeyecek bir boyuta taşımaktadır. Bilgisayar ortamında hazırlanmış tasarımsal argümanla bir başlık veya bir gözlük yardımıyla izleyicinin gözünden beynine iletilmektedir. Beyinde oluşan görüntünün her ne kadar gerçek olmadığı algısı biliniyor olsa da gelişen teknolojik yapı sayesinde bir süre sonra gözden beyine iletilen görüntü sinyalleri gerçek gibi algılanmaya başlanır. Şu an deneme aşamasında olan bu teknolojik yenilik belki de ileri bir gelecekte tiyatro sanatının gösterim şeklini değiştirebilir hale getirecektir. Birçok sektörde kullanılan sanal gerçeklik teknolojisi gelecek açısından umut veren bir teknoloji olarak nitelendirilmektedir.

#### Görsel 14

*TheaterVR Kalevala.Episodes Teaser*



(TheaterVR, t.y.).

Günümüz sahne tasarımında ve performanslarında teknolojiyi kullanan diğer isimler arasında, “Richard Foreman, Robert Wilson, Peter Brook, Robert Lepage, The Wooster Group, Jan Fabre, Forced Entertainment, Rachel Rosenthal, Tim Miller, Mabou Mines, Station House Opera, Laurie Anderson, Meredith Monk, Peter Sellars, Unda Montano, Squat Theatre, Lee Breuer, John Jesurun, George Coates, Blast Theory, Joan Jones, Moving Being, God Squad, Forkbeard Fantasy, Desperate Optimists, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, La Fura DelsBaus, Guillermo Gomez-Peña ve Ping Chong sıralanabilir” (Dixon, 2007, s. 104).

Olafur Eliasson (1967- Danimarka-İzlanda) ve Refik Anadol (1985- İstanbul) isimlerinden de bahsetmeden geçmek doğru olmayacaktır. Eliasson yapmış olduğu sanat çalışmalarında ışık, su ve hava sıcaklığı gibi temel malzemeleri kullanan heykeller ve büyük ölçekli enstalasyon çalışmaları yapmaktadır. 1989-1995 yıllarında Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi’nde okudu. Sanatçı Christian Eckhart’ın stüdyosunda asistan olarak çalıştı. Eğitimin bitmesinin ardından 1995 yılında, Berlin’e taşındı. Berlin’de bir mekânsal araştırma laboratuvarı olan Studio Olafur Eliasson’u kurdu. Olafur, 1998 ve 2001 yıllarında birçok şehirlerde yapılan “Yeşil Nehir” müdahalesi de olmak üzere kamusal alanda birçok projeye gerçekleştirdi. “Eserlerinin çoğu gibi, heykel de sanat ve bilim arasındaki ortak zemini araştırıyor. Kara deliklerden ve galaksilerden deniz kabuklarına ve DNA bobinlerine kadar bulunan doğal formları hatırlatan bir toroid şeklinde kalıplanmıştır” (Aydın, 2020). Olafur, 2009-2014 yılları arasında Berlin Sanat Üniversitesi’nde profesör olarak görev yapmaktadır. 2014’ten beri Addis Ababa’daki Alle Güzel Sanatlar ve Tasarım Okulu’nda yardımcı profesör unvanı ile çalışmaktadır. Doğayı taklit

ettiği optik yanılsama ile kurgulanmış sanat eserleri üretti. 2007'den beri, Studio Olafur Eliasson'da mühendis, Mimar, araştırmacı, müzisyen sanat tarihçisi ve asistanlardan oluşan kadrolu ekibi ile stüdyosunda üretimlerine sürdürmektedir. Eliasson, 2003 yılında Londra'da "Modern's Turbine Hall'da The Weather" hayata geçirdi. "Enstalasyon, güneşi ve gökyüzünü temsil ediyor. İnce bir sis, ortama nüfuz ediyor ve gün boyu, bulutsu oluşumlarla birikiyor. Eliasson'ın tavanın kaybolduğu hissini yarattığı salonda, uzak bir köşeye konumlandığı yüzlerce mono frekanslı lamba bulunuyor. Oluşan yarı dairesel form ile gerçek alanı, yansıma yoluyla birleştiriyor" (Aydın, 2020). 2014 yılında "Inside the Horizon" adlı enstalasyonunda müze binasının karşısındaki yüzeylere, aynalar ve sarı cam karolarla kaplı, içeriden aydınlatılmış 43 üçgen sütun yerleştirdi. Böylelikle, ziyaretçiye sürekli değişen ışık perspektifleriyle, bir tür gölge ve yansıma oyunu sundu" (Aydın, 2020). Eliasson yapmış olduğu çalışmalarda teknoloji ve doğayı harmanlayarak çevreci sanat eserleri üretmektedir. Atmosfer ve uzam konusunda gelişen teknolojileri etken bir biçimde kullanan Eliasson yapmış olduğu çalışmalarla sahne tasarımı alanında üretim yapmamış olsa da ürettiği sanat eserleri, sahne tasarımı konusunda ufuk açıcı olabilir.

### Görsel 15

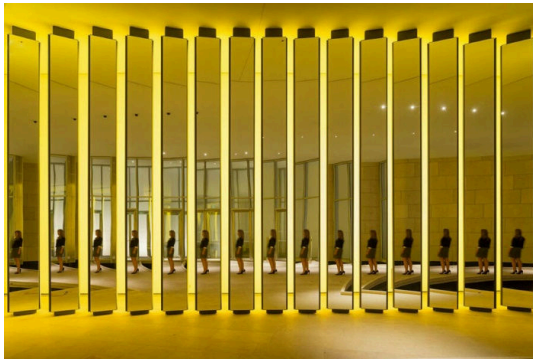
*The Weather Enstalasyonu*



(Eliasson, 2003).

### Görsel 16

*Inside The Horizon Enstalasyonu*



(Eliasson, 2014).

Refik Anadol yapay zekâyla üretmiş olduğu sanat eserleriyle öncül bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Parametrik veri heykel yaklaşımı ile mekâna özgü kamusal sanat ve sürükleyici yerleştirme yaklaşımında bulunmaktadır. Canlı ses ve görsel performans alanlarındaki çalışmaları, mimari ve medya sanatları arasında hibrit bir ilişki oluşturarak dijital ve fiziksel varlıklar arasındaki alanı araştırmaktadır. Los Angeles, California Üniversitesi'nde Medya Sanatları alanında güzel sanatlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Görsel İletişim Tasarımı alanında güzel sanatlar yüksek lisansının yanı sıra fotoğraf ve video alanında yüksek lisans derecesine sahiptir. Yapmış olduğu çalışmalarında Medya sanatlarını mimariye katarak, artık dijital olmayan gerçeklerin olmadığı bir dijital mimari sonrası gelecek olasılığını sorgulamaktadır. Anadol'un çalışması, tüm mekânların ve cephelerin medya sanatçılarının tuvali olarak kullanılma potansiyeline sahip olduğunu öne sürmektedir. Temelde sorunsallaştırdığı şey, teknolojinin sınırlarını zorlayarak yeni dünya görünüşünün örneklerini vermeyi amaçlar. Milyonlarca görseli big data olarak depolayan ve yapay zekâ teknolojisiyle harmanlayarak yeni bir görsel dil oluşturan Anadol, sanatın geleceğine dair ip uçları vermektedir. Anadol her ne kadar sahne tasarımı alanında işler üretmemiş olsa da, her alanda yavaş yavaş hayatımıza girmekte olan yapay zekâ teknolojisiyle sanat bağlamında nasıl üretimler yapılacağına dair ip uçları vermektedir.



## Görsel 17

### *Machine Hallucination*



(Anadol, 2019).

Son olarak çalışmamızda yapay zekâ teknolojisiyle geliştirilmiş bir yazılım olan “DALL-E” den söz edeceğiz. DALL-E NLP (Natural Language Processing) tabanlı bir yapay zekâ teknolojisidir. “OpenAI” firması tarafından geliştirilen bu dil modelinde sözlü olarak aktarılan kelimeleri görsel olarak tasarımlara dönüştürmektedir. OpenAI firması ilk olarak “NLP modellerinden biri olan GPT-3 “Generative Pre-trained Transformer 3” geliştirmiştir. Gpt-3 modeli 175 milyar parametreye ile veri işleme kapasitesine sahip bir teknolojidir. Gpt-3 ile “makale yazabilmekte, röportaj yapabilmekte, grafik üretebilmekte, kod yazabilmekte, soru üretebilmekte ve hatta belirli konularda eğitim verebilmektedir. Bu da NLP teknolojilerinin geldiği noktayı gösterir niteliktedir” (Fırat, 2020, s. 534). DALL-E ise, Hayvanların ve nesnelerin “antropomorfize” edilmiş versiyonlarını oluşturma, ilgisiz kavramları makul şekillerde birleştirme, metin oluşturma ve mevcut görüntülere dönüşümler uygulama dahil olmak üzere çeşitli yeteneklere sahip olan bir modeldir. DALL-E GPT-3’ün 12 milyar parametrelili bir sürümüdür. “DALL-E, aynı zamanda cümle içerisindeki pozisyon bilgilerini, malzemeleri, nesnelere arası ilişkileri ve nesnelerin kendileriyle ilgili özelliklerini diğerleriyle karıştırmadan anlayıp, uygun bir şekilde işleyebiliyor” (Erbaş, 2021). DALL-E tam olarak mimariden, endüstriyel tasarıma ve moda çeşitli alanlarda üretim yapabilmekte. Ürünlerin şekil, renk, desen, doku vb. gibi kelime girdileriyle üreten bir yapay zekâ modeli. Örneğin avokado şeklinde bir koltuk tasarımı yapmak istediğimizde DALL-E bunu söylememiz yeterli, sadece koltukta değil altıgen desenli bir saat tasarımı isteyelim ya da aklınıza gelen herhangi bir nesneyi görüntüyü DALL-E sayesinde tasarlamak mümkün. Yapay zekanın bu denli hızlı ve mantıklı tasarımlar yapabileceği kapasitesi, ilerleyen dönemlerde sahne tasarımı alanında da kullanılabilecek bir teknoloji gibi durmaktadır.

## Görsel 18

### *DALL-E’nin Görselleştirdiği Alp Salyangoz Resimleri*



(OpenAI, t.y.).

## 4. Sonuç

Teknik anlamda kullanılan cihaz ve teknolojilerin yanı sıra sahne tasarımının hayata geçirmedeki ön aşamalarından olan çizim eylemiyse 1990’lardan sonra bilgisayar teknolojisinin hızla gelişip ulaşılabilir hale gelerek sayısal teknolojileri kullanıp programlar yaratılmasıyla eskiden kâğıt kalemle yapılan tasarlama eylemi bilgisayar ortamıyla yapılabilmeye başlamıştır. Özellikle CAD (Bilgisayar Destekli Tasarım) yazılımlarıyla sahnedeki bileşenlerin iki boyutlu çizimi ve üç boyutlu modellemelerinin daha kolay yapılabilmesi mümkün hale gelmiştir. Bilgisayarda yapılan çizimler, sahnede kullanılacak herhangi bir dekorun istenildiği gibi düzenlenip 360 derece açıyla incelenmesini sağlamaktadır.



Günümüz sahne tasarımcılarında, eserlerinde dijital dili kullanan ve beğenilen, izleyici başarısını yakalamış özellikle sahne tasarımı alanında yenilikler kullanmış yukarıda isimlerini saydığımız kişiler. Sahne Tasarımlarında dijital ve gelişmiş teknik olanaklarla tasarım eylemini gerçekleştiren, kullandıkları yöntem ve materyallerle sahne tasarımı eylemine deneysel bakış açıları kazandırmışlardır. Hızla Gelişen bu teknolojik çağda çalışmamızdaki bulgularda da görülmektedir ki tiyatro özelinde sahne tasarımı alanında geçmişten günümüze kullanılan teknik ve teknolojik yenilikler her çağın kendine ait sosyal ekonomik ve kültürel yapısına paralel olarak gelişim ve değişim göstermektedir. Antik Yunan tiyatrosunda kullanılmaya başlanan vinç sistemleri o günkü teknik olanaklar bakımından teknolojik olarak nitelendirilebilir. Onu takip eden dönemde kiliselerin içinde oynanan tiyatro oyunlarındaysa efektlerle illüzyonu yaratıp seyircide zenginleştirilmiş bir görsel, inandırıcı bir eylem oluşturulmaya çalışılmıştır. Günümüze gelindiğinde ise insan beyinin tam olarak algılayamayacağı bir hızda teknoloji gelişmekte ve değişmektedir. Her çağda olduğu gibi günümüz tiyatrosunda da bu teknolojik gelişim ve değişim gözlenmektedir. Gerek biçimsel gerekse doğrudan bir anlatım aracı olarak süre gelen sahne tasarımı eylemi teknik ve teknolojik yenilikleri kendi anlatı dilene empoze ederek hem anlatı hem de biçimsel olarak teknolojiyi kullanmışlardır. Çağlar boyunca döneminin teknolojik hızına ayak uyduramayan veya geç kalan uluslar yok olmuş veya yıkılmışlardır. Geniş bir çerçeveden bakılarak tiyatronun özüne de zarar vermeden çağının teknik ve teknolojik getirilerini tiyatro sanatına uygulamak zorundayız gibi gözükmektedir. "Eğer güncel teknolojiyle geleneksel sahne estetiği arasında bir köprü kurulamaz ise, tiyatro sanatı çağımızın görsel estetiği ile bağdaşamayan geleneksel yapısına saplanıp kalacak ve yoluna giderek zayıflayan ve estetik bütünlüğünü yitiren bir yapıyla devam edebilecektir" (Gergin, 2013, s. 34).

Yeni bir teknolojik unsur olan sanal gerçeklik teknolojisiyle birlikte çağımızın gereği olan teknoloji kullanımını en üst deneyime taşıyan bu teknolojik gelişme, geçmişten günümüze tiyatro sanatı özelinde sahne tasarımı eyleminin farklı boyut ve ufaklara yönlendirebileceği gözlenmektedir. Günümüzde var olan tartışmalar içerisinde belki de en başta geleni tiyatronun antik olana mitsel ve tinsel olana geri dönmesi gerektiği tartışmasıdır. Frederic Niche'den Peter Brook'a, tarihsel avangard akımlardan günümüz post modern tiyatro düşünürlerine birçoklarının ortak düşüncesi bu olmuştur. Kaçırılmaması gereken bir gerçek vardır. Araştırmamızda da görülmüştür ki geçmişten günümüze tiyatro sanatı içinde bulunmuş olduğu çağın teknik ve teknolojik gelişimlerinden kendine uygun olan ve işine yarayan yenilikleri bünyesine kabul etmiştir. İnsan algısı artık multimedya teknolojileri sosyal medya vb. yeniliklerden etkilenecek zaman ve mekânda olan deneyimlerimizin değiştiği gözlenmektedir. Bu değişim neticesinde tiyatro eyleminin sacayaklarından biri olan seyircisini kendine çekmesi zaruri bir ihtiyaç haline gelmiştir. Günümüz seyircisinin tiyatro yerine sinemayı tercih etmesi bunu gören büyük şirketlerin tiyatro yerine sinemaya yatırım yapmalarıyla birlikte seyirci kitlesi büyük oranda sinemaya kaymıştır. Hiç şüphesiz çağın seyircisini tiyatroya çekebilmek için teknik ve teknolojik yeniliklerden faydalanarak alternatif tiyatro denemeleri sunulmalıdır.

Özellikle tiyatro açısından gelişmiş ülkelerde tiyatro sanatının daha geniş ve farklı kitlelere ulaştırabilmek gündelik ve deneysel çalışmalarında teknolojiyi tiyatro özelinde sahne tasarımı eyleminde kullanıldığı gözlenmektedir. Çalışmamızda söz ettiğimiz 3D mapping yöntemi batı ve uzak doğuda gelişmiş olan toplumlarda kullanıldığı bilinmektedir. Ülkemizde de özellikle devlet tiyatrosu ve operasında 3D mapping teknolojisi kullanılarak yapılan işler gözlenmektedir. Yapılan bu işler dünya standartlarına göre biraz geri kalmaktadır. Özellikle teknolojiyi üreten ülkelerdeki teknolojiye ulaşma imkanıyla ülkemizde ulaşılabilme ihtimalinde büyük bir uçurum olduğunu bilinmektedir. Projeksiyon teknolojisinin örneklerini az da olsa gördüğümüz ülkemizde tiyatro özelinde sanal gerçekli ve artırılmış gerçeklikle ilgili yapılmış çalışmalara ulaşamamaktadır. Özellikle günümüzde görülmüştür ki herhangi bir salgın (covid-19) hastalık durumunda tiyatro sanatının yaşatılabilmesi için alternatif gösterim mecralarına ihtiyaç vardır. Belki de bu ihtiyacı karşılayacak teknolojik unsur sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik teknolojisi olacaktır.

Yapay zekâ teknolojisi ile modellenen birçok yazılım hayatımızın her alanına etki etmeye başlamıştır. Çalışmamızda söz ettiğimiz DALL-E programı tasarım alanında gözlenen yapay zekâ teknolojisinin en somut örneğidir. Sadece sözcükler sayesinde birçok alanda üretim gerçekleştirebilen yapay zekâ modeli DALL-E, sahne tasarımı alanında da belki bütün tasarım olmasa da gerekli birçok parçanın tasarımını hızla gerçekleştirmek konusunda bizlere yardımcı olabileceği gözlenmektedir.

## Kaynakça

- Aksel, E. (1988). *Tiyatro tasarımının iç yapısı, tasarımcının ödevleri*. Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası.
- Alpar, S. (2006). *Bauhaus'un sahne tasarımına etkileri* (Tez No. 285982) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Anadol, R. (2019). *Machine hallucination* [Dijital enstalasyon]. Refik Anadolu Studio, Newyork, US. <https://refikanadol.com/works/machine-hallucination/>
- Aydın, S. N. (2020, 22 Temmuz). Sanat tasarımında bir deha: Olafur Eliasson. *Arkitekt*, <https://www.gzt.com/arkitekt/sanat-tasariminda-bir-deha-olafur-eliasson-3548205>
- Aydoğdu, Ü. (1997). *Meyerhold ve Piscator'un gerçekçi tiyatroya karşı bütüncül tiyatro anlayışları* (Tez No. 61184) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Bayraktar, E., & Kaleli, F. (2007). Sanal gerçeklik ve uygulama alanları. M. Akgül, E. Derman, U. Çağlayan ve A. Özgüt (Eds.), *IX. akademik bilişim konferansı bildirileri kitabı* (s. 315-321) içinde. Yenidoğan Cilt ve Kırtasiye. <https://ab.org.tr/kitap/ab07.pdf>
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Bulut B. (2018, 06 Temmuz). Milano fermanı, Roma İmparatorluğu ve Hristiyanlar. *Wannart*. <https://wannart.com/icerik/8789-milano-fermani-ve-roma-imparatorlugunun-hristiyanligi-kabulu>
- Candan, A. (2003). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro* (1. Basım). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Craig, E. G. (t.y.). *Moskova sanat tiyatrosu "Hamlet" sahne tasarımı* [Fotoğraf]. Mazia Laddour. <http://mazialaddour.blogspot.com/2011/05/edward-gordon-craig.html>
- Çalışlar, A. (1993). *20. yüzyılda tiyatro*. Mitos Boyut Yayınları.
- Çelenk, S. (2007). Bu Dünyadan bir scenograf geçti. *YEDI Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1, 8-13. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203651>
- Çevik, M. (2007). *Çağdaş Alman sahne tasarımcılarından Günther Schneider Siemssen'nin sahne tasarımına getirdiği boyutlar* (Tez No. 219411) [Yüksek Lisans Tez, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Çevikayak, C. (2016). Sahne tasarımında çok yönlü bir isim: Es Devlin. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9(18), 382-400. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/263443>
- Dervişoğlu, E. (2008). *Mekân ve beden ilişkisi: Mekânın bedenle kavrayış üzerinden değerlendirilmesi* (Tez No. 251713) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: A history of new media in theatre, dance, performance art and installation*. MIT Press.
- Eliasson, O. (2003). *The Weather enstalasyonu* [Enstalasyon]. Tate Modern Müzesi, Londra. <https://www.gzt.com/arkitekt/sanat-tasariminda-bir-deha-olafur-eliasson-3548205>
- Eliasson, O. (2014). *Inside the horizon enstalasyonu* [Enstalasyon]. Louis Vuitton Vakfı, Paris. <https://www.gzt.com/arkitekt/sanat-tasariminda-bir-deha-olafur-eliasson-3548205>
- Erbaş, A. (2021, 07 Ocak). DALL-E metindeki açıklamaları görselleştiriyor. *TRAI*. <https://turkiye.ai/dall-e-metindeki-aciklamalari-gorsellestiriyor/>
- Es Devlin, E. (t.y.). *Wire-flag:burning set tasarımı* [Fotoğraf]. Esdevlin. <https://esdevlin.com/work/wire>
- Gergin, A. (2013). *Günümüz seyircisini etkilemede, tiyatral anlatım ve sinematografik anlatım olanaklarının farklı boyutları üzerine bir model önerisi* (Tez No. 346009) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Gropius, W. (t.y.). *Piscator için hazırlanan total tiyatro çizimleri* [Fotoğraf]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/484981453608270843/>
- It's Nice That. (2015, 29 Temmuz). *Here 2013: Es Devlin* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nOo9TWaxPmU>
- iC3DsFX. (t.y.). *Pepper's Ghost yöntemi* [Fotoğraf]. iC3DsFX - The 3D Ideas Company. <https://www.ic3dsfx.co.uk/peppers-ghost-overview>


- İpşirlioğlu, Z. (2004). Yeni bir alımlama boyutu. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0(4), 69-79. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/172510>
- Kaleli, S. (2016, 15 Mayıs). Robert Wilson ile söyleşi gerçekleştirildi. *Mimesis Haber*. <http://www.mimesis-dergi.org/2016/05/robert-wilson-ile-soylesi-gerceklestirildi/>
- Lepage, R. (1991). *İğne ve afyon (Needles and opium)* [Fotoğraf]. Toronto Star. <https://www.thestar.com/entertainment/stage/2013/11/20/robert-lepage-revisits-his-old-vices-in-needles-and-opium.html>
- Martin, D. (2002, 22 Nisan). Josef Svoboda, 81, stage designer for hundreds of productions. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2002/04/22/theater/josef-svoboda-81-stage-designer-for-hundreds-of-productions.html>
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi* (Cilt 2). Remzi Kitabevi.
- OpenAI. (t.y.). *DALL-E salyangoz resimleri* [Fotoğraf]. Zhuanlan. <https://zhuanlan.zhihu.com/p/342270957>
- Öymen, E. E. (2007, 22 Nisan). Sahnede teknolojik yenilik. *BT haber Haftalık Bilgi Toplum Teknolojileri Gazetesi*, s. 616.
- Özdemir, A. (2012). *Bir sahne bileşeni olarak zenginleştirilmiş gerçekliğin tiyatro mekânında değerlendirilmesi* (Tez No. 349653) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Öztuna, Y. (2007). Grafik tasarım ve görsel iletişim. *Kültürü Dergisi*, 12, İstanbul.
- Pahlen, K. (2001). *Die bühne mein leben*. Springer.
- Plufke, J. (t.y.). *Pepper's Ghost yöntemi* [Fotoğraf]. The Mary Sue. <https://www.themarysue.com/how-coachella-tupac-hologram-worked/>
- Sabankaya, E. (2016). *Bauhaus Okulu'nun heykel sanatı ve sahne tasarımına etkileri ve bir performans uygulaması* (Tez No. 428204) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Schneider Siemssen, G. (1995/96). *Mystery-Musical von Georg Stampfer* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=D8id2uZXHrs>
- Steve Dixon. (2020, 12 Şubat). *Wikipedia* içinde. [https://en.wikipedia.org/wiki/Steve\\_Dixon\\_\(actor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Steve_Dixon_(actor))
- Svoboda, J. (t.y.). *Diapolyekran ve Polyekran* [Fotoğraf]. JosefSvoboda. <http://www.svoboda-scenograph.cz/en/laterna-magika/>
- Şeyben, B. Y. (2016). *Tiyatro ve multimedya*. Habitus Yayıncılık.
- The Woost Projects. (1982). *Bizim şehir (Our town)* [Fotoğraf]. The Wooster Group. [http://www.thewoostergroup.org/~thewoost/projects/TTHA\\_Barbican/](http://www.thewoostergroup.org/~thewoost/projects/TTHA_Barbican/)
- TheaterVR. (t.y.). *TheaterVR kalevala.episodes teaser* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/331466758>
- Tirben, B. (2018). *Tiyatro oyunlarında video art kullanımı* (Tez No. 505630) [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Tunalı, İ. (2006). Bir kültür kategorisi olarak avangard üstüne. *Rh+ Sanat Dergisi*, 33, İstanbul.
- Wilson, R. (2016). *Garrincha operasından bir kare* [Fotoğraf]. Robertwilson. <http://www.robertwilson.com/garrincha>
- Yıldırım, L., & Sakalauskaite, J. (2011). Devrim sonrası ilk Sovyet modası'nın oluşturulmasına Popova ve Stepanova'nın konstrüktivist yaklaşımlarının etkisi. *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, 6, 31-40. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203713>
- Yılmaz, Ç. (2019, 01 Aralık). Sahne tasarımı dünyasının tanrıçası Es Devlin. *Yellowbos*. <https://yellowbos.com/sahne-tasarimi-es-devlin/>
- Yorgun, F. (2018). *Antik Yunan tragediyalarında Tanrı ve kader kavramları* (Tez No. 531388) [Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Zeren, M. A. (2017). *Avangart ve Sovyet avangart sahne tasarımı* (Tez No. 469783) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.

# Thomas Hobbes'un İnsan Felsefesi Bağlamında The Platform (2019) Filmi Üzerine Bir Analiz

## An Analysis on The film The Platform (2019) in The Context of Thomas Hobbes' Human Philosophy

### Eşref Akmeşe

Arş. Gör. Dr., İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü  
email: [esrefakmese@gmail.com](mailto:esrefakmese@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0906-8928>

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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Akmeşe, E. (2021). Thomas Hobbes'un insan felsefesi bağlamında The Platform (2019) filmi üzerine bir analiz. *Atatürk Üniversitesi Güzeli Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 221-230. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.833122>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 29/11/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 18/01/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 30/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

Antik Yunan felsefesinde insanın ne olduğuna dair düşünceler, genellikle "kendini bil" sözüyle başlatılır. Günümüzde insan doğasına ilişkin felsefi tartışmalar açısından "kendini bil" sözü önemini korumaktadır. Bu söz etrafında geliştirilen felsefi tartışmalar genellikle insanın özü ya da insanın doğası üzerinden yapılmaktadır. Bu bağlamda "insan doğası" kavramı, insanın ne olduğu ve ne olabileceği yönündeki tartışmaların temel dayanağını oluşturmaktadır. İnsan hakkında yapılan felsefi tartışmalar, temel malzemesi insan ve insan yaşamı olan sinema filmlerine de yansımaktadır. Bu bağlamda İspanyol yönetmen Galder Gaztelu – Urrutia imzalı *The Platform* (2019), insanın ne olduğuna ve ne olabileceğine dair düşünceler etrafında kötümser insan imajları içeren tasvirleriyle felsefi potansiyeli belirgin bir film olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmada insan doğasının niteliğine dair önemli bir felsefi argüman olan "insan insanın kurdudur" sözünü sinematik olanaklarla somutlaştıran *The Platform*, insan doğasına yönelik söylem üzerinden ele alınmakta ve İngiliz filozof Thomas Hobbes'un "doğa durumu" ve "toplumsal sözleşme" kavramları bağlamında içerik çözümleme tekniği kullanılarak nitel analizle irdelenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** İnsan Doğası, Doğa Durumu, Toplumsal Sözleşme, Platform (Film), Thomas Hobbes

### Abstract

In Ancient Greek philosophy, thinking about humans was started with the sentence "know yourself" in general. This motto maintains its importance for human philosophy concerning philosophical debates on human nature. Philosophical debates centered around this sentence are generally around human essence or nature. In this context, the concept of "human nature" constitutes the basic foundation of discussions about what human is and what human can be. Philosophical debates about human beings are also reflected in films, the basic material of which is human and human life. In this context, *The Platform* (2019), by Spanish director Galder Gaztelu - Urrutia, draws attention as a film with a distinct philosophical potential with its romantic and pessimistic portrayals of human images around the thoughts about what human beings are and what they can be. In this study, *The Platform*, which embodies the phrase "man is a wolf to man", which is an important philosophical argument about the characteristics of human nature, with cinematic possibilities, is addressed through the discourse on human nature and is examined by qualitative analysis within the scope of concepts "state of nature" and "social contract" of British philosopher Thomas Hobbes.

**Keywords:** Human Nature, State of Nature, Social Contract, The Platform (Film), Thomas Hobbes

## 1. Giriş

İnsanı insan yapan özellikleri ifade etmek için başvurulan insan doğası hakkındaki düşünceleri farklı perspektiflerden ele alan birçok teori söz konusudur. İnsan doğası üzerine ileri sürülen düşünceler farklı insan modellerinden yola çıkarak yaşamın örgütlenmesi ve anlamlandırılması için çeşitli perspektifler sunarlar. İnsan doğası belirli özelliklere indirgendiikten sonra, insan hakkında görüş bildirmek ve toplumsal yaşamın nasıl örgütlenmesi gerektiği hakkında hüküm vermek daha basit olmaktadır. Bu doğrultuda insan doğası kavramı, insana yönelik genellemelerin yapılması ve insanın belli özelliklere indirgenerek tanımlanması için pratik bir işlev görmektedir. İnsan doğası kavramıyla, insanın toplumsal bir varlık oluşu, içinde yaşanılan çevrenin etkisi ve yaşam deneyimleri ikinci plana itilerek insanın doğal olarak sahip olduğu nitelikler ön plana çıkarılır. Bu doğrultuda insan hakkında bir hüküm verildikten sonra insanın ne olduğu ve ne olamayacağı da belirlenir. İnsan doğası gereği bencildir ya da insan doğası gereği kötüdür benzeri düşünceler kabul edildikten sonra insanlara güvenmek ya da insanların dayanışmalarını beklemek anlamsızlaşır.

İnsanın özü ya da insanın doğası kavramlarının kullanılması insanın karmaşık özelliklerini göz ardı etmez ancak insanın ne olduğuna dair temel düşünceyi açıklar. Bu doğrultuda insan eğer bir öze sahipse ve bu onun doğal yapısının gereği ise insanın bu öze uygun biçimde davranması, yaşaması gereklidir sonucu ortaya çıkar. Bu bağlamda insan doğası, bilimsel açıdan oldukça tartışmalı bir kavram olsa da insan üzerine yapılan değerlendirmeler açısından işlevsel bir kullanıma sahiptir. Bu durum insana atfedilen niteliklerin değişmeyeceğini ve insanın doğal yapısına içkin olan özelliklerin değiştirilemeyeceğini imler. İnsanın doğası

biyolojik, fizyolojik ve psikolojik faktörlerle açıklansa da asıl amaç bu kavramla insanın sosyal bir varlık olarak ne olduğu ve hangi koşullarda yaşaması gerektiği yönündedir. İnsanların doğaları gereği kötü oldukları düşüncesi genellikle, kurt metaforu kullanılarak “homo homini lupus”, yani “insan insanın kurdudur” sözüyle desteklenmektedir. Thomas Hobbes (1588 -1679), tarafından Elementa Philosophica De Cive (1642), adlı eserde kullanılmasından sonra popülerleşen “homo homini lupus” sözü günümüzde insan ve politika felsefesi alanında etkili bir motto olmayı sürdürmektedir.

## 1.1. Thomas Hobbes'un İnsan Felsefesi

### 1.1.1. İnsan Doğası

Düşünce tarihine bakıldığında, insanın ne olduğu ve nasıl yaşaması gerektiği gibi tartışmaların insan doğası kavramıyla temellendirildiği görülmektedir. İnsan doğası, felsefe alanında insanın kendi üzerine düşünmesi için temel odaklanma merkezini oluşturur. Cassirer (1980, s. 13), İnsan Üzerine Bir Deneme adlı çalışmasında bu durumu, “Felsefe araştırmalarının en yüksek ereğinin kendini-bilme olduğunu genellikle herkes onaylar. Bu erek, ayrı felsefe okulları arasındaki bütün çatışmalarda değişmez ve sarsılmaz erek olarak kalmış, bütün düşüncenin kalkış noktası, belirli ve değişmeyen merkezi olduğunu kanıtlamıştır” şeklinde açıklar. Bu eksen de ileri sürülen görüşler, modern düşüncenin merkezi sorunları arasında yer alarak tartışılmaya devam etmektedir. Modern birçok sosyal bilimci, “insan doğası” kavramı karşısında konumlanır, onlara göre, insan doğası diye bir şey yoktur ve insan boş beyaz bir kâğıt gibi doğup dünyaya geldikten sonra kültür tarafından biçimlendirilir. Bu görüşün karşısında ise insanın değişmeyen bir öze sahip olan kavranabilir nitelikte bir varlık olduğunu savunan düşünürler bulunmaktadır (Fromm, 2014, s. 47). Bu doğrultuda insanın doğal olarak bir öze sahip olup olmadığı ya da insanın herhangi bir öze sahip olmayıp sonradan çevre ve eğitim gibi faktörlerin etkisiyle şekillendirilebileceği yönlü tartışmalar farklı perspektiflerden yapılmaktadır.

Tüm insanların asli ve değişmez özelliklerini ifade etmek için kullanılan insan doğası kavramı, pratik anlamda insanların gerçekte ne olduklarına yönelik basitleştirilmiş genellemelere başvurmak için işlevsel bir kullanım imkânı sunar. Bu açıdan pratikte insan doğasından söz edildiğinde hem insanlar hakkında hem de insanların içinde yaşadıkları toplum hakkında önemli varsayımlar ileri sürülür (Heywood, 2004, s. 15). İnsan doğal yapısı temelinde belirli özelliklerle tanımlandığında bu durum kaçınılmaz biçimde birey ve toplum arasındaki ilişkileri açıklamak ya da düzenlemek için de kullanılır. İnsanın doğasının geçerli bir ölçüt olarak kabul edilmesi, insanın eğitim ya da çevrenin etkisiyle değişebileceği yönündeki argümanlara set çekmeyi akla getirir. Bu açıdan “insan doğası” düşüncesine dayalı çıkarımlar birey toplum ilişkilerinin yönünü de belirler. Bu eksen de insan doğasına yönelik saptamalar insanların nasıl yaşamaları gerektiği dahası nasıl yönetilmeleri gerektiği gibi teorilerin oluşturulmasında önemli bir dayanak oluşturur. Bu bağlamda İnsan'ın kötücül niteliğine vurgu yapan “insan insanın kurdudur” sözüyle insanların egoist, yıkıcı ve dayanışma yerine rekabeti tercih eden varlıklar olduğu ileri sürülür. İnsan doğası kurt metaforuyla açıklandığında karamsar, kötücül bir perspektifle insanlığa yaklaşılabılır ve bu doğrultuda insan ve toplum yaşamının düzenlenmesi gerektiğine vurgu yapılır.

İnsanlığın geleceğine dair birbirinden farklılaşan çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu görüşler genellikle belirli toplumsal örgütlenme modellerini öneren nitelikler taşımaktadır. Thomas Hobbes'un belirli bir toplumsal örgütlenme modelini rasyonel temellerde savunmak için geliştirdiği doğa durumu distopik nitelikte bir kurgudur. Hobbes'un kurgusunda, herkesin herkesle savaştığı koşullardaki insan hayatı, yaşanmaya değmeyecek nitelikte olumsuzluklarla örülüdür (Davies, 2010, s. 139). Thomas Hobbes, insanın karmaşık yapısının bilincinde olarak duygusal arzu nesnelere veya tutkuların kişiden kişiye değiştiğinin farkındadır. Bu nedenle insanın psikolojik yapısıyla ilgili ileri sürdüğü öncüllerin ahlak ve politika felsefesinde işlevsel olmaları için her insanda aynı oranda geçerli olmasını zorunlu görmez (Gert, 2006, s.164). Thomas Hobbes'un felsefesinde insan doğası üzerine geliştirilen öğretisi, düşünürün çeşitli gözlemler ve soyutlamalarla çerçevesini çizdiği bir model niteliğindedir. Hobbes'un geliştirdiği insan doğası modeli, insan ve insanın davranışlarının tüm özelliklerini içermez, filozofun insan modeli insanı temsil edecek kadar etkeni içerir. Hobbes geliştirdiği insan modelinde soyutlamalara başvurur ve insanı tüm sosyal ilişkilerden soyutlayarak birey olarak ele alır. Hobbes, insanın bütün olumlu ve olumsuz yönlerini hesaba katarak soyutlama yoluyla ortaya çıkardığı insanın psiko – sosyal yapısından hareket ederek devletin gerekli olduğunu göstermeyi amaçlar (Zarakolu, 2013, s. 129-130). Bu doğrultuda Hobbes devletin varoluşunu ve egemenliğin tek elde toplanmasını, insanın çıkarları gereği olduğu düşüncesini temellendirir.

### 1.1.2. Doğa Durumu

Doğa durumu, Hobbes'un insanın doğasının ne olduğuna ve bu doğanın gereği olarak insanların nasıl davrandıklarına yönelik bir kavramsallaştırmadır. “Doğal durum, tarihsel bir durum olmaktan çok varsayımsal bir durumdur veya bir çalışma hipotezidir” (Zelyüt, 2010, s. 31). Hobbes, insanların yasalar olmaksızın yaşadıkları bir çeşit doğal durum tasarımı hareket eder. Kurgusal bir fikir olan doğal durum, insanların korkutulması temelinde toplumsal bir sözleşmeye ikna edilmeleri hedefini içerir (Svendsen, 2017, s. 139). Hobbes, insanın özünde nasıl bir varlık olduğunu açıklamak amacıyla imgelem düzleminde insanı toplumsal



hayattan soyutlayarak “doğal halinde” ele alır. Hobbes, geliştirdiği kurgusal paradigmayla insan doğasını her çeşit toplumsal ve politik belirlenimin dışındaymış gibi betimler ve bu doğrultuda toplumsal yaşamın insan üzerindeki etki ve sonuçlarını değerlendirir (Leboeuf, 2014, s. 84). Hobbes’a (2007a, s. 94) göre, doğa durumu, herkesin herkese karşı kesintisiz biçimde savaş halinde olduğu bir durumu ifade eder: “Devlet olmadıkça, herkes herkese karşı daima savaş halindedir. Buradan şu açıkça görülür ki, insanlar hepsini birden korku altında tutacak genel bir güç olmadan yaşadıkları vakit, savaş denilen o durumun içindedirler ve bu savaş herkesin herkese karşı savaştır”. Böylesine kaotik bir atmosfer içinde hiçbir insani üretim için sağlıklı koşulların olamayacağını ve yaşamın sürekli biçimde ölüm korkusunun gölgesinde kalacağını vurgulayan Hobbes (2007a, s. 95), doğa durumu söz konusu olduğunda “insan yaşamı yalnız, yoksul, kötü, vahşi ve kısa sürer”, çıkarsamasında bulunur. Bu anlamda “doğa durumu” insan için yaşamın pek değersiz ve anlamsız olduğu bir çeşit kaotik barbarlık ortamı olarak tanımlanabilir.

Thomas Hobbes, rasyonel düşüncelere önem verir ancak ona göre, insan aklının gücü sadece amaca götüren araç olmasından kaynaklanır. Bu açıdan insanlar rasyonel olmayan nefret, korku, umut, arzu ve en etkilisi diğer insanlar üzerinde güç kullanma isteği gibi akılcı olmayan arzularla yönlendirilebilmektedir. Hobbes, insan doğasına karamsar bakışı içeren yaklaşımın etkisiyle toplumu sadece güçlü ve otoriter bir yönetimin kaos ve düzensizliğe düşmekten kurtaracağı sonucuna ulaşır (Heywood, 2004, s. 22-23). Bu temelde Hobbes, insanın akli yollardan ulaşacağı sözleşmeye dayalı bir toplumsal düzeni önererek toplumsal sözleşmeyi kaotik ortamın egemen olduğu doğal durum karşısında yegâne seçenek olarak sunar. Bu çerçevede, “Toplum sözleşmesi anlayışı, ahlaki normları toplumsal uzlaşmaya dayandırır. Ortak bir irade oluşturma süreci içinde, herkesi bağlayıcı ilkeler ve eylem kuralları tespit edilip sözleşmeyle belirlenir” (Pieper, 2012, s. 230). Bu anlamda Hobbes, akıl yoluyla insanların ortak çıkarlar zemininde bir araya gelebileceğini vurgular.

Hobbes insanların birbirlerine karşı besledikleri evrensel güvensizlik ilkesinden söz eder fakat karşılıklı korku ve güvensizlik duygusunun nedeni olarak insanların doğaları gereği kötü oldukları sonucunu çıkarmaz. İnsanı harekete geçiren unsurun iyilik istenci değil, güç ve mutluluk arayışı olduğu düşüncesinden hareket eden Hobbes’a göre, mutlak bir otoritenin bulunmadığı koşullarda eşit insanların güç ve mutluluk arayışı içine girmeleri ve birbirlerine karşı savaşmaları kaçınılmazdır (Neiman, 2016, s. 42). Hobbes’a (2007b, s. 12) göre, “iyi ile kötüyü birbirinden ayıramayacağımızdan, iyilerden daha az sayıda kötü insan olsa bile, dürüst ve iyi insanlar mümkün olan her yolla kendilerini korumak için diğerlerini izleme, onlara güvenmeme, tedbirli olma ve diğerlerinden daha güçlü olma ihtiyacı içindedirler”. Bu açıdan insanların birbirlerinden korkması ve birbirlerine güvenmemeleri sürekli biçimde kaygıların canlı tutulmasına yol açmaktadır.

Hobbes’un ileri sürdüğü ana sava göre, insanların şiddete eğilimleri de insanların egemenin iktidarına boyun eğmeleri de insan aklıyla açıklanabilecek nitelikteki rasyonel kararların sonucudur. Buradaki rasyonel kararların alınmasında ise öldürülme korkusu belirleyici rol oynamaktadır (Kaufmann, 2003, s. 47). Bu doğrultuda doğal durumun olumsuzluğunu mutlaklaştıran Hobbes, insanların yasalarla ve güçlü bir otoritenin yönetimi altında yaşayabilecekleri bir sözleşme önerisiyle çıkar. Bu temelde kaotik eşitlik durumuna son vermeyi hedefleyen Hobbes, Leviathan metaforuyla açıkladığı mutlakiyetçi, otoriter ve mülkiyet haklarının korunduğu bir sistemi savunur. Leviathan, kökenleri Babil mitolojisine dayanan İbranice bir sözcüktür. Hobbes, Leviathan sözcüğünü Eski Ahit’ten ödünç alarak kullanır. Hobbes’un egemen devletin simgesi olarak kullandığı Leviathan sözcüğü, “bir görünüşüyle insanları yıkan” ve “gurur oğulları üzerinde kral olan” büyük bir su canavarını anlatmaktadır (Zabcı, 2015, s. 429).

### 1.1.3. Thomas Hobbes ve Kurt Metaforu

Hobbes’un insan anlayışıyla özdeşleştirilen “insan insanın kurdudur” sözündeki kurt ve insan karşılaştırmasına dair sava göre, insanlar düşünebilme kabiliyetleri, gelecek korkuları ve egemenlik için mücadele etmeleri gibi insani özellikleriyle hayvanlardan daha tehlikelidir. İnsan elindekilerle yetinmeyerek yeni kaynaklar ve ganimetler için sonu gelmez çabalar içine girerken yırtıcı hayvanlar karınlarını doyurduktan sonra zamanlarını genellikle uyuyarak geçirirler. Bu nedenlerle insanlar arasında sahip olduklarından memnun olanlar bile diğer insanlardan gelebilecek tehlikelere karşı savaşmak dışında bir seçenek bulamazlar (Kaufmann, 2003, s. 45). Belirgin biçimde insana kötümser bir perspektifle bakan ve insanın kötücül doğasına vurgu yapan “insan insanın kurdudur” düşüncesi genellikle insanın negatif doğasına vurgu yapmak için kullanılmaktadır. “Homo homini lupus” ifadesi Hobbes’un, De Cive adlı eserinin ithaf kısmında geçmektedir. Bahsi geçen ifade, “Her ikisi de doğru olan iki söz vardır. İnsan insanın Tanrı’sıdır ve İnsan insanın kurdudur” (Hobbes, 2007b, s. 1), şeklinde yazılmıştır. İnsanın sadece iyi ya da sadece kötü olmadığını ileri süren Hobbes, “insan insanın Tanrı’sıdır”, sözünün yurttaşların, “insan insanın kurdudur”, sözünün ise devletlerin arasındaki ilişkiler için doğru olduğunu belirtir. Hobbes’a göre; “Barışın ilkeleri olan adalet ve yardımlaşma bakımından yurttaşlar Tanrı’ya benzerlik gösterir. Ama devletlerin arasındaki ilişkilerde, kötü insanların şeytanlıkları, iyi insanları da, kendi korunmaları adına, vahşi ve düzenbaz olmaya, eş deyişle yabani hayvanların avcı ruhuna sahip olmaya, zorlar” (Hobbes, 2007b, s. 2). Bu sözlerden anlaşılacağı üzere Hobbes, “homo homini lupus” ifadesini, “doğa durumu”ndan çıkan insanların sözleşmeyle tabi olacakları devlet sisteminde, içine girecekleri ilişkileri açıklamak bağlamında

kullanmaktadır. Bu açıdan “homo homini lupus” ifadesi ya da insanın diğer insanlar için kurt olarak tanımlanması doğa durumuna özgü değildir. Bu bağlamda sözleşmeyle doğa durumundan çıkışları insanlar için yeni ve daha düzenli bir aşamayı ifade etse de insanın kurt metaforuyla açıklanan doğası değişmemektedir.

Hobbes'un insan paradigması, egoist, benlikçi insanların doğal durumda, arzuları gereği birbirleriyle çatışacakları önermesine dayanır. Hobbes, toplumsal sözleşme teorisini “herkesin herkese karşı” olduğu savaş durumunu, güven, istikrar ve insanların arzularının dizginlenmesinin sağlanması adına, güçlü bir devlet önermesiyle çözmeye yönelir. Hobbes'un insan ve toplum anlayışı güçlü devlet mekanizmasının varlığını ve insanlar üzerinde mutlak bir gücün otoritesini zorunlu kılar (Newman, 2006, s. 78). Azami düzeyde istikrar ve güvenliği hedefleyen Hobbes, rekabetçi, bencil ve sürekli diğerlerinin aleyhine kendi çıkarları peşinde koşan negatif bir insan manzarası çizer. Hobbes doğal durumun söz konusu olmadığı sözleşme aşamasında bile insanların birbirleri için korku ve kaygı kaynağı olduklarını vurgular. Hobbes (2007a, s. 95) bu durumun doğal durumdan farkını “savaş durumu” kavramıyla açıklar:

Rastgele insanların bir diğerine karşı savaş durumunda buldukları bir dönem hiç olmamasına rağmen; bütün dönemlerde, krallar ve hükümlerlik sahibi kişiler, bağımsız oluşları nedeniyle, sürekli kıskançlık içinde olup birbirlerine silahlarını doğrultmuş ve gözlerini dikmiş gladyatörler gibidirler; yani, krallıklarının sınırlarına kalelerini, ordularını ve topraklarını dikmişler ve komşularına sürekli casuslar göndermişlerdir; bu bir savaş durumudur.

Bu bağlamda doğa durumunda herkesin herkese karşı savaş durumu, sözleşme durumunda yeni bir aşamaya geçer ve devletlerin devletlere karşı savaş durumu söz konusu edilir. Bu yeni aşamada toplumsallaşan ve uzlaşmalara dayalı örgütlenmelerle iradelerini devlet kurumuna teslim eden insanların doğası değişmez ancak yaşam koşulları değişir. Bu doğrultuda daha rasyonel, güvenli ve öngörülebilir bir yaşam ortamı söz konusu olur.

Hobbes'un çizdiği insan manzarası temel olarak siyasi yapıyla ilgilidir ve Leviathan'ın ihtiyaçlarına göre insanın özellikleri tarif edilir. Bu açıdan Hobbes insanı güce susamış bir hayvan olarak betimler ve bu duruma uygun bir siyasi düzen tasarlar (Arendt, 2014, s. 39). Hobbes'un toplumsal sözleşme teorisinde bireyler arasında ortak hiçbir bağ söz konusu değildir, insanlar kaynaklara el koymak adına sürekli birbirlerine karşı mücadele içinde bulunurlar. Bu anlamda doğal halinde toplum köklü biçimde altüst oluşla nitelenir çünkü sürekli bir savaş durumu söz konusudur (Newman, 2006, s. 83). İnsanın doğası gereği açgözlü olmasından kaynaklanan tehlikeler nedeniyle çıkarıcı olduğunu savunan Hobbes'a (2007b, s. 27) göre, “Her insan kendisi için iyi olanı arzulamak ve kötü olandan, en başta da doğal kötülüklerin en büyüğü olan ölümden, kaçınmak zorunda kalır; bu, taşın yere düşmesi kadar güçlü ve doğal bir zorunluluktur”. Hobbes'un antropolojik doğal durum tasarımı üzerine görüşleri, herkesin herkese karşı savaşına odaklanarak herkesin iyiliği adına bir iktidar tekeliyle kaosa son vermeyi vaat eder (Kaufmann, 2003, s. 43). Bu boyutuyla Hobbes'un, doğal durum modeli, devletin varlığını haklı çıkarmaya yönelik argümanlar içerir. Bu anlamda Leviathan, saf pragmatik sebeplerle var olur ve devletin varlığı aklanır (Newman, 2006, s. 87). Hobbes, düşünebilme kapasiteleri olan insanların gelecek korkusu içinde yaşadıklarını dolayısıyla gelecekte ellerindekilerin tükeneceği korkusunun onları hayvanlardan daha tehlikeli yaptığını belirtir.

Bu gerekçelerle insanların korku tekeli elinde bulunduran güçlü bir otorite tarafından kontrol edilmesi gerektiğini ileri süren Hobbes'a (2007a, s. 127) göre, “Kılıcın zoru olmadıkça ahitler sözlerden ibarettir ve insanı güvence altına almaya yetmez”. Bu nedenlerle kendi başlarına oldukça tehlikeli işler yapabileme potansiyeli taşıyan insanların dizginlenmesi için güçlü bir otoritenin var olması gerektiği vurgulanır.

#### **1.1.4. Toplumsal Sözleşme**

Hobbes (2007b, s. 11) insanların birbirlerinden korkmasını toplumsal sözleşmeyle bir arada yaşamalarının gerekçesi olarak değerlendirir. Hobbes'a göre, “insanlar doğal karakterleri gereği genel bir gücün korkusu tarafından sınırlandırılmadıkça birbirlerine güvenmezler ve birbirlerinden korkarlar, bundan dolayı da herkes hakkaniyetli bir şekilde ve zorunlu olarak kendi kaynaklarına dayanarak kendi başının çaresine bakar”. Bu bağlamda Hobbes, sosyalleşmenin nedenlerini sevgiden ziyade karşılıklı korkuya dayanan bir çeşit politik ilişkinin gelişmesiyle açıklar ve bunun asla iyi niyete dayalı olmadığını belirtir. Hobbes (2007b, s. 24), “Bu nedenle büyük ve köklü toplumların kökenine karşılıklı sevgi değil ama insanların birbirine karşı duydukları korkunun konması gerekir”, görüşünü savunur. Bu anlamda Hobbes, insanların doğal olarak sosyalleşebilir nitelikte olmadıklarını savunur ve insanların sosyalleşmelerini karşılıklı korku ve güvensizliğe indirgeyerek insan doğasına yönelik karamsar bir yaklaşım sergiler.

Hobbes (2007a, s. 92), toplumsal sözleşme öncesi, doğal halin varoluşunu Doğa'nın insanları doğuştan eşit yaratmasıyla açıklar: “Bazen bir başkasına göre bedence çok daha güçlü veya daha çabuk düşünebilen birisi bulunsa bile, her şey göz önüne alındığında, iki insan arasındaki fark, bunlardan birinin diğerinde bulunmayan bir üstünlüğe sahip olduğunu iddia etmesine yetecek kadar fazla değildir”. Bu anlamda Hobbes, doğanın insanları eşit olarak yarattığını savunur ve söz konusu eşitliğin olumsuz yönlerini vurgular. “Hobbes, doğuştan

sahip oldukları güç yetileri bakımından olduğu gibi, güç mücadelesi bakımından da insanların eşit olduklarına işaret eder; çünkü insanların eşitliği, her birinin doğaları gereği birbirlerini öldürebilecek yeterli güce sahip oldukları gerçeğine dayanmaktadır” (Arendt, 2014, s. 38). Bu durum doğal haldeki, herkesin herkese karşı savaş halinde olmasının en temel noktasıdır. Bu temelde Hobbes, eşitliğin güvensizliğe, güvensizliğin ise savaşa yol açtığını savunur. Hobbes’a (2007a, s. 93) göre, “Bir şeyin eşit pay edildiğinin en büyük kanıtı, herkesin kendi payından memnun olmasıdır”. Bu anlamda doğa durumundaki eşitlik, güvensizliğin ve herkesin herkese karşı savaş halinde olmasının önemli bir faktörüdür. Hobbes’a göre, insanların doğal olarak eşit olduğu durumda, “Zayıflık, kurnazlıkla telafi edilebilir. İnsanların potansiyel katiller olmaları bakımından eşitlikleri, bütün insanları aynı güvensizlik durumuna sokar; bir devlet ihtiyacı buradan doğar. Devletin varoluş nedeni, kendini hemcinslerinin tehdidi altında hisseden bireyin güvenlik ihtiyacına dayanır” (Arendt, 2014, s. 38). Bu doğrultuda eşitlikten kaynaklanan güvensizlik, korku ve savaş durumu toplumsal sözleşmeyi rasyonel bir zorunluluk olarak ortaya çıkarır. Bu çerçevede çizilen “karamsar gerçeklik”, doğal haldeki eşitliğin kaosa yol açması ve kaostan çıkış için iktidarın mutlak bir otoriteye devredilmesi gerektiği sonucu çıkarılır. Bu ise toplumsal sözleşmenin mantığını oluşturmaktadır.

Hobbes tarzı toplumsal sözleşme teorilerinde, insan doğasının istisnai sayılabilecek nitelikteki olumsuz tasvirleri temel alınır. Bahsi geçen teorilerde, insanların doğaları gereği, bencil, agresif, rekabetçi olduklarına dair tezler bulunur. Bu doğrultuda insanların doğal halde bireysel dürtüleri gereği çatışma içine girecekleri dolayısıyla “herkesin herkese karşı” savaşına dahil olacakları iddia edilir (Newman, 2006, s. 83). Bu anlamda Hobbes’un soyutlamalara dayalı insan doğası tasvirleri, insanlara birey olarak güvenmenin yanlışlığını ortaya koyar ve insanlar arası dayanışmanın spontane biçimde gelişmeyeceğini öngörür. Bu öncüllerden yola çıkılarak insanın istikrarlı ve güvenli bir yaşam sürmesi, devletin varoluşuna bağlanır.

## 2. Yöntem

Felsefe-film ilişkisine yönelik iki farklı yaklaşım bulunmaktadır. Bir tarafta filmlerde ele alınan felsefi konuların incelenmesi amaçlanmakta, diğer tarafta bir sanat biçimi olarak filmin ortaya çıkardığı konular üzerinde durulmaktadır. İlk yaklaşımda filmlerin çeşitli felsefi meselelere getirdiği bakış açıları sorgulanırken ikinci yaklaşımda teknik olanaklar bağlamında sinematik imkanların yarattığı etkilerin felsefi önemi üzerinde durulmaktadır (Cox ve Levine, 2012, s. 3). Filmlerde ele alınarak sinematik tarzda somutlaştırılan adalet, etik, estetik, yaşamın ve ölümün anlamı gibi konular birinci yaklaşımın felsefi bağlamda ilgilendiği konuları oluşturmaktadır. Sinematik imkanlar felsefi sorun ve argümanların derinleştirilmesine, somutlaştırılmasına ve farklı perspektiflerden ele alınmasına olanak sunmaktadır. Bilindiği üzere filozofların ileri sürdüğü kimi düşüncelerin tartışılması açısından filmler, felsefi meseleleri ele almanın ve yazılı felsefede ileri sürülen önerme, aksiyom ve savları somutlaştırmanın önemli bir yoludur (Öztürk, 2018, s. 34). Bu anlamda insan doğasına dair karamsar düşünceleri içeren “İnsan insanın kurdudur” sözünün tartışılması bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda İspanyol yönetmen Galder Gaztelu - Urrutia imzalı The Platform (2019), insan ve yaşam üzerine ileri sürülen düşünceler hesaba katıldığında felsefi tonu belirgin bir film olarak dikkat çekmektedir. The Platform, insana dair felsefi bir düşüncenin ifadesi olan “insan insanın kurdudur” sözünü sinematik olanaklarla somutlaştırmakta ve yazılı felsefede ele alınan bir düşüncenin sinematik imajlarla tartışılmasına olanak sunmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada önce Thomas Hobbes’un geliştirdiği insan paradigması, “insan insanın kurdudur” sözü, “doğa durumu” ve “toplumsal sözleşme” kavramları çerçevesinde açıklanmakta ardından The Platform, söz konusu kavramlar bağlamında çözümlenmektedir.

## 3. The Platform Filminin Analizi

### 3.1. Filmin Konusu

The Platform’da, yöneticiler tarafından Dikey Öz Yönetim Merkezi, içerdekiler tarafından delik” olarak isimlendirilen gizemli bir yapı içinde belli bir süre kalmak zorunda olan kimi insanların hayatta kalma mücadeleleri anlatılır. Yapı içinde her hücrede iki kişi otuz günlük sürelerle kalır ve bir ay sonra buldukları katlar rastgele değiştirilir. Yapının en üst katındaki mutfakta, özenli biçimde yiyecekler hazırlanır ve yukarıdan aşağıya doğru her katta belli bir süre kalacak şekilde gönderilir. Menü yapı içinde bulunan insanların her birinin en çok sevdikleri yemekleri içerir. Büyük özenle hazırlanan yemekler hiçbir yere bağlı olmayan bir platform üzerine yerleştirilerek yukarıdan aşağıya doğru gönderilir. Platform her katta belirli bir süre kalır ve içerdekilere yemekler sunulur. Yapının içinde üst katlardan alta doğru inildikçe yemek için mücadele artar ve alttakiler üsttekilerin artıklarıyla beslenmek zorunda kalırlar. Yapının içinde alt kattakiler sadece yukarıdakilerin bıraktıklarını yiyebilirler ve platform bir sonraki kata inince, herhangi biri yiyeceklerden bir parçayı elinde tutmaya çalışırsa hücre ölümcül derecede ya ısıtılır ya da soğutulur. En alt katlara doğru inildikçe platformun üzerinde yemek kalmaz. Yemeğin ulaşmadığı katlarda hayatta kalmak oldukça zorlaşır.

Dikey Öz Yönetim Merkezi ya da “delik” kimi açılardan suçluların kapatıldığı bir hapisane gibidir, içinde çeşitli suçlardan yatanlar bulunur. Diğer taraftan çeşitli nedenlerle gönüllü olarak bir süreliğine içeri girenler de vardır. Bu yapının bir özelliği de bir çeşit eğitim merkezi olmasıdır nitekim deliğe girip sağ çıkanlara bir

diploma verilmektedir. Goreng (Ivan Massagué), sigarayı bırakmak için kendi isteği ile Dikey Öz Yönetim Merkezi'ne katılmak için başvurur fakat sistemin nasıl çalıştığı ve içerde tam olarak nelerin olup bittiğinden habersizdir. Dikey Öz Yönetim Merkezi'nde uygulanan sisteme göre, herkes içeri girmeden önce yanlarına alacakları bir nesneyi seçmek ve menüye dahil edilmesi için en çok sevdikleri yemeğin ismini vermek zorundadır. Goreng, yanına alacağı nesneyi kitap olarak belirler ve Cervantes'in Don Quijote adlı romanını seçer. Goreng'in yapı içindeki serüveni seçtiği romanın kahramanıyla benzeşerek donkişotvari bir serüvene dönüşür.

### 3.2. Kurtlar Sofrası Olarak Platform

The Platform, Hobbes'un doğa durumu kurgusuyla benzer biçimde insan doğasına yönelik kötümser bir yaklaşımla örülmüştür. Filmde aç kalma korkusuyla ihtiyaçlarından daha fazlasını tüketen ve dayanışma yerine birbirleriyle vahşi bir rekabet içine giren insan portreleri çizilir. Filmin açılışındaki mutfak sahnesinden hemen sonra söylenen “Üç tür insan vardır: Yukarıdakiler, aşağıdakiler ve düşenler”, biçimindeki sözler, insanlar arasında yaşanan hiyerarşik ilişkileri açıklar. Bahsi geçen sözler filmin temel iletisini içerir.

Herkesin 30 günlük sürelerle tutulduğu katlardan alt katlara inildikçe yemek sıkıntısı nedeniyle intiharlar ya da birbirini öldürüp yeme gibi eylemler çoğalır. Yapı içinde herkese yetecek kadar yemek yapılır dahası herkesin en çok sevdiği yemekler menüye dâhil edilir. Bu duruma rağmen üsttekiler yedikleri yemekleri yağmalayıp kirletirler. Üstten alta doğru inen platformun üzerindeki yemekler, insanların aç gözlülüğü nedeniyle aşağı inildikçe tükenir. Dayanışma ve paylaşma yerine rekabeti seçen yapı içindekiler birçok insanın aç kalmasına ve ölmesine yol açar. Üsttekiler alttakileri düşünmez, duygudaşlık yapmazlar. Yapı içindeki insanlar paylaşırsa herkese yetecek kadar yemeğin olduğunu bilmelerine ve 30 gün sonra kendilerinin de alt katlara düşme ihtimalleri olduğunu bilincinde olmalarına rağmen dayanışma ve paylaşma yerine ölümcül bir rekabet içine girerler. Bu durum insanların kötücül doğalarına açık biçimde gönderme yapar. Filmde insanlar arası ilişkilere, açlık korkusu, aç gözlülük ve spontane dayanışma yerine rekabetin egemen olması Hobbes'un doğa durumu'nda tasvir ettiği insan modelini çağrıştıır. Yemeklerin dağıtımı için işlev gören platform, insanların birbirlerine karşı kurtlaşmalarının sembolüne dönüşür.

### 3.3. İki Farklı İnsan İmajı: Goreng ve Trimagasi

The Platform'da insan doğasına yönelik oldukça kötümser bir yaklaşım sergilenir. “İnsan insanın kurdudur” sözü filmde birçok karakter üzerinden farklı gerekçelerle somutlaştırılır. Kötücül karakterlerin egemen olduğu filmde iki farklı insan imajı çatışır. İstisnai bir portre çizen başkarakter Goreng, gözlerini açtığı duvardaki 48 rakamından bulunduğu kat anlaşılır. Aynı kat içinde Trimagasi (Zorion Eguileor), isimli yaşlı bir erkek de vardır. Film boyunca Trimagasi ve Goreng arasında yaşananlar iki farklı insan anlayışı ortaya koyar. Bir tarafta yanına kitap alarak içeri giren Goreng diğer tarafta kendini bileyen bir bıçakla içeri giren Trimagasi bulunur. Trimagasi kötümser, rasyonel ve gerçekçi bir portre çizerken Goreng, realite karşısında ideali savunan bir romantik olarak tasvir edilir. Kitapların dünyasından gerçek dünyanın içine girmek Goreng'in teorisinin pratikle sınanmasına yol açar. İkilinin diyaloglarından Goreng'in sigarayı bırakmak için tesise gönüllü olarak katıldığı ve altı aylık sürecin sonunda bir diploma alarak çıkacağı anlaşılır. Trimagasi ise bir göçmenin ölümüne yol açması nedeniyle bir yıllık hapis cezası çekmektedir. Trimagasi akıl hastanesine girme alternatifini reddederek cezasını “delik”te geçirmeyi seçmiştir. Trimagasi pragmatist bir kişilik olarak her olaya kâr zarar hesabı üzerinden yaklaşır. Goreng'in altı aylık süreç sonunda bir diploma alacağını öğrenmesi ancak kendisine diploma vaat edilmemesine verdiği tepki Trimagasi'nin pragmatist kişiliğini somutlaştırır. Trimagasi her konuda olduğu gibi diyalog kurmayı da çıkar hesabıyla yapar, alacağı bilgi karşısında bilgi verir.

Trimagasi'nin kötümser gerçekçiliği hayatta kalmak adına her türlü yola başvurmalarının dayanağını oluşturur. Trimagasi'nin, yemeğin ulaşmadığı 132. katta yukardan platformun üstüne düşerek ölen bir kişinin etiyile beslendiği anlaşılır. Goreng delikte yaşananlar karşısında dehşete düşmeye başlar ve yukarıdakilere seslenerek yiyeceklerin eşit biçimde tüketilmesi çağrısında bulunur. Trimagasi, Goreng'in anlamsız bir çaba içine girdiğini düşünür ve yukarıdakilerin komünistleri dinlemeyeceklerini belirtir. Goreng bölüşmenin adil olacağını bunun aklın gereği olduğunu söylese de Trimagasi'yi ikna edemez. Trimagasi, Goreng'i yukarda olsa aşağı atlayacak, aşağıda kalmaya ise yüreği yetmeyecek bir tip olarak niteler. Platform üzerinde Miharü (Alexandra Masangkay) adında, yara bere içindeki kadını gören Goreng, ona yardım etmeye çalışır. Trimagasi, Goreng'in kadınla ilgilenmesini kendi pragmatist perspektifinden yorumlar. Trimagasi'ye göre, Goreng, cinsel çıkar sağlamak amacıyla kadınla ilgilenmektedir.

Goreng ve Trimagasi yaşama ve insanlara farklı perspektiflerden bakarlar ancak birlikte zaman geçirmeleri onları yakınlaştırır. Birlikte geçirdikleri ilk ay arkadaş olurlar ancak ikinci ay 48. kattan 171. kata atılmaları durumu değiştirir. Açlık tehlikesini öngören Trimagasi, Goreng'i uykudayken yatağa bağlar ve yiyecek bulamaması durumunda hücre arkadaşının etiyile beslenmeyi planlar. Durumu dehşetle fark eden Goreng, ona yalvarır. Bir ay su içerek hayatta kalabileceklerini söyler ancak risk almak istemeyen Trimagasi Goreng'i parça parça kesip yiyeceğini, bir taraftan da onu tedavi edeceğini söyler. Platformdan yemek gelmemesi üzerine



Trimagasi, Goreng'in vücudunu kesmeye girişir. Tam o esnada platformun üzerinde aşağı inen Miharu, Trimagasi'ye saldırır ve onu yaralar. Miharu, Goreng'i serbest bırakır ve bıçağı ona verir. Goreng, çektiği acının öfkesiyle Trimagasi'ye saldırır ve onu öldürür. Miharu, Trimagasi'nin etinden parçalar keserek yer ve Goreng'i de besler. Goreng ilk başta Trimagasi'nin etini yemek istemez ancak açlığı arttıkça onun kurtlanmış cesedinden bir şeyler koparıp yiyerek hayatta kalır. Bu süreçte Goreng halüsinasyonlar görmeye başlar ve öldürdüğü Trimagasi'yle tartışır. Goreng, hayatta kalmak için gittikçe Trimagasi'ye benzediğini fark eder ancak kişiliğinden ve düşüncelerinden taviz vermemek için direnir. Goreng ve Trimagasi ile kurgulanan insan imajları insanların ölüm korkusu karşısında canavarlaşabileceklerini ve birbirlerinin kurdu olma durumlarının kaçınılmaz olduğunu vurgular. Bu doğrultuda Hobbes'un doğa durumunda tasvir ettiği insan imajı filmde somutlaştırılır ve insanlar hayatta kalmak adına sürekli birbirleriyle savaş durumunda yaşarlar.

### 3.4. Spontane Değişimin İmkansızlığı

Goreng, üçüncü ayda yiyecek bulmak açısından daha rahat olan 33. katta uyandığında, yeni hücre arkadaşı Imoguiri (Antonia San Juan) ve II. Ramses adlı köpeğiyle karşılaşır. Kadın önceden Goreng'i tanımaktadır bu nedenle Dikey Öz Yönetim Merkezi'nin eski bir çalışanı olarak onunla aynı hücreyi paylaşmayı seçmiştir. Goreng, Imaguiri'den kendisini delikten çıkarmasını ister ancak kadın bunun imkânsız olduğunu belirtir. Goreng, Imaguiri'yle "delik" hakkında tartışır. Miharu'nun çocuğu hakkında sorular sorar. Imoguiri 16 yaşından küçük çocukların tesise girmesine izin verilmediğini ve Miharu'nun tek başına girdiğini söyler. Imoguiri yapı içindeki korkunç işleyişin pek de farkında değildir. Üç yıl boyunca mücadele ettiği hastalığa yenildiğini kabul ettikten sonra merkeze gönüllü olarak girmiştir. Imoguiri, diğer insanları düşünerek yemeğini köpeğiyle paylaşır ayrıca her gün iki kişilik porsiyonlar hazırlar ve alt kattakilerin de kendisi gibi davranarak yemekleri eşit paylaşmalarını ister ancak alttakiler onu dinlemezler. Imoguiri insanların spontane biçimde dayanışmayı öğrenmeleri gerektiğini savunur ve ısrarla alt kattakilere düşüncelerini açıklar. Goreng ise yaşadığı deneyimler nedeniyle dayanışmanın ve değişimin kendiliğinden ve güzellikle olmayacağına kani olmuştur. Ona göre değişim asla spontane biçimde gerçekleşmez.

Imoguiri ısrarla her gün yemek ayırır ve alttakilere tebliğde bulunur ancak sürekli hakaretlerle karşılaşır. Bir süre sonra Goreng alt kattakilerin duyarsızlığı karşısında öfkesini kontrol edemez ve onlara eğer kadını dinlemezlerse yemeklerin üzerine işeyeceği tehdidinde bulunur. Goreng'in tehdidi etkili olur. Sözle ve akla dayalı argümanlarla ikna olmayan insanlar korkudan etkilenirler. Bu durum Hobbes'un insanların yaşamında korkunun belirleyiciliğine yaptığı vurguyla uyumlu görünür. Belirtildiği üzere Hobbes insanların doğa durumunda birbirlerinden korktukları için sürekli savaş durumunda olduklarını savunur diğer taraftan devletin varoluş gerekçesini korkuyla temellendirerek üst bir otoritenin varlığının gerekliliğini vurgular. Belirtildiği üzere Hobbes, doğa durumunda toplumsal sayılabilecek hiçbir şeyin olmadığını ileri sürer ve insanı doğası gereği sosyalle olmaya yatkın bir varlık olarak görmez. Bu bakış açısı filmde somutlaştırılır. İçerideki insanlar diğer insanlarla birlikte hareket etmek istemezler ve birbirlerine karşı acımasız bir rekabetin içine girerler.

Bir süre sonra Goreng, insanları korkutmanın akılcı dayanışma önerilerinden ve ikna çabalarında daha etkili olduğunu kabul etmeye başlar. Alt kattakileri ikna edemediği için üzülen Imoguiri bu sefer de üst kattakileri ikna etme ihtimali üzerine düşüncelerini açıklar. Goreng ise yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak üst kattakilerin kendilerini dinlemeyeceğini kesin biçimde belirtir. Bir süre sonra, Miharu'yu yaralı biçimde platform üzerinde gören Goreng Imaguiri'den yardım ister ve onu hücreye taşırlar ancak Miharu II. Ramses'i öldürür ve yer. Köpeğinin öldürüldüğünü gören Imoguiri yıkılır, yemek yemeyi bırakır ve tamamen yaşama küser. Miharu, yapı içinde sürekli ölme ve öldürme ikilemi içinde çocuğunu arayan bir kadın olarak hayatta kalabilmek için kurtlaşmıştır. Miharu, canavarlarla mücadelesinde canavarlaşmaktan başka bir yol göremediği için karşısına çıkan engelleri şiddetle aşmayı öğrenmiş ve sürekli biçimde savaş durumunda kalmaya zorlanmıştır. Dikey Öz Yönetim Merkezi içinde istisnai bir insan olan Goreng dışında kimse Miharu'nun çocuğunu aramasını dert edinmez. Miharu birçok kez tecavüze uğrama ve öldürülme riskiyle yüz yüze kalır. The Platform'da Miharu'nun yaşadıkları üzerinden insanların acımasız oluşları ve başka insanların acılarına duyarsız kalışları etkili biçimde tasvir edilir. Goreng çizdiği istisnai insan imajıyla bir çeşit "Mesih" olarak nitelenir.

### 3.5. Sisteme Karşı Don Kişotvari İsyan

Goreng sonraki ay 202. katta uyanır ve Imoguiri'yi hücrede intihar etmiş halde bulur. Goreng hayatta kalmak için bu sefer de İmaguri'nin etini yemek durumunda kalır. Açlık, intiharlar ve ölümler karşısında dehşeti yaşayan Goreng sürekli halüsinasyonlar görmeye başlar. Hobbes'un doğa durumunda "insan yaşamı yalnız, yoksul, kötü, vahşi ve kısa sürer", biçimindeki saptamaları Dikey Öz Yönetim Merkezi'nde yaşananlarla somutlaştırır. Trimagasi ve Imoguiri düşlerinde Goreng'i sürekli rahatsız ederler. Goreng çıldırmanın eşiğine gelir. Açlıktan kitabın sayfalarını yemeye başlar. Bu durum aç kalan insanların düşüncelerini yemeye başladıkları yönündeki özdeyişi çağırıştır. Sürekli düşle gerçek arasında gidip gelen Goreng, Imaguiri'nin etini yemekle yememek arasında ikilem yaşar. Goreng'in "insan" kalmakla canavarlaşmak arasında yaşadığı ikilem bireysel düzlemde çetin bir mücadeleye sahne olur.



Goreng halüsinasyonlarla, açlıkla ve kabuslarla geçen dördüncü aydan sonra 6. katta uyanır. Yeni hücre arkadaşı Baharat (Emilio Buale) isimli, fiziksel açıdan oldukça güçlü siyahi bir erkektir. Baharat elinde urganıyla üst katlara çıkmaya çalışır. İnançlı bir insan olan Baharat elindeki organla 5. kattakilere seslenir ve yukarı çıkmak için yardım ister. Üst katta bir erkek ve kadın bulunur ve yardım edeceklerini söyleyip ipi atmasını isterler. Baharat ipi atar ve ipe tutunarak tırmanmaya başlar. Yukarıdakiler Baharat'ın elinden tutmadıkları gibi kadın onun üzerine dışkısını yapar ve düşmesine yol açar. Goreng'in yardım etmesiyle Baharat boşluğa düşüp ölmekten kurtulur. Baharat büyük hayal kırıklığı yaşar ve bir daha çıkış şansı yakalayamayacağını düşünür.

The Platform'da içeri girenlerin yanlarına almak için seçtikleri nesnelere yaşama bakışlarını yansıtır. Goreng'in yanına aldığı nesne Cervantes'in Don Quijote adlı kitabıdır. Kitabın kahramanı Don Kişot dünya edebiyatının önemli arketipleri arasında yer almaktadır. Don Kişot'un kurgusal kişiliğinden esinle oluşturulan "Don Kişot'luk yapmak", sözü çoğu zaman sonuç vermeyecek çabaların içine girenlerin durumunu açıklamak için kullanılmaktadır. Belge'nin (2009, s. 360) tanımladığı biçimiyle "Don Kişot'luk", yanlış olduğunu düşündüğü bir olay karşısında, kendi başarı şansının ne olduğuna dair hesap yapmadan, müdahalenin sana verebileceği zararları düşünmeden, eyleme geçmek ve gördüğü bu haksızlığı önlemek üzere davranmaktır". Bu anlamda "Don Kişot'luk", insani bir tutum ve yaşam karşısında bir tavır alış olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede Goreng, seçtiği kitabın kahramanı ile özdeş bir tutum içine girerek Dikey Öz Yönetim Merkezi'nin uyguladığı sisteme karşı Don Kişotvari bir tutumla isyan eder.

Goreng, altıncı kattaki beslenme ve dinlenme olanaklarını değerlendirmesi halinde yapı içinde iki ay daha kalarak çıkabileceğini öngörür. Goreng bireysel kurtuluş imkânı olmasına rağmen sadece kendini kurtarmayı reddeder ve sisteme karşı isyan eder. Değişimin kendiliğinden olmayacağına kani olan ve yukarı kattakilere umudunu kesen Goreng, değişim için aşağı katlara inilmesi gerektiğine karar verir. Tek başına başarılı olmasının imkânsız olduğunu bilen Goreng, Baharat'tan yardım ister. Baharat isyan girişimini intihar etmekle özdeş görür ancak Goreng'in söyledikleriyle ikna olur ve değişim için mücadele etmeyi kabul eder. Goreng ve Baharat platformu kontrol edip herkese eşit miktarda yemek dağıtarak en aşağı kata kadar inmeye karar verirler. Böylece yapının mekanizmasını işlevsiz hale getireceklerdir. Goreng ve Baharat aşağı katlara inmenin kolay olmadığını bilinciyle ranzalardaki demir çubuklardan kendilerine silah yaparlar. Goreng ve Baharat, yemek dağıtımını 51. kattan başlatmak isterler ancak yemek yemelerine izin verilmeyenler iş birliği yapmayı reddederler.

İsyancılar, taviz vermeden en alta inebilmek için şiddete başvururlar ve canavarlığa karşı mücadelelerinde acımasızlaşırlar. Alt katlardan birinde Baharat'ın tanıdığı bilge adam ikilinin mücadele yöntemini eleştirir. Onlara şiddet kullanmadan önce ikna yöntemine başvurmaları gerektiğini söyler. Bilge adam, Goreng ve Baharat'ı vicdanı olmayan yönetim yerine küçük bir ihtimal de olsa vicdan sahibi olabilecek sıfırıncı katta bulunan mutfaktakilere bir sembolle mesaj iletmelerini önerir. Bu mesaj ise "Panna cotta" isimli leziz bir yemek olarak belirlenir ve onun el sürülmeden sıfırıncı kata geri gönderilmesi hedef olarak belirlenir. Böylece yukarıya bir mesaj gönderilecektir. Bilge adamın önerileri doğrultusunda alt kattakiler bir gün oruç tutmaya çağırılırlar ancak ikna çabaları sonuç vermeyince dayanışmayı reddedenlere karşı şiddet kararlı biçimde tekrar uygulanır.

Alt katlara inildikçe mücadele fiziksel ve psikolojik olarak ağırlaşır. Alt katlardan birinde iki erkek Mihar'u saldırırken görülür. Goreng ve Baharat, Mihar'u yardım etmeye çalışırlar ancak kadın öldürülür ve onlar da ağır biçimde yaralanırlar. Goreng ve Baharat yaralı halde alt katlara inmeye devam ederler. Platform 333. katta durur, Goreng, muhtemelen Mihar'un kızı olan bir çocuğun yatağın altında saklandığını fark eder. Goreng platformdan iner, tereddüt içindeki Baharat da onu izler. Bu esnada platform aşağı iner ancak 333. katta yiyecek bulunmasına rağmen bir ısı değişimi yaşanmaz. Goreng, Baharat'tan "panna cota"nın bir kısmını oldukça aç olan çocuğa vermesini ister. Baharat tereddüt yaşar ancak büyük özen ve fedakarlıkla koruduğu ve umut bağladığı yiyeceği kızı verir. Ağır yaralı olan Goreng ve Baharat kendilerinden geçerler. Goreng, yine halüsinasyonlar görmeye başlar ve Baharat'ın kızın mesaj olduğunu söylediğini sanır. Sonraki planda Goreng, uyanır ve Baharat'ın öldüğünü fark eder. Çocuğu yanına alan Goreng, platformun üzerine çıkar ve mesajı yukarı iletmek için bekler. Platformun üzerinde Goreng tekrar halüsinasyonlar görmeye başlar ve Trimagasi'yle konuşur. Trimagasi ona yolun sonuna geldiğini söyler ancak Goreng, mesajı iletmeye çalışarak onun söylediklerini reddeder. Trimagasi Goreng'e mesajın kız çocuğu olduğunu ve taşıyıcıya ihtiyacı olmadığını söyler. Bu sefer Trimagasi'nin söylediklerini doğru bulan Goreng, platformdan iner ve onunla konuşmaya başlar. Goreng ve Trimagasi mesajın verilmesinin başarılıp başarısız olacağı hakkında konuşurlar. Goreng'in platformdan inmesi ve Trimagasi'yle birlikte gitmesi öldüğünü imler. Küçük kız ışık huzmesi altında görünür ardından platformun üzerinde hızlı biçimde yukarı doğru yükselir. Mesajın iletilip iletilmediği belirsiz bırakılır ve film açık uçlu biçimde son bulur.

#### 4. Sonuç

Thomas Hobbes, mutlak gücü ve korku tekeli elinde toplayan güçlü bir otoritenin varlığını rasyonel gerekçelerle haklı ve gerekli göstermek için insanı doğa durumu koşullarında tasvir ederek bir insan anlayışı ortaya koymuştur. Hobbes'un politik amaçlar doğrultusunda soyutlamalara başvurarak çizdiği doğa durumu

içindeki insan modeli, insanların yapıları gereği çıkarıcı, rekabetçi ve açgözlü olduğu yönündedir. Bu çerçevede Hobbes'un tarif ettiği insan modeli oldukça egoist, çatışmacı ve savaşçı karakterdedir. Hobbes'in vurguladığı üzere insanlar yaşamlarında birçok şeye gereksinim duyarlar. Bu gereksinimlerin karşılanması en başta hayatta kalmaya ve yaşamı sürdürmek için güvenli bir ortamın sağlanmasına bağlıdır. Bu eksende insanların hayatta kalma endişeleri ve ölüm korkusunu temel alan Hobbes, insanlar arası ilişkileri "herkesin herkesle savaşı" biçiminde formüleştirerek mutlak bir otoritenin olmadığı koşulların çatışma ve kaosa gebe olduğunu vurgular. Bu doğrultuda insan doğası ve insanlar arası ilişkiler ile hayvanlar alemi arasında benzerlikler kuran Hobbes, insana kısmen olumlu nitelikler yüklese de herkesin herkese karşı bireysel çıkarlar uğruna çatışma içinde olduğu bir güvensizlik ve korku ortamını tasvir eder. Hobbes, tükenmeyen arzular, gelecek kaygısı, ölüm korkusu gibi nedenlerle insanların birbirleriyle çatışmalarını kaçınılmaz bir ihtimal olarak ortaya koyar. Söz konusu çatışma ihtimalini minimize etmek ve kaotik korku ortamını değiştirmek adına Hobbes insanların doğa durumundan çıkışını bir sözleşmeyle olanaklı görerek mutlak bir otorite olan Leviathanik devletin varoluşunu önerir. Bu anlamda Hobbes, insanların doğasına dayanarak kendiliğinden sosyalleşebileceklerine güvenmez ve tek elde toplanmış korkuya dayalı bir iktidarın varlığını insanların istikrarlı ve güvenli biçimde yaşamalarının teminatı olarak belirler. Bu çerçevede bir toplum ve insan kurgusu inşa eden Hobbes, kaotik korkudan monolitik korkuya geçişle insan toplulukları için daha yaşanılabilir bir ortam önerisinde bulunur.

Thomas Hobbes'un doğa durumunda tasvir ettiği insan modeline benzer biçimde insan imajlarının kurgulandığı The Platform, insan doğası üzerine kötümser bir filmidir. Birçok açıdan Hobbes'un tasvir ettiği insan modeliyle uyumlu karakterlere yer verilen filmde insanlığın kurtuluşu için beslenen umutlar tümüyle reddedilmez ancak ortaya konulan insan imajları insanların değişmesinin imkânsızlığını vurgular. Bu açıdan birbirinin kurdu olarak tasvir edilen ve sürekli birbirleriyle savaşan insanların kurtuluşu ütöpik ideallere hapsedilir. Bu bağlamda filmde kötü koşulları değiştirmek adına risk alan ve büyük bedeller gerektiren bir mücadele içine giren Goreng'in çabası somut sonuçlar doğurmaz.

Bir ölçüde toplumdan soyutlanmış insanların, belli kurallar doğrultusunda sınırsız özgürlüğe sahip oldukları bir zeminde birbirlerine karşı kurtlaşan insan imajlarına yer verilen filmde hayatta kalma uğruna birbirlerini acımasızca öldüren karakterlerin mücadelesi insan doğasına yönelik yaklaşımı somutlaştırır. Bu çerçevede filmin iletisi, insanların genellikle kötücül bir doğaya sahip oldukları yönündedir. Filmde istisnai nitelikte olumlu karakterler olan Goreng ve Baharat da içine girdikleri koşullar nedeniyle birçok insanı öldürmekte ve onlar da açlık koşullarında insan eti yiyebilmektedir. Bu açıdan filmde, insanların olağanüstü koşullarda Hobbes'un doğa durumundaki insan modeliyle uyumlu biçimde davranışlar sergiledikleri somut biçimde tasvir edilmektedir. Diğer taraftan insanın değişebileceğine, dolayısıyla yaşamın adil bir paylaşım yönünde dönüştürülebileceğine dair düşünceler romantik kahramanlara özgü hayallere indirgenmektedir. İnsanların doğal olarak kötü oldukları yönündeki görüşler filmde genellikle rasyonel argümanlar çerçevesinde ileri sürülmektedir. Bu durum insanların doğal yapıları gereği rekabetçi, saldırgan ve kötücül oldukları yönlü savları somutlaştırarak insanlara birbirlerine karşı sınırsız mücadele içine girmek ve birbirlerini sömürmek dışında bir gelecek tahayyüllü sunmamaktadır. Filmde insanlığın geleceğine yönelik umutlar tümüyle yok edilmese de insan doğasına dair düşünceler genellikle olumsuzdur. Bu açıdan insana, insanlar karşısında "kurt" olmak dışında başka seçenek bırakılmamaktadır. Bu doğrultuda filmin ilk sahnelerinden birinde "Üç tür insan vardır. Yukarıdakiler, aşağıdakiler ve düşenler", biçiminde ifade edilen düşünce, filmin sonunda tasdik edilmektedir. Filmde yer verilen bu ileti açık biçimde insanlar arasında rekabetin kaçınılmaz olduğunu göstermekte, egoizmi rasyonalize etmekte ve ötekinin zararına bile olsa kişinin kendi çıkarını koruması gerektiğine yapılan vurguyu somutlaştırmaktadır.

### Kaynakça

- Arendt, H. (2014). *Totalitarizmin kaynakları - 2: Emperyalizm* (4.Baskı). (B. S. Şener, Çev.). İletişim Yayınevi.
- Belge, M. (2009). *Sanat ve edebiyat yazıları*. İletişim Yayınevi.
- Cassirer, E. (1980). *İnsan üstüne bir deneme*. (N. Arat, Çev.). Remzi Yayınevi.
- Cox, D., & Levine, M. P. (2012). *Thinking through film doing philosophy, watching movies*. Willey Blackwell.
- Davies, T. (2010). *Hümanizm*. (E. Bozkırlı, Çev.). Elips Kitap.
- Fromm, E. (2014). *Marx'ın insan anlayışı* (3.baskı). (K. H. Ökten, Çev.). Say Yayınevi.
- Gert, B. (2006). Hobbes's psychology. T. Sorell (Ed.), In *The Cambridge companion to Hobbes* (pp. 157-174). Cambridge University Press.
- Heywood, A. (2004). *Political theory an introduction*. Palgrave Macmillan.
- Hobbes, T. (2007a). *Leviathan veya bir din ve Dünya devletinin içeriği, biçimi ve kudreti* (6.baskı). (S. Lim, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hobbes, T. (2007b). *Elementa philosophica DE CIVE – Yurttaşlık felsefesinin temelleri*. (D. Zarakolu, Çev.). İstanbul: Belge Yayınevi.
- Kaufmann, M. (2003). *Aydınlanmış anarşi – Siyaset felsefesine giriş*. (Y. Coşar, Çev.). Ayrıntı Yayınevi.
- Leboeuf, M. (2014). *32 alıntıda felsefe tarihi*. (A. Er, Çev.). NTV Yayınevi.
- Neiman, S. (2016). *Ahlaki açıklık. yetişkin idealistler için bir kılavuz*. (N. Tokdoğan, Çev.). İletişim Yayınevi.
- Newman, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a anti-otoriterizm ve iktidarın altüst oluşu*. (K. Kızıltuğ, Çev.). Ayrıntı Yayınevi.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş: Film yapımı felsefe*. Ütopya Yayınevi.
- Pieper, A. (2012). *Etiğe giriş* (2.Baskı). (V. Atayman & G. Sezer, Çev.). Ayrıntı Yayınevi.
- Svendsen, L. Fr. H. (2017). *Korkunun felsefesi* (2.Baskı). (M. Erşen, Çev.). Redingot.
- Zabcı, F. (2015). Thomas Hobbes: Devlet ya da "ölümlü Tanrı"ya övgü. M. A. Ağaoğulları (Ed.), *Sokrates'ten Jakobenlere batı'da siyasal düşünceler* (6.baskı) (s. 427-456) içinde. İletişim Yayınevi.
- Zarakolu, C. D. (2013). *Thomas Hobbes'un siyaset felsefesi*. Belge Yayınevi.
- Zelyüt, S. (2010). *Dört adalı – Hobbes – Locke – Berkeley – Hume* (2. Baskı). Doğu Batı Yayınevi.

# Elektrik ve Grafik Tasarım: Ameli Elektrik Dergisi Kapaklarının Görsel Analizi

## Electricity and Graphic Design: Visual Analysis of Ameli Elektrik Magazine Covers

**Ardan Ergüven**

Doç., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü

email: [ardanerguven@gmail.com](mailto:ardanerguven@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9331-3038>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Ergüven, A. (2021). Elektrik ve grafik tasarım: Ameli Elektrik dergisi kapaklarının görsel analizi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 231-240. <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.853908>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 04/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 12/01/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 30/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

1925 yılında yayımlanmaya başlayan Ameli Elektrik Dergisi, Türkiye’de posta ile gönderilen ilk dergi olmuştur. 1932’de 42.500 adet basılan dergi elektrik abonelerine dağıtılmakta, aynı zamanda elektrik tüketimi ve tutarını bildirmekteydi. Pek çok eve giren dergi, aynı zamanda güçlü bir ilan vasıtası olarak elektrikle ilgili pek çok ürünün tanıtıldığı bir mecraaya dönüşmüştür. Dergi kapağında yer alan illüstrasyonlar ise ev yaşamının ve sosyal rollerin elektrikle birlikte nasıl değiştiğini görmemize yardımcı olmuştur. Farklı tarzlardaki görsel üslupları zamanın estetik anlayışını ve tüketim alışkanlıklarını sergilemiştir. Çeşitli ürünleri tanıtmak, olayları veya öyküleri anlatmak için kullanılan illüstrasyonlar, yarattıkları duygusal ve düşünsel etkiler ile grafik tasarım alanında her zaman işlevsel bir yere sahip olmuştur. Bu çalışmanın amacı toplumsal değişimin göstergeleri olarak Ameli Elektrik Dergisi’nin kapaklarında kullanılan illüstrasyonların görsel bir analizini yapmaktır.

**Anahtar kelimeler:** Ameli Elektrik Dergisi, Grafik Tasarım, İllüstrasyon, Kapak Tasarımı, Kadın Figürü, Sembolik Anlatım

### Abstract

Ameli Electric Magazine which was launched in 1925, was the first magazine sent by mail in Turkey. The magazine, printed 42,500 copies in 1932, was distributed to electricity subscribers, and at the same time reported electricity consumption and amount. Magazines, which have entered many homes, have also turned into a medium where many electrical products are promoted as a powerful advertising tool. The illustrations on the magazine cover helped us to see how home life and social roles change with electricity. Different types of visual styles have displayed the aesthetic understanding and consumption habits of the time. The illustrations used to introduce various products and tell the events or stories have always had a functional place in visual communication with their emotional and intellectual effects. The purpose of this study is to make a visual analysis of the illustrations used on the covers of Ameli Elektrik Magazine as indicators of social change.

**Keywords:** Ameli Electric Magazine, Graphic Design, Illustration, Cover Design, Female Figure, Symbolic Expression

## 1. Giriş

19. yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi ile birlikte üretimde insan gücünün yerini makineler almaya başlamış ve enerjiye duyulan ihtiyaç artmıştır. İlk başlarda buhar ve havagazı ile çalışan fabrikalar elektrik üretim ve dağıtım tesislerinin kurulmasından sonra zamanla elektrik enerjisine yönelmiştir. Elektrik sayesinde teknoloji büyük bir hızla gelişmeye başlamış; elektrikle çalışan makineler, tramvaylar, lambalar, ev aletleri ve radyolar insan yaşamında ve alışkanlıklarında önemli değişimlere neden olmuştur.

Türkiye’de ilk kez kentsel ölçekte elektrik üretimi yapan Silahtarağa Elektrik Santrali 1914’de İstanbul’da faaliyete geçmiş, üretilen elektrik ilk önce İstanbul tramvaylarına ve Dolmabahçe Sarayı’na verilmiştir. Kömür enerjisi ile çalışan santral ilk yıllarda yalnızca Beyazıt, Sultanahmet, Fatih, Samatya, Eyüp, Beyoğlu, Hasköy, Beşiktaş, Arnavutköy, Yeniköy, Tarabya ve Büyükdere semtlerine elektrik sağlayabiliyordu. Elektrik alan bu semtlerde ağırlıklı olarak Rumlar, Ermeniler, Museviler ve Levantenler yaşamaktaydı. 1923’de Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda yalnızca üç şehire elektrik veriliyor ve nüfusun %94’ü bu hizmetten yararlanamıyordu. Yedi yıl içinde farklı şehirlerde otuz yeni santral kurulmuştu. 1930’da elektrik üretimi 30345 kW saatten 282 milyon kW saate çıkmıştı (Çavdar, 1983, s. 691-692).

Hem küçük üretim tesislerinin Haliç’de olması, hem yer seçiminin şehir merkezinden çok uzak olmaması, hem de dönemin teknolojisinden kaynaklanabilecek enerji kayıplarını en aza indirmesi açısından Silahtarağa elektrik santrali Haliç çevresindeki sanayileşme konusunda öncü bir girişim olmuştur (Aksoy, 2007, s. 42). Uygurluk göstergesi olan elektrik devreye girdikten sonra sanayi üretimi ile birlikte şehir hayatı ve şehirli bireyin tüketim alışkanlıkları da değişmeye başlamıştır. İstanbul’un modern bir dünya kentine dönüşmesinde elektrik önemli bir rol oynamıştır: Elektrikle birlikte geceleri aydınlatılan sokaklar ile meydanlar, İstanbul’da eğlence ve kültür hayatının canlanmasını sağlamış, elektrikli tramvay ile ulaşımın

gelişmesi, müstakil evlerin yerini yüksek katlı apartmanların alması kentsel ölçekte büyük bir değişimin başlangıcı olmuştur. Günlük hayata giren elektrikle birlikte bu hizmetten yararlanan kurumların ve hanelerin sayısı hızla artmaya başlamıştır. 1920'lerde kurulan Fransızca karşılığı Société Anonyme Turque d'installations Electriques (SATIE) olan Tesisat-ı Elektrikiye Türk Anonim Şirketi 1924 yılında imzalanan anlaşmayla “yabancı ülkelere getirmek veya mahalinde imal etmek suretiyle her nevi elektrik ahizeleri, motorları ve malzemeleri alıp satmak, aydınlatma ve muharrik güç tesisleri kurmak, genellikle elektrik araç ve gereçleri ticareti ve elektrik tesisat işleri ile uğraşma” misyonunu edinmiştir (Okandan, 2016, s. 42).

## 2. Yöntem

Bu araştırma, betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Çalışmada kavramsal çerçeveyi belirlemek için literatür taraması yapılmıştır. Bu kapsamda 1925 ile 1934 yılları arasında basımı gerçekleşen Ameli Elektrik Dergisi'nin kapakları incelenmiş ve görsel anlatım yöntemleri analiz edilmiştir. Elektrik kavramının gerçek yaşamdan imgelerle gösterilmesi her zaman sınırlı bir çerçevede gerçekleşmiştir. Kapak görsellerinde öyküsel bir anlatım ile yer alan görüntüler, dönemin toplumsal olguları göz önüne alınarak yorumlanmıştır.

## 3. Bulgular

### 3.1. Görsel Üslup

Elektrikle ilgili dünyadaki gelişmeleri aktarmak, elektrik kullanımı hakkında bilgi vermek ve elektrikli alet kullanımını teşvik etmek amacıyla İstanbul Elektrik ve Tramvay Şirketleri “Ameli Elektrik” isimli bir dergi çıkartmaya başlar ve elektrik abonelerine bu dergiyi gönderir. 1925'ten 1934 yılına kadar yayımlanmaya devam eden bu dergide haberler, deneme yazıları, öyküler, elektrikli aletlerin nasıl kullanılmasına dair bilgiler ve reklamlar büyük yer tutar. “Ameli Elektrik” dergisi bir tüketim kültürü yaratmaya çalışmıştır. Fransızca ve Osmanlıca olarak basılan dergide elektrikli aletlerin kullanıldığı bir ortamda yaşayan modern aileler ile modern ev kadınları için pratik bilgilere ve tariflere yer verilmiştir (Akçura, 2002, s. 137-138).

Derginin ilk sayılarının kapaklarında, elektriğin ne olduğuna ve nasıl kullanıldığına dair betimleyici bir üslup benimsenmiş; karikatürü andıran çizimlerde İstanbul'dan manzaralar, sokaklar, elektrik santralleri ve lambalar gösterilmiştir. Derginin 1925 Aralık tarihli ilk sayısının kapak düzeninde köşelerinde süslemeler yer alan bir bordür içinde “Ameli Electric” başlığı altında Silaharağa Elektrik Santrali'nin çizimi yer almakta, “L'électricité a la portée de tout le monde” (Elektriğe herkes erişebilir) ibaresinin hemen altında ise Türk Bayrağı'nın sembolü olan ay ve yıldız asılı bir lamba, arka planda camilerin ve boğazın yer aldığı İstanbul manzarasını aydınlatmaktadır. Sol tarafta yer alan minare ile sağ tarafta yer alan kagir ev ise manzarayı çerçevelerken aynı zamanda eski İstanbul imgesine gönderme yapmaktadır (Görsel 1).

### Görsel 1

*Ameli Elektrik Dergisi, 1925 Aralık Sayısı*



(Ameli, 1925).

Tarihi ve mimari özellikleri nedeni ile tarihi yarımada manzarası İstanbul konulu resimlerin öne çıkan öznelere biri olmuştur. Derginin 1926 tarihli Haziran sayısının kapağında bu manzaranın Karaköy'den görünümü ve Galata Köprüsü yer almaktadır (Görsel 2). Ön planda tepede parlayan sokak lambası adeta geceyi gündüze çevirirken, köprü üzerinde elektrik gücüyle ilerleyen tramvaylar modern bir kent izlenimi yaratmaktadır. Aynı resmin daha detaylı bir kopyası 1927 Mart sayısının kapağında yer almıştır (Görsel 3).



## Görsel 2

*Ameli Elektrik Dergisi, 1926 Haziran Sayısı*



(Ameli, 1926).

## Görsel 3

*Ameli Elektrik Dergisi, 1927 Mart Sayısı*



(Ameli, 1927).

Bu kompozisyon ile benzer bir mantığa sahip olan bir başka görsel 1928 tarihli Ağustos-Eylül sayısının kapağında kullanılmış, arka planda Aya Sofya'nın yer aldığı resimde alacakaranlığı aydınlatan lamba Ay'a benzetilmiştir. Böylece elektrik, yalnızca modern teknolojinin (ve yabancıların) sunduğu bir yenilik olarak gösterilmekle kalmamış, aynı zamanda kapakta yaratılan ulvi bir ifade ile muhafazakâr kesimin de onaylayacağı bir nimet olarak yansıtılmıştır. Litografi tekniği ile basılan kapakta cami ve gökyüzü fırça darbeleri ile stilize edilmiştir (Görsel 4). 1926'da basılan Kasım sayısının kapağında ise köşelerinde Türk Bayrağı bulunan bir çerçeve içinde İstanbul'un ilk metrosunun (Tünel) yer aldığı ve aynı zamanda SATIE'nin yönetim binası olan Metro Han'ın iki renkli bir çizimi görülmektedir. Şematik bir ifadeye sahip olan bu bina imgesinin kullanılmasının nedeni, şirketin sermaye gücünün ve güvenilirliğinin gösterilmesidir. Binanın üzerinde yer alan "Electricite, Tramways & Tunnel" yazıları ile sunulan hizmetler ifade edilmektedir (Görsel 5).

## Görsel 4

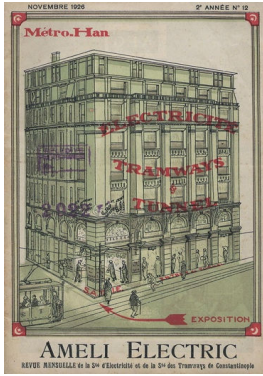
*Ameli Elektrik Dergisi, 1928 Ağustos Sayısı*



(Ameli, 1928).

## Görsel 5

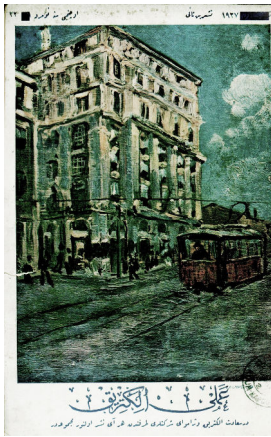
*Ameli Elektrik Dergisi, 1926 Kasım Sayısı*



(Ameli, 1926).

## Görsel 6

*Ameli Elektrik Dergisi, 1928 Mayıs Sayısı*



(Ameli, 1928).

Bu binanın izlenimci bir tarzda yapılmış bir başka resmi 1928'deki Mayıs sayısının kapağında yer almaktadır. Burada Metro-Han binası, Fransız ressam Claude Monet'in resimlerini andıran bir etkiyle daha canlı ve yaşayan bir mekân olarak gösterilmiştir (Görsel 6). Aynı yılın Haziran-Temmuz sayısının kapağında ise resimdeki perspektif, tramvaydan inmek üzere olan modern giyimli bir kadın figürünü işaret etmektedir (Görsel 7). Kompozisyonun geneline bakıldığında, soldaki ağacın ve tramvayın büyük bir bölümünün çerçevenin dışında yer alması, çalışmanın fotoğraftan yola çıkılarak hazırlandığı ya da fotoğrafa öykündüğü izlenimini vermektedir. İllüstrasyonun aksine fotoğraf kompozisyonu anlıktır ve bu nedenle gerçekçi görsel ifadelerde rastlantısal veya kontrol edilemeyen unsurlar yer alır.

## Görsel 7

*Ameli Elektrik Dergisi, 1928 Haziran Sayısı*



(Ameli, 1928).

### 3.2. Kadın Figürü Kullanımı

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu ilk yıllarda yayımlanmaya başlayan Ameli Elektrik Dergisi, modernleşme sürecindeki toplumun ve insanların yaşam stilini farklı tarzlardaki çizimler ve illüstrasyonlar ile yansıtmıştır. Özellikle dergi kapağında renkli olarak basılan kadın resimleri bu bakımdan öne çıkmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında basılan diğer dergilerde de kadınlar genellikle ev düzenini sağlayan, bakımlı ve modern bireyler olarak temsil edilmişlerdir (Kılıç ve Yılmaz, 2019, s. 2144).

Reklamlarda dikkat çeken ve cazibe yaratan bir imge olarak kadınların kullanılması 19. yüzyıl sonlarında Avrupa'da başlamıştır. Fransız afiş sanatçısı Jules Chéret'in afişlerinde yer alan kadın figürlerinin benzerleri kısa bir süre içinde çoğalmış, etkileri kısa bir süre içinde İstanbul'da hissedilmeye başlayan, *Art Nouveau* akımı sayesinde kadın imgesi, afişlerde dergilerde ve kitap kapaklarında öne çıkan görsel öğelerden biri olmuştur.

Bu bakımdan 1928'de basılan "Almanach de L'Améli Electric" başlıklı yayının kapağındaki illüstrasyonun, önceki örneklerden farklı bir mizansene sahip olduğu söylenebilir. Ön planda oldukça şık bir elektrikli masa lambasının yanında, üzerinde kırmızı bir yastık bulunan koltukta yüzüstü bırakılmış açık bir kitap görülmektedir. Arka planda ise ayakta duran güzel giyimli kadın, açık bir veranda kapısından servi ağaçlarının bulunduğu geniş bahçeye doğru bakmaktadır. Ağaçların arkasındaki dolunay geceyi aydınlatırken masa lambası da içeriye aydınlatmaktadır. Bu sahnede kitap okumaya ara veren güzel ve bakımlı kadın, sanki eve gelecek kocasının yolunu gözlüyormuş gibi görünmektedir (Görsel 8).

#### Görsel 8

*Ameli Elektrik Dergisi Almanacağı*



(Ameli, 1928).

1930 Mart-Nisan sayısının kapağında yer alan ve "Egges" imzasını taşıyan resimde üzerinde gece elbisesi olan genç bir kadın, havaya doğru kaldırdığı sağ elinde bir mektup tutmakta; sol eliyle destek aldığı bir konsola oturmuş ve sırtını bize doğru hafifçe dönerek poz vermiştir. Bu sahnede elektriğin varlığını gösteren bir lamba, radyo veya vantilatör yer almamakta, fakat arka plandaki karanlık fon ve sol üst köşeden gelen aydınlık, bu mektubun akşam saatlerinde yazıldığı veya okunduğu izlenimini yaratmaktadır (Görsel 9).

#### Görsel 9

*Ameli Elektrik Dergisi, 1930 Mart Sayısı*



(Ameli, 1930).

Elektrikli ürünlerin reklamlarında kadınlara yer verilmesinin bir başka nedeni de elektrik süpürgesi ve ütü gibi aletlerin genellikle ev işlerini kolaylaştırmaya yönelik olması ve bu sayede kadınların kendilerine daha fazla zaman ayırabilmesidir. 1931'in Kasım sayısının kapağı bu görüşü doğrulamaktadır: Kapaktaki illüstrasyonda, katlanmış ve üst üste dizilmiş çamaşırların yanında duran bir kadın figürü sol eliyle ütüyü işaret ederek bu zor işi elektrik sayesinde yapabildiğini bize göstermektedir. Arka planın düz olması, mobilya veya pencere gibi herhangi bir öğenin yer almaması, kapaktaki en koyu renge sahip olan ütü görselinin öne çıkmasına neden olmaktadır. Bu illüstrasyon önceki örneklerden farklı olarak reklamlara özgü görsel anlatım diline daha yakındır (Görsel 10).

### Görsel 10

*Ameli Elektrik Dergisi, 1930 Nisan Sayısı*



(Ameli, 1930).

Grafik tasarımın Türkiye'de profesyonel anlamda uygulanmaya başladığı 1920'li yıllarda genellikle herkesin ilk bakışta anlayabileceği ve öyküsü olan görüntüler kullanılmıştır. Görüntülere eşlik eden kelimeler, sloganlar ve marka isimleri ise ürünlerin veya hizmetlerin zihnimizdeki varlığını kalıcı hale getirmeye çalışmaktadır. Bu dönemin grafik tasarımlarında resimler genellikle ön planda olmuştur. Ameli Elektrik Dergisi'nin kapaklarında kullanılan imgeler ideal bir yaşamı yansıtmaktadır: 1928 Şubat sayısının kapağındaki illüstrasyonda bir anne elektrik lambası altında dikiş makinesini kullanırken kızı da onu izlemektedir. Sol alt köşede ise çalışmakta olan bir vantilatör görülmekte, annenin yüz ifadesinden mutlu ve huzurlu olduğu anlaşılmaktadır (Görsel 11).

### Görsel 11

*Ameli Elektrik Dergisi, 1928 Şubat Sayısı*



(Ameli, 1928).

### 3.3. Sembolik Anlatım

Görüntüler yazılardan daha hızlı algılandığı için tanıtım ve propaganda çalışmalarında her zaman ön plandadır. Görsel iletişimin temeli göstergelere dayanmaktadır: İnsanlara gösterilen imgeler ve kelimeler kendileri dışında başka şeylere de işaret ederler; böylece okuyucuların zihinlerinde belirli çağrışımlar yaratırlar. Amerikalı filozof C. S. Pierce'a göre görüntüsel ve belirtsel göstergeler yerine geçtikleri şeyle doğal bir bağa sahiptir. Örneğin portresi yapılan kişinin portresi görüntüsel bir göstergedir. Bir yangının varlığını işaret eden duman ise belirtsel göstergedir. Marka veya uyarı işareti gibi şekiller ise anlamları öğrenilmek zorunda olan sembolik göstergelerdir (Berger, 2012, s. 81).

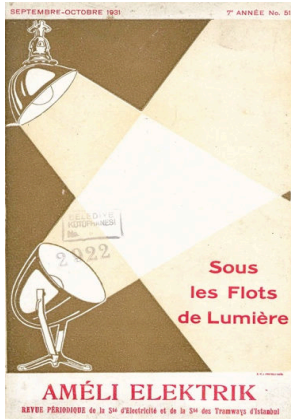


Grafik tasarım 19. yüzyıl sonlarında Sanayi Devrimi'nin getirdiği yeni teknolojiler ve ticari olanaklar nedeniyle uzmanlaşma süreci ayrı bir meslek olarak ortaya çıkmıştır. 1922'de Amerikalı tipograf William A. Dwiggins, ortaya çıkan alanı tanımlamak için grafik tasarım terimini icat etmiştir (Britannica, t.y.). Grafik tasarım görsel bir cazibe yaratarak ürünlerin veya hizmetlerin tanıtılması ve pazarlanması için kullanılan bir görsel iletişim tekniğidir. Grafik tasarım imajları ve kelimeleri tek başına veya birlikte kullanarak çeşitli bilgileri ve mesajları görsel ifadelere dönüştürmekte; bu yöntem ile insanları bilgilendirmekte ve yönlendirmektedir. Grafik tasarım kavramının gelişmesinde baskı teknikleriyle beraber ekonomik ve kültürel gelişmelerin de önemli bir payı vardır.

Grafik tasarımlarda kullanılan imgeler hem üretim hem de algı süreçlerinin hızlandırılması için genellikle detaylardan arındırılmıştır. Ameli Elektrik Dergisi'nin 1930'lardan sonraki kapaklarında daha soyut grafik düzenlemeler ile birlikte stilize edilmiş kadın figürlerinin de kullanıldığı görülmektedir. 1931 Eylül-Ekim sayısında "Sous Les Flots de Lumière" (Işık Hüzmeleri Altında) başlığı ile basılan kapakta sol üstte ve altta olmak üzere iki farklı kaynaktan gelen ışık demetleri kesişmekte; bu görsel fenomen açık sarı ve beyaz renkli alanlar ile yaratılmaktadır (Görsel 12). 1933 Ocak-Şubat sayısının kapağı da benzer bir tarzda tasarlanmıştır: Diğerinden farklı olarak bu kompozisyonda elektrikli su ısıtıcı, vantilatör ve ütü illüstrasyonu yer almaktadır. Her iki tasarım da kompozisyon özellikleri ile kendi dönemleri içinde modern bir görünüme sahiptir (Görsel 13).

### Görsel 12

*Ameli Elektrik Dergisi, 1931 Eylül Sayısı*



(Ameli, 1931).

### Görsel 13

*Ameli Elektrik Dergisi, 1933 Ocak Sayısı*



(Ameli, 1933).

1932 Temmuz-Ağustos ayısındaki kapağında ise bir vantilatör ile birlikte etekleri uçan bir kadın illüstrasyonu kullanılmıştır. Arka plandaki ağaç ile vantilatör arasındaki mecazi ilişki elektrik sayesinde kırların serinliğinin evlere geldiğini söylemektedir. Bu görselin dikkat çeken özellikleri arasında renkli alanların keskin bir şekilde birbirinden ayrılması gelmektedir. Önceki örneklerle karşılaştırıldığında gerçekçi bir gözle resmedilmeye çalışılan kadın imgesinin burada daha soyut bir tavırla stilize edildiği görülmektedir. Sağ tarafta dikkatimizi çeken elektrik fişinin boyutları göz önüne alındığında, grafik tasarıma özgü sembolik anlatım tekniğinin bu yıllarda önem kazanmaya başladığı fark edilmektedir (Görsel 14).



### Görsel 14

*Ameli Elektrik Dergisi, 1932 Temmuz Sayısı*



(Ameli, 1932).

1934 Ocak-Şubat ve Mayıs-Haziran sayılarının kapaklarında fırından yemek ve pasta çıkaran kadın figürleri yer almaktadır. İlk yıllarda gördüğümüz cazibeli kadınların aksine bu illüstrasyonlarda kadınlar çizgi karakterler gibi gösterilmekte; yemek pişirme ve mutfakta vakit geçirme (ya da çalışma) eylemleri öne çıkmaktadır. Derginin ilk yıllarındaki örnekler ile karşılaştırıldığında bu illüstrasyonlarda kadınların daha aktif ve becerikli olarak resmedildiği anlaşılmakta; sosyolojik açıdan değerlendirildiğinde ise bu illüstrasyonlarda kadınlara belirli roller biçildiği gözden kaçmamaktadır (Görsel 15 ve Görsel 16).

### Görsel 15

*Ameli Elektrik Dergisi, 1934 Mayıs Sayısı*



(Ameli, 1934).

### Görsel 16

*Ameli Elektrik Dergisi, 1934 Ocak Sayısı*



(Ameli, 1934).

#### 4. Sonuç

Görsel iletişim kurmamıza yardımcı olan her şeyin temelinde grafik tasarım vardır. Grafik tasarım görüntüler ile kelimeleri stratejik bir şekilde kullanan yaratıcı bir eylemdir; bir eylemin veya kavramın nasıl gösterileceğini ve sunulacağını belirler. Gerçek yaşamdaki görüntüleri veya kavramları, belirli yöntemler ile stilize ederek daha hızlı algılanabilir hale getirir; aynı zamanda çeşitli görsel öğeler kullanarak (renk, çizgi, nokta, ön plan, arka plan, perspektif vb.) mesajlar yaratır. Görüntüler, iletilen mesajın ve pazarlanan ürünün niteliği hakkında hedef kitleye fikirler verir. Etkili veya dikkat çekici başlıklar ise ürünlere yeni anlamlar yüklemenin etkili bir yöntemidir.

Afişlerde, gazetelerde veya dergilerde bir araya gelen görüntüler ile yazılar, ekonomik ve kültürel geçmişimizin kaydını tutarken, aynı zamanda o dönemlerde yaşayan insanların yaşam tarzlarını, duygularını ve davranışlarını yansıtmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında, kadınların yer aldığı basılı yayınlar ise değişen ve modern bir kimlik kazanan toplumun aynası olmuştur. Ameli Elektrik Dergisi'nin kapakları bu bakımdan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında grafik tasarımın ve tüketim kültürünün gelişimini gösteren kaynaklardan biri olarak önemini korumaktadır.

## Kaynakça


- Akçura, G. (2002). *Ivr zıvr tarihi III, Uzun metin sevelerden misiniz?* OM Yayınevi.
- Aksoy, A. (2007). *Silahtarağa elektrik santrali 1910-2004*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ameli. (1925, Aralık). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129348>
- Ameli. (1926, Haziran). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <http://aturkkitapligi.ibb.gov.tr/aturkkitapligi/index.php>
- Ameli. (1926, Kasım). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <http://aturkkitapligi.ibb.gov.tr/aturkkitapligi/index.php>
- Ameli. (1927, Mart). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <http://aturkkitapligi.ibb.gov.tr/aturkkitapligi/index.php>
- Ameli. (1928). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129103>
- Ameli. (1928, Şubat). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129103>
- Ameli. (1928, Mayıs). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <http://aturkkitapligi.ibb.gov.tr/aturkkitapligi/index.php>
- Ameli. (1928, Haziran). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <http://aturkkitapligi.ibb.gov.tr/aturkkitapligi/index.php>
- Ameli. (1928, Ağustos). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <http://aturkkitapligi.ibb.gov.tr/aturkkitapligi/index.php>
- Ameli. (1930, Mart). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129363>
- Ameli. (1930, Nisan). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129363>
- Ameli. (1931, Eylül). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129194>
- Ameli. (1932, Temmuz). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <http://aturkkitapligi.ibb.gov.tr/aturkkitapligi/index.php>
- Ameli. (1933, Ocak). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129104>
- Ameli. (1934, Ocak). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129270>
- Ameli. (1934, Mayıs). *Ameli elektrik dergisi* [Fotoğraf]. <http://aturkkitapligi.ibb.gov.tr/aturkkitapligi/index.php>
- Berger, A. A. (2012). *Kültür eleştirisi; Kültürel kavramlara giriş*. Pinhan Yayınları.
- Britannica. (t.y.). *Neoclassical graphic design*. <https://www.britannica.com/art/graphic-design/Neoclassical-graphic-design>
- Çavdar, T. (1983). *Türkiye'de enerji. Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi*. İletişim Yayınları.
- Kılıç, S. M., & Yılmaz, D. V. (2019). *Cumhuriyet dönemi kadın dergileri (1923-1992)*. Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları.
- Okandan, G. D. (2016). İşletmecilik tarihinde modern'den postmodern'e bir yolculuk: Silahtarağa elektrik santrali'nden Santral İstanbul'a süreklilik ve değişim. *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, 45(0), 40-48. <https://dergipark.org.tr/pub/iuisletme/issue/30531/330282>

# Sanal Gerçekliğin Reklam Stratejilerinde Kullanılmasına Yönelik Bir Değerlendirme

## An Evaluation on The Use of Virtual Reality in Advertising Strategies

**Serhat Erdem**

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü

email: [serhaterdem@atauni.edu.tr](mailto:serhaterdem@atauni.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3782-0147>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Erdem, S. (2021). Sanal gerçekliğin reklam stratejilerinde kullanılmasına yönelik bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 241-248. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.836847>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 14/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 07/02/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 30/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

Teknolojinin akıl almaz bir hızla gelişmesi, internetin sosyal hayatın rutinleri arasına girmesi toplumsal hayatı birçok boyutuyla etkilemiştir. Teknolojinin gelişmesine paralel olarak ortaya çıkan kavramlardan biri de sanal gerçeklik kavramıdır. Sanal gerçeklik (Virtual Reality/VR) yapay ortamlar yaratarak gerçek gibi deneyimlenip etkileşim ortamı yaratan bilgisayar destekli sayısal platformları ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Sanal gerçeklik uygulamaları simülasyon başta olmak üzere birçok alanda (görsel, sanatlar, mimari, askeri, sağlık, eğitim, oyun, reklam) kullanılmaktadır. Bu çalışmanın amacı teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan sanal gerçeklik uygulamalarının reklam stratejilerinde nasıl kullanıldığını ortaya koymaktır. Bu amaçla örnek olarak seçilen reklam uygulamaları çözümlenmiş ve sanal gerçekliğin reklam stratejilerinde nasıl kullanıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Algı Yönetimi, Artırılmış Gerçeklik (AR), Sanal Gerçeklik, Reklam

### Abstract

The development of technology at an unbelievable speed and the internet becoming a routine of social life have affected social life in many ways. One of the concepts that emerged in parallel with the development of technology is the concept of virtual reality. Virtual reality (VR) is a concept used to express computer-aided digital platforms that create an environment of interaction by creating artificial environments that are experienced like real. Virtual reality applications are used in many areas (visual, arts, architecture, military, health, education, games, advertising), especially simulation. The aim of this study is to analyze how virtual reality applications emerging as a result of technological developments are used in advertising strategies. The advertising applications selected as an example were analyzed and how virtual reality was used in advertising strategies was tried to be explained.

**Keywords:** Perception Management, Augmented Reality (AR), Virtual Reality, Advertising

## 1. Giriş

Teknolojinin akıl almaz bir hızla gelişmesi gündelik hayatımızda ve toplumsal birçok alanında değişim ve dönüşümü beraberinde getirmiştir. Teknolojik gelişmeler sonucunda neredeyse her gün yeni bir kavramla tanışmaktayız ve o kavram kısa bir zaman diliminde gündelik hayatımızın rutinleri arasındaki yerini almaktadır. Teknolojik gelişmelerden en çok etkilenen alanlardan biri de şüphesiz medya sektörüdür. Medya, gelişen teknolojilerin bütün olanaklarını sonuna kadar kullanmaktadır. Yeni medya aslında bilinmeyen tamamen yeni bir mecra olmaktan ziyade geleneksel medya ile benzer bir yapı sergilemektedir. Teknolojik olarak kullandığı özelliklerinden ötürü “yeni” medya olarak tanımlanmaktadır (Sire, 2020, s. 46-47). Bu bağlamda düşündüğümüzde yaşanan teknolojik gelişmelerin kitle iletişim araçlarının gelişmesini, medya ve iletişim alanında birçok yeni kavramın hayatımıza girmesini beraberinde getirdiğini ifade etmek mümkündür.

Kitle iletişim araçlarının etkisi birçok çalışmanın konusu olmuş ve kitle iletişim araçlarının toplumu bütün boyutlarıyla etkilediği ve toplumun şekillenmesinde belirleyici olduğu birçok araştırma sonucunda ortaya konmuştur. Örneğin televizyonun ses ve görüntüyü aynı anda ileterek, çok sayıda izleyiciye ulaştırması, yaratıcının belli bir etkileme amacıyla görsel ve sesli mesajları üreterek izleyiciye sunması (Kars, 2003, s. 9) bir kitle iletişim aracı olarak ortaya çıkan televizyon ile ilgili birçok çalışmanın yapılmasını beraberinde getirmiştir. Yeni medya olarak ifade edilen internetin günlük hayata dahil olması, teknolojiye erişim olanaklarının artması ve ucuzlaması ise (Bolat, 2020, s. 107), kitle iletişim araçlarının kullanım alanını genişlettiği için bu etki, üretimden pazarlamaya siyasetten sanata kısaca bütün alanlarda daha yoğun bir biçimde hissedilmeye başlanmıştır. Örneğin günümüzde yaygın biçimde kullanılan sosyal ağlar (twitter, facebook, instagram vd.) uluslararası siyaset ve diplomasi alanında mesajların ilgili muhataplara ulaşmasında kullanılan önemli bir araç olarak işlev görmektedir (Yaşar, 2020, s. 13). Sosyal medya platformlarının popüler birer iletişim mecrasına dönüşmesi, bu platformların kullanıcılarına kişisel alanlar sunarak kendi gündemlerini oluşturma ve bu gündemi etkileşime sunma imkânı tanıdığı için (Altıncık, 2020, s. 33) işlevsel bir platform olarak birçok alanda kullanılmaktadır. Kısaca ürün ve hizmetlerin pazarlanmasından ideolojilerin aktarılıp yeniden üretilmesine kadar hemen hemen bütün alanlarda

kitle iletişim araçlarının güçlü bir etkisi olduğu aşikardır. Bu araçları bu denli etkili kılan en önemli unsurların başında ise görsel, işitsel ve hareketli imgelerin birlikte kullanılmasını mümkün kılan özelliği gelmektedir (Akmeşe ve Akmeşe, 2020, s. 196).

Teknoloji ile birlikte son dönemlerde hayatımıza giren ve oldukça popülerleşen kavramlardan biri de sanal gerçeklik kavramıdır. Sanal gerçekliği, bilgisayar tabanlı üç boyutlu oyunlarda karşılaşılan ve kullanıcının bu ortama dahil olduğunda dünya ile ilişkisinin tamamen yok olduğu bir platform olarak ifade etmek mümkündür (İçten ve Bal, 2017a, s. 111). Sanal gerçeklik uygulamalarının geçmişi daha eskilere dayanmasına ve uzun süredir kullanılan bir teknoloji olmasına rağmen, son zamanlarda internet kullanımının yaygınlaşması ve kitlesel tüketicilerin internet teknolojileri ve ilgili araçlara erişim için ödemesi gereken maddi meblağların ucuzlaması gibi gelişmeler bu kavramın daha da ön plana çıkmasını sağladı (Alkan, 2019). Artırılmış gerçeklik ise gerçek dünyayla bağlantısını sürdüren, veri ve görüntülerin gerçek dünya görüntülerine eklenebildiği, sanal ve gerçek nesnelerin aynı platformda bir arada algılanmasına olanak sunan bir platform olarak tanımlanabilir (İçten ve Bal, 2017b, s. 401). Bütün bu uygulamaların ekonomik rakamlarla erişilebilir olması artırılmış gerçeklik (Augmented Reality - AR) uygulamalarının son dönemlerde birçok alanda kullanılmaya başlanan etkili bir strateji olarak ön plana çıkmasında da etkili olmuştur. Artırılmış gerçeklik stratejisinin en çok kullanıldığı alanlardan biri de çalışmamızın konusunu oluşturan reklam ve pazarlama alanıdır. Sanal ve gerçek arasındaki farkı minimale indiren sanal gerçeklik sistemleri kullanıcıları aktif bir pozisyona taşıyarak, bu ortam iletileri üzerinde kullanıcı denetim ve etkileşimini arttırdığı ve kullanıcıyı deneyimin bir parçasına dönüştürdüğü için etkili bir biçimde kullanılmaktadır (Yengin ve Bayrak, 2018, s. 56). Bilindiği üzere küreselleşme politikaları çerçevesinde şekillenen ideolojik, kültürel ve ekonomik uygulamaların hayata geçirilmesiyle birlikte, tüketicinin aktifleşmesi ve tüketimin artırılması için birçok farklı strateji uygulanmaktadır (Akmeşe, 2017, s. 134). Günümüz modern dünyasında gündelik hayatın rutinleri haline gelen tüketim sadece ihtiyaç duyduğumuz ürün ve hizmetleri değil, sürekli bir tüketim ve tükettikçe var olma anlayışı çerçevesinde geliştiği için reklam ve pazarlama önemli bir alan haline gelmiştir. Teknolojinin gelişmesi ve internet platformlarının yoğun bir şekilde kullanımı bu anlamda reklam ve pazarlama stratejileri açısından da hem yeni mecralar hem de farklı yöntem ve teknik kullanımını mümkün hale getirmiş durumda, bütün bu olanaklar da reklam alanında çalışan uzmanlar ve reklam verenler tarafından etkili bir biçimde kullanılmaktadır. Bu anlamda gerçekliğin sanal platformlara taşındığı ve gerçekliğin üç boyutlu biçimde tüketiciyle buluşturulduğu artırılmış gerçeklik stratejilerini içeren çalışmalar gün geçtikçe çoğalmaktadır. Algı yönetimi stratejileri ile marka ürün ve hizmetlerini kitlelerle buluşturmak ve kitleleri etkileyerek ürün ve hizmetlerini ön plana çıkarmaya çalışan reklam verenler artırılmış gerçeklik stratejilerinden yararlanmakta ve bu stratejileri tüketicinin algısını biçimlendirmek için kullanmaktadır. Bu bağlamda değişen ve dönüşen reklam ve pazarlama stratejileri incelendiğinde reklam ve teknoloji ilişkisi daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayalı Nitel bir araştırmadır. Bu çalışma, artırılmış gerçeklik (AR) stratejilerinin reklam alanında uygulanması, artırılmış gerçeklik ve algı yönetimi süreci arasındaki ilişkiyi odağına almaktadır. Bu amaçla çalışmaya dahil edilen örnek reklamlar amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak belirlenmiş ve çerçeveleme çözümlemesi yöntemi kullanılarak görüntü çerçeveleme yöntemi ile analiz edilmiştir.

Amaçlı örnekleme, nitel araştırma geleneği içerisinde gelişen bir örnekleme yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 135). Bu örnekleme yöntemi örnekleme dahil edilen kişi ya da objelerin, araştırmacının amacına en uygun yanıtı verebilecek, kişi veya objeler arasından seçilmesine dayanır. Seçimdeki temel ölçüt amaca uygunluktur (Aziz, 2008, s. 55). Çerçeveleme çözümlemesi ise bütün alanlarda kullanılabilir işlevsel bir yöntem olarak bilinmektedir. Konusal çerçeveleme, içeriksel çerçeveleme ve görüntünün çerçevesi olarak kategorize edilen çerçeveleme çözümlemesinde çerçeve içerisine dahil edilen tüm görsel ve işitsel unsurlar çözümlenmektedir (Akmeşe, 2020). Bu bağlamda amaçsal örnekleme yöntemi ile seçilen reklam filmleri, çerçeveleme çözümlemesi yöntemi ile analiz edilerek ilgili firmaların artırılmış gerçeklik stratejisi ile yaptığı reklam kampanyaları incelenmiş, artırılmış gerçeklik stratejilerinin kullanımı ve bu reklamların tüketiciler üzerinde nasıl bir etki yarattığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

## 3. Reklam ve Tüketim İlişkisi

Temel amacı hedef kitleyi iletiler yoluyla bir ürün ve hizmeti almak için harekete geçirmek ve söz konusu ürün ve hizmetin alınmasını sağlamak olan reklamı pazarlama iletişiminin en eski formlarından biri olarak tanımlamak mümkündür (Yılmaz, 2014, s. 31). Tarihin ilk çağlarından itibaren adı reklam olarak anılmasa da hedef kitleyi bazı ürün ve hizmetlerin kullanım ve tüketimine sevk eden çalışmalar reklamın başlangıcını oluşturmaktadır. Sosyal, kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmelere paralel olarak reklam ve reklamcılık günümüzde önemli alanlardan biri olarak varlığını sürdürmektedir.

Arz ve talep dengesi düşünüldüğünde aynı hedef kitleye sunulan binlerce ürün, hizmet ve marka arasında sıyrılmak hedef kitleyi yakalamak ve ürün ve hizmeti sattırmak için fark yaratmak zorunda kalan üretici ve firmalar



reklam kampanyaları ve stratejilerini kullanmak zorundadır. Reklamcılık teknolojik gelişmelerin sağladığı olanaklarla çok farklı uygulamaların kullanıldığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Reklam ve tüketim ilişkisi bağlamında bir değerlendirme yaptığımızda, reklamın amacı hedef kitleyi ürün ve hizmet ile ilgili bilgilendirmek ve o ürünü almasını sağlamak yani satışı artırmak iken, tüketim hedef kitlenin satın alma ve kullanma eylemini karşılamaktadır. Reklam ve tüketim ilişkisi ayrıca tüketim kültürünün ortaya çıkmasında ve yayılmasında da belirleyici bir unsurdur. Bu bağlamda tüketicinin, serbest pazar koşullarında, kapitalist sistem, endüstrileşme ve tüketim ideolojisi yayan kitle iletişim araçlarının gelişmesi sonucunda toplumsal ve kültürel yapılar üzerinde belirgin bir etkiye sahip olduğunu ve bu etkinin, günümüz toplumları açısından daha da belirginleştiğini söylemek mümkündür (Uztuğ, 2008, s. 95). Reklamda artırılmış gerçeklik stratejilerinin kullanılması hedef kitlenin algısı üzerinde bir etki yaratarak kitleyi gerçeğe yakın bir görsel şölenin içerisine dahil ederek bir anlamda algısını biçimlendirmekte ve ürün veya hizmete talebini artırma noktasında diğer reklam ve pazarlama stratejilerine oranla daha etkili olduğu düşünülmektedir.

### 3.1. Artırılmış Gerçeklik Uygulamaları ve Reklamlarda Kullanımı

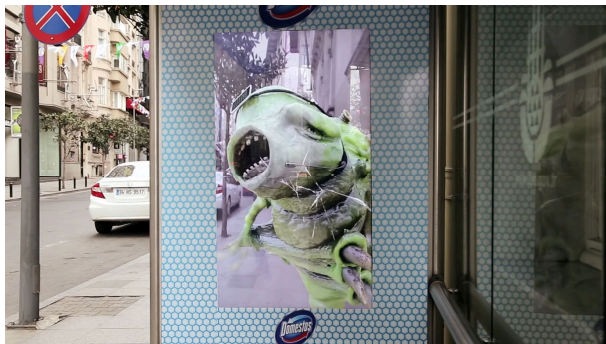
Teknolojinin gelişmesiyle birlikte artırılmış gerçeklik (AR) uygulamaları birçok alanda kullanılmaya başlanmıştır. Craig (2013) *Understanding Augmented Reality, Concepts and Applications* adlı eserinde AR uygulamalarının mevcut teknolojinin ötesine geçmemizi sağlayan bir aracı görevi üstlendiğini ve büyük resmi hayal etmemizi mümkün kıldığını ifade eder. Artırılmış gerçeklik uygulamalarının reklam ve pazarlama alanında son dönemlerde yaygın bir biçimde kullanan marka ve reklamlarını incelediğimizde sanal ve gerçeğin bulunduğu, eş zamanlı bir atmosfer yarattığı ve gerçekliğin hissedilmesini sağlayan üç boyutluluğun ekrana yansıtıldığı görülmektedir. AR uygulamaları ile ilgili yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde bilişim teknolojileri ve uygulama alanları ile reklam ve pazarlama alanıyla ilgili çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Yapılan çalışmalar AR uygulamalarının eğitim alanında kullanımı (Boz, 2019), AR uygulamalarının iletişim alanında kullanımı, AR uygulamaları ile geleneksel ve dijital ilişkisi (Bozat ve Dedelioğlu, 2018), AR uygulamaları ve Grafik tasarım ilişkisi (Gökçearslan, 2016), AR uygulamaları ve Dijital pazarlama ilişkisi (Köse ve Yengin, 2018), AR uygulamaları, sanal gerçeklik ve moda ilişkisi (Ağca ve Kozbekçi Ayrıncı, 2021) ve daha birçok alanda konu ile ilgili çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmada amaçsal örnekleme yöntemi ile seçilen Domestos markasına ait çamaşır suyu, LC Waikiki markasına ait çocuk kıyafetleri, L'oreal Paris kozmetik ürünleri ve Filli boya reklamları çerçevede çözümlemesi yöntemi ile analiz edilmiştir.

#### 3.1.1. Domestos Mikropları ve AR Uygulamaları

Domestos markası, temizlik ürünleri içerisinde çamaşır suyu ile özdeşleşmiş bir marka olarak bilinmektedir. Domestos çamaşır suyu ile ilgili TV reklamları incelendiğinde genellikle ekranda mikrop karşıtı, çamaşıra zarar vermeyen bir ürün olarak tanıtıldığı görülmektedir. AR uygulamaları ile yapılan örnek reklamda Nişantaşı semtinde bir otobüs durağı tercih edilmiş, otobüs durağında bekleyen yolcular bir anda durağın cam duvarında üç boyutlu mikrop, virüs ve çeşitli haşereleri görünce önce kısa bir şok etkisi yaşıyor, sonrasında ise bunun bir AR uygulaması olduğunu fark ettikten sonra durak duvarı ile bir etkileşim içerisine girmekten ve ilgi göstermekten kendilerini alıkoymıyorlar.

#### Görsel 1

*Domestos Mikropları Nişantaşı'nda*



(Campaign Türkiye, 2015).

Görselde de görüldüğü gibi Domestos mikropu otobüs durağının camına çarparak camı çatlatmakta ve artırılmış gerçeklik efektiyle gerçek bir arada sunularak hedef kitlenin dikkati çekilmeye çalışılmaktadır.

## Görsel 2

### *Domestos Mikropları Nişantaşı'nda*



(Campaign Türkiye, 2015).

İkinci fotoğrafta ise caddede telefonla konuşan bir genç ve reklam için yaratılmış mikrop görseli bir arada görülmektedir. Kısaca artırılmış gerçekliğin gerçeklikle kesiştiği nokta olarak ifade edebileceğimiz bu kare AR uygulamalarının gerçek hayat ile sanal nasıl bir arada ve gerçekçilik hissi vererek hedef kitleye sunduğunu bu görsel üzerinden somutlaştırmak mümkündür. Görüntü çerçevesine dahil edilen unsurların özenle seçildiği ve markanın imajını destekleyecek bir biçimde kurgulandığı gözlenmektedir.

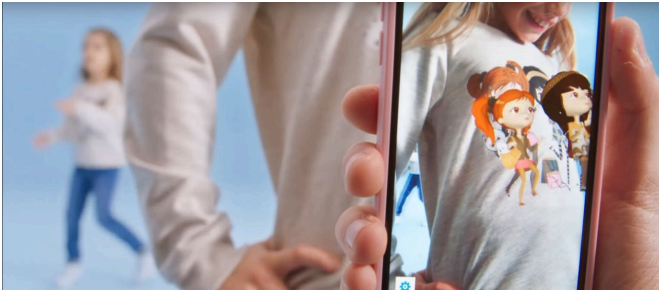
### **3.1.2. LC Waikiki “Yükle, Çalıştır, Yaklaştır, Canlandır” Sloganlı AR Uygulamalı Reklam**

LC Waikiki markası bu reklamda hedef kitle olarak belirlediği çocuklar için “Yükle, Çalıştır, Yaklaştır, Canlandır” sloganı ile AR uygulamalı 4D çocuk tişörtlerini ebeveyn ve çocukların beğenisine sunmuştur. Marka bu stratejiyi kullanarak teknoloji içerisinde doğan çocukları hedef kitlesi olarak belirlemiştir. Marka ayrıca akıllı tablet ve telefonlar için Wear 4+ uygulaması ile bu 4D çocuk tişörtleri üzerine akıllı cihazı tuttuğunuzda, bu karakterlerin canlanan hareket eden versiyonlarını izleme olanağı sunacak bir destek programla hem reklam anlayışı hem de belirlediği hedef kitlesi açısından yeni bir vizyonla rakiplerinin karşısındaki yerini almıştır.

Uygulamanın ‘Google Play’ mağazasındaki açıklamasını incelediğimizde; uygulamanın tanımı şu şekilde ifade ediliyor: “kıyafet koleksiyonunda gizlenmiş, basit görünen günlük kıyafetleri mucizevi bir hale getiren gizli sürprizleri keşfetmenin heyecan verici yolu”. Marka ayrıca müşterilerine satın aldıkları takdirde bu kıyafetlerin yanında bir talimat broşürü ile destek sunmaktadır.

## Görsel 3

### *AR İle Hareketlenen Karakterler*



(LC Waikiki, t.y.).

## Görsel 4

### *AR ile Canlanan Timsah*



(LC Waikiki, t.y.).

Reklamdan alınan iki görselde de görüldüğü gibi çocukların üzerinde yer alan giysilerdeki karakter ve kahramanlar akıllı tablet veya telefona yüklenen Wear 4+ uygulaması aracılığı ile hareketlilik kazanarak çocuklar ve karakterlerin bir arada olduğu ve çocukları bu artırılmış gerçekliğin içerisine dahil eden bir atmosfer oluşturularak hedef kitlenin ürüne karşı ilgisi uyandırılmaya çalışıldığı dikkat çekmektedir.

### 3.1.3. L'Oréal Paris Make Up Genius Uygulaması

AR uygulamalarını reklam stratejisi olarak kullanan bir diğer markada dünyaca ünlü güzellik markası olarak bilinen L'Oréal Paris. Marka hedef kitle olarak belirlediği kullanıcılara makyaj malzemelerini dijital ortamda kendi yüzlerinde test etme olanağı sunmaktadır. Kullanıcılar gerçek zamanlı bir makyaj uygulaması olarak geliştirilen Make Up Genius uygulaması aracılığıyla markaya ait bütün ürünleri kendi yüzlerinde test etme olanağına sahip olmaktadır. Ayrıca birçok ünlü makyaj tasarımcısına ait makyaj kombinasyonlarının da kullanılmasına olanak veren bu uygulama aracılığıyla ürünlerin satışını artırmak hedeflenmiştir.

#### Görsel 5

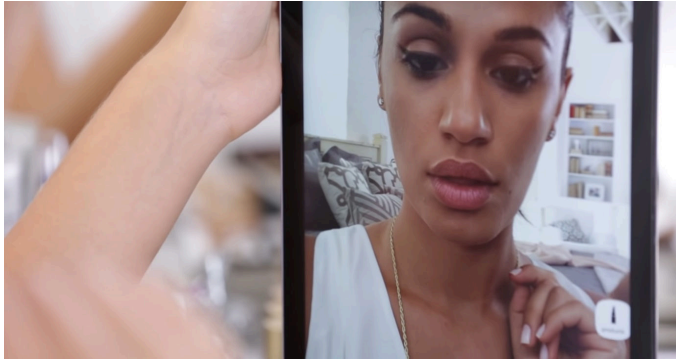
*Make Up Genius Uygulaması*



(Beauty 2.0, 2016).

#### Görsel 6

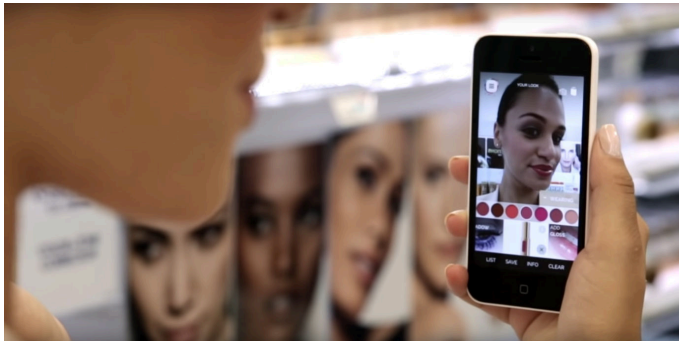
*Kullanıcının Uyguladığı Sanal Göz Makyajı*



(Beauty 2.0, 2016).

#### Görsel 7

*Kullanıcının Mağazada Test Ettiği Ruj Renkleri*



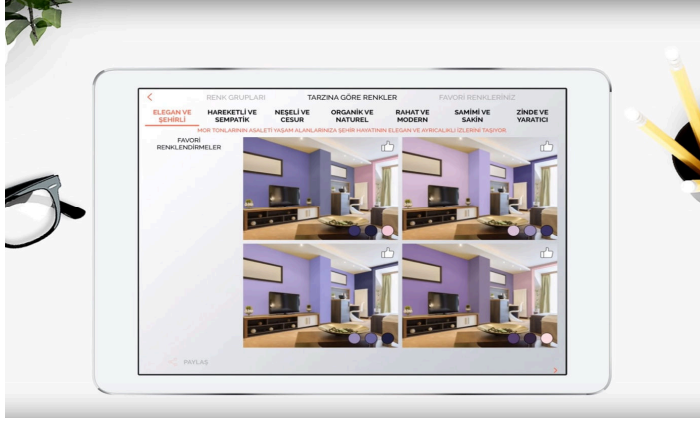
(Foto Especial, 2018).

Görsellerde de görüldüğü üzere gerçeklik simülasyonu yaratılarak uygulama aracılığıyla kullanıcıların ürünleri kendi üzerlerinde test etme ve makyaj uygulamasını gerçek gibi görmeleri alışveriş ve ilgili ürünlerin daha çok satılması (özellikle online alışveriş bağlamında) noktasında belirleyici bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

### 3.1.4. Filli Boya ve Mimar Benim Uygulaması

#### Görsel 8

#### Filli Boya Mimar Benim Uygulaması



(Filli Boya, 2017).

Filli boya yaptığı Mimar Benim uygulaması ile hedef kitlesine ev, ofis ve benzeri yaşam alanlarını badana yapmadan önce dilediği renkte görme olanağı sunmaktadır. Bu uygulamayı kullanmak için boya badana yapılacak mekânın görselinin akıllı cihaza yüklenmesi gerekiyor. Uygulama aracılığıyla seçilen renk ilgili “görseldeki mekânı direk o renge boyuyor. Reklamın görüntü çerçevesi içerisine dahil edilen bilgilerin dışında kullanıcıların zihinlerinde canlandırdığı görselleri çerçeve içerisine dahil etme olanağı sunan bu platform AR uygulamalarının soyut olanı somutlaştırma ve kullanıcıyı aktif bir pozisyona getirme açısından da dikkat çekmektedir.

## 4. Sonuç ve Değerlendirme

Teknolojinin gelişmesi, internetin hayatımıza girmesi sonrasında akıllı mobil cihazların gündelik rutinemiz haline gelmesi ve daha birçok gelişme sonucunda bütün alışkanlıklarımız bu yeniliklere paralel olarak değişim gösterdi. Reklam ve pazarlama alanında kullanılan stratejilerde teknolojik gelişmelere paralel olarak sürekli günceli yakalamaya çalışmaktadır. Instagram, facebook, twitter vb. sosyal ağlarla başlayan online reklam ve pazarlama stratejileri son dönemlerde teknoloji dünyasında adından sıklıkla söz ettiren artırılmış gerçeklik, 3B, simülasyonlar ve benzeri gelişmelerle devam etmektedir.

Artırılmış gerçeklik uygulamaları askeri alandan mimariye sağlık alanından reklam ve pazarlamaya kadar birçok alanda etkili ve işlevsel bir biçimde kullanılan teknolojik gelişmelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Medya alanında sinema filmlerinde, reklam ve pazarlama çalışmalarında kullanılan bu strateji özellikle son dönemlerde e-ticaret ve online alışveriş alanında ciddi bir değişim ve gelişime kapı aralamıştır. Google, youtube gibi dev internet firmaları başta olmak üzere, dünyaca ünlü araba markaları, kozmetik firmaları ve uluslararası şirketler tarafından reklam stratejisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hedef kitlesine ürün ve hizmetini ulaştırmaya çalışan marka ve firmalar bu strateji sayesinde kullanıcıların uzaktan erişimle ürünlerini satın alınmadan AR teknolojisiyle bu ürünleri denemelerine ve deneyimlemelerine olanak sunmaktadır. Çalışmanın örneğini oluşturan Domestos, LC Waikiki, L'oreal Paris, Filli boya reklamları detaylı bir biçimde analiz edildiğinde markanın AR teknolojisiyle hedef kitlesini yakaladığı, kullanıcılara gerçeklik hissi olanağı sunarak ürün ve hizmet ile etkileşim kurmasını kolaylaştırdığı ve sağladığı bu olanakların ürünün tercih edilmesi ve dikkat çekmesinde belirleyici olduğu gözlenmektedir.

Domestos reklamının görüntü çerçevesi göz önünde bulundurulduğunda hedef kitlede önce bir şok etkisi yaratırken, reklama maruz kalan kişilerin bu durumun farkına vardıldıktan sonra ilgili reklama ve karakterlere sempatik bir biçimde yaklaştığı, bu artırılmış gerçeklik uygulaması ile etkileşime geçerek fotoğraflar çektiği ve bu fotoğrafları sosyal ağlar aracılığıyla paylaşarak reklamın reklamının yapılmasına hatta uygulamanın yer aldığı reklamın dolaşıma girmesine katkı sağladığı gözlenmektedir. Bu anlamda da ilgili reklam oluşturulurken reklamın içerisine yerleştirilen kodlar ve mesajla aslında hedef kitlenin algısına yönelik bir çalışmayı da barındırdığını ifade etmek olanaklıdır.

LC Waikiki reklamının görüntü çerçevesinin içerisine dahil edilen unsurlar incelendiğinde benzer kod ve amaçları barındırdığı görülmektedir. Yaratılan sevimli kahraman karakterlerinin kıyafetler üzerinde yer alması, bu

karakterlerin hareketli bir hale dönüşmesi ve hedef kitle olan kullanıcı ve karakteri bir platformda buluşturma hissi hedef kitle üzerinden düşünüldüğünde firmanın, çocukların ilgi ve algılarını etkilemeye yönelik stratejik bir çalışma yürüttüğü ve hedefinde başarılı olduğu görülmektedir.

L'oreal Paris ve Filli boya reklamları da benzer kodları içermekle birlikte bir adım daha öteye giderek kullanıcı adaylarını o sanal geçekliğin içerisine tamamen dahil ederek kullanıcıların ürün ve hizmeti deneyimlemesine ve bir anlamda dijital platforma geçmesine yani dijital ve gerçek zaman arasındaki sınırı aşarak kullanıcıların gerçeğin bir adım ötesini yaşayıp deneyimlemesine ve bu ürün ve hizmet hakkında algılarının biçimlenmesine müdahale ettiğini ifade etmek yerinde olacaktır. Örnekleme dahil edilen dört reklamda da görüntü çerçevesinin içerisine dahil edilen unsurların hedef kitleyi kapsayacak biçimde düzenlendiği sanal ve gerçeği aynı platformda buluşturma noktasında başarılı olduğu, kullanıcıyı aktif bir konuma getirerek o ortama dahil olma hissi yarattığı gözlenmektedir.

Bu örnek AR uygulamaları dışında Google'nın youtube üzerinden hayata geçirdiği AR uygulamaları, Volkswagen, Uber, Ikea, Pepsi max, Coca Cola, Timberland, Visa, BMW gibi dünyaca ünlü farklı sektörlerden firmaların AR uygulamalarını kullanması AR uygulamalarının online alışveriş, e- ticaret, reklam ve pazarlama alanında gelecekte daha çok yer alacağını hatta bu alanlarda belirleyici olacağını sinyallerini vermektedir.



### Kaynakça

- Ağca, G., & Kozbekçi Ayranpınar, S. (2021). Moda sektöründe artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 25, 1-15. <https://doi.org/10.17484/yedi.731854>
- Akmeşe, E. (2017). Evrensel bir simgenin sıradışı öyküsü: Chevolution. H. Kuruoğlu ve A. F. Parsa (Ed.), *Belgesel filmde zamanın ruhu: Belgesel filmde değişen anlam ve anlatım* (s. 117-137) içinde. Detay Yayıncılık.
- Akmeşe, E., & Akmeşe, Z. (2020). Mizahla estetize edilen egemen ideolojinin tezahürü: Muhsin bey. *Sosyal Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, 3(3), 194-207. <https://doi.org/10.26677/TR1010.2020.355>
- Akmeşe, Z. (2020). Televizyon ana haber bültenlerinde çerçeveleme: Türk Telekom reklam filmi örneği. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 5(1), 37-49. <https://dergipark.org.tr/en/pub/mbsjcs/issue/53358/702249>
- Alkan, M. A. (2019, 16 Mart). Sanal gerçeklik (Virtual reality). *Endüstri40*. <https://www.endustri40.com/sanal-gerceklik-virtual-reality/>
- Altıncık, H. (2020). *Halkla ilişkiler perspektifinden medya ve yerel yönetim ilişkisi*. Kriter Yayınevi.
- Aziz, A. (2008). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri ve teknikleri*. Nobel Yayınları.
- Beauty 2.0. (2016, 22 Temmuz). *Make Up Genius uygulaması* [Ekran Görüntüsü]. France24. <https://www.france24.com/en/tv-shows/tech24/10/>
- Bolat, N. (2020). Televizyonun teknik dönüşümünün içeriğe etkisi. E. Sirer (Ed.), *Konya televizyon 4.0 toplum 5.0 döneminde yeni izleneciler kitle* (s. 107- 127) içinde. Literatürk Yayınevi.
- Boz, M. S. (2019). *Eğitimde artırılmış gerçeklik uygulamalarının değerlendirilmesi*. MEB Yayınları.
- Bozat A. U., & Dedelioğlu, C. (2018, Kasım). *Artırılmış gerçeklik (AR)- geleneksel ve dijitalin kâğıt üzerinde buluşması* [Konferans sunumu]. 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Türkiye.
- Campaign Türkiye. (2015, 11 Mayıs). *Domestos mikropları Nişantaşı'nda* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=j81nDoP20fi>
- Craig, A. B. (2013). *Understanding augmented reality: Concepts and applications*. Morgan Kauffman. <http://digilib.stmik-banjarbaru.ac.id/data.bc/12.%20Enterprise%20Architecture/12.%20Enterprise%20Architecture/2013%20Understanding%20Augmented%20Reality.pdf>
- Filli Boya. (2017, 29 Mayıs). *Filli boya mimar benim uygulaması* [Ekran Görüntüsü]. APK-DL. <https://apk-dl.com/mimar-benim/com.bos4apps.mimarbenim>
- Foto Especial. (2018, 9 Ağustos). *Kullanıcının mağazada test ettiği ruj renkleri* [Ekran Görüntüsü]. El Sol de Toluca. <https://www.elsoldetoluca.com.mx/doble-via/loreal-se-asocia-con-facebook-ofrecera-pruebas-virtuales-de-maquillaje-1903878.html>
- Gökçearsan, A. (2016). Artırılmış gerçeklik uygulamaları ve grafik tasarım alanına yansımaları. *Turkish Studies*, 11(21), 697-708. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11304>
- İçten, T., & Bal, G. (2017a). Artırılmış gerçeklik üzerine son gelişmelerin ve uygulamaların incelenmesi. *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 5(2), 111-136. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gujsc/issue/49772/638527>
- İçten T., & Bal, G. (2017b). Artırılmış gerçeklik üzerine yapılan akademik çalışmaların içerik analizi. *Bilişim Teknolojileri Dergisi*, 10(4), 401-415. <https://doi.org/10.17671/gazibtd.290253>
- Kars, N. (2003). *Herkes izlesin*. Derin Yayınları.
- LC Waikiki. (t.y.). *Wear 4+ uygulaması AR görüntüsü* [Ekran Görüntüsü]. Apple. <https://apps.apple.com/tr/app/wear-4d/id1088231216?l=tr>
- Sirer, E. (2020). Zamanın ruhu: Eşzamansızlık. E. Sirer (Ed.), *Konya televizyon 4.0 toplum 5.0 döneminde yeni izleneciler kitle* (s. 45-61) içinde. Literatürk Yayınevi.
- Uztağ, F. (2008). *Markan kadar konuş: Marka iletişimi stratejileri*. MediaCat Kitapları.
- Yaşar, İ. H. (2020). *Sosyal medya ve siyaset*. Orion Akademi.
- Yengin, D., & Bayrak, T. (2018). Tüketimin oyunlaştırılmasıyla artırılmış gerçeklik. *Etkileşim Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 1, 56-77. <https://doi.org/10.32739/etkilesim.2018.1.10>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, R. A. (2014). *Yüzyıllık dönüştüren yaratıcılar*. Literatürk Yayınevi.

# Aylan Kurdi'den Sonra: Sanatta Göçün Kaydı

## After Aylan Kurdi: Recording of Migration in Art

Önder Yağmur

Doç., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

email: [oyagmur@atauni.edu.tr](mailto:oyagmur@atauni.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1022-0931>

İbrahim Arslan

Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

email: [arslanibrahim@atauni.edu.tr](mailto:arslanibrahim@atauni.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5146-3863>



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

### Atıf (APA 6)/To cite this article

Yağmur, Ö., & Arslan, İ. (2021). Aylan Kurdi'den sonra: Sanatta göçün kaydı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 249-257. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.841876>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 16/12/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 31/01/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 30/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

Binlerce yıl öncesinde yaşam biçimi olan göçebelik, bireylerin ve toplumların hayatını şekillendiren bir fiil olarak karşımıza çıkmaktadır. Neolitik devrimle yerleşik düzene geçen insanoğlu temel barınma ve beslenme ihtiyaçlarını karşılayabildiği alanlarda hayatlarına devam etmiştir; ancak göç hareketleri son bulmamış ve çağlar boyunca kültürlerarası etkileşime katkı yapmaya devam etmiştir. Tercih sonucu ya da zorunlu bir fiil olan göç; bireysel ve toplumsal düzeyde birçok farklı etki yarattığı gibi sanat alanında da birtakım yansımalar ve etkiler ile karşımıza çıkmaktadır. Göç ve göçmenlik kavramları üzerinden kişisel fikirlerini farklı disiplinler aracılığı ile izleyiciye aktaran sanatçılar, kendi deneyimlerini ya da göç ile sonuçlanmış savaşlar, afetler, açlık gibi toplum belleğinde yer edinmiş birçok olay veya durumu ele alarak incelemiştir. Sinema, edebiyat ve tiyatro gibi çeşitli alanlarda nesne edinilen göç; plastik sanatlar alanında da sıklıkla kullanılmaktadır. Dünya toplumu birçok göç hareketine ve buna bağlı olarak birçok trajediye şahitlik etmiştir ancak; yaşanan bazı olaylar büyük çapta etkiler yaratmıştır. Aylan Kurdi ve ailesinin 2015 yılında çıktığı göç yolunda trajik biçimde hayatlarını kaybetmesi de yakın zamanda yaşanan büyük trajedilerden biridir ve bu çalışmada Aylan Kurdi üzerinden işlenerek, göç teması etrafında şekillenen sanat eserleri incelenmiş, yaşanan olayın plastik sanatlara yansımaları Ai Weiwei, Banksy, Pekka Jylhä gibi seçilmiş sanatçıların yapıtları özelinde değerlendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Plastik Sanatlar, Aylan Kurdi, Göç, Göçmen, Sanatsal Söylem

### Abstract

Nomadism, a way of life thousands of years ago, has emerged as an act that shapes the lives of individuals and societies. Having settled down with the Neolithic revolution, human beings continued their lives in areas where they could meet their basic shelter and nutritional needs; however, migration movements have not ceased and have continued to contribute to intercultural interaction throughout the ages. Immigration, as a result of choice or an obligatory act, creates many different effects on individual and social levels and it also appears with some reflections and effects in the field of art. The artists, who convey their ideas to the audience through different disciplines over the concepts of immigration, have examined their own experiences or many events or situations that have taken place in the memory of society such as wars, disasters, the hunger that resulted in migration. Migration, which is an object of various fields such as cinema, literature, and theater, is also frequently used in the field of plastic arts. The world community has witnessed many migration movements and related tragedies. Some events that took place had a massive impact. The tragic loss of Aylan Kurdi and her family on their migration route in 2015 is one of the major tragedies recently. In this study, the artworks shaped around the migration theme were examined through Aylan Kurdi, and the reflections of the event on plastic arts were evaluated through the works of the artists such as Ai Weiwei, Banksy, Pekka Jylhä.

**Keywords:** Plastic Arts, Aylan Kurdi, Migration, Emigrant, Artistic Discourse

## 1. Giriş

İnsanoğlunun yerleşik hayata geçmeden önce rutini olan göç, yerleşik düzene geçtikten sonra bilinçli ya da zorunlu bir fiil haline gelmiştir. Gönüllü, zorunlu, iç, dış gibi birçok çeşidi olan; bireysel ya da topluca bir yerden veya yurttan bir diğerine hareket etme, taşınma durumuna göç denilmektedir (Türk Dil Kurumu, 1998). Tarih boyunca karşılaştığımız büyük ölçekli göç hareketleri bulunmaktır ve geniş çaplı insan hareketliliklerinin temelinde genellikle savaşlar ve mübadeleler yatmaktadır. M.S. 4. yüzyılda Çin devletinin baskılarından kurtulmak için batıya doğru hareket eden Hunlar ulaştıkları toprakların sakinleri olan çoğunluğu Cermen kavimlerden oluşan toplulukları göç etmeye zorlamışlardır. 19. yy. ortalarında yaşanan büyük Çerkez sürgünü, I. Dünya Savaşı sonrasında balkan ülkeleri ile yapılan mübadele Anadolu topraklarını da etkileyen göç hareketlerindedir. 1947 yılında Pakistan'ın egemenliğini kazanması sonucunda Hindistan ile yapılan mübadele sonrasında yaklaşık 18 milyon kişinin göç etmesi ve II. Dünya Savaşından kaynaklanan yaklaşık 40 milyon kişinin göç etmek zorunda kalması bilinen büyük insan hareketlilikleri arasındadır (Kımk, 2012).

Göç hareketleri hem yer değiştiren hem de varılan yerdeki toplum için birçok alanda değişikliği zaruri kılmaktadır. Özellikle uluslararası göçler bir takım uyum sorunları ile birlikte zaman zaman ülkelerin siyasi, ekonomik ve toplumsal dengelerini değişikliğe uğratmaktadır (Aksoy, 2012). Varılan yere, terkedilen yerden yalnızca bireyler

değil; inançlar, gelenekler, alışkanlıklar, edinilmiş tüm deneyim ve bilgi birikimleri de götürülmektedir. İsviçreli yazar Max Frisch 20. yüzyılın sonlarında ülkemizden Almanya'ya yapılan işçi göçlerini "işçi istedik, insanlar geldi" cümlesiyle özetlemiştir ve göçün salt işgücü ile kısıtlı olmayıp sosyal göçe dönüştüğünü, kadın ve çocukların da dâhil olmasıyla kitlesel bir hal aldığını belirtmiştir (Adıgüzel, 2016). Göç, bir yandan birbirine yabancı iki farklı topluluğun bir arada yaşama zaruretini doğururken; diğer yandan iki farklı yaşam biçiminin sentez sonuçlarını da yaratmaktadır. Kültürlerarası (Yedikardeş, 2020, s. 23) zorunlu iletişimin neden olduğu bu değişiklikler sanat eserlerini de etkilemektedir. Ekonomik, siyasi, toplumsal ya da bireysel sebeplerden kaynaklanan bu eylem, sanatın her alanında irdelenmiş; birçok farklı çalışmada izleyici ile "göçmen ya da göçmenlik kavramı" arasında bağ kurmak üzere kullanılmıştır. Örneğin siyahi sanatçı Jacop Lawrence, 1941 yılında yaptığı "Büyük Göç" (Görsel 1) adlı serisindeki 60 adet resimle, Amerika kıtasına götürülen siyahilerin "öteki olmak" hissini tuvale yansıtmıştır (Çalışkan, 2018).

### Görsel 1

*One-Way Ticket: Jacob Lawrence's Migration Series*



(Lawrence, 1941).

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel Modele dayalı Nitel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında literatür aranarak Aylan Kurdi ve ailesinin 2015 yılında çıktığı göç yolunda trajik biçimde hayatlarını kaybetmesinden yola çıkılarak çalışma Aylan Kurdi üzerinden işlenmiş, göç teması etrafında şekillenen sanat eserleri incelenmiş, yaşanan olayın plastik sanatlara yansımaları Ai Weiwei, Banksy, Pekka Jylhä gibi seçilmiş sanatçıların yapıtları özelinde değerlendirilmiştir. Bu çalışmada günümüzün salgını haline gelmiş ve tüm dünyayı etkisi altına almış şiddet olaylarından kaynaklanan ekonomik ve politik şartların kitleleri zorladığı göç olgusunun etkilediği plastik sanatlar alanındaki çalışmalar, 2015 yılında hayatını kaybeden Aylan Kurdi özelinde incelenmiş, bu çalışmalar yoluyla ortaya çıkan etkiler araştırmaya konu olmuştur.

## 3. Bulgular

### 3.1. Günümüz Sanatında Göç

Hayat-Sanat ikilisi tarih (Şengünalp, 2020, s. 822) boyunca birbirini etkilemiş ve özellikle sanat hayattan beslenip, günceli takip ederek mevcudiyetini korumaya devam etmiştir. Sanatçıların yapıtları; bireysel deneyimlerinden, yaşadıkları coğrafyadan, içinde buldukları toplumun gelenek ve göreneklerine kadar birçok farklı unsurdan etkilenerek şekillenmiştir. Temelde bir var olma çabası olarak göç, yeni yerlerde yerleşme ve kabul görme çabalarından ibaret değildir. Göçmen olmak, başka bir nedene ihtiyaç duymadan yabancılaşma, yalnızlık ve melankolik duygulara neden olabilmektedir (Adıgüzel, 2016, s. 154). Yapıtlarında göç teması etrafında izler gördüğümüz sanatçıların çalışmaları da çoğunlukla bu deneyimlere bağlıdır. Devlet terörü, bireysel şiddet olayları, toplumsal bölünmeler, ekonomik ya da politik sebeplerle ortaya çıkan göç hareketleri genellikle gelişmiş ülkelere doğru yapılmış olmakla birlikte; yeni gidilen yurtda ortaya çıkan kimlik arayışı ve reddedilme durumları sanat yapıtlarına yansımıştır (Çeber, 2018). Sanatçıların göç ve göçmenlik üzerine deneyimleri galerilerden, sokaklara birçok mekânda dışa vurulmuştur ve özellikle günümüzün şiddet kaynaklı göç hareketleri sanata nesne olmaya devam etmektedir. Heykel, resim, sinema ve edebiyat gibi sanatın birçok alanında gördüğümüz göç temalı örneklerle sıklıkla karşılaşmaktayız. Bu eserlerin; göçmen kimliğine sahip olan sanatçıların yanında, göç ve göçmenliğe dikkat çekmek isteyen duyarlı sanatçılarda da yapıldığı görülmektedir. Kendileri göçmen oldukları için yaşadıkları deneyimleri sanat yapıtlarına yansıtan sanatçılara Sibel-Anny ÖZTÜRK kardeşler (Çeber, 2018) ve Shirin Neshat örnek gösterilirken, Banksy tarafından yapılan "Child in Venice" adlı çalışma da göç olgusunun nesneleştirildiği bir duyarlılık örneği olarak gösterilebilir.

## Görsel 2

### *Child in Venice*



(Banksy, t.y.)

2019 yılı Venedik Bienali'nde sergilenen eserde, üzerinde basit bir can yeleği ve elinde neon bir meşale tutan göçmen çocuğun yardım bekler hali (Görsel 2) tasvir edilmiştir. Harabe haldeki bir yapının dış duvarına çizilmiş bu yapıtta seçilen neon mor renk dikkat çekicidir ve bilindiği üzere mor renk kraliyet rengi olarak kullanılmakla birlikte; Roma uygarlığında deniz canlılarından elde edildiği için çok kötü kokan bu boyayı üreten işçiler, aşağı görülen kölelerdir (Bond, 2017). Buradan hareketle eserden, göçmenlerin maruz kaldığı ya da maruz bırakıldığı trajik olayların yansıması olmasının yanında; diğer taraftan özgürlüğün soyluların sahip olabileceği bir şey olduğu ya da eserin icra edildiği ülke de düşünülünce; mor ışık üreten göçmen çocuğun hakir görüldüğü söylemleri çıkarılabilir mi?

Akdeniz'de yaşanan göç olaylarına vurgu yapan bir başka eser Fernando Sánchez Castillo tarafından yapılmış ve 2020 yılı eylül ayında De Balie'de sergilenmiştir (Görsel 3).

## Görsel 3

### *Memorial (Mare Nostrum)*



(Castillo, 2018).

Castillo tarafından yapılan eser, foto muhabir Santi Palacios tarafından çekilen bir fotoğrafın modellenmesi ile yapılmış ve 857 adet figür içermektedir. Afrika anakarasındaki İspanyol toprağı olan Melilla özerk bölgesinde yıllardır yasadışı sınır geçişleri yaşanmakta ve bu geçişler esnasında birçok trajedi meydana gelmektedir. Aynı zamanda uzun yıllardan beri Avrupa hayali ile yola çıkan göçmenlerin en sık kullandığı güzergâh olan Akdeniz, sayısız ölüme sahne olmuştur. 2019 yılında 19 Haziran'a kadar Akdeniz'de 857 kişi göç yolculuğunda hayatını kaybetmiştir ve buraya atıfla eser aynı figürün 857 tekrarından oluşmaktadır. Eserini “aynı hayalin daha iyi bir yaşam için tekrarlanması bir metaforu” olarak açıklayan sanatçı, Fas'ta sınırı geçmeye çalışırken fark edilince tepesine tırmadığı direğin üzerinden inmeyi reddeden genç bir göçmen imajı üzerinden, kökeninden ayrılma ve bilinçli bir yalnızlık tercihi alt metni ile göç ve etkilerine gönderme yapmaktadır.

### 3.2. Aylan Kurdi ve Plastik Sanatlara Yansımaları

2015 yılı eylül ayında ailesi ile birlikte göç yolculuğuna çıkan 3 yaşındaki Aylan Kurdi, Yunanistan'ın İstanköy sahiline çıkmak isterken botlarının batması sonucu annesi ve kardeşi ile birlikte hayatını kaybetmiş; cansız bedeni Bodrum sahilinde bulunmuştu. Yaşanan bu trajik son, tüm dünyada yüzlerce tepki ve söyleme kaynaklık etmiş; sanatın birçok dalında, özellikle plastik sanatlarda sayısız yansıma bulmuştur. Çin'li sanatçı Ai Weiwei duruma bir fotoğrafla tepki verirken, Finlandiya'lı sanatçı Pekka Jylhä realist bir heykelle yaklaşmıştır.



Aylan Kurdi'nin kaybindan kısa bir süre sonra Latifa Ahrar öncülüğünde 30 kişilik bir grup Fas'ın Rabat sahilinde kumsalda yüzüstü yatarak Aylan Kurdi ve daha önce İspanya sahillerine ulaşmaya çalışırken hayatlarını kaybeden Fas'lı mültecilerin anısına bir performans sergilemiştir. (Görsel 4) Farklı yaş aralıklarında aktivistlerden oluşan grubun üyeleri Aylan Kurdi gibi giyinmiş ve 20 dk boyunca kumsalda uzanarak yaşanan trajik olayı canlandırmışlardır. Bu performans gösterisi daha sonra Ai Weiwei'nin çalışmasının da olduğu birden fazla benzer performansa ilham kaynağı olmuştur.

#### Görsel 4

##### *Fas'lı Mülteciler Anısına Performans*



(Kurdi, 2015).

Latifa Ahrar'ın yönettiği performans ile Ai Weiwei'nin çalışması arasında görsel olarak benzerlik olsa da organize etmesine rağmen Latifa Ahrar performansa dâhil olmamıştır. Buradan hareketle Latifa Ahrar'ın; kişisel ekonomik ya da sosyal şartların, bireyin özgürlük düzeyini belirlediği mesajını vermeye çalıştığını düşündürmektedir.

Kendisi de bir mülteci olarak Amerika kıtasına göç etmek zorunda kalmış, muhalif kimliği ile bilinen Ai Weiwei uzun yıllardır dünya çapında özellikle Çin hükümetine karşı tutumu ve bu karşıtlığı yansıttığı çalışmaları ile tanınmaktadır. Sanatçı, son dönemlerde Hong Kong'da yapılan gösterilerde de aktif rol almıştır ve toplumu herhangi bir düzeyde ilgilendiren sorunları sanat vasıtası ile irdelemektedir. Ai Weiwei, Aylan bebek trajedisi karşısında da sessiz kalmamış, Midilli adasında bir sahilde çakıl taşlarının üzerine Aylan Kurdi'nin bulunduğu andaki hali ile uzanarak fotoğraflamış (Görsel 5) ve bu fotoğrafı Hindistan sanat fuarında sergilemiştir. Bu çalışma üzerine güncel sanat alanında yayın yapan E-Flux'ta Archey (2016) tarafından kaleme alınmış bir yazıda; Aylan bebek trajedisinin ifadesi için orta yaşlı, zengin ve güçlü bir adamın görüntüsünün ne kadar uygun olduğu tartışmaya açılmıştır. Aynı yazıda Ai Weiwei'nin bu fotoğrafla hem küresel boyutta sermaye edindiği hem de para kazandığı iddia edilmektedir (Archey, 2016).

#### Görsel 5

##### *Essential or Impudent? The Debate about Art and Refugees*



(Weiwei, 2016).

Öte yandan Columbia Üniversitesi'nde İran Araştırmaları ve Karşılaştırmalı Edebiyat alanında Hagop Kevorkian profesörü olan Hamid Dabashi tarafından kaleme alınarak, Al Jazeera'da yayımlanan yazıda Ai Weiwei için "bu sahte ölümle birlikte öldü, bu resim belki de en büyük intihar sanatı eseriydi" (Dabashi, 2020) ifadeleri kullanılmıştır. Aynı zamanda The Guardian yazarı Toby Fehily; Dabashi'nin sözlerine de atıf yaparak, "Ai Weiwei'nin politik bir fotoğraf çektiirmek için ölü bir çocuk gibi poz vermesinden daha iyi yollar var" (Fehily, 2020) demiştir. Ai Weiwei daha önce de belirtildiği gibi muhalif kişiliği ile tanınmaktadır ancak Aylan Kurdi'nin kaybına dair yaptığı tartışmalı çalışmanın, küresel göç ve göçmenlerin içinde bulunduğu olumsuz koşulların iyileştirilmesi adına görünür bir katkı yapıp yapmadığı da tartışmaya açıktır. Latifa Ahrar'ın aksine Ai Weiwei,



çalışmasında özne olarak kendi bedenini kullanmış ve Aylan Kurdi trajedisi ile empati düzeyinde bir iletişim kuran sanatçı, yaptığı birçok farklı çalışmada da göç ve göçmen konusunu irdelemiştir.

Diğer yandan Pekka Jylhä, Aylan bebeğin dünya gündemine oturan fotoğrafını, üçüncü boyuta taşımış ve realist bir heykel ile konuya değinmiştir. Sanatçının, dünya toplumunu göç ve sonuçlarına dair düşünmeye zorlayan “Deniz Onu Özgür Bırakana Kadar” isimli eseri (Görsel 6) Helsinki Modern Sanatlar Galerisi’nde sergilenmektedir. Esere dair yazılanlardan biri Donna Roberts tarafından Finland Today’da kaleme alınmış ve Jylhä’nın çalışması ya da Aylan Kurdi ile ilgili diğer çalışmaların sembolik olduğunu ve bu on yılın insanlık felaketlerine etkili bir şekilde yanıt vermedeki yetersizliğimizi (Roberts, 2020) vurgulamaktadır. Bilgisayar destekli yontulan üç boyutlu Aylan Kurdi heykeli cam bir muhafazanın içerisinde (Görsel 6) korumaya alınmış gibi görünmektedir. Belki üç boyutlu bir nesne olarak heykelin plastik (Bulat, 2007, s. 73) dinamikleri ile çok yakın olmayabilir, ancak; Aylan Kurdi’nin bulunduğu andaki görüntüsünün bir imaj olarak korumaya alınarak, uyandırdığı etkiyi taze tutması bakımından sanatın etkili kullanım örneklerinden biri olabilir. Antik Yunan medeniyetinde deniz, bir daha asla görülmecek, her şeyin yok olabileceği bir yer olarak görülüyordu. Öyle ki; gemilerde istenmeyen kişiler, toplumdan dışlanan bireyler, toplum hafızasından silinmiş kişilerin heykelleri ve diğer tüm kirli görülen şeylerin atılabileceği bir çöplük gibiydi (Meck, 2011). Pekka Jylhä, dünya toplumunun sırtında bir yükümü gibi kendilerinden kurtulma çabası ile denizde ölüme terkedilen göçmenlerin yaşadıklarını bu ikonik imaj ve camdan korumasına yansıtmıştır. Öte yandan Finlandiya gibi refah düzeyi oldukça yüksek ve özgürlükler ülkesi olarak bilinen ancak sadece yıllık kota ile mülteci kabul eden bir Avrupa birliği ülkesinde yapılmış olması nedeniyle dikkate değerdir. Aynı zamanda Finlandiya’nın 2017 yılında bastırdığı 5 euroluk madeni hatıra paralarının birinde (Görsel 7) Aylan Kurdi’nin fotoğrafını kullanarak üzerine “Küresel Adalet” yazması da (Finlandiya parasında, 2017) aynı bağlamda ironiktir.

### Görsel 6

*Until The Sea Shell Him Free*



(Jylhä, 2016).

### Görsel 7

*Finlandiya’da Basılan Hatıra Madeni 5 Euro*



(Star Haber, 2017).

Aylan bebeğin kaybına dair yapılmış, belki de en önemli sanat eseri 2017 yılında Katoliklerin ruhani lideri Papa Francesco tarafından yaptırılarak Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütüne hediye edilen heykeldir (Görsel 8). İtalyan heykeltıraş Luigi Prevedel tarafından 177x120x75 ölçülerinde yontulan (Rai, 2017) mermer heykelde yüzüstü yatan Aylan bebeğin başucunda ağlayan bir melek figürü (Putti) tasvir edilmiştir. Eski ve yeni ahitte sıkça söz edilen melekler, tanrının sözlerini insanlara ulaştırmanın yanında, korumasını ve cezasını da getirirler (Carr-

Gomm, 2018). Bu bağlamda, Katolik dünyasının lideri olarak Papa Francesco bir elçi görevi görerek katoliklerin ortak duygularını Birleşmiş Milletler'e iletme misyonu üstlenmiş olduğu söylenebilir. Papa Francesco, aynı çerçevede, Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütü'nün Roma'daki merkezinde açılışı yapılan heykel ile, dünya ölçeğinde etkili ve ciddi finans kaynaklarına sahip Birleşmiş Milletler'in küresel göç ile ilgili yetersiz çabalarını vurgulamayı amaçladığını da düşündürmektedir.

### Görsel 8

*Aylan Kurdi Heykeli*



(Prevedel, 2017).

Aylan Kurdi ve göçmenlerin durumuna vurgu yapan çalışmalardan bir diğeri ise Frankfurt şehrinde yaklaşık 120 metrekarelik bir duvar resmidir (Görsel 9). Justus Becker ve Oğuz Şen tarafından yapılan çalışma, sanatçıların yalnızca suya yakın olmasının önemli olduğunu belirtmelerine rağmen, aynı zamanda Avrupa Merkez Bankası yakınlarında olması ile dikkat çekmektedir (Stern.de, 2020). Tüm dünyada bir sorun haline gelen göç ve etkilerini, kolektif hafızanın bir parçası haline getirmesi adına bu tür sanatsal çalışmalar son derece değerlidir. Aylan Kurdi'nin simge (*Küçüköner, 2005, s. 77*) haline geldiği trajedinin büyük boyutlarda resmedildiği eserin yarattığı etki aldığı tepkiler ile de ölçülebilir. Justus Becker ve Oğuz Şen tarafından yapılan çalışma uygulandıktan yaklaşık üç ay kadar sonra vandal bir saldırıya uğramış ve tahrip edilerek dilimizde "Sınırlar Hayatları Korur!" anlamında "Grenzen retten leben!" yazılmıştır (Şimić, 2018) (Görsel 9).

### Görsel 9

*Aylan Kurdi Duvar Resmi*



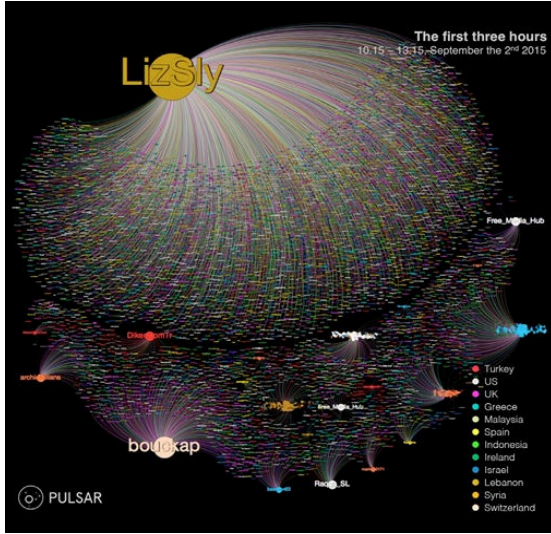
(Becker ve Şen, t.y.).

## 4. Sonuç

2015 Aralık ayında yayınlanan bir rapora göre Aylan Kurdi'nin bulunduğu anın fotoğrafı iki saat içinde 100 farklı ülkede yarım milyonun üzerinde twitter kullanıcısına ulaşmış (Vis & Goriunova, 2015) ve geniş çaplı bir etki yaratmıştır. Fotoğrafın ilk iki saat içinde aldığı etkileşim ilk 24 saat içinde aldığı etkileşimin %3'üne tekabül etmektedir ve görsel 10'da ilk üç saat içindeki yayılımı görülebilir (Vis & Goriunova, 2015). Dünya çapında etkiler yaratan olay, çok büyük oranda göçmen yanlısı söylemlere kaynaklık etmişken, aynı zamanda kısa süreli de olsa bazı Avrupa ülkelerinin göçmen kabul sayılarını arttırdığı gözlemlenmiştir. Öte yandan charli hebdo gibi bazı yayın organlarında da bir takım küçük düşürücü, aşağılayıcı hatta çirkin denebilecek söylemlerin ortaya çıkmasına da sebep olmuş, etiğe aykırı olacağı kanısıyla görseller bu çalışmaya dâhil edilmemiştir.

## Görsel 10

*Aylan Kurdi Fotoğrafının Twitter'da İlk Üç Saat İçinde Aldığı Etkileşim*



(D'Orazio, 2016).

Günümüzde göç, küresel bir sorun haline gelmiştir ve birçok alanda toplumların yaşam şekillerini etkilemektedir. Göçün yarattığı etkiler; siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal alanlarda olduğu gibi sanat alanında da görülmektedir. Göç hareketleri sırasında ve sonucunda yaşananlar farklı sanat dallarında sayısız örnekler kaynağı etmiştir. Özellikle toplumları etkileyen göç hareketleri ve dünya çapında büyük etki yaratan trajik olaylar, her alanda olduğu gibi sanat alanında da daha fazla etki yaratmaktadır. Gelişen teknoloji ve iletişim altyapısının güçlenmesi ile yaşanan herhangi bir durum bir anda dünya gündemine oturabilmektedir. 2015 yılında Bodrum sahilinde yaşanan ve Aylan Kurdi'nin kaybı ile sonuçlanan olay, saatler içinde binlerce etkileşim almasıyla bu duruma örnek olarak gösterilebilir. DHA muhabiri Nilüfer Çelik tarafından çekilen fotoğraftan sonra, çocuğun yaşadığı dramatik son NATO, BM gibi uluslararası kurumların toplantılarına konu olmuş, birçok ülkenin göç politikasını değiştirmesine sebep olmuştur. Aylan Kurdi'nin kaybı bu etkilerin dışında sanat alanında da yansımalar bulmuş; sinema, edebiyat gibi birçok disiplinde özne olarak kullanılmış, göç ve göçmenlik kavramları imgelemiştir. Göç ve sonuçları etrafında şekillenerek izleyici karşısına çıkarılan diğer sanat eserlerinde olduğu gibi, sanatçıların bireysel olarak bu konuda sergiledikleri tavır ve dünyaca ünlü birçok sanatçının yapıtlarına konu olan göç kavramı, Aylan Kurdi'nin son görüntüsü ile özdeşleşerek dikkat çekmiştir. Öyle ki; Aylan Kurdi'nin kaybına atfen yapılan sanat eserleri Papalık ve Birleşmiş Milletler düzeyinde söylemler üretmiştir. Ai Weiwei gibi dünyaca ünlü sanatçıların yapıtlarına konu olan, birçok farklı ülkede farklı anlayışta yapılan sanat eseri ile toplumların belleğinde yer edinen kayıp, göç yolunda yaşanan trajik olaylara dikkat çekmiştir. Aylan Kurdi'nin kaybından sonra dünya toplumunun duyarlılığı zirveye ulaşmış, sanatçıların da destek olduğu kurtarma operasyonları yürütülmüştür. Örneğin Banksy tarafından satın alınan askeri bir bot akdenizde mahsur kalan göçmenleri kurtarmak için gizlice yola çıkmış ve yüzlerce göçmeni kurtarmıştır. Sadece beş yıl gibi kısa bir zaman önce yaşanmış olmasına rağmen hakkında yapılan onlarca sanat eseri ve olayı irdeleyen sanatçıların tanınırlığı plastik sanatlara etkisinin boyutlarını gözler önüne sermektedir.

## Kaynakça

- Adıgüzel, Y. (2016). *Göç sosyolojisi* (1 b.). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Aksoy, Z. (2012). Uluslararası göç ve kültürlerarası iletişim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(20), 292-303. [https://www.sosyalarastirmalar.com/cilt5/cilt5sayi20\\_pdf/5\\_sosyoloji\\_felsefe/%20aksoy\\_zeynep.pdf](https://www.sosyalarastirmalar.com/cilt5/cilt5sayi20_pdf/5_sosyoloji_felsefe/%20aksoy_zeynep.pdf)
- Archev, K. (2016, Şubat). For photo op, Ai Weiwei poses as dead refugee toddler from iconic image. *E-Flux Conversations*. <https://conversations.e-flux.com/t/for-photo-op-ai-weiwei-poses-as-dead-refugee-toddler-from-iconic-image/3169>
- Banksy. (t.y.). *Child in Venice* [Fotoğraf]. Austin Museum of Popular Culture, Austin, Texas, United States. <https://www.highsnobiety.com/p/banksy-migrant-child-venice-mural/>
- Becker, J., & Şen, O. (t.y.). *Aylan Kurdi duvar resmi* [Grafiti]. <https://www.nrz.de/panorama/graffiti-des-toten-fluechtlingsjungen-aylan-kurdi-zerstoert-id11940674.html>
- Bond, S. E. (2017, Ekim). The hidden labor behind the luxurious colors of purple and indigo. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/406979/the-hidden-labor-behind-the-luxurious-colors-of-purple-and-indigo/>
- Bulat, M. (2010). Form ve kompozisyon. *Sanat Dergisi*, 0(12), 73-78. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28932>
- Carr-Gomm, S. (2018). *Sanat- sanatın gizli dili*. İnkılap Kitabevi.
- Castillo, F. S. (2018). *Memorial* [Heykel]. CentroCentro, Madrid, Spain. <https://fundacionnmac.org/es/2018/12/18/fernando-sanchez-castillo-en-madrid/>
- Çalışkan, S. (2018). Çağdaş sanat eserlerine göç olgusu perspektifiyle bir bakış. *İdil*, 7(41), 39-45. <https://doi.org/10.7816/idil-07-41-06>
- Çeber, T. (2018). Plastik sanatlardaki üretimlerde ele alınış biçimiyle göç olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 97-109. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/609714>
- D'Orazio, F. (2016). *Aylan Kurdi Fotoğrafının Twitter'da ilk üç saat içinde aldığı etkileşim* [Fotoğraf]. <https://www.pulsarplatform.com/blog/2016/journey-of-an-image-from-a-beach-in-bodrum-to-twenty-million-screens-across-the-world/>
- Dabashi, H. (2016, 4 Şubat). A portrait of the artist as a dead boy. *Aljazeera*. <https://www.aljazeera.com/opinions/2016/2/4/a-portrait-of-the-artist-as-a-dead-boy>
- Dedert, A. (2016, 10 Mart). Mainufer in Frankfurt: Riesiges mahnmal für toten flüchtlingsjungen Aylan. *Stern*. <https://www.stern.de/kultur/kunst/aylan-kurdi--riesiges-mahnmal-in-frankfurt-fuer-toten-fluechtlingsjungen-6741916.html>
- Fehily, T. (2016, 6 Şubat). There are better ways for Ai Weiwei to take a political stand than posing as a drowned infant. *Theguardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/06/there-are-better-ways-for-ai-weiwei-to-take-a-political-stand-than-posing-as-a-drowned-infant>
- Finlandiya parasında Aylan'ın resmi. (2017, 5 Mayıs). *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/dunya/finlandiya-parasinda-aylan-in-resmi-2444600>
- Jylhä, P. (2016). *Until the sea shell him free* [Heykel]. Helsinki Contemporary Gallery, Helsinki, Finland. <https://ollilaasanen.wordpress.com/2016/03/05/one-misfortune-at-a-time/>
- Kımık, K. (2012). Göç, sürgün ve iltica. *Hayat Sağlık Dergisi*, 36-39. <http://keremkinik.com/wp-content/uploads/2017/10/G%C3%B6%C3%A7-S%C3%BCrg%C3%BCn-ve-%C4%B0ltica.pdf>
- Kurdi, A. (2015). *Fas'lı mülteciler anısına performans* [Fotoğraf]. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3227703/Thirty-people-recreate-death-Aylan-Kurdi-laying-sand-Moroccan-beach-dressed-clothes-drowned-Syrian-boy.html>
- Küçüköner, M. (2005). Sanatta imge, simge ve gösterge ilişkilerine bir bakış. *Sanat Dergisi*, 0(7), 76-82. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28857>
- Lawrence, J. (1941). *One-way ticket: Jacob Lawrence's migration series* [Resim]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2015/onewayticket/panel/40/>
- Meck, J. (2011). *The Sea: A cultural history*. Reaktion Books.



- Prevedel, L. (2017). *Aylan Kurdi heykeli* [Heykel]. <https://www.hurriyet.com.tr/dunya/papadan-bmye-alan-kurdi-heykeli-40612818>
- Rai. (2017, 16 Ekim). Papa Francesco dona statua dedicata al piccolo Aylan morto sulle coste turche. *RaiNews*. <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Papa-Francesco-dona-statua-dedicato-al-piccolo-Aylan-morto-sulle-coste-turche-5f3c8a2b-4173-478e-a5d4-6fb672198496.html>
- Roberts, D. (2016, 10 Mart). The drowned refugee Aylan Kurdi and other horrors on display at Helsinki contemporary. *Finlandtoday*. <https://finlandtoday.fi/the-drowned-refugee-aylan-and-other-horrors-on-display-at-helsinki-contemporary/>
- Šimić, L. (2018). My sea: On the waves of poetics and politics. *Performance Research*, 23, 74-78. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1518613>
- Star Haber. (2017). *Finlandiya'da basılan hatıra madeni 5 Euro* [Fotoğraf]. <https://www.star.com.tr/dunya/paranin-uzerinde-o-fotograf-yer-alacak-haber-1214294/>
- Şengünel, C. (2020). Heykelin politik bir imgeye dönüşümü: Harburg anıtı örneği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 816-826. <https://doi.org/10.46442/intjcss.837583>
- Türk Dil Kurumu. (1998). Göç. *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük* (Cilt 1) içinde.
- Vis, F., & Goriunova, O. (2015). *The iconic image on social media: A rapid research response to the death of Aylan Kurdi*. Visual Social Media Lab. [https://www.scribd.com/document/293236608/Visual-Social-Media-Lab-The-Iconic-Image-on-Social-Media-a-rapid-research-response-to-the-death-of-Aylan-Kurdi#from\\_embed](https://www.scribd.com/document/293236608/Visual-Social-Media-Lab-The-Iconic-Image-on-Social-Media-a-rapid-research-response-to-the-death-of-Aylan-Kurdi#from_embed)
- Weiwei, A. (2016). *Essential or impudent? The debate about art and refugees* [Fotoğraf]. <https://www.dw.com/en/essential-or-impudent-the-debate-about-art-and-refugees/a-39177781>
- Yedikardeş, C. (2020). Erzurum ili özelinde 3-6 yaş aralığındaki okul öncesi gruplarla temel becerileri geliştirmeye yönelik kil uygulamaları. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 8(1), 22-31. <https://www.sanategitimidergisi.com/makale/pdf/1592310037.pdf>



# Yaklaşım Çeşitliliği Bağlamında COVID-19 Pandemisi İçin Tasarlanan Afişler

## Posters Designed for Covid-19 Pandemic in The Context of Diversity of Approach

**Meryem Deveci**

Dr. Öğr. Üyesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Yerim-İş Anabilim Dalı  
email: [deveci.meryem@hotmail.com](mailto:deveci.meryem@hotmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7260-5816>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Deveci, M. (2021). Yaklaşım çeşitliliği bağlamında Covid-19 pandemisi için tasarlanan afişler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 258-270. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.842526>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 17/12/2020

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 23/01/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 30/03/2021

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

21. yüzyılda hala dramatik ve trajik olaylara tanık oluyoruz. İçinde bulunduğumuz 2020 yılının ilk aylarından itibaren; üzerinde uzun yıllar konuşulup tartışılacak, ekonomik ve sosyal sonuçlarının büyüklüğü zamanla, araştırmalara konusu edildikçe, açığa çıkacak, tüm dünya toplumlarını etkileyen, insanlığın belleğinden kolayca silinemeyecek *Covid-19 Pandemisi'*ne tanıklık ediyoruz. *Covid-19 Virüsünün* öldürücü etkisinden korunmak ve salgının yayılımını durdurmak için Dünya Sağlık Örgütü liderliğinde; eldeki verilerle oluşturulan önlemler ve uyulması gereken kurallar, tüm devletlerin ilgili kurumlarına iletilerek, halklarını bilgilendirmeleri ve salgınla savaşımında ulusal stratejilerini belirlemelerini istedi.

Her ülkenin ilgili kurum ve kuruluşlarının yanı sıra, sivil toplum kuruluşları, eğitim kurumları, yazılı ve görsel medya, halkı bilgilendirip bilinçli davranış geliştirmelerini amaçlayan mesajların yayılımı için yoğun çaba harcadılar. Sosyal medyanın da etkin biçimde iletişim olanaklarını hızlandırdığı ortamda milyarlarca görsel uyarı mesajları insanlara ulaştırıldı.

Araştırma; *Covid-19 Pandemisi'* nin ilk aylarında yayımlanan bilgilendirme afişlerindeki sosyal yaklaşım çeşitliliğini grafik tasarım alanının verileriyle, örneklere dayalı olarak tartışmayı amaçlayıp; literatür tarama yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Farklı kültürel özellikler gösteren ülkelerden seçilen afiş örneklerinde, estetik yansımalarından çok; sosyal yaklaşımlarda, kullanılan farklı ikna yöntemleriyle oluşturulmak istenen toplumsal algı türünün izi sürülmek istenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Grafik Tasarım, Covid-19, Sosyal Kültürel Afiş, Görsel Eleştirel Analiz, Küresel Norm Oluşturma

### Abstract

We still witness dramatic and tragic events in the 21<sup>st</sup> Century. Since the first months of the year of 2020, we have been witness to the *Covid-19 Pandemic* which will be a topic for discussion for the years attached, the size of whose economic and social repercussions will be revealed in time, as it is rendered as a subject in research studies which have affected all societies in the world and which will find it rather difficult to be erased from the human memory. Under the leadership of the World Health Organization, to protect from the lethal effect of the Covid-19 Virus and to stop the spread of the epidemic, the precautions created with the data and the rules to be followed were conveyed to the relevant institutions of all states and asked them to inform their people and determine their national strategies in combating the epidemic.

In addition to the relevant institutions and organizations of each country, civil society organizations, educational institutions, printed and visual media organs have made an intense effort to disseminate messages to promote public information and develop conscious behavior. Billions of visual warning messages were delivered to people in an environment where social media actively accelerated communication opportunities.

The study conducted through a literature review and aims to discuss the diversity of social approaches adopted in the informative posters released during the initial months of the *Covid-19 Pandemic* from a practical approach and through the data gathered from the field of graphic design. The study represents an endeavor to trace back the type of societal perception targeted through the use of distinct persuasion techniques in sample posters selected from countries of varied cultural characteristics rather than their aesthetic implications.

**Keywords:** Graphic Design, Covid-19, Social Cultural Poster, Visual Critical Analysis, Global Norm Creation

## 1. Giriş

Grafik tasarım ürünleri ortaya çıktığı tarihten bu yana, toplumda etkin olarak kendine yer bulmuş; sosyolojik, ekonomik, politik, kültürel ve eğitsel sorunların çözümünde, toplumsal iletişim kanalı olarak sürekli yenilenmiştir. Dönemin teknolojik olanaklarının katkılarıyla gelişen tasarımlar, sorunsala ilişkin mesajı ilgili hedef kitleye ulaştırmada; sürekli yaşayan aktif bir dil olmuştur. Grafik tasarım; yaratıcı süreçlerin üretimi olan, görsel ve metinsel dili ile en hızlı biçimde algılanmayı sağlayan yöntemleriyle, çağın insanlarına sunulan bir bilgilendirme aracıdır.

Zengin bir görsel dil olarak değerlendirebileceğimiz grafik tasarım ürünleri, çeşitli biçimlerde ve çok farklı işlevlerle hayatımıza yön vermektedir. Çünkü değişen teknoloji ve yaşam biçimlerine rağmen, sürekli kendini yenileyebilen, dönüşebilen formlarıyla bizi etkilemeyi başarmıştır. Grafik tasarımı insan yaşamında bu kadar canlı ve vazgeçilmez kılan şey; kuşkusuz kendine özgü disipliniyle kullandığı görsel göstergeler ve kodlarla,

amaçladığı algıyı yaratabilme başarısıdır. Temel kaynak olarak mesaj içeren bilgiyi görsel ve metinsel kodlara dönüştürerek; grafik tasarımıyla dikkat çeken, estetik ve hızlı algılanabilir, yeni, özgün rafine bir dil oluşturulur. Grafik tasarım ürünü bilgiyi bütünüyle dikte etmez, izleyicinin bilgiyi nasıl yorumlayacağı ve algısı doğrultusunda davranış dönüşümünü nasıl sağlayacağını betimleyen direktifler vermez. Ancak öyle bir yaklaşım geliştirilir ki, alımlayıcı keşfetmeye yönlendirilir. Bu; hedef kitlenin kolayca benimseyeceği kültürel ve estetik bir seslenişle gerçekleşir. Bu nedenle sosyal afiş modern toplumun dönüşümü için en önemli araç haline gelmiştir.

Geçmişten bu yana güçlü bir iletişim aracı olan afişler, pek çok imgeyi barındırırlar. Bu imgeler aracılığıyla zengin anlamlar inşa ederek etkili mesaj iletmenin yanı sıra tasarıma estetik bir değer katarlar (Lehimler, 2019, s. 408). Afiş sadece mesajını değil, aynı zamanda sosyal, politik, ideolojik ve teknolojik bilgilere dayalı bir dünya görüşünü de sunar. Sosyal gruplar ve toplum var olduğu sürece, sosyal afişlerinin oluşturulması, en acil sorunları ortaya çıkardığı ve insanların dikkatini çözüm bulmaya yönlendirdiği için farklı teknoloji ve yöntemlerle üretilmesi sürecektir. Sosyal tanıtımın insancıl ve eğitici olan iki temel amacı vardır: Birincisi sosyal sorunları kapsar, ikincisi kişisel gelişim ve ufukların genişlemesine katkıda bulunur. Bu nedenle, grafik tasarımın sanatsal iletişim kanallarını kapsayan ve her toplum için paha biçilmez olan; etik kültürel ve ahlaki değerlere işaret eden sosyal afişler, toplumların görsel bellek arşivleri için özel bir önem taşır.

## 2. Yöntem

Araştırma; Covid-19 Pandemisi'nin ilk aylarında yayımlanan bilgilendirme afişlerindeki sosyal yaklaşım çeşitliliğini grafik tasarım alanının verileriyle, örneklerle dayalı olarak tartışmayı amaçlayıp; literatür tarama yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Farklı kültürel özellikler gösteren ülkelerden seçilen afiş örneklerinde, estetik yansımalarından çok; sosyal yaklaşımlarda, kullanılan farklı ikna yöntemleriyle oluşturulmak istenen toplumsal algı türünün izi sürülmek istenmiştir.

## 3. Bulgular

### 3.1. Covid- 19 Pandemisinin Tasarıma Etkisi

COVID-19 salgını yüzyılımızın en büyük küresel krizi olarak kabul edilmektedir. Krizin derinliği ve yaygınlığı dünyanın yaşadığı diğer pandemi özelliklerine göre daha çok sayıda insanı ilgilendiren bir halk sağlığı krizi olarak düşünülmelidir. 7,8 milyar insanı tehdit eden kriz yalnızca hayatta kalma savaşını değil, aynı zaman da ekonomik anlamda aç kalmama savaşını olarak da değerlendirilmektedir. COVID-19 salgını başlı başına dünyanın küresel ölçekte değiştiği, güç dengelerinin 20. yüzyıla göre farklılaştığı, yüksek teknolojinin yalnızca belli ülkelerin tekelinde olduğu bir döneme rastlamıştır.

20.yüzyılın II. Dünya Savaşı sonrasında geliştirdiği uluslararası dayanışma kurumlarının, hukuk kurumlarının işlevsizleştiği bir dönemde yaşanan kriz henüz bütüncül anlamda sonuçlarına dair işaret vermemiş olsa da yaşanan 11 aylık süreç içinde her geçen gün dünyanın bu krizle baş etmekte yetersiz kaldığını kanıtlayan göstergelerle karşılaşmaktadır.

Genel Sekreter, koronavirüs sonrası küresel yönetim güvenlik konseyi toplantısına hitaben uluslararası iş birliğinin temel başarısızlığını, "Koronavirüsün küresel yayılmasını önleme çabalarında ülkeler büyük ölçüde iş birliği yapamadı, üst düzey Birleşmiş Milletler yetkilisi, 24 Eylül video konferans toplantısında Güvenlik Konseyi'ni uyardı ve küresel yönetim ve çok taraflılığın yeniden düşünülmesi çağrısında bulundu. Genel Sekreter António Guterres salgının yayılmasını ve aşırı kayıpları "küresel hazırlık, iş birliği, birlik ve dayanışma eksikliğine" bağlayarak, "Pandemi, uluslararası iş birliğinin açık bir testidir ve esasen başarısız olduğumuz bir testtir" şeklinde vurgulamıştır (Security Council, 2020).

Dünyanın siyasal, ekonomik ve teknolojik büyümesinde lider rolü üstlenen güçlü ülkelerin kriz karşısındaki yetersiz uygulamaları krizi kontrol altına almak için geliştirilen sosyo-ekonomik önlemler 17. ve 18. yüzyıl salgınlarındaki önlemleri aşamayan, krizi doğrudan sıradan insanların çabasıyla yönetmeye çalışan ilkel sistemleri geliştirmiştir. Küresel dünyada uluslararası ilişkileri düzenlemek bağlamında güçlendirilen devlet olgusu yerel otorite bağlamında yetersiz kalmıştır. Bu yetersizliğin en önemli göstergesi bir noktadan başlayan hastalığın küresel dayanışmayla binlerle ifade edilebilecek rakamlarda sınırlı kalacakken; dayanışma stratejilerinde tehlikeyi göremeyen siyasal uygulamalarla milyonlarla ifade edilen rakamlara seyirci kalınmıştır.

Covid-19 salgını dünyanın her yerinden insanları etkiliyor. Covid-19 salgını dünyanın her yerinden insanları etkiliyor. Covid-19 koronavirüs vakaları-bir avuç ülke dışında- dünyanın en az gelişmiş ülkelerinin (EAGÜ'ler), karayla çevrili gelişmekte olan ülkelerin (LLDC'ler) ve gelişmekte olan küçük ada ülkelerinin (SIDS) çoğunda tespit edilmiştir. Toplam nüfusu 1 milyarın üzerinde olan, 91 ülkeden oluşan bu üç grup; doğası gereği, sınırlı yanıt verme yöntemleri nedeniyle dış şoklara karşı özellikle savunmasızdır. Gelişmiş ülkelerin el uzatmadığı bu savunmasız ülke gruplarını desteklemek için üç yönlü bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır: (1) Covid-19'un yayılmasını durdurmak için kaynaklar sağlamak, (2) salgını durdurmak için hızla kapasite oluşturmak ve (3) ekonomik çöküşü önlemek için kaynak sağlamak.

En savunmasız ülkeler üzerindeki etkiyi sınırlamak için hem mali hem de teknik destek gerekli olacaktır (Alwazir, 2020).

Yüksek teknoloji söz konusu süreçte bir güç olarak az gelişmiş ya da yoksul ülkelerle paylaşılmamış yayılımın hızı küresel bağlamda hesaplanmadığı için ülkeler boyutunda da tasarlanan önlemler yetersiz kalmıştır. Örneğin, Avrupa Birliği 500 milyon vatandaşı inceleyen stratejiler çizerken dünya genelinde vaka sayısı henüz 5000'li rakamlardaydı.

UNESCO ve UNESCO'ya bağlı Biyo-etik kurulu salgın sürecinin başlangıcında oluşacak sorunları öngöremediği için büyük devletlerin başka ülkeler karşısında alacağı refleks tutumu engelleyecek herhangi bir yönerge yayımlayamamıştır. Dünya nüfusunun %70'i bütünüyle savunmasız kalırken, salgın kolayca gelişmiş ülkeleri de kapsayacak biçimde yaygınlaşmıştır.

Pandemilerin başa çıkılması gereken en önemli sorunu toplumsal dayanışmayı etik değerler gözetilerek gerçekleştirmektir. SARS pandemisinde yoksul ülkelerle sınırlı kalan yayımda gelişmiş ülkelerin duyarsızlığı birleşmiş milletler boyutunda tartışılıp, etik analizleri yapılabilsen COVID-19 pandemisinin devletler boyutunda seçilecek stratejileri belirlemeyi kolaylaştırıcaktı. Bir anlamda devlet belleği oluşacaktı. Oysa yüzyılımızın diğer pandemileri uluslararası tartışmalarda gündem oluşturamadığı için COVID-19 pandemisine bütünüyle tıbbi ve bilimsel olmayan, küresel ekonominin çıkarıcı tercihleriyle yaklaşılmış 3. Dünya ülkelerinin kendi sorunlarıyla baş başa bırakılmasının sonuçlarını tüm dünya insanlığını etkileyeceği görülememiştir.

COVID-19 pandemisi, hastalığı tanımlayan sağlık çalışanlarıyla, hastalığa maruz kalan sıradan insanın yerel savaşım yöntemleriyle kriz aşılma istenmiştir. Sağlık sektörünün küreselleşmenin ve neo-liberal ekonominin gereği olarak sermayenin bir parçası haline gelmesi uluslararası dayanışmanın önünde, devletlerin baş edemediği bir engel haline gelmiştir.

Dünya çapında farklı zamanlarda farklı stratejilerle uygulanan karantina ve kısıtlamalar enfeksiyon yayılımını engellemediği gibi, en sıradan sağlık koşulları için gerekli olan basit tıbbi donanımın yetersizliğiyle karşı karşıya kalınmasına neden olunmuştur. COVID-19 pandemisinin enfeksiyon tehdidi süreci uzadıkça salgın karşısındaki insan tutumları da tıbbi endişeleri aşır toplumsal sorunların belirginleştiği ve tepkilerinin arttığı hastalıklardan bağımsız gibi görünen yeni kriz temalarını canlandırmıştır. Ülkelerin yerel kültürel özellikleri, halk ile yönetim sistemi arasındaki uyumsuzluklar, ülkelerin siyasal kimliklerinin ideolojik tercihleri ve bu tercihler karşısında muhalif halkın tutumu çok sayıda sağlık önleminin uygulanmasını zorlaştırmıştır. Demokratik ve varlıklı ülkelerde bile sınıfsal farklılıklar ortak tutum ve davranışın sağlanmasını engellerken; otoriter rejimlerdeki muhalif halkın siyasal tepkileri COVID-19 savaşımı zorlaştıran yeni sosyal koşullar yaratmıştır.

Uluslararası iletişimde çağın en gelişmiş teknolojisi olarak internet; zaman zaman devletlerin üstlenmesi gereken sorumluluklarını, kolektif bilinçlendirme bağlamında gerçekleştirilmiş olması pozitif bir durum olarak görülse de süreç negatif işlevleri açığa çıkarmıştır. Hızlı haberleşmenin doğru bilgilendirmeyi garantilemediği kolayca görünür hale gelmiştir. Yanlış bilgilendirme ve ideolojik hedefli saptırılmış düşüncelerin enfeksiyon kılıfı altında hızlı yayılımı COVID-19'la savaşımı bilimsel gerçeklikten büyük ölçüde uzaklaştırmıştır. Örneğin, izolasyon süreçleri sosyal medyanın gerçek bilgi denetimi olmaksızın etkili olduğu dönem olmuştur. Bu da internet olanaklarına sahip gelişmiş ülkeleri ortak strateji belirlemede önemli ölçüde engellemiş COVID-19 gerçeği farklı iletişim katmanlarında farklı amaçlarla farklı savunma sistemleri yaratmıştır. Sürecin fırsata çevrilmesine dair projeler; süreçten çıkılmasına dair olan projelerin önüne geçmiştir.

COVID-19'la ilgili tıbbi çalışmalar yayılımın engellenmesini sağlamakta yetersiz kaldığı gibi sağlık sektörü ile devletlerarasındaki iletişim ekonomik öncelikleri aşamadığı durumlarda krizi ağırlaştırıcı yeni sorunların gündeme gelmesini sağlamıştır. Kolektif korkuların bireysel psikolojik sorunlara dönüşmesinin yanı sıra yaşanan ekonomik krizlerin yarattığı umutsuzluk ve mutsuzluk duygularının çözümsüzlük yargısına neden olduğu, savaşmak yerine radikal biçimde türün yok olması isteği gibi patolojik toplumsal davranışlar yaygınlaşmaya başlamıştır. Beklenmedik zorluklarla yüz yüze kalan farklı kültürlerin, farklı gelir gruplarının bireyleri pandemiden değil, pandemi sonrasında korkmaya başlamışlardır. Zaten giderek hümanizma düşüncelerini zayıfladığı dünyamızda sevgisizlik bütünüyle nefrete dönüşmüştür. Bir grup; pandemi sonrasında dünyanın asla aynı kalamayacağını düşünerek kaygılanırken başka bir grup da hiçbir şeyin değişmeyeceğini düşünerek kaygılanmaktadır. Bir anlamda değişimin de değişmezliğin de yaşama sevincine katkıda bulunmayacağı yargıları yoğunlaşmıştır.

COVID-19 pandemisi inanç sistemlerinin de dünyevi sorunlarla baş etme stratejisini açığa çıkarmıştır. Hiçbir dini inanış temsilcisi toplumsal uyum sağlamada başarılı olamadığı gibi, cemaatlerine yaşama umudu ve sevinci vermek gibi duygusal alanlarda da edilgen kalmışlardır. Yalnızca erişimi sınırlı olan olanakların paylaşımında dini inanış grupları kendi cemaatlerini kollamıştır.

Duygusal değişimi etkileme gücüne sahip herhangi bir müdahale gibi, ciddi hastalıklara yönelik dini ve manevi yaklaşımların da riskleri ve faydaları vardır. Psikiyatristler olarak, belirli bir hastanın fiziksel ve duygusal ihtiyaçları ile din ve maneviyatın hem olumlu hem de olumsuz etkileşimlerini anlamamız gerekir

ve bu muhtemelen hastadan hastaya önemli ölçüde farklılık gösterecektir. Umud ve dayanıklılığı besleyen inanç ve uygulamaları desteklerken, dinsel suçluluk ve korkudan kaynaklanan uyumsuz tepkileri ele alabiliriz (Cynthia, 2020).

Ekonomik aktiviteyle geliri korumak için seçilen stratejiler, sağlığı koruma stratejileriyle karşıt hale gelmesi ülkeleri ve insanları seçime zorlamıştır. Yüksek teknolojinin uzaktan çalışma çözümleri üretim tarzlarının yalnızca %25'ini kapsamaktadır. Uzaktan çalışmaya uygun ekonomik sektörlerin %25'inin ise teknoloji olanakları %9'u geçmemektedir. Bu veriler göstermiştir ki, yüksek teknoloji sağlığın korunması için bir çözüm olmaktan uzak olduğu gibi yüksek teknolojinin yarattığı eşitsizlikler ekonomik eşitsizliğin derinleşmesini sağlamıştır.

Uluslararası ekonomi teorisyenleri yakın gelecekte, COVID-19 enfeksiyonu kontrol altına alındıktan sonra yeni kriz alanlarının oluşacağını öngörmektedir. Birçok ülkede daha yüksek vergiler, azaltılmış kişisel özgürlükler, demokratik kurallardan ödün verilmiş siyasal sistemler ve halkın kişisel bilgilerinin bütünüyle saydamlaşması sorunları öngörülmektedir. Gelir dağılımı eşitsiz olan az gelişmiş ülkelerde yetersiz beslenmenin yarattığı yeni sağlık sorunlarıyla birlikte güvenlik paradigmalarının değişmesi nedeniyle siyasal irtica ve göç etme kapılarının uzun süre kapanacağı tahmin edilmektedir. Bu gelişmeler bir yandan dünya nüfusunun 3/1'ini korumasız hale getirirken diğer yandan topluluklar yerküre içinde kendi kaderlerine terk edilerek tecrit edileceklerdir. Söz konusu bu öngörüler, kuşkusuz yakın gelecekte sınanmış gerçeklikler olarak tarihe mal edileceği gibi küresel dünyadaki birçok insani olgunun tanımlanmasında öncesi ve sonrası anlamında milat oluşturacaktır.

COVID-19 pandemisinin tanıklık eden toplum bilimciler ve siyaset bilimciler uzun süre çalışma gündemlerinde pandemiye koruyacaklardır. Tıpkı II. Dünya Savaşının ardından süren araştırmalar gibi. Toplumsal bağlamda sanatçı da tanıklığını sanatın anlatım diliyle yorumlayacaktır. Yakın gelecekte sanatçıların da toplumsal sorumlulukları kuşkusuz tartışma gündemlerinin bir parçasını oluşturacağı beklenmelidir. Ancak grafik tasarımı bağlamında süreç bağımsız yaratımlardan farklı roller üstlendiği için farklı yorumlamalara, hatta suçlamalara maruz kalacaktır. Özellikle tanıtım grafiği ya da eğitsel iletişim grafiği devlet politikası stratejileriyle bağlantılı olarak tartışılacağı için çok sayıda eleştirinin nesnesi haline gelecektir. Henüz pandemi sonuçlarını yaşamadığımız, sürecin içinde bulunduğumuz bugünlerde iletişim ve eğitim amaçlı üretilmiş COVID-19 tasarımları eleştiriye açık çeşitlilik göstermektedir. Tasarımcının süreci kavramadaki yetkinliği işverenin sunduğu bilgi ile sınırlıdır. Bu nedenle tasarımcı süreci yorumlarken sıradan insanın yorumlarının ötesinde devlet ve sağlık politikasını yönlendiren düşünceleri paylaşmak ve yorumlamak durumundadır. Bir iletici ve eğitici olarak grafik tasarımcı resmi stratejiyi en etkili biçimde sunmakla görevliken birey olarak, sanatçı olarak ön gördüğü ya da düşündüğü olguları yansıtmaktan uzak kalır. Bağımsız tasarımcıların süreci yorumlamalarındaki başarı gelecekte takdir edilecektir. Ancak sosyal iletişim ve eğitim için tasarlanmış çok sayıda afiş siyaset sosyolojisi, yönetim stratejileri, sağlık politikaları, ekonomik politikaları, kamu politikaları bağlamında birer belge olma niteliği taşıyacaklardır. Çünkü bu tasarımlar resmi devlet tutumunun yönlendirdiği düşünceden bağımsız olamayacaklardır.

### 3.2. Grafik Tasarım ve Afiş Görsellerinde Yaklaşım Çeşitliliği

Grafik tasarım entelektüel irdeleme ile tasarımsal uygulama alanlarıyla yeniden kavramsallaştırma olanağı bulabilmektedir. Tasarım üzerindeki belirli gösterge sistemlerinde anlam üretimi ve biçimsel doğası, süreç içerisinde tasarım analizlerini etkilemekte ve anlamın temsili yerine metinsel ilişkilendirme sorunuyla yaklaşmaktadır. Tasarım ilintili bir takım analitik kipler kombinasyonuna dayanan bir dizi farklı argüman ve bakış açısı benimsemiştir (Uslu, 2017, s. 80). Tasarımda içerik ve biçim algısı önemlidir. Massimo Vignelli'e göre, grafik tasarımı semantik olarak doğru, sentaktik olarak tutarlı ve pragmatik olarak anlaşılabilir bilgi organizasyonudur (Ambrose ve Billson, 2013, s. 160).

Çok çeşitli alanlarda yaratılmış olan grafik tasarım ürünleri genel olarak değerlendirildiğinde; tasarımdaki görsel dilin derinliği ve yaratıcılıkla sağlanmış ilettiler; alımlayıcıyı kimi zaman düşündürtebilir, sorgulatabilir, cevap verdirtebilir/verebilir, sakinleştirebilir, gerginleştirebilir, yönlendirebilir ya da hayal ettirebilir. Bazen çok gerçekçi, bazen de gerçeğin üstüne hayali bir dünya inşa edilmesine olanak sağlar. İşte bütün bu duyguları kitlede yaratırken, bilgi aracılığıyla oluşturduğu birtakım kodlarla, tutarlı ilişkiler ağını inşa ederek ve istediği dünyayı yansıtmaktadır. Tasarım mesajların ifadesinin sembolik sonsuzluk ile gerçek dünya arasındaki kökten huzursuzluğu temsil etmektir. Bütün kültürlerin yerleşik sembolik düzenlere direnç amacıyla, kendi kurgusalıklarına gönderme yapan iletişimsel biçimleri vardır (Toorn, 2012, s. 105). Herhangi bir grafik tasarım ürünü vermek istediği mesajlar/ilettiler doğrultusunda, bilgiyi doğrudan sunmak yerine, tasarımın gerektirdiği yaratıcılık, derin düşünme, düşündürme eylemleriyle, kimi zaman en yalın ve doğrudan, kimi zaman da yalın-dolaylı görsel dil aktarımını tercih ederek hedeflediği kitleye iletmektedir. Bu bakımdan grafik tasarım, zengin görsel dil yoluyla enformasyon taşıyıcısı-yayıncısı olarak hedef kitle için önemli bir rol üstlendiği söylenebilir. Ambrose ve Harris'e göre tasarım, yön bilgiyi ya da ihtiyacı, bir ürüne veya tasarım çözümüne dönüştüren bir süreçtir. Yüksek oranda yaratıcılık içeren tasarım süreci; tanımlama, araştırma, fikir bulma, ilk örnek oluşturma, seçme, uygulama ve öğrenme gibi evrelerden oluşur. Süreç tarafından yönlendirilen ve kontrol edilen yaratıcılık,



ele alınan problemi yönbilginin belirlediği hedefleri karşılayan veya aşan, uygulanabilir pratik bir çözüme doğru yönlendirmedir (Ambrose ve Harris, 2013, s. 11).

Grafik tasarım ulusal ve uluslararası politikaların, küresel meselelerin, özgürleşme hareketlerinin ve yardımların tanıtımında önemli rol oynamaktadır (Ambrose ve Billson, 2013, s. 30). Dolayısıyla tasarımcının görevi gündemi yakından takip etmek, ilgili kaynaklardan beslenmek ve bu yolla tasarımını en etkili üslup ve yaklaşımla izleyici/tüketiciye sunmak ve bilinç yaratmaktır. Grafik tasarım, içinde barındırdığı birçok ürün aracılığıyla gerek evrensel gerekse yerel boyutta iletişim sağlayan, güçlü bir görsel iletişim biçimidir. Sürekli kendini yenileyen ve çok çeşitli biçimlerde kendini sunabilen, geniş kitlelere seslenebilen etkin bir dildir. Bu bağlamda geniş kitleye seslenmek amacıyla kullanılan en yaygın grafik tasarım ürünleri, açık hava alanlarında sergilenen billboardlar çeşitli basın alanlarında yayınlanma ve birçok mekânda sergileme olanağı bulan afişlerdir. Afiş tasarımı önemli bir hizmet, sunum ve tanıtım işlevine sahiptir. Afişler, görsel tasarımı ve çoğaltma tekniği nedeniyle, tasarlandığı dönemdeki toplumun özelliğini ve özgünlüğünü yansıtmaktadırlar. Toplumun beğeni, kültür, sosyal, ekonomik ve politik yapısı hakkında da fikir vermektedirler.

Grafik tasarım belli kuralları olan bir disiplindir. Tasarım kuralları renk, tipografi, renk harmonisi, psikoloji vb. unsurlar daima göz önünde bulundurulur. Afiş tasarımı söz konusu olduğunda da bunlara ek olarak afiş standartları, kullanılabilirlik, erişebilirlik vb. gibi durumlar da önemsenmektedir. Afişin temel amacı, hedef kitleye bilgi aktarmak olduğu kadar mesajı çarpıcı kılmak ve iletmek olmak zorundadır. Bu yönüyle afiş diğer medya araçlarından farklı tasarım kriterlerini içermektedir. Tasarımın alt yapısını oluşturacak bilgi birikimi ve felsefe disiplinine ihtiyaç olmakla birlikte daima insanların gündelik görsel ihtiyaçları, görsel sunum alanları bütüncül şekilde düşünülerek yansıtılır (Uslu, 2017, s. 27).

Afiş, çoğunlukla ticari bağlamda yerel ya da küresel pazar için kâr amacıyla hazırlanan bir iletişim ürünü değildir. Politik, sosyal, kültürel bağlamda hizmetler sunan, bilimsel ya da eğitim amacıyla sıklıkla yaşamımıza yön veren önemli bir tasarım ürünüdür. Reklam ya da afişin bilgilendirme, ikna etme hatırlatma, değer katma gibi birçok fonksiyonu vardır (Elden, 2009, s. 178-179). Örneğin, sosyal içerikli konularda farkındalık yaratmak, bilinçlendirmek, eğitmek, bilgi vermek ya da uyarmak niyetiyle de iletiler gönderilmektedir. Sosyal, kültürel-sanatsal bir olgu çerçevesinde çağın kültürel, sosyal ve ekonomik değerlerini en etkili biçimde yansıtabilmektedir. Afişler konuları bakımından, kültürel, sosyal ve reklam afişleri olmak üzere üç kategoride değerlendirilir:

**1. Kültürel afişler;** festival, seminer, sinema, tiyatro, sergi, konser gibi sanatsal etkinliklerin ve sempozyum, konferans, balo, yarışma, spor gibi etkinliklerin tanıtıldığı tasarımlardır. Tasarımcı burada iletilerini etkili kılmak için; iletinin herkesin anlayabileceği kültürel değerlere uygun özgünlüğü yakalamaya çalışmaktadır. Kültürel afişlerde sıklıkla kültürel göstergelerden yararlandığı görülmektedir. Bu göstergelere simgeler, kahramanlar, törenler ve değerler gibi unsurlar kaynaklık etmektedir. Bu bağlamda kullanılan görüntünün metin bölümüyle ilinti içinde olması önem taşımaktadır. Tasarımcı kimi zaman folklorik bir anlatımı da tercih ederek yaratıcı bir fikir sunabilmektedir. Görsel çekicilik her ne kadar gerçek görüntülerin kullanılmasıyla elde edilse de bazen çizimlerden de yararlanılmaktadır. Çünkü reklam iletişiminde yalnızca görüntünün dikkat çekmesi yetmez aynı zaman da çizgileriyle, kütlesi ve renkleriyle duygulara seslenebilmelidir. İzleyicide mantıksal ve nesnel yargı yaratılması, değerler aktarılması ya da duygulara seslenen simgesel ve öznel bir yaklaşım benimsenmesi gerekir (Küçükdoğan, 2009, s. 29). Kültür, kodlarla varlığını sürdürerek gelişir ve değişimlere uğrar. Kültürel değerlerin kodları çoğunlukla evrensel, herkesçe de anlaşılabilir. Fakat bazı kodlar, yaşanan kültür içerisinde gelişir. Bu sebeple bölgesel olarak kabul edilir. İletilmek istenen birçok mesaj bu kodlar aracılığıyla anlamlandırılarak, kimi zaman evrensel kimi zaman da bölgesel bir biçimde okunabilmektedir (Deveci, 2015, s. 33).

**2. Sosyal afişler;** toplumu uyarma, politik olarak yönlendirme ya da toplumsal bir olayda eyleme geçmeye ikna edici tasarımlardır. Sağlık, ulaşım, sivil savunma, trafik ve çevre gibi konuları yansıtır. Tasarımcı tasarımını burada kurgularken tıpkı bir eğitimci gibi davranmaktadır. Çünkü hedef kitleye bir ürünü satmak değil, bir konuda bilinç ya da farkındalık yaratmak gibi bir rol üstlenmektedir. Toscani'ye göre, reklamın asıl misyonu, sosyal sorumluluk ve halkı aydınlatmak olmalıdır. Reklam, zamanın lisanıdır ve çağcıl kültüre uygun bir anlatım şeklidir. Bu nedenle reklamın bir felsefesi, bir mantığı, tavrı ve yaratıcılığı olmalıdır (aktaran Gürel ve Bakır, 2014, s. 396). Toscani, düşünce ve ifade özgürlüğünü temel alarak hazırladığı reklam afişlerinde; insanlar, toplumlar ve kültürler arasındaki farklılıklar ve benzerlikler üzerinde durmuştur. Dünya gerçeklerine yönelen reklamları ve yaratıcılık ruhu, toplumsal sorunlara hassasiyet, risk alma gibi konulardaki cesaretiyle reklam alanında ciddi bir başarı ve şöhrete kavuşmuştur (aktaran Gürel ve Bakır, 2014, s. 396).

**3. Reklam afişleri;** bir ürün ya da hizmetin tanıtım yapılabilmesi için hazırlanan afiş türüdür. Moda, endüstri, kurumsal reklamcılık, basın-yayın, gıda, turizm gibi sektörlerde kullanılmaktadırlar. Ürün ya da hizmeti pazarlama amacıyla tasarlanırlar (Uslu, 2017, s. 22-25).

Afişin konusu ya da türü ne olursa olsun; tasarımcı vermek istediği iletiye göre kavramlarını yaratmayı tercih etmektedir. Bu bağlamda da yaratmak istediği kavram için çeşitli göstergelerden, kültürel imge ya da simgelerden, toplumun zihnine kazınmış çeşitli nesnelere görüntülerinden/imaajlarından yararlanarak amacına göre yaratıcı



düşüncelerle sunabilmektedir. Tasarımcı aynı imge ya da sembol kullanımıyla çok çeşitli ve birbirinden farklı mesajlar iletebilirken, bazen de aynı problem konusu için çeşitli imge ya da simgelerden (kültürel, politik-ideolojik, sosyal/toplumsal imaja gönderme yapan) yararlanarak mesajını kitleye iletebilmektedir. Tasarımcı “Ne söylemek istiyor?” sorusunun yanıtı yani mesajı, aynı zaman da tasarımcının o yaratımdaki rolünü de belirlemez ya da fikir vermektedir. Yani; kimi zaman eleştiren, kimi zaman eğitici, kim zaman pazarlamacı gibi rollerle yaratımını-düşüncelerini-iletilerini sunabilmektedir. Tasarımcı kimi zaman yarattığı herhangi bir tasarımda her iki rolü de üstlenmeyi tercih edebilir. Örneğin, bir ürünü satma amacıyla kurguladığı herhangi bir tasarımda ürünü reklam etmenin/göstermenin yanı sıra güncel bir soruna da birtakım göndermelerde bulunarak, sosyal sorumluluk duygusuyla izleyicide bilinç yaratmayı hedefleyebilir. Örneğin; bir zamanlar denizde uzaktaki gemiler arasında mesaj göndermek için renkli bayraklar kullanıldı. Bugün bayrak gösterileriyle sunulan bazı bilgiler kolayca anlaşılabilir: Yarıya indirilmiş bir bayrak, bir ölümün anılması ya da bir yas dönemini gösterir; sallanan beyaz bayrak teslim olmayı veya ateşkes çağrısını gösterir; kırmızı bayrak tehlikeye karşı uyarır, bir dizi küçük bayrak göstergeleri ise bir kutlamayı işaret edebilmektedir (Ingledeu, 2011, s. 65).

Bu noktada hedef kitlenin kaynaktan gelen iletiyi kaynağın amaçladığı biçimde açımlayarak anlamlandırabilmesi için kaynağın hedef kitleyi en doğru biçimde analiz ederek, onların seçici algılarına hitap eden ve açımlamaları kolay olacak sembollerle oluşturulmuş mesajlar sunar. İletiyi oluşturan görsel, sözel, işitsel öğeler düz anlam ya da yan anlamlarla ifade ettiklerinin net okunabilmesi, çoğunlukla, izleyici/alımlayıcı ve tasarımcı arasında ortak deneyim alanının geniş olmasına bağlıdır (Elden, 2009, s. 23-24).

Afişler bağımsız bir dünya kurarak, entelektüel anlamlarla ve kültürlerle zenginleştirilmiş, hedeflenen bir düşüncenin güçlü savunucusu olarak bilgi kaynağı olmak durumundadır. Afişler, sorunsal dünyayı kavramak, anlamak, yorumlamak ve tüm bunlara ilişkin bir iletiyi yaymak gibi önemli bir işleve sahiptir. Bu nedenle akıcı, anlaşılır belki de düşündürücü ifadelerle, dikkat çekici renk, biçim ve imgelerle mesajını doğrudan ya da dolaylı olarak vurgulamak ve izleyici bilinçlendirmelidir.

Afişler insanlar üzerinde estetik bir etkilenme yaratır. Estetik değer, eleştiriye nesnellik getiren bir unsurdur, çünkü sanatın evrensel tanımıdır. Estetik kaygı sosyal yapı içinde olandan hareketle oluşturulmaya ve tasarıma sanatsal bir etki katmaya çalışılmaktadır. Sanatsal kaygı, bir sanat tasarımı ürünü üretim sürecinde; düşünce yoğunluğu ve ürün üzerinde değişim, değiştirme eylemleri ile izleyicide beğeni ve zevki yaşatma düşüncesidir. Sanatsal kaygı negatif biçimde de sunulabilir, estetik beğeniyi tersi yönde yansıtmaya çabası olabilir. Hazzın ters edilerek, yeni duygusal bir durum da yaratılabilir (Uslu, 2017, s. 35).

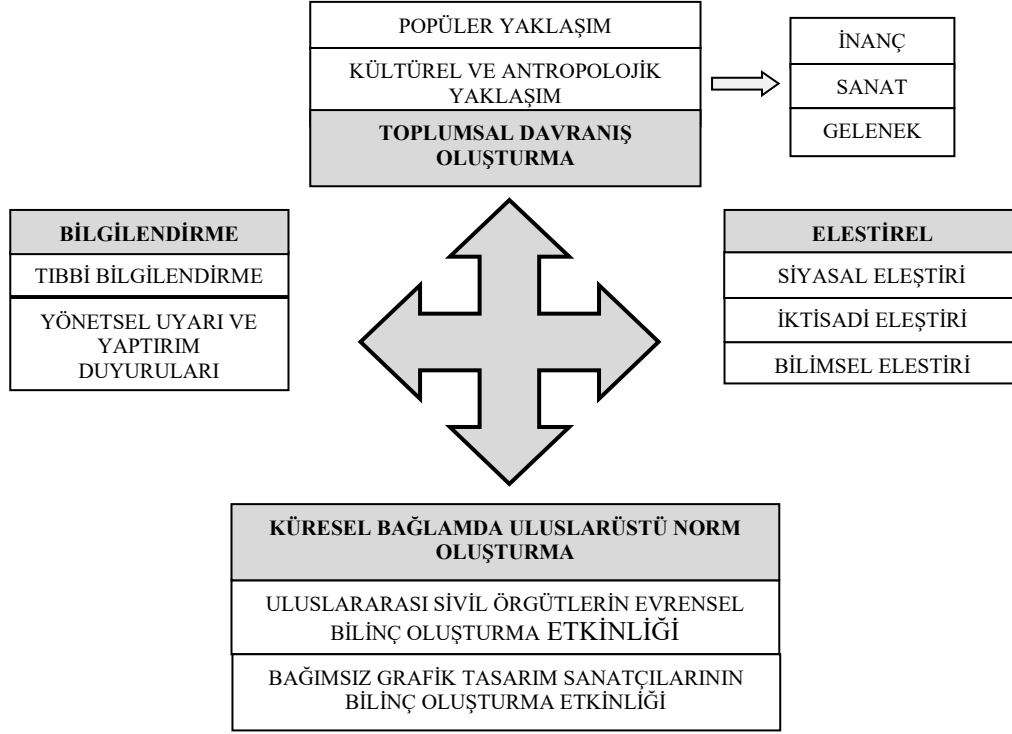
Coğrafi Kapsam Açısından Reklamlar; yerel reklamlar, ulusal reklamlar, global reklam anlayışıyla hayatımızda yer almaktadırlar (Elden, 2009, s. 194). Farklı amaçlar taşıyan tasarımlar, amaçları doğrultusunda çok çeşitli biçimlerde, kriterlerde, işlevlere sahip olduğu gibi ayrıca farklı ortamlarda yayınlanarak da yaşantımızda yer almaktadırlar.

Gazete, dergi, ya da görsel işitsel reklam ortamlarında daha az vakit geçiren ve bu nedenle reklamlarıyla bu alanlarda yakalayamadıkları hedef kitlelerle etkileşimi sürdürebilmek için günümüzde daha çok yeni reklam ortamı internete yönelmeler görülmüştür. İnternet reklamları ile ulaşılması düşünülen ve özellikleri spesifik olarak belirlenmiş doğru hedef kitleye, hedef kitlenin istek ve ihtiyaçlarını birebir tespit ederek ulaşmak mümkün hale gelmiştir (Elden, 2009, s. 145). Teknolojik yenilikler karşısında tasarımcı, yaşamın karmaşık problemlerini alternatif çözümler üretmek için daha fazla sorumluluk üretmek zorunda kalır. Görsel iletişim aracılığıyla izleyiciye/tüketicieye yansıyan öneri ve iletilerin gönderim biçimleri tasarımcının geçmiş deneyimlerinin yeni yöntemlere aktarılmasında gizlidir (Lehimler, 2018, s. 165). Günümüzde tasarımı yaymak için çeşitli ortamlar kullanılmaktadır. Teknolojinin mevcut ortamların (özellikle sayısal ortamların) artmayı sürdürdüğü anlamına gelmektedir. Yeni medya, tasarım düşüncesine yeni olasılıklar ve sorgulamalar sunmaktadır. Sayısal çağ, tasarımcıların gelişen ortamlara tanıklık etmektedirler ve bu sadece web sitesi yaratmanın ötesindedir. Facebook, Twitter, web günlükler (bloglar), mobil telefonlar, Blackberry ve cep bilgisayarları tasarımın farklı yollarla sunumunu gerektirmektedir. Farklı ortamların kullanılabilirliği gelenekselin ötesinde genişletme ve tasarım ve kullanıcı arasında etkileşimli bir ilişki kurma fırsatı sunmaktadır. Geleneksel basılı medyanın yöntemleri sayısal ortam için her zaman geçerli değildir. Bunun sebebi içerdikleri etkileşim seviyesi ve kullanıcıların aldıkları bilgiyi seçme ve organize etme olanağıdır. Tasarımlar giderek geleneksel ve yeni ortamlarda kullanılmaya başlamış ve bir yandan bazı parametreler ve kullanımlar değişse de tasarıma yönelik düşüncede belirli bir mesajın farklı platformlarda bilgi aktarma amacı doğrultusunda tutarlılığa olan ihtiyaç hala aynıdır (Ambrose ve Harris, 2013, s. 166). Sanal ortamlar ve dolayısıyla sanal reklam ortamları, özellikle 21.yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlayan kavramlardır. Hemen hemen herkes merak ettiği her konu hakkında öncelikle internet üzerinde yer alan arama motorlarına başvurmaktadır. Bilgiye erişim internet sayesinde oldukça kolaylaşmıştır. Bu ortamlarda, görsellik ön plana çıktığı için işlevselliği artırmada görsel tasarım öğelerinin kullanımı önem kazanmaktadır (Elden, 2015, s. 194).

### 3.3. Covid-19 Pandemisine Yönelik Tasarlanan Bazı Afişlerdeki Görsel Öğe Analizi

Tablo 1

Bilgilendirme Afiş ve Görsellerinde Yaklaşım Türleri



BİLGİLENDİRME AFİŞLERİ	
<p><b>Görsel 1</b> <i>Alaska Department of Health and Social Services (TIBBİ BİLGİLENDİRME)</i></p> <p>(Dhss.Alaska, t.y.).</p>	<p><b>Görsel 2</b> <i>Korona Virüs Yasakları TRT Haber (YÖNETSEL UYARI VE YAPTIRIM DUYURULARI)</i></p> <p>(TRT, 2020).</p>

Eğitici ya da bilgilendirici afiş grubunda yer alan ilk afiş; Covid-19 virüsünün bulaşma ve yayılma hızı hakkında kamuyu tıbbi olarak bilgilendirmeyi amaçlıyor. Bulaşma formülünün çok sayıda akılda kalamayan katsayı rakamlarıyla anlatmak yerine görsel sembollerle oluşturulmuş, basit matematiksel işlemin süreci, her yaş ve eğitim grubunun kolayca anlayacağı ve algılayacağı biçimde ifade edilmiştir (Görsel 1).

Covid-19 pandemisinde yayılımı engelleyebilmek için tüm dünya ülkeleri; kendi hukuk sisteminin yapısına uygun olarak kamuya duyurulan kuralara uyulmaması durumunda, uygulanacak cezai yaptırımları, ilk günlerden itibaren

medya aracılığı ile çarpıcı duyuru afişleri kullanarak ilan etti. Türkiye'nin pandemi krizini yönetmekle sorumlu olan Sağlık Bakanlığı ve İçişleri Bakanlığı; kendi sorumluluk alanları çerçevesinde, yönetsel sistemin gerekli gördüğü sokağa çıkma yasaklamaları ya da sınırlamalarını çeşitli biçimlerde ihlal edenlerin, yükümlü oldukları para cezası miktarlarını gösteren afiş; dikkat çekici bir müzik eşliğinde televizyon ve internet yayım ortamında yayımlandı (Görsel 2).

Afiş resmi bir gerekçe tümcesiyle başlayarak, dikkat çekici biçimde yasaklara “uymayanlar” ve “ceza” sözcükleri kırmızı renkle vurgulanmıştır. Afişin merkezinde yer alan görsel, bu yaptırımların tüm dünyada uygulandığı algısını oluşturacak biçimde hem evren hem de virüs olarak görülebilecek küresel bir sembol den oluşmaktadır. İhlal türleri ve ceza miktarlarını belirten bilgi; küresel sembolü çevreleyen çember içinde eşit aralıklı noktalara yerleştirilmiştir. Bu çember; cezai önlemlerin virüsü sınırlayıp hapsedeceği izlenimi yaratan görsel bir şema oluşturur. Afiş türevleri içinde yumuşak bir görüntü dili kullanmıştır.




TOPLUMSAL DAVRANIŞ OLUŞTURMA			
<b>Görsel 3</b> <i>Van Der Beek (POPÜLER YAKLAŞIM)</i>	<b>Görsel 4</b> <i>KÜLTÜREL VE ANTROPOLOJİK YAKLAŞIM</i>		
	<i>Madonna in Prayer (İNANÇ)</i>	<i>Lady with an Ermine (SANAT)</i>	<i>Geleneksel Çin yaşamı (GELENEK)</i>
			
(Ostrower, t.y.).	(Salvi, 1638-1652).	(da Vinci, t.y.).	(Ding, 2020).

Ben Ostrower tarafından tasarlanan afiş; Covid-19 virüsünden korunmak için insanların bir arada bulunurken, birbirleriyle arasında belli bir uzaklığı korumaları öneriliyor. Tasarımda; bu uyarıyı akılda tutma ve eğlenceli biçimde kurala uyum sağlamayı kolaylaştırmak için 'Van Der Beek' gibi popüler ünlüler arasında kabul edilen bir kişinin görüntüsünün uyarıcı olarak dikkat çekici olacağı düşünülmüştür (Görsel 3).

'Madonna in Prayer' adlı resim Giovanni Battista Salvi tarafından 1638-1652 yılları arasında yapılmıştır. Dua eden Madonna kompozisyonu, benzerleri arasında en yaygın biçimde tanınan röprodüksiyonlarla çoğaltılan, ruhani duyguları güçlü hissettiren, bir tasviridir. Bu görüntünün aynı zamanda, Hıristiyan dünyada ibadet ve duaları sırasında, akıllarında beliren ilk imgelerden biri olduğu söylenebilir. Salvi'nin resmi; Covid-19 virüsünden korunmak için, tasarlanan afişte, virüs bulaşmış yüzeylerle teması önlemek amacıyla eldiven kullanılmasına dikkat çekmek için, foto-montaj yöntemiyle dönüştürülmüştür. Dini inancı referans göstererek, toplumsal davranış alışkanlığı oluşturmayı amaçlayan afiş, Ukrayna' da gerçekleştirilen toplumsal afiş dizisinin bir parçasıdır (Görsel 4).

Leonardo da Vinci'nin yaptığı dört kadın portresinden biri olan Lady with an Ermine adlı resmi; Giovanni Battista Salvi'nin resmi ile aynı çalışma dizinin bir parçası olarak, Ukrayna Kültür Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen pandemide virüsten korunma yolları içerikli sosyal afiş dizisi kapsamında yayımlandı (Görsel 5). Sanatın kamu dikkatini kültürel bağlamda çekebilme gücü kullanılarak gerçekleştirilen kolaj tasarımında; yiyecek stoklatarak, uzun süre izole olmanın yararı vurgulanmaktadır.

Toplumsal geleneğe sadakat; uzak doğu toplumlarında günümüzde de etkili bir kolektif davranış oluşturma alanlarıdır. Covid-19 pandemi sürecinde, üstlenilmesi gereken sorumlulukların hatırlatılması için yapılan bilgilendirme kampanyalarından biri, geleneksel Çin resim sahnelerinin ve deyimlerinin yaratıcı bir şekilde yeniden yapılandırılması ile gerçekleştirildi. Daha az dışarı çıkmak, maske takmak ve sık sık el yıkamanın yanında, bilime inanmayı, söylenti ve dedikodu yaymamayı öneren içerik; geleneklerine saygılı bireyleri teşvik eden yumuşak bir anlatımla afiş dizisinde sunulmaktadır (Görsel 6).

ELEŞTİREL		
<b>Görsel 7</b> <i>Emercy Medical System</i> <i>(SİYASAL ELEŞTİRİ)</i>	<b>Görsel 8</b> <i>Uluslararası Ticaret Örgütü Toplantı</i> <i>Duyurusu (İKTİSADİ ELEŞTİRİ)</i>	<b>Görsel 9</b> <i>Provokatif Rotayı Seçmek</i> <i>(BİLİMSEL ELEŞTİRİ)</i>
		
(Nkunim, 2020).	(UNCTAD, 2020a).	Bouckaert & Furlan, (2020).

Covid-19 pandemisi dünyada çok sayıda gelişmemiş ve iç savaş içinde bulunan ülkelerin koşullarını ağırlaştırarak yaşamın daha da zorlaşmasına neden olurken; uygar dünyanın uzun bir zaman duruma seyirci kaldığı görüldü. ‘Unknown Frontline Heroes Against Corona’ gönüllü sağlık ekibinin sosyal medya da yayımladığı afişte Arapça “Tahrik tarihi, maske bile olmadan Corona ile savaşa giden erkekleri yazacak” cümlesi yer alıyor. Bir yandan savaşı hazırlayan kapitalist dünyanın siyasal projeleri eleştirilirken; diğer yandan isimsiz bir mezarı simgeleyen haç üzerine takılmış asker miğferi ile olmaması gereken ölümlerin trajik koşullarını dünya kamuoyuna ilan ediyor (Görsel 7).

UNCTAD (2020b) 1 Temmuz’da yayınlanan raporunda, Dünya turizm sektörünün koronavirüs salgını nedeniyle yaklaşık dört aydır durma noktasına gelen en az 1,2 trilyon dolar veya küresel gayri safi yurtiçi hâsılının (GSYİH)%1,5’ini kaybedebileceğini belirtti. Söz konusu rapor öncesi yapılan acil eylem toplantısının afişi Covid-19 pandemisinin yaratacağı ekonomik sonuçlar nedeniyle ülke gelirleri sadece turizme dayalı az gelişmiş ülkelere yardım çağrısı yapıldı. UNWTO’ya göre turizm, birçok ülke ekonomisinin bel kemiği ve dünya çapında milyonlarca insan için bir yaşam hattıdır ve değeri son 20 yılda 490 milyar dolardan 1,6 trilyon dolara üç kattan fazla artmış olduğu belirtildi. Ancak Covid-19’un, küresel olarak ciddi ekonomik sonuçlara neden olarak, onu durdurduğu açıklandı. Gelişmekte olan küçük ada devletleri gibi birçok ülke için turizmdeki bu çöküşün, kalkınma beklentilerinin de bir çöküş anlamına geldiği anlatıldı. Ayrıca kadınların turizmde girişimci olma olasılığının erkeklerden daha fazla; konaklama ve yemek hizmetleri sektörlerindeki işçilerin yaklaşık %54’ünün onlardan oluştuğu bilgisi verildi. Bu krizde kadınların özellikle bu yüzden çok etkilendiği belirtilerek; sektörü korumaya yardımcı olan politikaların, bu kadınların uzun süredir uğruna mücadele ettiği ekonomik güçlenmeyi de korumaları gerektiği hatırlatıldı. Afiş yalın imgelerle Turizm sektöründeki ekonomik sorunları ifade etmektedir (Görsel 8).

Covid-19 ile mücadelede halkın kuralları ciddiye almamasının yarattığı tehlikeyi provokatif bir dille eleştiren afiş (Görsel 9); bir gecede davranış değiştirme zorluğunun ancak çok daha kışkırtıcı olmakla başarılabilirliğini savunan yaratıcı bir ekip tarafından gerçekleştirildi. Bu, kelimenin tam anlamıyla korkutma ve tehdit içeren bir dille gerçekleştirildi. Bireyin kimliğinin temsil edildiği en önemli imge yüzüdür. Bu tasarımda insanların duyarsız tutumlarının yaratacağı sonucun bütünüyle yok oluş olacağı uyarısı yapılmaktadır. Genellikle kriz yönetimi açısından devlet yöneticilerinin eleştirildiği bir dönemde, halkında masum olmadığı eleştirisi keskin bir dille yapılmaktadır.



KÜRESEL BAĞLAMDA ULUSLARÜSTÜ NORM OLUŞTURMA	
<b>Görsel 10</b> <i>Doğanın Yok Oluşu ve Pandemilerin Yükselişi (ULUSLARARASI SİVİL ÖRGÜTLERİN EVRENSEL BİLİNÇ OLUŞTURMA ETKİNLİĞİ)</i>	<b>Görsel 11</b> Stop Covid-19 (BAĞIMSIZ GRAFİK TASARIM SANATÇILARININ BİLİNÇ OLUŞTURMA ETKİNLİĞİ)
	
(WWF, 2020).	(Chladny, 2020).

WWF (Dünya Doğayı Koruma Vakfı) Covid-19 pandemisinin doğa tahribatı ve yaban hayvanı ticareti ile ilgisini ortaya koyan “Doğanın Yok Oluşu ve Pandemilerin Yükselişi” adlı ilginç bir rapor ortaya koydu. Raporda, yeni koronavirüs; Ebola, AIDS, SARS, kuş gribi ve domuz gribi gibi son yıllarda ortaya çıkan hayvan kaynaklı hastalıkların son örneği olarak kabul edildi. “Bu hastalıkların yayılmasında doğanın insan tarafından aşırı sömürülmesinin ve yaban hayvanı ticaretinin etkisi çok büyük” olduğu vurgulanan raporun tanıtım görselinde, insanlık uygarlığının yarattığı bütün değerlerin yok oluş tehlikesiyle karşı karşıya olduğu eleştirisi yapılmaktadır (Resim 10). Raporun tanıtım görselinde; MS 72 senesinde Vespasian tarafından inşaatı başlatılan, yapımı 10 yıl süren, Roma Kolezyum’u insanlık değerlerini temsil eden imge kullanımı dikkati çekmektedir. Son 10 yılda ortaya çıkan tüm hastalıklar arasında, yaban hayatı kökenli zoonozlar; dünya nüfusunun sağlığı açısından en önemli tehditlerden biri olarak görülüyor. Rapor, “Bugüne kadar insanlarda görülen bulaşıcı hastalıkların dörtte üçünün hayvanlardan geldiğini ifade ediyor. Aynı rapora göre, yeni görülen hastalıkların %60’ı yaban hayvanlarından bulaşmış hastalıklardır. Öyleyse, zoonozlar her yıl neredeyse bir milyar hastalık vakasını ve milyonlarca ölümün gerçekleşmesine sebep oluyor. Zoonozların insanlara yaşattığı sağlık sorunlarının dışında yaşattığı diğer bir ciddi problem ise ağır sosyoekonomik krizler görülüyor”. Söz konusu tehlike; görüntüde siyah-beyaz fotoğraflarda yer alan yaban doğayı tahrip eden, avlanma sahneleriyle gösterilmiş. Bu bölüm bir kara bulut olarak uygarlığın üstüne çöken ve onu boğan, altında insanların ezildiği algısı yaratacak biçimde verilmiştir.

Chr Christian Chladny tarafından tasarlanmış, Covid-19’ dan korunma yöntemleri konusunda bilinçlendirme afişleri; küresel çapta Covid-19 pandemi krizi ile küçük çabalarla savaşılabileceği ve aşılabileceği mesajını içeren, dizin oluşturur. Sembolik imge dili ile geniş çevrelerce kolayca anlaşılabilir, tıbbi bilginin grafiksel yeniliklerle yansıtıldığı ve sanal ortamda paylaşılmış tasarımlardır. Bu afiş dizini; bağımsız grafik tasarım sanatçıların, sosyal sorumluluk üstlenerek gerçekleştirdiği, bilinç oluşturma etkinliği bağlamında değerlendirilebilecek bu afiştir. Dizininde sırasıyla; doğru maske kullanımı, hapşırma veya öksürük durumunda bükülmüş dirsekle ve kâğıt mendille burnun kapatılması, en az 2 metre / 6 adımlık mesafenin sosyal mesafe olarak belirlenerek uygulanması gibi uyarılar içermektedir (Resim 11).

#### 4. Sonuç

Küresel bağlamda tüm dünya insanlarını hazırlıksız biçimde yakalayan Covid-19 pandemisi nedeniyle geçmişte hiç görülmemiş yoğunlukta sosyal/kültürel afiş tasarımının izleyiciye ulaştırılmasına tanık oluyoruz. Görsel dilin tasarımında ilk kez tüm dünya tasarımcıları aynı trajedi içinde izleyicisiyle aynı konumda kendini buldu. Kendisi de izleyici olan tasarımcı; dünyada fark yaratmak için daha önce biraz zaman, enerji ve yaratıcılığını kullanmakla yetinirken, bugün üstesinden gelmek zorunda olduğu yalnızca toplumu değiştirme sürecini teşvik etmek değil; kendisinin de içinde bulunduğu dünyayı yeniden oluşturabilecek, inşa edebilecek enerji ve performansı göstermek zorunda olan yaratıcı aktivist haline gelmiştir.

20.yüzyılın sonlarına doğru grafik tasarım sosyo-kültürel çevreleriyle bütünleşmiş karmaşık yaşam koşulları arasında bulunan çözüm önerilerini hızla insanlığa ileten sosyal bir etkinliğe dönüşmüştür. Günümüzde tasarımcı yalnızca iletişimin estetik boyutlarındaki yetenekleri ve yaratıcılığıyla yetinmeyip; toplumun sosyal, ekonomik ve



kültürel paradigmalarını belirleyen bir kamu kurumu statüsü kazanmıştır. Tasarımcı da disiplin alanını genişleterek ekonomi, sosyoloji, psikoloji, tarih gibi çok çeşitli alanlarda dünya görüşünü yeniden inşa etmiştir. Görüşlerine katılım ya da katılmayalım sosyal ve kültürel afişler yalnızca amaca yönelik belirli bir davranış standardını benimsetmekle kalmayıp, aynı zaman da toplumun etik parametrelerini de belirler.

Toplumsal propagandanın iletişimsel bir aracı olarak sosyal afiş tasarımının hedefleri; bireyin ahlaki, etik ve değer yönelimleri bağlamında, toplumdaki savunmasız gruplara karşı aktif (dönüştürücü) bir tutum ile karakterize edilir. Sorumlu tutum, kamuoyunun dikkatini; bugün yaşadığımız küresel kriz gibi büyük felaketlerde en çok zarar görenlere yönelmesini sağlamaktadır. Sosyal afişlerin tematik bir tipolojisi oluşturulduğunda;

- ✓ İnsan yaşamına yönelik tehlikelerin ve tehditlerin gösterilmesi,
- ✓ Yanlış, tehlikeli ve sorumsuz resmi ve özel tutumlarla mücadele
- ✓ Değerlerin hatırlatılması, ahlaki ve sosyal standartların görür kılınması,
- ✓ Yaratıcı ve demokratik olan, kolektif dayanışmayı güçlendirecek eylem çağrısı.

Yönelimleri gözlemlenir. Her grup belirli bir duygusal-figüratif ve estetik ifade kavramına karşılık gelir. Bir sosyal afiş, “pozitif kavramı” (sosyal olarak onaylanmış bir eylemin gösterimi) veya bir “negatif kavramı” (afetlerin ve hasarın bir gösterimi, sosyal olarak onaylanmamış bir eylem) tarafından yönetilebilir. Afişlerde olumsuz yaşam görüngülerini yansıtmaya gereksinimi, tasarımcıları ilginç duygusal-figüratif tekniklere “şok” ve “grotesk” kullanmaya teşvik eder. Sosyal afişteki olumlu, yaşamı onaylayıcı ve yönlendirici teşvik edici yaratıcı kararlara daha sadık olunurken; sert “şok terapisi” biçimlerinin kullanılması, bazı kültürel geleneklerde tepkiyle karşılaşır olsa da inkâr edilemez bir ikna potansiyeline sahiptir.

Zaman zaman manipülasyon ve acıtasyonla suçlanmış olan sosyal afiş tasarımcıları 21.yüzyılda modern toplumun bilgi akışında önemli bir rol üstlenmişlerdir. Özellikle bilişsel iletişim araçlarının insan yaşamının tüm alanlarına girmesiyle tasarımcıların sosyal rolleri vazgeçilmez bir yaratıcılık kaynağına dönüşmüştür. Farklı dünya görüşlerindeki tasarımcıların toplumun bilgilenme gereksinimini farklı dillerde karşılaması giderek dünyamızda dilin ve anlamın demokratikleşmesini sağlayacak bir gelecek hazırlayabilirler.

## Kaynakça


- Alwazir, E. (2020). *World's most vulnerable countries lack the capacity to respond to a global pandemic credit*. United Nations. <https://www.un.org/ohrrls/news/world%E2%80%99s-most-vulnerable-countries-lack-capacity-respond-global-pandemic-credit-mfdelyas-alwazir>
- Ambrose, G., & Billson, N. A. (2013). *Grafik tasarımda dil ve yaklaşım*. (M. Taşçıoğlu, Çev.). Literatür Yayıncılık.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2013). *Grafik tasarımda tasarım fikri*. (A. Gülder Taşçıoğlu ve M. Taşçıoğlu, Çev.). Literatür Yayıncılık.
- Bouckaert, A., & Furlan, B. (2020). *Provokatif rotayı seçmek* [Afiş]. Irishtimes <https://www.irishtimes.com/culture/art-and-design/would-these-irish-ads-persuade-you-to-wear-a-face-mask-1.4310766>
- Chladny, C. (2020). *Covid-19* [Afiş]. Zhuanlan. <https://zhuanlan.zhihu.com/p/148292099>
- Cynthia, G. (2020, 16 Temmuz). The upside and downside of religion, spirituality, and health. *Psychiatric Times*, 37(7). <https://www.psychiatrictimes.com/view/upside-downside-religion-spirituality-health>
- da Vinci, L. (t.y.). *Lady with An Ermine* [Resim]. L'OFFICIEL. <https://www.lofficiel.com.tr/sanat/saglik-icin-sanat>
- Deveci, M. (2015). *Grafik tasarım eğitimi alan öğrencilerin evrensel kültür açısından imge-simge okuryazarlıklarının geliştirilmesine yönelik program denemesi* (Tez No. 381756) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Dhss.Alaska. (t.y.). *Alaska department of health and social services* [Fotoğraf]. Dhss Alaska <http://dhss.alaska.gov/dph/Epi/id/Pages/COVID-19/general.aspx>
- Ding, J. (2020). *Geleneksel Çin yaşamı* [Poster]. Behance. [https://www.behance.net/gallery/91862609/2019-nCoV?tracking\\_zsource=search\\_projects\\_recommended%7C公益海报](https://www.behance.net/gallery/91862609/2019-nCoV?tracking_zsource=search_projects_recommended%7C公益海报)
- Elden, M. (2009). Reklamcılığın yeni yüzü:İnternet reklamcılığı. (Ş. Yavuz, Der.), *Reklamın toplumsal yansımaları ve yeni reklam biçimleri* (s. 139-159) içinde. Ütopya Yayınevi.
- Gürel, E., & Bakır, U. (2014). Oliviero Toscani: Reklamda provokasyon ve şok. (M. Elden & U. Bakır, Ed.), *Reklam Ustaları 1* (s. 387-413) içinde. Detay Yayıncılık.
- Ingledew, J. (2011). *The A-Z of visual ideas. How to solve any creative brief*. Laurance King Publishing.
- Küçükerdoğan, R. (2009). *Reklamda kültürlerarasılık / Reklam iletişimde yerel-küresel göstergeler*. Es Yayıncılık.
- Lehimler, Z. (2018). Afiş tasarımının geleceği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(83), 163-176. [https://asosjournal.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=143123030\\_14435%20Zafer%20LEHİM\\_LER.pdf&key=36199](https://asosjournal.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=143123030_14435%20Zafer%20LEHİM_LER.pdf&key=36199)
- Lehimler, Z. (2019). Afiş tasarımında boşluk kullanımı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 23(1), 407-417. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/672463>
- Nkunim, F. (2020, 26 Şubat). *Emergency medical system* [Afiş]. Twitter. <https://twitter.com/Farnaz91506639/status/1232699829890973697/photo/1>
- Ostrower, B. (t.y.). *Van Der Beek* [Afiş]. <https://www.washingtonian.com/2020/05/07/these-excellent-covid-19-posters-are-both-beautiful-and-beneficial/>
- Salvi, G. B. (1638-1652). *Madonna in Prayer* [Resim]. L'OFFICIEL. <https://www.lofficiel.com.tr/sanat/saglik-icin-sanat>
- Security Council. (2020, 24 Eylül). *Secretary-general highlights essential failure of international cooperation in address to security council meeting on post-coronavirus global governance*. United Nations Meetings Coverage and Press Releases, SC/14312. <https://www.un.org/press/en/2020/sc14312.doc.htm>
- Toorn, J. V. (2012). *Tasarım ve esneklik*. (H. Armstrong, Der. ve M. E. Uslu, Çev.). *Grafik tasarım kuramı: Tasarım alanından okumalar* içinde. Espas Yayınları.
- TRT. (2020, 24 Mart). *Korona virüs yasakları TRT haberi* [Fotoğraf]. TRT Haber. <https://www.trthaber.com/haber/infografik/sokaga-cikma-yasagini-cigneyenlere-para-cezasi-469665.html>

- UNCTAD. (2020a, 1 Temmuz). *Uluslararası Ticaret Örgütü toplantı duyurusu* [Afiş]. United Nations Conference on Trade and Development. <https://unctad.org/news/coronavirus-will-cost-global-tourism-least-12-trillion>
- UNCTAD. (2020b, Temmuz). *Coronavirus will cost global tourism at least \$1.2 trillion*. United Nations Conference on Trade and Development. <https://unctad.org/news/coronavirus-will-cost-global-tourism-least-12-trillion>
- Uslu, Y. (2017). *Grafik tasarımlarda mükemmellik kusurluluk /afişler*. Ekin Yayınları.
- WWF. (2020). *Doğanın yok oluşu ve pandemilerin yükselişi* [Afiş]. Doğal Hayatı Koruma Vakfı. [https://www.wwf.org.tr/yayinlarimiz/basin\\_bultenleri/?9901/Insan-sagliginin-ve-refahinin-temeli-saglikli-doga](https://www.wwf.org.tr/yayinlarimiz/basin_bultenleri/?9901/Insan-sagliginin-ve-refahinin-temeli-saglikli-doga)


# Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi ve Yaşama Katkıları

## Bilecik Municipality Living City Museum and Its Contributions to Life

### Serap Buyurgan

Prof. Dr., Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Tasarım Bölümü  
email: [sbuyurgan@baskent.edu.tr](mailto:sbuyurgan@baskent.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8858-2161>

### Gizem BÜKE ÖZTÜRK

Öğr. Gör., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Söğüt MYO, İç Mekân Tasarımı Programı  
email: [buke.dogru@bilecik.edu.tr](mailto:buke.dogru@bilecik.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7071-053X>



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

#### Atf (APA 6)/To cite this article

Buyurgan, S., & Öztürk, G. B. (2021). Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi ve yaşama katkıları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 271-284. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.845628>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 23/12/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 10/02/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 30/03/2021

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

Müzeler, tarihi, sanatsal, kültürel, teknoloji ve doğaya ait alanlarda geçmiş, bugün ve gelecek sentezini en iyi yapan, içerinde sergilediği dünyayı en etkili öğrenebileceğimiz heyecan verici öğrenme mekanlarıdır. Müzeler sergiledikleri eserlere göre farklı türlerle karşımıza çıkarlar. Araştırmada, Bilecik ilinin her yönüyle; tarih, kültür, sanat, günlük yaşam vb. alanlarındaki gelişimini ve yaşanmışlıklarını etkili sergileme yöntemleri ile gözler önüne seren, yaptığı etkinliklerle bu değerleri bugüne ve geleceğe taşıyan Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesinin amacı ve oluşum süreci, eserlerini sergileme yöntemleri ve öğrencilere, halka yönelik etkinlikleri ile yaşama katkıları değerlendirilmiştir. Araştırma tarama yöntemi ile yapılmıştır. Araştırma sonucunda, Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesinin Bilecik'te yaşamış uygarlıkları, boyları, bu uygarlıkların kültürel izlerini, Bilecik'in sosyal ve kültürel yapısını, unutulmaya yüz tutmuş zanaatlarımızı gözler önüne serdiği ve öğrencilere ve halka yönelik canlı performans ve etkinliklerle canlandırdığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, Müzenin Yaşama Katkıları, Müzede Öğrenme, Müze Etkinlikleri, Eser Sergileme

### Abstract

Museums are learning venues that make the best synthesis of past, present, and future in historical, artistic, cultural, technological, and natural fields, and where we can learn the world most effectively with exhibitions. Museums appear in different genres according to the exhibited works. In this research, Bilecik Municipality Living City Museum's purpose and formation process, the methods of exhibiting works of art, and students' activities for the public and their contribution to life were evaluated. The research has been done by survey method. As a result of the research, it has been observed that Bilecik Municipality Living City Museum reveals the civilizations that lived in Bilecik, their descendants, the cultural traces of these civilizations, the social and cultural structure of Bilecik, our forgotten crafts and activates them with live performances and activities for students and public.

**Keywords:** Bilecik Municipality Living City Museum, Contributions of Museums, Learning in The Museum, Museum Activities, Exhibiting Works of Art

## 1. Giriş

Geçmiş tarih öncesi yıllara dayanan müze kavramı, etimolojik kökenini tanrıların kralı Zeus ve bellek tanrıçası Mnemosyne'nin kızları olan Müzlerden ya da Musalardan almaktadır. Yunanca "İlham Perileri" olarak nitelendirilse de zaman içerisinde bilimler tapınağı olarak görülmektedir. Müzelerin bu şekilde nitelendirilmesi, geçmiş hatırlama, unutmama, koruma görevlerini üstlenmeleri açısından kutsal mekân olarak görülmelerini sağlamıştır (Dönmez ve Kılınçer, 2011, s. 104). Akaların en büyük tanrıları Zeus'un (Romalılar Jüpiter diyor) dokuz tane kızı vardır. Bu dokuz kız şarkı söyleyerek, rakederek tanrı Apollon'a refakat ederler. Bu kızlar eski Yunan Panteonu'nda nağme ve şiir ilham eden mabudelerdir. Kızlardan her biri güzel sanatlardan birini himaye eder. Atina'da bir tepede müzlere tahsis edilen binaya müze adı verilir ve müze kelimesi buradan alınarak dünyaya yayılır (Şapolyo, 1936, s. 8-10). Müzenin bir mekân olarak temellerini ilk olarak İskender'in ölümünden sonra Mısır'da hüküm süren Ptoleme sülalesinden Ptoleme Filadef atmıştır (aktaran Buyurgan ve Mercin, 2010, s. 72). İnsanlar, insanlık tarihi boyunca, unutmaya ve unutulmaya karşı sürekli bir direniş göstermiştir. İnsan sürekli bir gelişim ve değişim içerisinde olmuştur. İnsan eğer sadece konuştukları ile kalsa ve konuşulanları hatırlasa geçmişin bilinmesi ve hatırlanması imkânsız olurdu. İnsanlar, her türlü belge, bilgi ve nesneyi kendinden sonra gelen kuşaklara iletebilme yeteneğine ve özelliğine sahip olmuştur. İşte insanlar, unutulmaya karşı verilen bu mücadelede her türlü tarih yazıcılığını, kütüphaneleri, arşivleri ve müzeleri oluşturmuştur (Gerçek, 1999, s. 2). Zaman içerisinde gelişen müze kavramı 17. yüzyılda antik nesnelere betimlemek için kullanılır, 18.yy'da bir koleksiyonu koruyan, sergileyen ve halka açan kuruluş olarak tanımlanırken, 19.yy'da ulusal boyutta, toplumun geçmiş izlerinin, yeniden hatırlandığı mekanlar haline gelir (aktaran Altunbaş ve Özdemir, 2012, s. 4; Onur, 2012, s. 20).

1946 yılında tüm dünyada müzeler arası işbirliğini ve gelişimini sağlamak için ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi) kurulmuştur. ICOM, bir sivil toplum kuruluşu olarak hizmet vererek, dünyanın doğal, somut ve somut olmayan kültürel mirasının bugün ve gelecekte korunmasını ve devamlılığının sağlanmasını hedeflemektedir. Ayrıca müze alanında tek sivil toplum kuruluşu olarak bugün 138'den fazla ülkede, 118 ulusal ve 32 uluslararası komite ile müze faaliyetlerini aralıksız devam ettirebilmek için mesleki ve etik standartlar belirleyip, önerilerde bulunan, bilginin gelişim göstererek yayılmasını teşvik eden bir konumdadır (Akyol Kasapoğlu, 2020, s. 75). ICOM Dünya Savaşları sonrasında savaşların yıkıcı etkilerine karşı 'evrensel' değerler oluşturma, insanlığın ortak değerlerini koruma ve sergileme konularında yapıcı adımlarla insanlığa hizmet etmektedir.

ICOM'un 7 Eylül 2019 tarihinde Japonya Kyoto'da Uluslararası Konferans Merkezi'nde (ICC Kyoto) düzenlemiş olduğu 25. Olağanüstü Genel Kurul'da (Extraordinary General Assembly/EGA), geçerli olan müze tanımında değişikliğe gidilerek, yeni müze tanımı yapılmış ve ICOM Tüzüğüne güncel tanım dahil edilerek resmileştirilmiştir. Yeni müze tanımına göre,

Müzeler, geçmiş ve gelecek hakkında kritik diyaloglar için demokratikleştirici, kapsayıcı ve çok sesli (polifonik) alanlardır. Bugünün çatışmalarını ve zorluklarını kabul edip ele alarak, toplum adına korumakla yükümlü oldukları eserleri ve örneklerini gelecek nesiller için güvence altına alır, her kesimden insanın bu kültürel mirasa erişimi için eşit haklar sağlar. Müzeler kâr amaçlı değildir. Katılımcı ve şeffaftırlar ve insan onuruna ve sosyal adalete, küresel eşitlik ve küresel refah düzeyine katkıda bulunmayı amaçlayan dünya anlayışlarını toplamak, korumak, araştırmak, yorumlamak, sergilemek ve geliştirmek için çeşitli topluluklarla aktif ortaklıklar içerisinde çalışırlar (ICOM, 2019, para. 4-5).

Uluslararası Müzeler Konseyinin tanımdan da anlaşılacağı gibi müzelerin içinde bulunduğumuz dönemin ihtiyaçlarını karşılayabilecek, bütüncül bir kültür ve eğitim merkezi olarak tanımlandığı; aynı zamanda da toplumun farklı kesimlerine ulaşarak paylaşımcı bir anlayış benimsemeleri sayesinde geçmişin hafızasını koruma ve yaşatmada önemli bir misyona sahip oldukları görülmektedir. Zaman içerisinde gelişim gösteren müze kavramı günümüzde başlangıcından çok farklı noktalara gelmiş ve sadece sanatsal objelerin ya da doğa nesnelere sergilediği mekanlardan ziyade içinde bulunduğu toplumu sosyal, psikolojik, toplumsal ve kültürel yönleriyle inceleyerek eğitici bir misyon üstlenmiştir. Bu özelliğiyle müzelerin eğitim amaçlı kullanılması oyun ve öğrenmeyi teşvik etmek adına tasarlanmış farklı özellikler içeren öğrenme ortamları olarak okul dışı öğrenme ortamları arasında yerini almıştır. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda müzelerin öğrenmedeki rolüne dikkat çekilerek, başta gelişmiş ülkeler olmak üzere müzelerin öğrenmedeki rolü etkin olarak kullanılmaya başlamıştır. Buyurgan ve Buyurgan'a (2020, s. 68) göre "Müze, sanatsal, bilimsel, geleneğe ait, tarihi, teknoloji ve doğaya ait alanlarda, geçmişin, bugünün izlerini içinde barındıran, görerek, işiterek, uygulama yaparak, hatta yaşayarak öğrenenin gerçekleştiği, halka açık heyecan verici öğrenme mekanlarıdır". Müzeler bireylere dokunma ve sorgulama yoluyla keşfetmeleri ve onlara heyecan verici nesnelere sunma açısından zengindir; çeşitli matematik, sanat ve sosyal bilim kavramlarını keşfetmeleri için benzersiz fırsatlarla doğrudan öğrenme ortamı sunar (Andre, Durksen ve Volman, 2017, s. 47-48). Okullardaki eğitim anlayışından çok farklı eğitim ortamı sunan müzeler, öğrencilerin ilgisini çekme, onları eğitime, anlamaya teşvik etme ve en önemlisi gelecekteki öğrenmeleri için sorumluluk almalarına yardımcı olması açısından önemlidir (aktaran Eshach, 2007, s. 186-188).

Müzeler sergiledikleri eserlere, eserlerini sergiledikleri mekanlara, bağlı oldukları yönetim birimine, hizmet ettikleri bölgeye, hitap ettikleri kitleye ve işlevlerine göre çeşitlendirilebilir. Belediyelere bağlı kent müzeleri, bağlı oldukları yönetim birimlerine göre müzeler başlığı altında değerlendirilebilir.

Perouse'nin de belirttiği gibi yaşanmışlıklar bütünü ve ortak hafıza olan kentsel belleğin bir yansıması olan kent müzeleri açılmaya başlanır. Kent müzeleri tamamen klasik müzelerden farklı, çağdaş-yeni müzeciliğin bir ürünüdür (aktaran Albasan, 2020, s. 19). Şehirler geçmiş yaşanmışlıkları bugüne getiren, geçmişin değerlerini koruyarak yarınını oluşturan merkezler olduklarından; şehirlerin tarihi, kültürü, geleneği, kısacası tüm belleği şehir müzelerinde yer almakta ve yaşatılmaktadır. İnsanların yaşadıklarını hatırlamak ve hatırlatmak, sonraki nesillere ortak bir geçmiş sunabilmek adına kurulan kent/şehir müzeleri, farklı köklerden gelen insanları dil, din, ırk ayrımı gözetmeksizin ortak bir kültürle harmanlamak ve onlara ortak bir kimlik kazandırmayı amaçlamaktadır (Çekül Vakfı, 2013, s. 17).

19. yüzyılın sonlarında ilk olarak Avrupa'da kurulmaya başlayan kent müzeleri; Avrupa'nın farklı bölgelerinden gelen Amerika'ya göç eden göçmenlerin kentlerin geçmişini ve bu kentlerde yaşayan kişilerin tarihlerini belgelemek istemeleri doğrultusunda gelişim göstermiştir. İlk etapta Avrupa'da Ulusal kimliğin ön planda olduğu ulusal müzeler yer alırken, zaman içerisinde kent vurgusunu taşıyan, içerisinde birçok kültürün yar aldığı kent müzeleri kurulmaya başlanmıştır. Bu dönemde kent müzelerinin gelişiminde Fransa ve İngiltere aktif rol oynamıştır. Bu anlamda 1880 yılında İlk kent müzesi Fransa Paris'te kurulan Carvalet Müzesi ve sonrasında İngiltere'de Londra Kent Müzesi açılmıştır (Albasan, 2020, s. 16). Zaman içerisinde çalışmaların aralıksız devam ettirilmesi ile Avrupa'nın pek çok kentinde kent müzeleri kurulmuş ve günümüzde de kurulmaya devam etmektedir. Yunanistan-Atina Kent Müzesi, Fransa- Strazburg Kent Müzesi, İngiltere- Liverpool Müzesi,



Slovakya- Bratislava Kent Müzesi, Almanya- Rüsselsheim Kent Müzesi gibi pek çok kent müzesi bulunmaktadır. Bu örnekler arasında tarihi eskilere dayanan Londra Kent müzesi, 1975 yılında iki müzenin koleksiyonlarının birleştirilmesi sonucu oluşturulmuştur. 1826 yılında kurulan Guidhall Müzesi'nin koleksiyonu daha çok arkeolojik eserler içerirken, 1911 yılında devlete bağlı Londra Müzesi ise, koleksiyonlarında Metropolü yansıtan eserler, aynı zamanda resim, dekoratif sanatlar, giyim ve çeşitli dokuma kumaşlar, toplum ve ev hayatına ilişkin koleksiyonları da içermekteydi. Devletin ve Londra Kent Birliği'nin destekleriyle finanse edilen müze, Londralılar kimlerdir?, Onların hayatını etkilemiş sosyal, ekonomik ve politik etkenler nelerdir?, Londra diğer kentlerden hangi açılardan farklıdır? gibi daha birçok soruya cevap aranmış ve bu cevapların bulunabilmesi adına bir dizi akademik disiplinden veri toplanmıştır. Londra kent müzesinin amacı, Londra kentinin ve halkının tarihini herkes için anlaşılır hale getirmek olmuştur (Köse, 2010, s. 20-23).

Avrupa'da bu gelişmeler yaşanırken Türkiye'de, 1990'larda gündeme gelen kent müzelerinin kurulmasına yönelik ilk çalışmalar 2000'lerden sonra pratik anlamda yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu doğrultuda kent müzelerinin açılmasına yönelik girişimler ilk olarak kentler hakkında kapsamlı araştırma yapılmasını, bilgi ve belge toplama çalışmalarıyla öncelik kazanmaya başlamıştır (Silier, 2010, s. 18-19). 1990 yılında İstanbul'da Yıldız Sarayı bahçesinin içerisinde açılan İstanbul Şehir Müzesi, Türkiye'deki ilk kent müzesi olma özelliği taşımaktadır. 2000 yılında, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin destekleriyle İstanbul Kent Müzesi projesine başlanmıştır. Günümüzde, Bursa Kent Müzesi, Çanakkale Kent Müzesi, İzmir Ahmet Pıştina Kent Arşivi, Mardin Kent Müzesi gibi müzelerimiz kent müzelerimize örnek olarak verilebilir (İhtiyar, 2011, s. 56-62; Silier, 2010, s. 18-21; Çekül Vakfı, 2013, s. 23-29). 2000'li yıllardan günümüze kadar İstanbul dışında Türkiye'nin birçok kentinde kent müzeleri açılmış, söz konusu müzeler Şehir Müzesi, Kent Müzesi, Kent Tarihi ve Kent Arşivi adı altında yer almıştır (Keskin, 2014, s. 34). Bursa Kent Müzesi 1926 yılında adliye binası olarak yapılmış, 2004 yılında işlev değişikliğiyle Bursa Kent Müzesi olarak ziyarete açılmıştır. Müze hem içerik, hem de biçim bakımından dinamik bir yapıya sahiptir. Müze, kentün kültürel, tarihsel, sosyal ve ekonomik zenginliğini tanıtmak ve yarının kentlilerine yol gösterebilmeyi amaçlamaktadır. Bursa Kent Müzesi, kent ile ilgili her türlü belge, eşya, görsel malzeme, kitap, görüntü ve ses kayıtlarını bünyesinde bulundurarak, bu verilere dayalı geçici ve sürekli sergiler düzenleyerek, modern müzecilik anlayışının gerektirdiği vizyonda ziyaretçi ile karşılıklı ilişkiye dayalı interaktif bir ortam oluşturarak Bursa'nın her yönüyle, siyasi, ekonomik, kültürel oluşum sürecini gözler önüne sermektedir (Bursa Büyükşehir Belediyesi, t.y., para. 1-2).

Avrupa ve Türkiye ölçeğinde sürdürülen çalışmalar, artan girişimler sonucunda ülkelerin Kent Konseyleri, Kentler Birliği Platformları, Tarih Vakfı gibi ulusal ve uluslararası kuruluşların da kurulmasıyla kent müzeciliğinin önemi güncelliğini korumakta ve yaygınlaşmaktadır. Bu kapsamda 2004 yılında ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi) tarafından düzenlenen toplantıda kısa adı CAMOC olan Kent Müzeleri Aktiviteleri ve Koleksiyonları için Uluslararası Komite kurulması kararlaştırılmıştır (Keskin, 2014, s. 33).

Tüm bu gelişmeler kent müzelerinin öneminin bir kez daha altını çizmektedir. Öyleyse kent müzeleri her ülkede, halk yaşamı, geleneksel sanatlar, zanaat ve sanat ürünlerinin de sergilendiği, yaşatıldığı, gelecek nesillere taşındığı önemli mekanlardır. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda müzelerin öğrenmedeki rolü ve önemi keşfedildikten sonra müzeler, okulların, öğrencilerin, ailelerin, toplumun, farklı engel gruplarının öğrenmesine yönelik etkinliklerle ve heyecan verici sergilemelerle kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Bu bakış açısından hareketle araştırmada, Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi'nin amacı ve oluşum süreci, eserlerini sergileme yöntemleri ve özellikle unutulmaya yüz tutmuş kültürel değerlerimizi hatırlatma ve canlandırmaya yönelik etkinlikleri ile yaşama katkıları değerlendirilmiştir.

## 2. Yöntem

Araştırma tarama modelinde yapılmıştır. Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende evren hakkında bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü veya evrenden alınacak bir grup, örnek veya örneklem üzerinde yapılan taramaları kapsar; bu model ile tekil veya ilişkisel taramalar yapılabilir (Karasar, 1991, s. 79). Araştırma verileri literatür taraması ve Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi uzmanları ile görüşmelerden elde edilmiş ve yorumlanmıştır.

## 3. Bulgular

### 3.1. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi'nin Amacı ve Oluşum Süreci

Kent müzelerinin oluşması için öncelikle kentlerin tarihi hakkında bilgi edinilmesi ve detaylı araştırılması gerekmektedir. Bilecik ilinin de tarihi çok eski dönemlere dayanmaktadır. İlk yerleşimin MÖ 3000'den önce olduğu ve ilin en eski isimlerinin Agrilion, Agrillum, Belekoma olduğu bilinmektedir. Zaman içerisinde birçok medeniyete ev sahipliği yapan Bilecik, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde yerleşim bölgesi olarak kullanılmış, Söğüt ilçesi, Osmanlı Devleti'nin kuruluşuna kaynaklık etmiştir. Kent, kurtuluş mücadelesinde büyük oranda mal ve can kayıplarına uğramıştır. Özellikle Bilecik ili bölgenin en önemli ipek endüstrisi merkezleri arasında yer alıp çok sayıda ipekçilik tesisine sahipken, ülkenin milli mücadele sürecinde ekonomik, sosyal ve

nüfus açısından kayba uğramasıyla, şehir neredeyse yerle bir olmuştur (“T.C. Bilecik Valiliği”, t.y., para. 6). Günümüzde var olan tarihi, kültürel ve ekonomik yöndeki zenginliklerinin yanı sıra, şehir doğal güzellikleri, yeşil alanları, köy yaşantıları ile de varlığını sürdürmektedir. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi tüm bu maddi ve manevi değerlerin korunması, tanıtılması, gelecek nesillere aktarılması amacıyla Bilecik Belediyesi ve Bursa-Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı'nın (BEBKA) çalışmalarıyla 2017 yılında açılmıştır. Müzenin amacı: taşı mermer, toprağı seramik, yapırağı ipek, kuruluş ve kurtuluşun şehri olan Bilecik'i, tarihi bir bütün olarak kabul eden bilimin gücünden faydalanarak hem Osmanlı Devleti'nin kurulduğu hem de milli mücadeleyi konu alan yılları gelecek kuşaklara anlatmak ve tanıtmaktır (T.C. Bilecik Belediyesi, 2019, para. 1).

BEBKA Proje Sahipliğinde 19 Ekim/19 Kasım 2016 tarihleri arasında gerçekleştirilen projeye; müze çalışanlarına yönelik eğitim programı, müzede sergileme, koruma, sürdürülebilirlik, bilgilendirme ve yönlendirme tasarımlarını içeren eğitimler verilmiş; böylece müzenin daha etkin ve verimli bir şekilde kapılarını halka açması sağlanmıştır (Mercin ve Dilli, 2017, s. 407-408). Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi kent merkezinde 2300 metrekarelik alanda Neo-Osmanlı ile Neo-Klasik mimari tarzda inşa edilmiştir (Şenel Fidangenç, 2018, s. 56-60) (Görsel 1). İki kattan oluşan binada; birinci katta Geçmiş Yüzyıllarda Bilecik, Son Yüzyıllarda Bilecik galerileri yer alırken, ikinci katta Bilecik'in gelenek ve göreneklerinin yaşatıldığı Sosyal Yaşam ve Zanaatlar galerileri ve 2019 yılında müzeye kazandırılan Cumhuriyet Odası galerisi yer almaktadır.

### Görsel 1

*Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Dış Mekân*



(Öztürk, t.y.a).

2018 yılında kent müzeleri arasında en iyi şehir müzesi ödülüne layık görülen Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi tarihi kimliğe sahip kentlerde müzelerin etkin rolüne vurgu yaparak işlevsel bir farkındalık yaratmanın önemini belirtmiştir. 2020 yılında başarılarına bir yenisini daha ekleyen müze, Tarihi Kentler Birliği tarafından düzenlenen “Müze Özendirme Yarışmasında, Kent Müzeleri” kategorisinde ödüle layık görülmüştür (T.C. Bilecik Belediyesi, 2020, para. 1).

Kurulduğu günden bu yana ulusal ve uluslararası gelişmelerle sürekli kendini yenileyen Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi gerçekleştirdiği etkinliklerle de toplumla olan bağı her geçen gün güçlendirmektedir. Müze içerisinde yer alan galeriler hem Bilecik kentinin kuruluşunu ve misyonunu anlatırken hem de kentin kültürel, siyasal ve ekonomik özelliklerini aktarmaktadır. Tüm bu özellikleriyle bugün kentin en ilgi çeken ve ziyaret edilen müzeleri arasında yer almaktadır.

### 3.2. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi'nde Çağdaş Sergileme Yöntemleri

Zaman içerisinde gelişim gösteren kültür ve sanata duyulan ilginin artması ülkelerin gelişim düzeylerini de etkileyerek nitelikli insan gücünü doğurmasıyla, Klasik müzecilik anlayışının yerini modern müzecilik anlayışına bırakmıştır. Modern müzecilikle birlikte eserlerin sergilenmesinde ve ziyaretçilere ulaşmasında çağdaş yöntemler kullanarak müzeciliğe yeni bir bakış açısı kazandırılmıştır (Altunbaş ve Özdemir, 2012, s. 5). Özellikle son yıllarda teknolojinin ilerlemesi ve bilgi iletişim olanaklarının gelişmesiyle farklı sergileme yöntemleri müzelerde yer almaya başlamıştır. Müzecilik anlayışının klasik sergileme yöntemlerinden sıyrılarak, günümüz şartlarına uyarlanmasıyla toplumların kalkınma ve girişimcilik düzeylerinde de önemli bir artış yaşanmasını sağlamıştır. Bu sayede günümüz müzecilik anlayışı olan “Modern Müzecilik” teknolojinin sunduğu olanaklar ile interaktif ortamlarda izleyicinin de içinde yer aldığı, uzaktan erişim ile birçok müzeye kolaylıkla erişim sağlanabildiği bir anlayış olarak benimsenmiştir.

Sergileme müzelerin en önemli işlevleri arasında yer almaktadır. Sözen ve Tanyeli'ye (1992, s. 214) göre, sergileme sanat ürünlerini kamuoyuna sunma işlevi ve etkinliği olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda bilgilendirme ve sergileme yaşamın bir parçası olduğu kadar insan doğasının da bir özelliği olarak nitelendirilmektedir. Günümüzde çağdaş müzecilik kavramı içerisinde, koleksiyonların daha etkili tarzda sergilenmesi için, geleneksel yöntemler yanında, teknolojik araçlardan da yararlanılmaktadır. Müzeler, koleksiyonlarının hikâyelerini ziyaretçilerine anlatmak için, kimi zaman basit, kimi zaman da karmaşık anlatım yöntemlerini bir arada kullanabilmektedir. Erbay (2011, s. 89) müzelerde gösterim tekniklerinin çok çeşitli olması nedeniyle 1998 yılında bu teknikler “durağan ve dinamik” gösterim teknikleri olarak sınıflandırılmıştır. Günümüzde kullanılan sergileme yöntemleri durağan ve dinamik gösterim tekniklerinin bir arada kullanımı ile gerçekleştirilmektedir. Müzelerde, özellikle vitrin veya duvarda sergileme, tek başına açık olarak sergileme, canlandırmalar (dijital canlandırmalar, üç boyutlu-balmumu, kil vb.) panoramalar, dioramalar kullanılmaktadır. Dijital canlandırmalar içerisinde; kiosklar, AR (arttırılmış gerçeklik) gerçek görüntü üzerinden gerçek zamanlı mekân deformasyonu, VR (görsel gerçeklik) video üzerinden bireyin hareketlerine kısıtlı olarak tepki veren animasyonlar, işitsel ve görsel katılımlı sunuşlar, video mapping ve farklı animasyon teknikleri kullanılmaktadır (Buyurgan ve Buyurgan, 2020, s. 90-91).

Çağdaş müzecilik yaklaşımında diğer bir gelişim ise, müze ve izleyici/ziyaretçi arasında iletişimin ve etkileşimin kurulmasıdır. Bunun için müze ziyaretleri rehberler eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Ayrıca seminerler, dia-film gösterileri, atölye eğitim uygulamaları gibi birçok etkinlik gerçekleştirilerek, müze gezileri daha eğlenceli ve eğitici bir hal almaktadır. Bilgisayar destekli sergi, dokunmatik ve interaktif sistemler, simülasyon gibi teknolojinin getirdiği imkanlar da çağdaş müze yaklaşımlarıyla birlikte kullanılarak etkili sergilemeler gerçekleştirilmektedir. Modern müzecilikte, toplumun her kesimini kucaklayan programlar, etkinlik takvimleri ile müzelerin bir kültür merkezi olarak toplumla bütünleşmesini amaçlamaktadır. Yapılacak etkinliklerin basında, radyoda ve televizyonda duyurulması, müze programlarının afiş veya pankartlarla sergilenmesi, broşür dağıtılmasıyla halkla iletişim kurulmakta ve böylece müze ziyaret alışkanlığı olmayan kesimin de ilgisini çekmeyi hedeflemektedir (Erbay, 2011, s. 75).

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi'nde, Bilecik'te yaşamış uygarlıklar, boylar, bu uygarlıkların ve boyların kültürel izleri, Ertuğrul Gazi Beyliği'nden Osmanlı İmparatorluğu'na giden yolda yaşanan serüveni, Kurtuluş Savaşı mücadelesinde Bilecik'in hikayesi, Bilecik'in sosyal ve kültürel yapısı, unutulmaya yüz tutmuş zanaatları üç boyutlu canlandırmalarla, etkili duvar panolarıyla ve canlı, uygulamalı sunuşlarla yaşatılmakta, çağdaş sergileme yöntemleri kullanılarak sergilenmektedir (Buyurgan, Tarlakazan ve Çevik, 2019, s. 112). Müzede klasik müze sergilemelerinde kullanılan vitrin içi (Görsel 2), stant üzeri veya duvarda sergilemeler de yer almaktadır. Yine müzede anlatımı kuvvetlendirmek için dekor, kostüm, fotoğraf, maket, manken, balmumu heykeller, kulaklık ve/veya telefon düzeneğiyle sesli, yönlendiriciler kullanılmakta, sunum zenginleştirilerek ziyaretçinin ilgisini durağan ve dinamik sergilemelerle canlı tutmak hedeflenmektedir. Üç boyutlu Bilecik animasyonları, videolar, animasyonlar, müzik ve ses efektleri gibi interaktif uygulamalarla anlatım desteklenmektedir.

## Görsel 2

### Müze İçerisinden Vitrin İçi Sergileme Örnekleri



(Öztürk, t.y.b).

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesinde sergilenen eserler kronolojik düzen içerisinde ve sergilenen eserin özelliği dikkate alınarak planlanmıştır. Müze içerisinde sergileme beş ana tema üzerinden; birinci katta iki, ikinci katta üç galeri olmak üzere sergileme planlanmıştır. Müze binasının birinci katında Bilecik'in Geçmiş Yüzyıllarda ve Son Yüzyıllarda Bilecik'i anlatan galeriler yer almaktadır. Geçmiş Yüzyıllarda Bilecik galerisinde, Osmanlı Devleti'nin kuruluşu, Ertuğrul Gazi'nin Söğüt'e gelişi, Ertuğrul Gazi, Şeyh Edebalı, Osman Gazi, Dursun Fakih gibi Osmanlı Devleti'nin kurulmasında yer alan önemli isimlere yer verilmiş, Şeyh Edebalı'nı sözleri



seslendirilerek o dönem canlandırılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda Bilecik ilinin o zamanlara ait nüfus hareketleri ve iktisadi yapısı da anlatılmıştır. Son Yüzyıllarda Bilecik’i anlatan ikinci galeri, I. İnönü ve II. İnönü Muharebesi, Müdâfaa-i Hukuk Cemiyetleri, Bilecik ve Çevresinde Kurulan Milli Müfrezeler, Tarihi Bilecik Buluşması, İşgal Yıllarında Bilecik, Bilecik’te İstiklal Madalyası alan kişilerin sergilendiği ve tanıtıldığı galeridir. Bu galeride ayrıca “3 Boyutlu Ay Yıldız Platformu” içerisinde Mücadele Dönemlerini konu alan anlatımlar, ses efektleri eşliğinde sergilenmektedir (Görsel 3). Ayrıca bu galeride Bilecik ve çevresinde oluşan ilk uygarlıklardan, Osmanlı Dönemi’ne ve Kurtuluş Savaşı yıllarına uzanan Bilecik tarihini konu alan bilgiler de yer almaktadır. Kayıların sosyal hayatını konu alan Otağ Çadırı (Görsel 4), Şehir Kahvesi, Hatıra Kayı Parası Basım Kütüğü ve Şehir Dükkanlarına da yer verilmiştir. Müze içerisinde yer alan Sosyal ve Zanaat Galerisinde Bilecik yöresine özgü müzikler yer almakta, Geçmiş Yüzyıllarda Bilecik galerisinde Şeyh Edebalı’ni sözleri seslendirilmekte, Son Yüzyıllarda Bilecik galerisinde ise top sesleri ile o dönem canlandırılmaya çalışılmaktadır.

### Görsel 3

*3 Boyutlu Ay Yıldız Platformunun Yer Aldığı Kurtuluş Odası*



(Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, t.y.a).

### Görsel 4

*Kayı Otağı Çadırının Yer Aldığı Kuruluş Odası*



(Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, t.y.b).

Müzenin ikinci katında (Görsel 5), gündelik hayata konu olan Sosyal ve Zanaat Galerileri yer almaktadır. Bu galerilerde şehrin sosyo-kültürel yaşantısı aktarılmakta, günümüzde teknolojik gelişmeler sonucunda unutulmaya yüz tutmuş ancak kent ile özdeşleşmiş zanaatlar Bilecik yöresine özgü müzikler eşliğinde sergilenmektedir. Sosyal Yaşam galerisinde, şehrin yaşam şekillerini konu alan geleneksel konut mimarisinin ayrılmaz parçası olan avlu, mutfak, misafir odaları gibi mekanlar sergilenirken, Bilecik’e özgü gelin odası, kına gecesi gibi gelenekler canlandırmalarla tanıtılmaya çalışılmaktadır. Zanaat odasında, sepetçilik, yorgancılık, çömlekçilik, ipek böcekçiliği, dokumacılık, ayakkabıcılık, demirci ve terzi gibi meslekler sergilenmektedir (Görsel 6). Zanaatlar galerisinde her zanaatın tanıtılması video gösterimleriyle desteklenmektedir.

### Görsel 5

*Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Üst Kat Görseli*



(Öztürk, t.y.c).

### Görsel 6

*Müze İçerisinde Sepetçilik, Yorgancılık, Çömlekçilik, Dokumacılık*



(Öztürk, t.y.d).

İkinci katta yer alan diğer bir galeri müze koleksiyonuna 2019 yılında kazandırılan Cumhuriyet Odası'dır. Cumhuriyet Odası'nda dönemin yaşantısını anlatan iç mekân düzenlemeleri yer alırken o dönem kullanılan oturma grubu, gramofon, piyano, avizeler, dokuma halılar ile yaşatılmakta ve sergilenmektedir (Görsel 7).

### Görsel 7

*Cumhuriyet Odası*



(Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, t.y.c).

Müzedeki çağdaş sergileme yöntemleri kapsamında ziyaretçilerin faydalanabilmesi adına bilgi sorgulama (kiosk) cihazları (Görsel 8), 3D sinema izleme alanları, Bilecik Tarihi ve Fethi'ni konu alan belgesel gösterimleri plazma ve led televizyonlar gibi teknolojik sistemler aracılığıyla ziyaretçilere sunulmaktadır. Ayrıca her ziyaretçinin bireysel olarak yöresel kıyafetlerle Görsel çektirebildiği, keyifli anılarla müzeden ayrıldığı Selfie Box Öz Çekim Alanı da müze içerisinde yerini almaktadır (Görsel 9).



### Görsel 8

#### Müze İçerisinde Yer Alan Kiosklar



(Öztürk, t.y.e).

### Görsel 9

#### Selfie Box Öz Çekim Alanı



(Öztürk, t.y.f).

Müze içerisinde, sergilenen koleksiyonlara uygun iklimlendirme, akustik ve aydınlatma sistemleri kullanılmaktadır. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi bünyesinde; Yaşayan Şehir Müzesi Kitabı, Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Broşürü, Cep Haritası, 3 Boyutlu Bilecik Belgeseli bulunmakta ve müze bünyesinde gerçekleştirilen haberler ve etkinlikler sosyal medya ağları ile desteklenmektedir.

### 3.3. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi'nin Etkinlikleri

Modern müzecilik anlayışı, toplumun her kesimine hitap eden programlar, etkinlikler ile müzelerin bir kültür merkezi olarak toplumla bütünleşmesini sağlanmaya yöneliktir. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi'nde de belirli günlerde etkinlikler düzenlenmektedir. Gerçekleştirilen etkinlikler hem kültürün tanıtılması hem de yaşayarak öğrenmeye yönelik planlanmakta bu sayede öğrenciler ve halk tarafından ilin kültürel, tarihsel ve geleneksel örf ve yaşanmışlıkları, yaşam tarzlarını yansıtan mirasın yapı taşlarını barındıran gelenek ve göreneklere tanıtılmakta, gelecek kuşaklara aktarılmaktadır.

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi açıldığı günden bu yana çok sayıda etkinlik düzenlemiş ve etkinliklerine aralıksız devam etmektedir. Müzenin etkinlikleri içerisinde: Geleneklerimizi Yaşatıyoruz Yaşatmaya Devam Ediyoruz, Ehl-i Sanat, Yöresel Lezzetler, Usta Parmaklar, Konuşan Eller Duyan Gözler Projeleri vb. kapsamında gerçekleştirilen pek çok etkinlik yer almaktadır. Ayrıca önemli günlerde düzenlenen etkinliklerle de Bilecik kültürünü tanıtılmaya devam etmektedir. Müzenin henüz web sitesi bulunmasa da sosyal medya hesaplarından etkinlikler duyurulmaktadır.

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi'nde yapılan etkinlik örnekleri olarak şunları sıralayabiliriz;

1. Kent Mutfağı Bölümü etkinlikleri kapsamında geleneksel tarife göre yapılan Osmanlı şerbeti ve Pazarcık helvası müzede ziyaretçilere ikram edilmektedir. Geleneksel Osmanlı şerbeti ve Pazarcık helvasının yapımını merak eden ziyaretçilere geleneksel lezzetlerimizin yapımı ile ilgili bilgi verilmektedir. Yine Kent Mutfağı etkinlikleri içerisinde "İstanbul'da Vefa varsa Bilecik'te Pazaryeri var" sloganı ile Bilecik'in Pazaryeri İlçesinin tanıtımı yapılmaktadır (Görsel 10).

### Görsel 10

#### *Kent Mutfağının Tanıtılması Kapsamında Boza Etkinliği*



(Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, t.y.d).

2. “Usta Parmaklar” başlığı altında yapılan “Çömlekçilik” etkinliğinde müzeye davet edilen anaokulu, ilk, orta, lise öğrencilerine çömlek ustası tarafından geleneksel sanatın tanıtılması ile başlayan çalışmalar, öğrencilerin uygulama yapmasıyla tamamlanmaktadır. Etkinlik kapsamında öğrencilerin yaptığı çalışmalar ise sonrasında fırınlanarak müzeden öğrencilere teslim edilmektedir (Görsel 11).

### Görsel 11

#### *Çömlekçilik Etkinliğinden*



(Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, t.y.e).

3. “Yaşatmaya Devam Ediyoruz” başlığı altında “Arşivden Görsellerle Bilecik Sergisi” ile Bilecik’in geçmişi ve bugünü yaşatılmaktadır. “İpek Böcekçiliği” etkinliğinde “Her Çocuğa Bir Koza” felsefesi ile ipekböceğinden kozanın oluşumuna kadarki süreç uygulama ile yaşatılmaktadır (Görsel 12). “Gazilerimiz Milli Mücadele Dönemini Anlatıyor” etkinliğinde Kıbrıs Gazileri yaşadıklarını anlatan konuşmalar yapmakta, dönem ruhu canlandırılarak yaşatılmaktadır.

### Görsel 12

#### *İpek Böcekçiliği ve İpek Çekme Etkinliğinden*



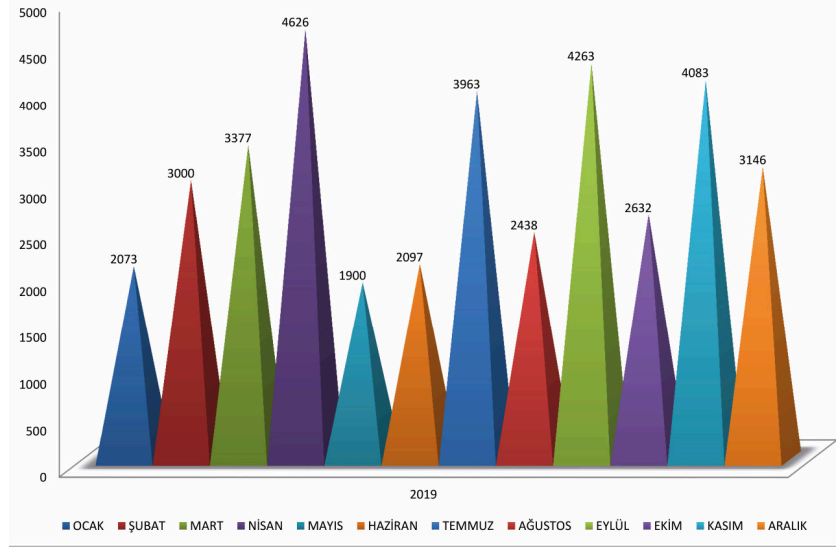
(Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, t.y.f).

#### 4. Müzede Selfie Günü Etkinliği

5. “Konuşan Eller Duyan Gözler” etkinliği kapsamında işitme engelli ziyaretçilere öğrenme potansiyeli yüksek müze ziyaretleri yaptırılmaktadır (Muhlis Aydemir, kişisel görüşme, Eylül 2020). Yine etkileyici sunumlar ve öğretiler kapsamında sayabileceğimiz diğer bir uygulama da, müzenin içerisinde yöreye özgü kıyafetlerle dantel ören kadınları, müze ziyaretçilerinin canlı canlı izleme ve kadınlar ile sohbet ederek merak ettiklerini sorup öğrenme imkanı bulması uygulaması gösterilebilir.

#### Grafik 1

2019 Yılı Yaşayan Şehir Müzesi Ziyaretçi Sayısı



(Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, t.y.g).

Gerçekleştirilen etkinliklerde teknolojik gelişmeler de yakından takip edilerek, müze içerisinde hem sergileme hem de etkinliklerde farklı yöntemler geliştirilerek ziyaretçilerin ilgisini çekerek ziyaretçi sayısının arttırdığı gözlenmiştir. Tablo 1’de 2019 yılına ait ziyaretçi sayısının aylara göre dağılımı grafikte gösterilmektedir. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi tarafından gerçekleştirilen etkinlikler müzeye gelen ziyaretçi sayısını da etkilemiştir.

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi’nde “Müze Akademi” kurulmaktadır. Ekim, Kasım, Aralık, Ocak 2020 aylarını kapsayan müze akademi programı oluşturulmuştur (Görsel 13). Müze Belediyenin sanat akademisi ile işbirliği yaparak; müze içerisinde sanat köşesi kurulacaktır. Çocuklar her Çarşamba Belediye binasında Sanat Akademi Biriminde birimin hocaları tarafından enstrümanlarla ilgili bilgi alacak (her hafta farklı bir enstrüman ile ilgili bilgilendirme yapılacak, bağlama, klarnet, yan flüt, bateri, piano, gitar, keman gibi), aynı gün hocalar müzede bilgisi verilen enstrüman ile çocuklara bir dinleti yapacaklardır.

#### Görsel 13

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi’nde Müze Akademi ve Etkinlikleri



(Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, t.y.h).

Dört aylık program sonunda çocuklar müzede bir konser verip sertifikalarını alacaklardır. Amaç çocuk senfoni orkestrasının temellerini atmak. Çocuklar isterlerse hafta sonu istedikleri enstrümana yönelik belediyede sanat akademi biriminde ücretsiz kurs alabileceklerdir. Çocuklara yönelik Cumartesi günleri müzenin bahçesinde ya da içeride sürelî sergi salonunda: çömlek atölyesi, koza çekme, taş boyama, anneler ve çocukları yarışıyor programı, çocuk yoga ve müzede müzik etkinlikleri yapılacaktır (her hafta bir etkinlik). Etkinlikler okullarla bağlantı kurulup programlanacaktır. Çocuklar müzeye Çarşamba okul hocalarıyla, Cumartesi aileleri ile gelecek ve etkinliğe



katılacaktır. Müzede, Çarşamba günleri birer saatlik 9 ayrı gruba 4 aylık bir program yapılacak, Cumartesi ailelere yönelik müzede yapılacak Cumartesi etkinlikleri için aileler kayıt yaptırarak katılabilecekler, gruplar en az 10, en fazla 15 kişiden oluşacaktır (Mesut Ünver, kişisel görüşme, Eylül 2020).

**Tablo 1**

*2020 Yılı Gerçekleştirilen Etkinlik Programı*

2020 Yılı Etkinlik Programı
Müzede Selfie Günü
Konuşan Eller Duyan Gözler
Sürpriz Hediyeli Bilgi Yarışması
Enstrüman Atölyesi (Keman)
Çocuk Yogası
Enstrüman Atölyesi (Yan Flüt)
Taş Boyama
Enstrüman Atölyesi (Gitar)
Seramik Atölyesi
Çocuk Yogası
Enstrüman Atölyesi (Perküsyon)
T-Shirt Boyama
Görsellerla Atatürk Sergisi
T-Shirt Boyama
Enstrüman Atölyesi (Bağlama)
Hat Sanatı
Çocuk Yogası
Anne Çocuk Kitap Okuma
Enstrüman Atölyesi (Piyano)
Taş Boyama
Anne Çocuk Kitap Okuma
Enstrüman Atölyesi (Klarnet-Saksafon)
Toplu Enstrüman Gösterisi

(Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, t.y.1).

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesinde, Müze Akademi Projesi yaşama geçirilmiş ancak yaşanan salgın hastalıktan dolayı 2020 yılı Kasım ayının ortasında müze geçici bir süre kapatılmış etkinliklere ara verilmiştir.

#### 4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Müzeler içinde yaşadıkları dünyayı izleyicisine en etkileyici sunan öğrenme mekanlarıdır. Yine müzeler, yaşama dair geçmiş, bugün, gelecek sentezinin yapılabildiği, özellikle insanoğluna ait her tür (aile yapısı, gelenek, görenek, inanç, meslekler, sanat, teknoloji gibi) değişimin ve gelişimin yaşandığı yerlerdir. Özellikle kent müzeleri kentin tüm belleğini yansıtan, yaşatan mekanlardır. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, Türkiye için, sınırlı imkânla önemli projeler yapılabildiğinin, kent müzelerinin kentli tarafından nasıl benimsendiğinin en güzel örneklerindedir. Özellikle, 2017 yılında halkın kullanımına sunulan müzede ziyaretçilere çeşitli aktivitelerle Bilecik ilinin geleneklerinin yaşatılması, öğretilmesi ve kent tarihinin aktarılmasına yönelik çalışmalar aralıksız devam etmektedir. Müzenin açılışından bu yana yürüttüğü organizasyonlar ve çeşitli aktivitelerin yanı sıra, 2018 yılında en iyi şehir müzesi ödülüne layık görülen Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi, 2020 yılında düzenlenen Tarihi Kentler Birliği tarafından bu yıl 4'üncüsü düzenlenen Müze Özendirme Yarışmasında Kent Müzeleri kategorisinde ödüle layık görülmüştür. Müze, Bilecik kent kimliğini tanıtmaya yaşatmaya ve geleceğe aktarma konusunda çalışmalarını aralıksız devam ettirmektedir. Özellikle okullarla yaptıkları organizasyonlarda, öğrencilere farklı etkinliklerle heyecan verici öğrenme ortamları sunmakta, öğrencilerin Bilecik ili ve çevresinde yaşamış uygarlıkları, geleneksel sanatları, meslekleri ve kültürel yaşama yönelik değerleri öğrenmesinde önemli rol oynamaktadır.

Müzede sunulan dünyanın öğrenilmesinde hazırlanan etkinlikler ve farklı uygulamalar son derece önemlidir. Programlı bir müze ziyaretiyle, amaca yönelik hazırlanmış etkinliklerle yapılan müze ziyaretlerinde öğrenciler daha istekli, meraklı olmakta, daha kalıcı öğrenme gerçekleşmektedir (Buyurgan, 2004, s. 114; Buyurgan, 2009, s. 1187-1189; Buyurgan ve Demirdelen, 2009, s. 575-576; Çakır İlhan, 2012, s. 21; Genç ve Buyurgan, 2018, s. 698; Güler ve Buyurgan, 2009, s. 138; Okvuran, 2012, s. 46). Yeni bir yere gitmek, yeni insanlarla tanışmak bilgi toplamada yeni yaklaşımları denemek ve gerçek şeylerle karşılaşmak çok güdüleyici ve uyarıcı olabilmektedir (Greenhill Hooper, 1999, s. 175). Tran'a göre müzeler öğrenme ve öğretme mekanlarıdır. Bu mekanların özgür seçime ve değerlendirme yapmaya dayanan doğası öğrenmeyi desteklemekte ve geliştirmektedir. İnsanlar ve özellikle çocuklar doğuştan öğrenme isteğine sahiptirler, müze gibi informal çevreleri belirleyen özellikler öğrenmeye yönelik içsel güdüyü beslerler (aktaran Onur, 2012, s. 169). Özellikle gelişmiş ülkelerde müzede öğrenmenin kazanımları görüldükten sonra çocuk müzeleri, okul müzeleri kurulmaya başlanmıştır. Örneğin Ragged Okul Müzesi'nde öğrencilere okul, ev ve iş hayatına, Viktorya Dönemi okul kültürüne yönelik eşya ve düzenlemelerle geçmiş dönem öğretilmekte ve geçmiş geleceğe taşınmaktadır (Karadeniz ve Çıldır, 2014, s. 53-

56). Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi'nde gerçekleştirilmekte olan "Müze Akademi" Projesi ile öğrencilerin geçmiş, bugün, gelecek sentezi yapmaları, kültürün tanınması, korunması, gelecek kuşaklara aktarılmasında bilinçli rol oynaması hedeflenmektedir.

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Bilecik'te yaşamış tüm uygarlıkları, Kurtuluş Savaşı sürecindeki mücadeleden izleri, Bilecik'in her alandaki hikayesini, sosyal, siyasal, kültürel izlerini gözler önüne seren, yok olmaya yüz tutmuş geleneksel sanatlarımızın, mesleklerin tanınmasında ve devamlılığında önemli rol oynayan, yaptığı etkinliklerle öğrenciler ve yetişkinlerin yaşamında etkili öğrenme ortamları sunan önemli kent müzelerimizdendir. Müze Türk kültürünün ülkemizde ve Dünya'da tanıtılmasında, korunmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli rol oynamaktadır.

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi her geçen gün etkili sergileme yöntemleri, projeler ve etkinliklerle yaşamın içerisinde daha fazla yer almakta, kapılarını yaşama ve izleyicilerine sonuna kadar açmaktadır.

Bilecik ilinin tanıtılmasında büyük rol oynayan Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi aldığı ödüllerle de örnek müzelerimizdendir. Her alanda, geçmiş, bugün, gelecek sentezinin yapılmasında önemli rol oynayan kent müzelerinin gelişimi özenle sağlanmalı, ülkemizdeki kent müzeleri sayıları da artış göstererek çoğalmalıdır.

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi'nde etkileyici eğitim etkinlikleri yapılmaktadır. Bu etkinliklerin daha sistemli oluşturulması ve takibi için müzede eğitim birimi kurulması ve bu birimde müze eğitimcilerinin görev yapması sağlanmalıdır.

Müze web sitesi oluşturularak müzenin tüm oluşum sürecinin, yapılan etkinliklerin ve müze bünyesinde yer alan haberlerin sistemli olarak takibinin yapılması gerçekleştirilmelidir.



### Kaynakça

- Akyol Kasapoğlu, P. (2020). Covid-19 küresel salgın dönemi ve sonrası müze etkinlikleri. *Millî Folklor*, 16(127), 72-86. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1192049>
- Albaskan, I. (2020). Türkiye’de kent müzeciliği ve bu bağlamda İstanbul ve Roma Kent müzelerinin bir karşılaştırması. *UNIMUSEUM*, 3(1), 15-22. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/unimuseum/issue/55036/723705>
- Altunbaş A., & Özdemir Ç. (2012). Çağdaş müzecilik anlayışı ve ülkemizde müzeler. *Kültür ve Turizm Bakanlığı Teftiş Kurulu*, 1-24. <https://teftis.ktb.gov.tr/Eklenti/4655.makale.pdf>
- Andre, L., Durksen, T., & Volman, M. L. (2017). Museums as avenues of learning for children: A decade of research. *Learning Environments Research*, 20, 47-76. <https://doi.org/10.1007/s10984-016-9222-9>
- Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi. (t.y.a). *3 boyutlu ay yıldız platformunun yer aldığı kurtuluş odası* [Fotoğraf]. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Arşivi.
- Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi. (t.y.b). *Kayı otağı çadırının yer aldığı kuruluş odası* [Fotoğraf]. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Arşivi.
- Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi. (t.y.c). *Cumhuriyet Odası* [Fotoğraf]. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Arşivi.
- Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi. (t.y.d). *Kent mutfağının tanıtılması kapsamında boza etkinliği* [Fotoğraf]. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Arşivi.
- Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi. (t.y.e). *Çömlekçilik etkinliğinden* [Fotoğraf]. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Arşivi.
- Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi. (t.y.f). *İpek böcekçiliği ve ipek çekme etkinliğinden* [Fotoğraf]. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Arşivi.
- Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi. (t.y.g). *2019 yılı Yaşayan Şehir Müzesi ziyaretçi sayısı* [Grafik]. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Arşivi.
- Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi. (t.y.h). *Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi’nde müze akademi ve etkinlikleri* [Fotoğraf]. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Arşivi.
- Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi. (t.y.ı). *2020 yılı gerçekleştirilen etkinlik programı* [Grafik]. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi Arşivi.
- Bursa Büyükşehir Belediyesi. (t.y.). *Bursa Kent Müzesi*. <https://www.bursamuze.com/bursa-kent-muzesi-496/>
- Buyurgan, S. (2004). Effective learning at the museum. *The Journal of Cultural Research in Art Education*, 22, 99-115. <https://search.proquest.com/openview/25973cb4649fb9546f9600a635720cf4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=40077>
- Buyurgan, S. (2009). The expectations of the visually impaired university students from museums. *Educational Sciences: Theory&Practice*, 9(3), 1167-1204. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ858923.pdf>
- Buyurgan, S., & Buyurgan, U. (2020). *Sanat eğitimi ve öğretimi (Eğitimin her kademesine yönelik yöntem ve tekniklerle* (7. Baskı). Pegem Akademi. <https://doi.org/10.14527/9786050370270>
- Buyurgan, S., & Demirdelen, H. (2009). Total kör bir öğrencinin öğrenmesinde dokunma, işitsel bilgilendirme, hissetme ve müze. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7(3), 563-580. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/256279>
- Buyurgan, S., & Mercin, L. (2010). Dünya’da ve Türkiye’de müzeciliğin ve müze eğitiminin tarihsel gelişimi. V. Özsoy (Ed.), *Görsel sanatlar eğitiminde müze eğitimi ve uygulamaları* (s. 72-96) içinde. Öncü Basımevi.
- Buyurgan, S., Tarlakazan, B. E., & Çevik, S. K. (2019). Müzelerde sergileme yöntemleri. S. Buyurgan (Ed.), *Müzedeki eğitim öğrenme ortamı olarak müzeler* (s. 89-120) içinde. Pegem Akademi. <https://doi.org/10.14527/9786052416372>
- Çakır İlhan, A. (2012). Yaratıcılık eğitimi bağlamında çocuk müzeleri. İ. San (Haz.), *Çocuk müzeleri ve yaratıcı drama* (s. 19-42) içinde. Naturel Yayıncılık.
- Çekül Vakfı (2013). *Kent tarihi müzeleri ve arşivleri*. <https://www.tarihikentlerbirliigi.org/wp-content/uploads/KentM%C3%BCzeleri-Ekitap.pdf>

- Dönmez, B. M., & Kılınçer, Z. (2011). Müziğin Yunan mitolojisi ve Batı kültürü içindeki algılanışı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 101-113. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/799429>
- Erbay, M. (2011). *Müzelerde sergileme ve sunum tekniklerinin planlanması*. Beta Basım.
- Eshach, H. (2007). Bridging in-school and out-of-school learning: Formal, non-formal and informal education. *Journal of Science Education and Technology*, 16(2), 171-190. <https://doi.org/10.1007/s10956-006-9027-1>
- Genç, S., & Buyurgan, S. (2018). Oyuna dayalı müze etkinliklerinin öğrenci erişimi ve görsel sanatlar dersine karşı tutumları üzerine etkisi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(3), 687-699. <https://doi.org/10.17679/inuefd.440804>
- Gerçek, F. (1999). *Türk müzeciliği*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Greenhill Hooper, E. (1999). *Müze ve galeri eğitimi*. B. Onur (Haz.), M. Örgü Evren ve E. G. Kapçı (Çev.). A.Ü. Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- Güler, A., & Buyurgan, S. (2009). Impact of a planned museum tour designed via the employment of the museum education pack on the primary school students. *European Journal of Educational Studies*, 1(3), 133-144. <https://www.yumpu.com/en/document/read/15727482/impact-of-a-planned-museum-tour-designed-via-oeza-n-publications>
- ICOM. (2019, 25 Temmuz). ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote. <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>
- İhtiyar, M. N. (2011). *Çağdaş müzecilik ve kent müzeciliği yeni bir program önerisi* (Tez No. 327309) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Karadeniz, C., & Çıldır, Z. (2014). *İngiltere’de müze eğitimi: Londra’dan izlenimler*. B. Onur (Haz.). Kalem Kitap.
- Karasar, N. (1991). *Bilimsel araştırma yöntemi* (4. Basım). Sanem Matbaacılık.
- Keskin, N. (2014). Kentlerde yeni bellek mekânları: kent müzeleri. *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, 20(79), 25-39. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/255514>
- Köse, E. (2010). *Uygulamalar ışığında Türkiye’de kent müzeciliği kavramının değerlendirilmesi* (Yayın No. 3985414) [Uzmanlık tezi]. <https://docplayer.biz.tr/3985414-Uygulamalar-isiğinde-türkiye-de-kent-muzeciligi-kavraminin-degerlendirilmesi.html>
- Mercin, L., & Dilli, R. (2017). Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi içerik yönetimi sanat tarihi eğitim ve danışmanlık teknik desteği projesi. *Milli Eğitim Dergisi*, 214, 407-414. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/441194>
- Okvuran, A. (2012). Çocuk müzeleri ve müzelerde yaratıcı drama eğitimi. İ. San (Haz.), *Çocuk müzeleri ve yaratıcı drama* (s. 43-55) içinde. Naturel Yayıncılık.
- Onur, B. (2012). *Çağdaş müze eğitim ve gelişim müze psikolojisine giriş*. İmge Kitabevi.
- Öztürk, B. (t.y.a). *Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi dış mekân* [Fotoğraf]. BÜKE ÖZTÜRK ARŞİVİ.
- Öztürk, B. (t.y.b). *Müze içerisinde vitrin içi sergileme örnekleri* [Fotoğraf]. BÜKE ÖZTÜRK ARŞİVİ.
- Öztürk, B. (t.y.c). *Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi üst kat görseli* [Fotoğraf]. BÜKE ÖZTÜRK ARŞİVİ.
- Öztürk, B. (t.y.d). *Müze içerisinde sepetçilik, yorgancılık, çömlekçilik, dokumacılık* [Fotoğraf]. BÜKE ÖZTÜRK ARŞİVİ.
- Öztürk, B. (t.y.e). *Müze içerisinde yer alan kiosklar* [Fotoğraf]. BÜKE ÖZTÜRK ARŞİVİ.
- Öztürk, B. (t.y.f). *Selfie box öz çekim alanı* [Fotoğraf]. BÜKE ÖZTÜRK ARŞİVİ.
- Silier, O. (2010). Dünyada ve Türkiye’de kent müzeleri. *Ege Mimarlık Dergisi*, 16-21. <http://www.egemimarlik.org/74/5.pdf>
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Şapolyo, E. B. (1936). *Müzeler tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Şenel Fidangenç, A. N. (2018). *Discourse analysis of city museums in Turkey since 2000* (Tez No. 543124) [Doktora Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.


- T.C. Bilecik Belediyesi. (2019). *Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi tanıtım yazısı*. <https://www.facebook.com/yasayanmuzebilecik/>
- T.C. Bilecik Belediyesi. (2020). *Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi ödüle layık görüldü*. <https://www.bilecik.bel.tr/Haberler/45>
- T.C. Bilecik Valiliği. (t.y.). *Söğüt*. <http://www.bilecik.gov.tr/sogut>

# Geçirgenlik Kavramının Seramik Formlara Yansıması

## The Reflection of Permeability Concept on Ceramic Forms

Nilüfer Nazende Özkanlı

Öğr. Gör., Aksaray Üniversitesi, Güzel Yurt Meslek Yüksek Okulu, Teknik Programlar Bölümü  
email: [erenlernazende@gmail.com](mailto:erenlernazende@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2940-321X>

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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Özkanlı, N. N. (2021). Geçirgenlik kavramının seramik formlara yansıması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 285-293. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.854498>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 22/12/2020

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 29/01/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 30/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

Seramik sanatı tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde başlangıçta işlevsel olarak kullanıma yönelik seramik formlar üretilirken, Endüstri Devrimi sonrasında 19. yüzyıl sonlarına doğru plastik sanatlardaki yeni oluşumlardan etkilenip kullanıma yönelik işlevsel form anlayışından sıyrılarak farklı yorumla kendine özgü bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Günümüze geldiğimizde ise plastik sanatlar alanında “çağdaş seramik sanatı” kavramı olarak yerini almaktadır.

Geçirgenlik kavramı sanatın farklı disiplinlerinde 19. yüzyılda bir kavram olarak görüntü elde etme yöntemleriyle ortaya çıktığı görülmektedir. Ancak geçirgenlik kelimesi seramik sanatında Türkçe olarak çok fazla kullanılmamış onun yerine transparan veya şeffaf gibi yabancı kökenli kelimelere başvurulmuştur. Geçirgenlik kelime anlamı olarak arkasını göstermek olarak değerlendirilirken, geçirgenlik kavramı kelime anlamının ötesinde, formların iç içe ya da üst üste olan her plan ile derinlik yaratarak formun çerisinde hapsedilmiş boşluklar oluşturması da geçirgenlik olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmada geçirgenlik kavramının, seramik sanatçılarının çalışmaları irdelenerek, seramik sanat formlarına yansıması değerlendirilmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Geçirgenlik, Seramik, Saydamlık

### Abstract

Considering the ceramic art in terms of a historical process, whereas in the beginning, the ceramic forms were produced for functional use, in the post-Industrial Revolution period, it was influenced by the new formations in plastic arts towards the end of the 19th century and transformed into a unique expression style adopting a different interpretation by plucking away from the functional form cognizance towards practicability. Today, it secures its position as the concept of "contemporary ceramic art" within the field of plastic arts.

It is revealed that the permeability concept emerges in various disciplines of art in the 19th century through the methods of acquisition or capturing image. However, the term permeability has not been commonly used in Turkish in ceramic art, instead, terms of foreign origin such as transparent or translucent have been used. The lexical meaning of the word permeability is simply show-through or see-through the rear side, but in this study, permeability, beyond its lexical meaning, refers to the forms establishing trapped gaps within the form by creating depth with each plan which is intertwining or overlapping. In this study, the reflection of the permeability concept on the ceramic art forms is evaluated through the works of art of the artists in the plastic arts.

**Keywords:** Permeability, Ceramic, Transparency

## 1. Giriş

İnsanlık tarihi kadar eski olan seramik sanatının çağdaşlaşma süreci de, diğer sanat dalları gibi uzun olmuştur. Başlangıçta işlevsel olarak kullanıma yönelik seramik formlar üretilirken günümüzde artık plastik sanatlar alanında “çağdaş seramik sanatı” tanımıyla yerini almıştır.

Bu makalede “geçirgenlik” kavramı 19. Yüzyılda sanatsal bağlamda bir kavram olarak görüntü elde etme yöntemleriyle ortaya çıktığı görülmektedir. Ancak geçirgenlik kelimesi seramik sanatında Türkçe olarak çok fazla kullanılmamış onun yerine transparan veya şeffaf gibi yabancı kökenli kelimelere başvurulmuştur.

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre ise geçirgen sözcüğü saydam cisimlerin ışığı geçirme derecesi olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlama doğrultusunda geçirgenlik kavramının yan anlamları olarak saydamlık, yarı saydamlık olarak düşünülebilir. Ancak geçirgenlik sadece ışığın geçirme derecesi değildir. Yüzeylerin ya da nesnelerin bir tarafın içinden geçerek diğer taraftan çıkıyor gibi görünmesi ve boşluklar oluşturarak farklı yüzey ve derinlik hissi uyandırması da geçirgenlik kavramı olarak açıklanabilir.

Bu makalede geçirgenliğin sadece arkasındakini göstermekten ibaret olmadığı görülmüştür. Aynı zamanda formların iç içe ya da üst üste olan her plan ile derinlik yaratarak formun çerisinde hapsedilmiş boşluklar oluşturması da geçirgenlik olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde boşluklar ile iç içe geçişler, bir planın diğer bir planla gösterilme özelliğini de ortaya çıkarmıştır.

Bu çalışmanın temel konusunu oluşturan seramik sanatında geçirgenlik kavramı ise seramik sanatçılarının üzerinde çalıştıkları bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçirgenlik kavramını günümüzde bazı sanatçılar boşluk ve doluluk olarak bazıları ise kemik porselenin ışık geçirgenliğinden yararlanılarak seramik form yarı saydam olarak değerlendirmiştir.

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel Model'e dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yapılarak, geçirgenlik kavramı ve yan anlamları ve seramik sanatçıların çalışmaları örnekleri üzerinde değerlendirme ele alınmıştır.

## 3. Bulgular

### 3.1. Geçirgenlik Kapsamına Giren Yan Anlamlar

#### 3.1.1. Saydamlık-Şeffaflık

Saydam TDK sözlüğüne göre "İçinden ışığın geçmesine ve arkasındaki şeylerin görülmesine engel olmayan" (TDK, 2019b, s. 2046) şeklinde ifade edilmektedir. Saydam kelimesi Cumhuriyet döneminde dilimize kazandırılmış bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan Arapça kökenli şeffaf kelimesi ise Arapçada "şüfuf" fiilinden dilimize girmiştir. Saydam kelimesi ayrıca dilimize Fransızcadan geçmiş ve Latince kökenli "tarsparere" kelimesinden transparan olarak da kullanıldığı görülmektedir. Tarihsel süreç içerisinde farklı anlamlarda tanımlanan saydamlık kelimesi 1591'de "saydam olma niteliği veya durumu"; "şeffaflık, ışığı geçirgenlik olarak veya özel, yarı şeffaf madde üzerinde, arkasından ışık verildiğinde görünür hale getirilen resim, baskı yazı veya işaret" olarak tanımlanır (Göker, 2010, s. 82). Bu tanımlamalar doğrultusunda Geçirgenlik kavramının yan anlamları olan saydamlık ve şeffaflık kelimelerinin tanımı yapıldığında iki farklı anlam çıkmaktadır. Saydamlık ve şeffaflık anlam olarak birbirinden farklı tanımlanmaktadır.

Şeffaf kelimesi içinden ışığın geçmesini sağlayan ve arkasındaki nesnelere görünmesini sağlayan cisim olarak tanımlanırken şeffaflık ise cismin içinden ışığın geçmesi durumudur. Saydamlık kelimesi ise şeffaf olmayan cismin üzerinde oluşturulan boşluklar veya aralıkla arkasını gösterme durumu olarak tanımlanabilmektedir.

Şeffaf kelimesi içinden ışığın geçmesini sağlayan ve arkasındaki nesnelere görünmesini sağlayan cisim olarak tanımlanırken şeffaflık ise cismin içinden ışığın geçmesi durumudur. Saydamlık kelimesi ise şeffaf olmayan cismin üzerinde oluşturulan boşluklar veya aralıkla arkasını gösterme durumu olarak tanımlanabilmektedir.

Faruk Atalayer ise bu çalışmanın temelini oluşturan geçirgenlik kavramındaki düşünülen saydamlığı "Doğrudan saydam malzemelerin dışında, deliklerle, pencerelerle, yırtıklarla arkada kalan biçim ve sistemlerin algılatılması saydamlık, belirlilik sağlar" (Atalayer 1994, s. 48) biçiminde tanımlamaktadır. Saydamlık kavramını sanatçılar eserlerinde farklı biçimlerde anlatım dili olarak kullanmışlardır.

Atalayer'in tanımlamasında yer alan deliklerle, pencerelerle, yırtıklarla arkada kalan biçim ve sistemlerin algılatılması anlamında örtüşmektedir. Burada geçirgenlik kavramı; formların iç içe geçerek, üst üste bindirilerek ya da boşluklar oluşturulmasıyla elde edilen geçirgenlik kavramında seramik formlar üzerinde değerlendirilmektedir.

#### 3.1.2. Yarı Saydamlık

Bir nesnenin ışığı geçirmesi ile birlikte arkasındaki nesne ya da nesnelere biçimlerini ve sınırlarını belirgin olarak göstermemesi durumudur. Yarı saydam malzemenin kullanılmasıyla ışığın arkadaki nesnenin gölge şeklinde görülmesidir. Buzlu cam, tül perde, kemik porselen gibi yarı saydam malzemeleri örnek olarak gösterilebilir.

#### 3.1.3. Boşluk

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre boşluk; "oyuk, çukur, kapanmamış yer, kesinti, kopukluk ve içinde hiçbir cisim bulunmayan uzay" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2019a, s. 385). Boşluk kavramını Sözen ve Tanyeli (1994, s. 45) "duvarlara açılmış kapı, pencere gibi her türlü açıklığı verilen genel ad" olarak tanımlamıştır.

Geçirgenlik kavramının oluşmasını sağlayan boşluk, ise Hançerlioğlu'na göre "içinde hiçbir özdeğin bulunmadığı uzay olarak" (Hançerlioğlu, 2015, s. 38) tanımlanmaktadır. Boşluk kavramı başka bir tanıma göre ise "oyuk, çukur, hiçlik, kapanmamış yer, kesinti, kopukluk, içinde hiçbir cisim bulunmayan vb. anlamlara gelmektedir" (Şamlıoğlu ve Kuloğlu, 2011, s. 191).

İnsan kendinin varlığını hissettiği anda çevresinde boşluğu ve evrenin sorgulamaya başlamıştır. Bu nedenle de boşluk kavramı tarih boyunca bütün disiplinlerin konusu olmuş ve bulunduğu toplum içerisinde, bulunduğu yapıya göre şekillendirerek, dönemlere göre farklı değerlendirmiştir. Boşluk kavramını tarihsel bir süreç içerisinde incelendiğinde felsefi açıdan her dönemde farklı bir bakış açısı yer almaktadır. Bu bakış açısı da o dönemin sanat anlayışını etkilemiştir.

"Antikçağ Yunan felsefesine göre boşluk kavramı farklı açılardan tanımlanmıştır. Örneğin Aristoteles'e göre boş uzay diye bir kavram yoktur, boşluk aslında esir dediğimiz çok ince bir maddeyle kaplıdır" (Özer, 2009, s. 53). Evreni oluşturan toprak ve gökyüzünün varlığı yani toprağı açıklayan gökyüzüdür. Yani doluluğun varlığı ancak boşluğun var olmasıyla açıklanabilir. Bu nedendir ki insanı var olan her şeyi boşluk kavramı ile açıklamıştır. "Albert Einstein'ın klasik fiziğin mutlak uzay ve mutlak zaman kavramlarını terk edip, görelilik uzay ve görelilik zaman



kavramlarını getirmesi, Kartezyen geleneğin özne-nesne ayırımına şiddetle karşı duran Martin Heidegger ve Maurice Merleau-Ponty'nin teorileri” (Keyvanklı, 2011, s. 4) gibi farklı bakış açılarıyla boşluk kavramı yirminci yüzyıldan sonra doluluğun varlığını kanıtlamaktan çok kendi içinde bir varlık olarak değerlendirilmeye başlamıştır.

Boşluk kavramı, plastik sanatlarda sanatçıların eserlerini oluşturma sürecinde üzerinde durdukları bir konudur. Boşluk doluluğun karşısında zıtlık yaratarak kompozisyon ilkeleri içerisinde bir düzenleyici bir denge unsuru olarak kullanılmıştır. Her sanatçı kendi sanatsal yaklaşımıyla boşluğu eserinde farklı biçimlerde kullanır. Plastik sanatlarda boşluğun değerlendirilmesini en çok heykel, seramik ve mimari alanlarında görülmektedir.

### 3.2. Seramik Sanatında Geçirgenlik Kavramı

Seramik sanatında geçirgenlik kavramı denildiğinde ışık geçirgenliği olarak yarı geçirgen olan kemik porselen düşünülmektedir. Bunun yanı sıra bu çalışmada üzerinde durulan geçirgenlik kavramında ise Atalayer'in tanımlamasında yer alan deliklerle, pencerelerle, yırtıklarla arkada kalan biçim ve sistemlerin algılatılması anlamında örtüşmektedir. Burada geçirgenlik kavramı; formların iç içe geçerek, üst üste bindirilerek ya da yüzeylerde boşluklar geçirgenlik kavramı seramik formlarda değerlendirilmektedir.

Alman sanatçı Erhard Arendt, çalışmalarında boşluklar oluşturarak geçirgenliği sağlamakta, aynı zamanda çalışmalarının içerisine yerleştirdiği ışığı duvara ve tavana yansıtarak farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Çalışmaları kamusal ve özel yaşam alanlarında, iç ve dış mekanlar için çeşitli büyüklüklerde formlardan oluşmaktadır.

Sanatçı ile Aniss Onlie isimli bir dergide yapılan bir röportajında; “Gerçek bir tanınabilir form değil. Bir şeyin diğerinden çıktığı, onunla birleşerek yukarı doğru büyüyen bir bitkidir. Sonradan izleyiciye bırakarak dışarıya açılacak olan organik bir şekil ortaya çıkar. Onlar günlük yaşamın evrensel formlarıdır” (Anis Online, 2004). Şeklinde ifade etmektedir.

#### Görsel 1

*Budanmış Çit/Beschnittene Hecke*



(Arendt, 1987).

#### Görsel 2

*Büyüyen Mercan/Corallium Crescens*



(Arendt, 1993).

Seramik sanatçısı, Gerhard Lutz kabuk-çekirdek ve bunların bağlantılarından oluşan katmanlı organik basit objelerle ilgilenmiştir. Bu ilgiyi kendi sözcükleriyle “nasıl hafif açılmış ya da soyulmuş dış kabuktan içeriye, çekirdeğe bakmak mümkünse aynı şekilde içerideki çekirdekten dış kabuğa açılmak da mümkündür” şeklinde açıklamaktadır (Yılmaz, 2008, s. 77). Sanatçının çalışmaları geçirgenlik kavramı boyutunda değerlendirilmektedir.

### Görsel 3

*Porselen Form (lutz-tonkunst)*



(Lutz, t.y.).

Amerikalı seramik sanatçısı Liz Lecaut çalışmalarında doğadan esinlendiğini belirterek “Biyomorfik heykellerim, yaşamın tüm biçimlerinden ve aşamalarından, aktif ve hareketsiz, canlı ve ölü unsurları birleştirerek organik elementleri yeni permütasyonlara ve konfigürasyonlara dönüştürüyor” (Liz Lescault, t.y.) şeklinde çalışmalarını ifade etmektedir. Sanatçının çalışmalarında iç içe geçmiş ve boşluklarla oluşan geçirgen bir yapının dışında doğadan esinlenerek bir kabuk formu ile biçim dilini ifade etmektedir.

### Görsel 4

*Köz/Embers (artists and makers studios)*



(Lecaut, 2011a).

### Görsel 5

*Kırık/Cracked*



(Lecaut, 2011b).

Amerikalı seramik sanatçısı Terasa Pacini, kefes biçiminde oluşturduğu çalışmalarında biçim renk olarak basit, doğal dünyayı anımsatan anıtsal boyutlarda formlar üretmiştir.

### Görsel 6

*Gönüllüler, Volunteers*



(Pacini, 2014).

Seramik sanatçısı Jennifer McCurdy, kıyıda bulunan çatlak deniz kabuğundan, tarladaki tohumlara kadar birçok biçimin kendisini etkilediğini ve doğaya ait olan bu biçimlerin çalışmalarına yansıdığını belirtmektedir. Çalışmalarında ışık ve gölge etkisini çok güzel ifade ettiği için porselen çamuru kullanan sanatçı, tornada formu şekillendirdikten sonra üzerinde boşluklar oluşturarak geçirgen bir yapıya dönüştürmektedir. Çalışmalarında iç bükey ve dış bükey arasındaki dengeyi yağlamak için formlarının içinde altın varak kullanmaktadır.

### Görsel 7

*Mercan Gemisi/Coral Vessel*



(McCurdy, 2018a).

### Görsel 8

*Magritte'nin Kelebek Gemisi/Magritte's Butterfly Vessel*



(McCurdy, 2018b).

İsviçreli seramik sanatçısı Barbro Aberg'in çalışmaları için Louise Mazanti "The Skeleton of Existence: Barbro Aberg's ceramic oeuvre" isimli sanatta doktora tezinde "Bu varoluşsal açıklıktan yaratılan heykeller, bilinen, tezahür eden gerçekliğin ötesinde bu yerden hayata geçer. Bizimle uzaklardan konuşurlar ve sağladıkları derinliğin dokunuşuyla bizi var olana çağırırlar" (Mazanti, t.y.) şeklinde ifade etmektedir. Sanatçı çalışmalarında, bir hücre yapısını ya da bir kemiğin küçük bir parçası gibi yapıların mikroskop altında büyütülmüş hallerini formlara dönüştürerek çalışmalarına yansıtmaktadır. Çalışmalarında zamanın geçişini ve sonsuzluğu ifade etmektedir.

### Görsel 9

*Fosil Fantezi/Fossil Fantasy*

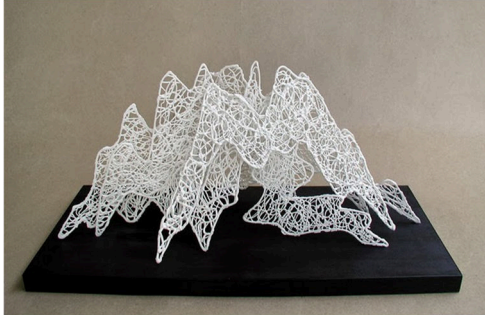


(Aberg, 2017).

Hırvatistan'ın Zagreb kentinde doğan seramik sanatçısı Andrea Vinkovic "görsel dilin kişisel ve geleneksel sembolizmini keşfetmekle ilgilenen bir seramik sanatçısı. Kırılganlık organik güzellik ve doğal çevrenin hassas dengesinden ilham alıyor ve kültürel çevre ile paralelliklerle ilgileniyor" (Vinkovic, t.y.). Avusturalya'da yaşayan sanatçı çalışmalarında boşluklar oluşturarak geçirgenliği sağlamaktadır.

### Görsel 10

*Fraktal Manzara/Fractal Landscape*

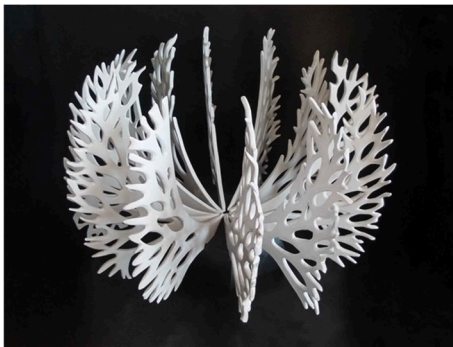


(Vinkovic, 2005).

Doğadan ve ağaçlardan esinlenen seramik sanatçısı Seyhan Yılmaz porselen çamuru ile şekillendirerek yapmış olduğu çalışmaları geçirgenlik kavramı bağlamında değerlendirilmektedir.

### Görsel 11

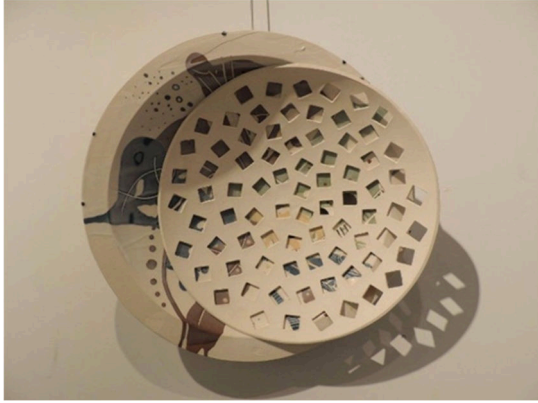
*Hayat Ağacı*



(Yılmaz, 2014).

### **Görsel 12**

#### *İçimde Saklı*

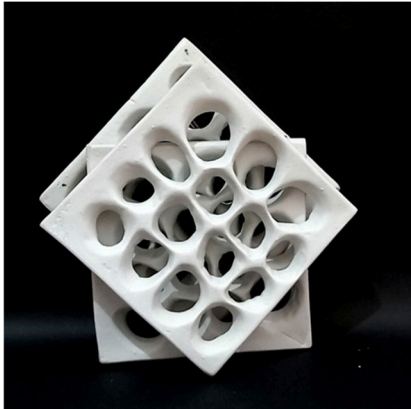


(Ayla Sarnıç, 2016).

Geçirgenliği görsel akış içinde gözün, bir formdan başka bir forma geçmesi olarak yorumlayabileceğimiz gibi; ruhun bedenden ayrılıp başka bir forma geçmesi şeklinde de yorumlayabiliriz. Bu çalışmanın özünü oluşturan geçirgenliği; görünenin arkasında ki görüneni vurgulamak olarak düşünüp üzerinde araştırmalar yapınca; tarih boyunca ölüm ve ölüm sonrası hakkında dini ve felsefi açıdan birçok değerlendirme yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışmada da ölüm ve geçirgenlik boyutu irdelenmektedir.

### **Görsel 13**

#### *İki Yerde Var Olabilme*



(Özkanlı, 2018).

Ölüm var oluş olarak ruhun özgürleşmesi olarak düşünülebilir. Ölüm olayını bir başka açıdan yaklaşıldığında, geçirgenlik kavramını cisim geçirgenliğinden yola çıkılarak, ruhun bedenden ayrılışı yani bedenin geçirgen bir yapıya dönüşmesi olarak da düşünülebilir. Bu çalışmada bu düşünce vurgulanmaktadır.

### **Görsel 14**

#### *Hapsoluş*



(Özkanlı, 2017).



#### 4. Sonuç

Seramik formlarda geçirgenlik kavramı denildiğinde ilk akla gelen kemik porselenin ışık geçirgenliği düşünülmektedir. Bu çalışmada geçirgenliğin sadece ışık geçirgenliği olmadığı ve kelime anlamı olarak arkasını gösterme olarak irdelendiğinde, yüzeyler üzerinde oluşturulan boşluklarla da arkasındaki var olanı göstererek de geçirgenlik kavramının seramik formlara farklı bir bakış açısı getirmektedir.

Bu makalede geçirgenlik kavramının yan anlamları olarak saydam, yarı saydam ve boşluk kavramlarının araştırılmasının yanı sıra bu kavramların seramik sanatında örnekleri üzerinde durulmuştur. Çalışma kapsamında, görsel boyutta geçirgenlik kavramı, ışık geçirgenliği olarak değil, yüzeylerin ya da nesnelerin birbiri içinden geçerek diğer taraftan görünmesi olarak ele alınmıştır. Yüzeyler üzerinde boşluklar yaratarak, arka arkaya, ya da üst üste formların gelmesiyle geçirgenlik sağlanarak seramik formlara yansıtılması üzerinde bir değerlendirme yapılmıştır.

## Kaynakça

- Aberg, B. (2017). *Fosil fantezi/Fossil fantasy* [Seramik]. <http://www.barbroaberg.com/CeramicWork/>
- Anis Online. (2004, 4 Mayıs). *Der künstler und online-journalist Erhard Arendt*. <http://www.anis-online.de/1/orient-online/erhard.htm>
- Arendt, E. (1987). *Budanmış çit/Beschnittene hecke* [Seramik]. Galerie Verschiedenes, Wiesbaden, Almanya. <http://www.arendt-art.de/deutsch/PLASTIKEN/plastiken-kunst-24.htm>
- Arendt, E. (1993). *Büyüyen mercan/Corallium crescens* [Seramik]. Galerie 2, Wiesbaden, Almanya. <http://www.arendt-art.de/deutsch/LICHT-OBJEKTE/seite45.htm>
- Atalayer, F. (1994). *Temel sanat öğeleri*. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Ayla Sarıç, K. Ö. (2016). *İçimde saklı* [Seramik]. <https://www.haberler.com/fotogaleri/kamuran-ozlem-sarnic-in-icimde-sakli-sergisi/>
- Göker, M. (2010). Mimari yapılarda saydamlık ve mekân tasarımında ışık kontrolü. *Tasarım Kuram Dergisi*, 6(9-10), 82-92. <https://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php?lng=1&recid=12062&pdf=0012052&journalnu=>
- Hançerlioğlu, O. (2015). *Felsefe sözlüğü*. Remzi Kitapevi
- Keyvanklı, D. D. (2011). *Yüzyıldan günümüze sanatta boşluk kavramı ile üç boyut ilişkisi* (Tez No. 294626) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Lecaut, L. (2011a). *Köz/Embers* [Seramik]. Artists and Makers Studios, Maryland, Arizona, Amerika. <https://artistsandmakersstudios.com/liz-lescault/>
- Lecaut, L. (2011b). *Kırık/Cracked* [Seramik]. <https://www.lizlescault.com/home>
- Liz Lescault. (t.y.). *Liz Lescault biomorphic sculpture*. <https://www.lizlescault.com/links.php?384108>
- Lutz, G. (t.y.). *Porselen form (lutz-tonkunst)* [Seramik]. <http://www.lutz-tonkunst.de/keramik/galerie.htm>
- Mazanti, L. (t.y.). *The skeleton of existence: Barbro Åberg's ceramic oeuvre* [Yorum]. [http://www.barbroaberg.com/Articles\\_Reviews/](http://www.barbroaberg.com/Articles_Reviews/)
- McCurdy, J. (2018a). *Mercan gemisi/Coral vessel* [Seramik]. <https://dmglass.com/artists/jennifer-mccurdy/>
- McCurdy, J. (2018b). *Magritte'nin kelebek gemisi/Magrittes butterfly vessel* [Seramik]. <https://dmglass.com/artists/jennifer-mccurdy/>
- Özer, Y. (2009) *Konstrüktivist heykelde boşluk kavramı* (Tez No. 280163) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Özkanlı, N. N. (2017). *Hapsoluş* [Seramik]. Nilüfer Nazende Özkanlı kişisel arşivi.
- Özkanlı, N. N. (2018). *İki yerde var olabilme* [Seramik]. Nilüfer Nazende Özkanlı kişisel arşivi.
- Pacini, T. (2014). *Gönüllüler, Volunteers* [Seramik]. <https://tpacini.com/artwork/sculpture/>
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1994). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitapevi.
- Şamlıoğlu, T., & Kuloğlu, N. (2011). Formdaki boşluğu tasarlama sürecinde “Kavramlar”. *23. Uluslararası Yapı Yaşam Kongresi: Meslek Ortamı* (s. 189-197) içinde. Bursa, Türkiye.
- Türk Dil Kurumu (TDK). (2019a). Boşluk. Türk Dil Kurumu Sözlüğü içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu (TDK). (2019b). Saydam. Türk Dil Kurumu Sözlüğü içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Vinkovic, A. (2005). *Fraktal manzara/Fractal landscape* [Seramik]. <http://andrea-ceramics.blogspot.com/p/andrea-vinkovic-biography-andrea.html>
- Vinkovic, A. (t.y.). Andrea Vinkovic ceramics. *Andrea Ceramics*. <http://andrea-ceramics.blogspot.com/p/andrea-vinkovic-biography-andrea.html>
- Yılmaz, S. (2008). *Doğal nesnelere gözeneklilik özelliğinin seramik form ve yüzeylere yansıması* (Tez No. 257547) [Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Yılmaz, S. (2014). *Hayat ağacı* [Seramik]. Galeri Soyut, Ankara, Türkiye. <https://www.galerisoyut.com.tr/seyhan-yilmaz-2017/>

# Afrika Sanatının Koruyucu İşlevi Ekseninde Nick Cave'in Sanat Pratiği

## Nick Cave's Art Practice within The Scope of the Protective Function of African Art

**Mine Değirmenci Aydın**

Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

email: [mindedirmenci@gmail.com](mailto:mindedirmenci@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6652-6601>



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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Değirmenci Aydın, M. (2021). Afrika sanatının koruyucu işlevi ekseninde Nick Cave'in sanat pratiği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 294-301. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.858371>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 11/01/2021

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 08/03/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 30/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

Bu çalışmada, genellikle heykel, dans ve performans sanatı üzerine üretimler yapan Nick Cave'in "soundsuit" olarak adlandırıldığı ses giysilerinin, koruyuculuk işlevi noktasında, Afrika heykeliyle olan analogik ilişkisinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Nick Cave'in, ilki 1992 olmak üzere 2020 li yıllara gelinen süreçte sanatsal üretimlerinde 500'den fazla soundsuit yaptığı görülmüştür. Giyilebilen bu tam vücut heykeller kişinin cinsiyetini, ırkını, kimliğini gizleyerek koruma işlevi görürler. Soundsuitler, danteller, boncuklar, kumaşlar, tüyler, ağaç dalları ve bitpazarından alınma günlük nesnelere kaplanmış yüzeyleriyle, Afrika danslarında kullanılan kostümlerle benzerlik gösterir. Ayrıca Afrika halklarının korunmayla ilgili içgüdüsel ilişkisi üzerine yaptığı heykellerin Nick Cave'in üretimleriyle anlamsal yakınlığı olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Çalışmada Afrika heykeli ve Nick Cave'in sanat pratiği üzerine alan yazını incelendiğinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle elde edilen verilerin içerik analizi yapılmıştır. Araştırmada sanatçıya ait sanatsal uygulamaların koruyucu bir özellik taşıması Afrika heykeliyle olan ilişkisi noktasında incelenmiştir. Sanat pratiğinde koruyucu işlev vurgusu sanatçının verdiği röportajlarda ve yazılı kaynaklarda görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Nick Cave, Ses Giysi, Koruyucu Heykel, Afrika Sanatı

### Abstract

This study aims to analyze the analogical relationship of the "soundsuits" by Nick Cave, who usually produces works on sculpture, dance and performance art, with African sculpture at the point of protective function,

Starting in 1992, Nick Cave has made more than 500 soundsuits until today. These wearable full-body sculptures function to protect the person's gender, race, and identity by hiding them. Soundsuits are similar to the costumes used in African dances, with their surfaces covered with lace, beads, fabrics, feathers, branches, and everyday objects taken from the flea market. Moreover, it is possible to say that the sculptures he made on the instinctive relationship of African peoples with protection have a semantic closeness with Cave's productions.

Since the literature on African sculpture and Nick Cave's art practice is analyzed, the document analysis method is used in this study. The content analysis of the data obtained by this method was conducted. In the research, the protective nature of the artistic practices of the artist is examined at the point of its relationship with African sculpture. The emphasis on protective function in art practice has been seen in the interviews and written sources of the artist.

**Keywords:** Nick Cave, Soundsuit, Protective Sculpture, African Art

## 1. Giriş

Sanat eserlerinin koruyuculuk işlevi incelendiğinde, primitif halklardan başlayarak 2020 yılına kadar gelinen zaman aralığında, sanatta koruyucu işlevin izlerine rastlamak mümkün görünmektedir.

Primitif halklarda büyüsel amaçlarla yapılan heykeller koruma işlevi görmüşler, halkı doğüstü güçlerden korumuşlardır. İlkel halklar için bir kulübe ve imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler doğa olaylarından ve kendilerini yaratmış ruhlardan korunurken; imgeler de gerçeküstü güçlerden korumuşlardır (Gombrich, 1999, s. 39). Ritüellerde kullanılan heykeller hastalık ve kötülöklere karşı koruyucu görev üstlenmiş büyüsel yapılarıdır. Ritüellerde maskeler, totem heykelleri, totem direkleri, hayvan figürleri, tılsımlar, çeşitli müzik aletleri ve taşlar şeklinde yer almışlardır.

Primitif halklar, manizm inancıyla atalarının ruhunu anarken büyük heykel uygulamaları yapmış, totemizm inancına bağlı olarak bazı bitki, hayvan ya da eşyaların kendilerini koruduğuna inanmışlardır. Bu anlayış onların sanatsal yaratımlarına kaynaklık etmiştir. Doğanın açıklanamayan güçlerine hâkim olmak istemişler ve totemlere tapan bu insanlar "ölüm okları" adı verilen heykeller yapmışlardır. Her şeye hâkim olduklarına inanılan insan üstü güce sahip, kötüye yönelmiş manevi varlıklar olarak Şeytan fikrinin de görüldüğü doğa halklarında, şeytan motifli maskelerle başka kabilelere korku verecekleri düşüncesi hakimdir (Turani, 1979, s. 39-40).

Bu çalışmada, Nick Cave'in sanat pratiğinde koruyucu işlevi olan çalışmaları ve Afrika sanatıyla benzer yönleri incelenmiştir. Cave'in üretimlerinde Soundsuit olarak adlandırdığı insanı dış dünyaya karşı koruyan tam vücut giysi şeklinde oluşturulmuş heykelleri ve performanslarına yer verilmiştir. Cave'in üretimlerinde Afrika sanatında görülen ritüellerin ve heykel sanatı örneklerinin hem biçimsel hem de korumayla olan ilişkisi noktasında benzerlikler taşıdığı görülmüştür.

## 2. Yöntem

Bu çalışmada Nick Cave'in Soundsuit olarak adlandırdığı yapıtların Afrika Sanatı'nda koruma işlevi taşıyan çalışmalarla ilişkisini incelemek amaçlanmıştır. Konuyla ilgili alanyazını incelendiğinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın amacını gerçekleştirmek için ihtiyaç duyulan yazılı ve görsel materyallere ulaşmak amacıyla literatür taraması yapılmış ve ayrıca internet ortamından da faydalanılmıştır. Nick Cave ve Afrika sanatı üzerine yazılmış yazılı kaynaklara ve görsel dokümanlara ulaşılmış, sanatçının dergi ve internet ortamındaki söyleşileri incelenmiş, internet ortamından yapıtların görsellerine ve performans videolarına ulaşılmış, doküman incelemesiyle elde edilen verilerin içerik analizi gerçekleştirilmiştir.

## 3. Bulgular

### 3.1. Afrika Sanatında Koruma

Afrika halklarının korunmayla olan içgüdüsel ilişkisi bir çocuğun duygularıyla benzerlik gösterir. Çocuk onu koruyan anneden ayrılıp yatağa gittiğinde çok korkabilir. Ancak çocuğa yalnız olmadığını hissettirecek bir oyuncak ya da başka bir nesne verildiğinde çocuğun huzur içinde uyuması sağlanabilir. Çocuk içgüdüsel olarak koruyucu işlevi cansız bir nesneye yükler. Afrika insanının yaptığı şey bundan farksızdır. (Segy, 1958, s. 5)

Kongo kültüründe, minkisi (tekil nkisi) olarak bilinen içinde ruh barındığına inandıkları heykeller yapılmıştır (Farting, 2017, s. 199). Çeşitli malzemelerle oluşturulan son derece karmaşık bu heykeller, genellikle insan figürü şeklinde yapılmış ve Nkisi Nkondi olarak adlandırılmıştır. Nkondi, avcı anlamına gelmektedir. Nkisilerin nadir olarak da köpek ya da maymun biçiminde oluşturulduğu görülmüştür. Nkisilerin içindeki ruhları harekete geçiren arabulucular Nganga olarak adlandırılmış ve heykeller Nganga'nın gözetiminde bir oymacı tarafından yapılmıştır. Nganga, ruhu aktive etmek için çoğunlukla, yalayarak mühürlediği, yaşayan ve manevi dünyayı bir araya getirdiğine inandıkları çivileri heykelin üzerine çakmış ve böylelikle figürleri harekete geçirmiştir. Çiviler çoğunlukla boyun ve göğüs çevresinde yoğunlaşmış, bu figürleri güçlü kılmış, dolayısıyla ruhu güçlendirmiştir. Böylelikle ruhun yardım yeteneğinin arttığı düşünülmüştür. Bunun yanı sıra çivilerin başka anlamlar içerdiğine yönelik yaklaşımlarda görülmüştür. Ağrısı olan hastanın ağrıyan bölgesine heykel üzerinde çivi çakılmak suretiyle analogi büyüsü yapılarak tedavi etmek, heykelin içindeki ruha hatırlatma yapmak ve suçluları cezalandırmak gibi amaçları da olabilmektedir. Nganga'nın, ruhu harekete geçirmek için çivi ve sert malzemelerin yanında, iplere ve kumaşlara düğümler attığı, figürün karnındaki oyuğa ayna veya büyü ila, tüy, kıl, diş gibi malzemeler yerleştirdiği, kendini ve hastayı boyadığı bilinmektedir (Güvenkaya, 2019, s. 14-20).

### Görsel 1

*Power Figure: Male (Nkisi)*



(Nganga, 19-mid-20 yy).

## Görsel 2

*Power Figure (Nkisi N'Kondi: Mangaaka)*



(Kongo sculptors and ritual specialists, 19. yy).

Kongo insanının sanatsal üretimleri, karmaşık kompozisyonlarıyla görüntülerin gerçekçi bir şekilde yorumlanmasına eğilim gösteren çeşitli heykelerde ifade edilir (Shakarov ve Senatorava, 2015, s. 106). Görsel 2'de görülen çivili heykelde Kongo insanının bir ruhu uyandırmak ve onun korumasını kazanmak için heykeli çivileyerek uyardığı görülür. (Delafosse, 2012, s. 154).

Afrika danslarına bakıldığında, geleneksel dansların bireysel değil, daha çok toplu olarak gerçekleştirildiği görülür. Afrika toplumunda davul çalma, dans performansında insanları bir araya getirir. Davulun sesiyle dans başlar. Bu aidiyet ve dayanışma duygusu için fırsattır. Oluşan Kolektif yapıyla her yaştan ve her kesimden insanın bağlantı kurduğu inancını taşırlar. Bazı dini, ruhani ve başlangıç dansları dışında kalan danslara izleyicilerin katılımında bir sakınca bulunmamaktadır. Böylece seyirciler de performansın parçası haline gelir (African dance, t.y.).

Afrika halkları tarafından gerçekleştirilen bu dans ve ritüeller yüzyıllardır süregelmekte ve günümüzde de sanatın birçok alanında sanatçılara ilham kaynağı olmaktadır.

### 3.2. Nick Cave'in Koruyucu Heykelleri

Nick Cave, 1959'da ABD'nin Missouri eyaletindeki Fulton'da dünyaya gelmiştir. Tekstil odaklı görsel sanatlar eğitimi almıştır. Ayrıca koreograf ve aktivist Alvin Ailey'den dans dersleri alan sanatçı, heykel, dans ve performans sanatçısı olarak üretimlerini gerçekleştirmiştir. Soundsuit (Sesgiysi) olarak isimlendirilen melez denilebilecek yaratıcı uygulamalarıyla sanat dünyasında ün kazanmıştır. Çalışmalarının kavramsal çerçevesini ırk, cinsiyet ve kimlik konuları oluşturur.

Nick Cave'in kimlik konusuna dikkat çeken soundsuitleri; önyargıya karşı insanı korumak için çeşitli malzemelerin duyumsal, dokulu ve karmaşık montajlarıyla kılık değiştiren, insanı dış kültürden koruyan zırh görevi görürler. Sanatçının tam vücut elbisesi şeklinde tanımlayabileceğimiz bu yapıtları, hareketle ses çıkaran birtakım nesnelere donatılmış, adeta bir ritüel ya da karnavalist bir atmosferi gözler önüne serer.

Cave, Rodney King'in 1991'de Los Angeles'taki polis memurları tarafından acımasızca dövülmesine gösterdiği tepkiyle 1992 Los Angeles isyanlarının yarattığı travmatik süreci yansıtmak için ilk Soundsuit' ini gerçekleştirir. Rodney'in siyah bir adam olarak yaşadığı talihsiz olayların ne anlama geldiğini, çoğunluğun beyaz olduğu Cranbrook sanat Akademisi'nde siyah bir öğrenci olarak tecrübe etmiş ve bu durumlar onu sanatsal pratiğinin gidişatına yön vermesi anlamında motive etmiştir. İlk Soundsuit'ini dallardan oluşturan sanatçı, bu malzemeyle siyah insan arasında kurduğu analojik ilişkiyi, parkta otururken yerde önemsiz bir dalı fark etmesi üzerine ilişkilendirir. Onun için yerdeki dallar tıpkı siyah bir insan gibi atılmış ve reddedilmiştir. Kimliğin rolü, değersiz hissetme, reddedilme gibi konular üzerine düşüncelerini yoğunlaştırır. Yerdeki dalların yüzlercesini toplayıp birleştirerek dalın bireysel statüsünü ve gücünü değiştirir. Bu dallar kollektif eylemlerin sosyal adaletsizliklere karşı gücüne gönderme niteliği taşır. Bir araya getirilmiş bu sıradan, atıl dallar, pürüzlü, sert, dinamik, garip ve tanıdık biçimiyle güç kazanır; dans ve müzikle hareketlendiğinde heybetli bir yapıya bürünür (Courtney, 2015).



### Görsel 3

#### *The First Soundsuit*



(Cave, 1992).

Cave, Görsel 3'de görülen ilk soundsuit'ini, dalların uçlarına delikler açıp, teller yardımıyla bu dalları birbirine bağlamak suretiyle oluşturmuştur. “Son halini görene kadar bunun bir soundsuit (sesgiysi) olduğunu bilmiyordum. Ama içine girince, hareket ettiğimde birbirine çarpan dallardan hışır hışır ses geldiğini fark ettim” der. Bu, sanatçının daha sonra yapacağı çalışmaların çıkış noktasıdır. Sesi işlerinde keşfeden sanatçı ilerleyen süreçte düğmeleri, boncukları vb. çok çeşitli malzemeleri soundsuit'lerinde denemiş ve giysiyi düş kurduğumuz bir yer haline getirmek istediğini dile getirmiştir (Wilson, 2015, s. 90).

### Görsel 4

#### *TM 13*



(Cave, 2015a).

Görsel 4'de görülen TM 13 adlı çalışmada, 2015 'te Trayvon Martin adında 17 yaşında içinde market ürünleri olan bir paket taşıyan siyahi bir gencin mahalle bekçisi tarafından öldürülmesi üzerine yaptığı heykel Cave'in kimlik konusuna dikkat çektiği bir diğer çalışmadır. Heykelin üzerinde kullandığı malzemeler her yerde ulaşılabilen değersiz malzemelerdir. Bunun bilinçli bir tercih olması muhtemeldir. Çalışmada yüzü net yapılmamış siyah bir manken, bireye değil; çokluğa işaret eder. Renkli boncukla örülmüş bir ağın içerisinde bir Noel baba, oyuncak ayı ve figürün omuzundaki plastik bir meşe dramatik bir şekilde yaslandığı görülür. Yüzeyi kaplayan ağın altında nesnelere çocukluğun, masumiyetin ifadeleri olarak figürle beraber hapsolmuşlardır. Ağ yüzeyin altında ayrıca boru temizleme fırçaları, boncuklar ve metal testereler yer alır. Sanatçı, önyargı ve empati gibi konulara dikkat çekmek için çalışmalarının zemin hazırlamasını ve bir sanatçı olarak sivil sorumluluğu olduğunu dile getirir. Bu noktada sanatçı “ngangalar” gibi katalizör görevi görür.

Yaptığı bir röportajında; Karanlık bir noktadan yola çıktığı performans-heykel olarak da adlandırdığı Soundsuit'lerin eğlenceli bir görüntüsü olduğu söylemlerine karşı, çalışmalarını öyle görmediğini söyler. Sanatçı

izleyenlere eğlenceli gelen şeyin nostaljiden kaynaklandığını düşünür. Cave'e göre; bu, izleyenleri soundsuitlerin içine çekmek için geliştirdiği bir stratejidir. İçerideki derin ve radikal anlamları izleyicinin duyumsayabilmesinin yolunu açan dış görünüşün rahatlatıcı ve erişilebilir olmasıdır. Sanatçı insanların zorluklardan uzak durma eğilimlerinin olduğu kanaatindedir. Son derece renkli yüzeyiyle içeri çekilen izleyici karanlık ve politik bir süreci deneyimlemek zorunda kalır.

Cave, atölye çalışmalarını grup çalışması şeklinde ilerletirken, Soundsuitlerin yüzey bezemelerinde çok sayıda çalışan bulundurur. İş inşa ederken herkesin aşına olduğu çeşitli malzemelerin değerinin değiştirilmesiyle ilgili konular üzerine düşünürken, aynı zamanda sanat ve zanaat konularının tartışıldığı alanlar yaratmaktan ve bunların üzerine konuşmaların yapılmasından hoşnut olduğunu dile getirir.

Sanatçı, yüzeyin üzerini bezerken malzeme çeşitliliği içinde bir diyalog oluşturur. Farklı parçaları yan yana getirerek denemeler yaparken, nesnelere inceler, ortaklıklar ve ilişkiler kurar. İki parçayı bir araya getirirken bunların yarattığı ruh ve enerjiyle ilgilenir. Bulunan bir nesneyi alır ve istediği yeri bulana kadar vücudun etrafında hareket ettirir ve uygun bir yer bulduğunda yerleştirdiğini söyler. Daha sonra aradaki parçaları bir harç gibi kaynaştırma ve bir arada tutmak amacıyla kompoze eder. Her zaman bunun üzerine düşündüğünü ve yeni yollar aradığını ifade eder (Sollins, 2018).

Heykel ve diğer sanat dalları arasındaki sınırların belirsizleştiği postmodern süreçte heykel izleyicinin kendisini izlemesinden çok deneyimlemesini veya düşünmesini ister. (Huntürk, 2011, s. 16) Bu bağlamda Nick Cave'in çok çeşitli malzemelerle bezenmiş hareketli kostüm heykelleri postmodern anlayışta izleyicinin içine girip deneyimleyebileceği gerçeklikten uzaklaştığı bir hayal alanı sunar. Tekstil eğitiminin yanı sıra dans dersleri de alan sanatçı her zaman harekete ilgi duymuş çok yönlü bir vizyona sahip olması onun üretkenliğini tetiklemiştir. Heykel sanatı açısından bakıldığında hareket ve ifade gibi iki önemli unsurun yanı sıra heykelin estetik ifadesinde kullanılan malzeme büyük önem taşır. (Şişman, 2006, s. 24)

Bu tam vücut giyilebilir heykeller, kullanıcının ırkının, cinsiyetinin, yaşının, cinsel kimliğinin ve sınıfının tüm işaretlerini gizleyerek dayanıklılık ve koruma biçimi olarak işlev görürler. Afrika'nın tören kostümleriyle bazı benzerlikler taşıyan Cave' in Soundsuitleri, boyalı insan saçı, plastik düğmeler, boncuklar ve tüyler de dahil olmak üzere, büyük ölçüde bit pazarlarından elde edilen günlük malzemelerden üretilir. Cave'in rengarenk görünümlü Soundsuits' leri performansta kullanılan çingiraklarla kimi zaman bir bandoyu andırır durumdadır (Karafın, 2018). Performanslarında farklı toplulukların paylaşabileceği bir deneyim alanı sunar.

#### **Görsel 5**

*Up Right Atlanta Performansı*



(Cave, 2015b).

#### **Görsel 6**

*Soundsuits Heard*



(Cave, 2012).

Çoğunlukla performanslarda insanı kamufle eden bu heykelsi kostümler diyebileceğimiz oluşumlar, heykelin ana dili olarak kabul edilen biçim dilinden ışık-gölge, dolu-boş, sert-yumuşak, yatay-dikey, katı-organik, içbükey-dışbükey, işlenmiş-kaba bırakılmış, monoton-hareketli, büyük-küçük, yuvarlak düz gibi karşıtlıkları gözler önüne serer. (Huntürk, 2011, s. 15)

Cave, ırksal profil, kimliğin rolü, değer kaybetme, kategorize etme gibi düşünceler etrafında oluşturduğu soundsuitlerini tıpkı Afrika törenlerinde kullanılan heykelsi nesnelere gibi nesnenin faydası etrafında merkezlendirir. Cave'in heykellerinde vücudu kamufle eden, ırk, cinsiyet ve sınıf gibi mefhumlar gizlenirken; İnsan derisini göstermeyen bu oluşumlar ikinci bir katman gibi karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, izleyiciyi bu yapıtlar karşısında yargılamadan bakmaya zorlar. (Kinsella, 2016)

Rengarenk malzemelerle bezeli göz alıcı bu kostüm heykellerin yarattığı görsel gerginlik aracılığıyla fiziksel bir manipülasyondan söz ederken estetik prestij tanımlarını sorgular. Neyin değerli ve prestij oluşturduğunu ilgili sorular sorar. Bitpazarı ve tasarruf mağazalarından alınan malzemelerle oluşturulan soundsuitlerde bu kaynaklar özellikle tercih edilmiş, atılacak kadar değersiz kabul edilen nesnelere yeniden kullanılmıştır. Sanatsal yaratım sürecindeki bu tercihler kavramsal çerçeve açısından konuya yaklaşıldığında bilinçli seçim noktasında insanların değerli olanı yeniden sorgulamasını sağlar. Çeşitli malzemelerle oluşturduğu bu karmaşık sanat objeleriyle estetik prestiji ortadan kaldırmış, böylece çalışmalarını deneyimleyen izleyici de bu fikirle kuşatılmıştır (Williams, 2015)

Sanatçı çalışmalarında sesi bir alarm şekli olarak kullandığını söyler. Her zaman duyulmak zorunda olmadığını, bir ritim oluşturmak için desenin yüzeye nasıl kurulduğunun duyulabileceği, rengin bir ses duygusu yaratabileceği düşüncesindedir. Örneğin bir polis arabasının sireninin duyulmadan kırmızı ışıklarının o sesi yaratabileceğini ifade eder. Sözlü iletişim olmadan hareket yoluyla nasıl iletişim kurulabileceği üzerine düşünür. Örneğin yere bastırılan ayak nasıl güçlü bir iletişim kurar? gibi soruları tartışır (Lee, 2018)

Parlak, renkli ve yoğun dekoratif objelerden oluşan tüm soundsuitler moda, kostüm, heykel, dans, performans vb. çağdaş sanat kesişmesinde yoğun doku ve mücevher hissi uyandıran yüzeyleri ve ses çıkaran yapılarıyla performanslarda da tüm görkemiyle yerlerini almışlardır. Soundsuitler bilinen insan bedeni formunun geleneksel algısını değiştirmiş, genişleyen, yükselen değişen ölçüleriyle dekoratif, özenle süslenmiş yüzeyleriyle, insana ait referanslar sunmuş; fakat ırksal farkı ortadan kaldırmıştır. İnsan bedenine atıflar yapan bu yapılar için izleyicilerden içlerindeki gerçek insan bedenlerini hayal etmeleri beklenmiştir. (Lamm, 2017, s. 36)

Cave'in heykelleri her türlü kategoriye karşı bir kimliksizleşme önerisi kurması anlamında queer kuramla ilişki kurar. David J. Getsy'nin bahsettiği; "kimliğin istikrarının stratejik biçimde kesilmesi" ve "gölgede bırakan gücün dağıtılması" fikrinden hareketle Queer kuram çerçevesinde Cave'in çalışmalarının bu fikri destekler nitelikte olduğunu söyleyebiliriz (Lamm, 2017, s. 38).

## Görsel 7

### *Farklı Dönemlere Ait Soundsuit Örnekleri*



(Cave, t.y.).

Görsel 7' de görüldüğü üzere izleyicinin içindeki figür hakkında bir fikir oluşturmakta zorlandığı, kalın yüzeyiyle koruma duvarı gibi işlev gören bu yapıyı çekici hale getiren şey, Cave'in boncuklar, çiçekler ve danteller gibi son derece feminize nesnelere ve malzemelere çalışmasıdır. Bu görüntünün izleyicide dişil ve duyarlı bir çağrışım yarattığını söylemek mümkün görünmektedir.



## Görsel 8

### New York Grand Central Terminali'nde Gerçekleştirilen Performans



(Cave, 2013).

Cave'in Görsel 8'de görülen, 2013 'te New York Grand Central Terminali'nde gerçekleştirdiği performansta 30 Soundsuit kostümlü, canlı at boyutlarına yakın, iki kişiden oluşan figürleri, bir at gibi koşup dans ederler. Cave, Soundsuit'in içindeki iki kişinin kolektif çalışmasının oluşturduğu düşünceyle dünyada kolektif bilincin oluşması ve nasıl hareket etmemizle ilgili sorular üzerine düşünmemizi ister. Çalışmasının içinde bulunduğumuz çok kültürlü dünyayla ilgili olduğunu dile getirir (Obkircher, 2020).

Sanatçı, performanslarında Afrika etnik gruplarının ritüellerinden ilham alır. Çok fazla davulun çalındığı ve coşkulu dansların olduğu bu ritüeller izlendiğinde Cave'in performanslarındaki müzik, kostümler ve dans arasındaki benzerliği görmek mümkündür.

#### 4. Sonuç

Bu çalışmada Nick cave'in ırk,cinsiyet, kimlik vb. konulara dikkat çekmek için oluşturduğu koruma olarak işlev gören "Soundsuit" olarak adlandırdığı, insan bedenini tam olarak kapatan heykelsi oluşumları incelenmiştir.

Araştırmada sanatçının 1992'den başlayarak 2020'li yıllara kadar uzanan süreçte uyguladığı 500'den fazla soundsuit uygulaması olduğu görülmüştür. İlk soundsuitini 1992'de ağaç dallarından oluşturan sanatçı, atılacak kadar değersiz kabul edilen dal parçalarıyla siyah insan arasında bir ilişki kurmuştur. Kendisi de siyah olan sanatçının, deneyimlediği ötekileştirme olgusu çalışmalarında yer almıştır. Soundsuitlerin tıpkı Afrika heykellerinde olduğu gibi nesnenin faydası etrafında merkezlendiğini söylemek mümkündür.

Kongo kültüründe Nkisi Nkondi olarak adlandırılan, içerisinde ruh barındırdığına inanılan heykeller bulunmaktadır. Üzerinde çeşitli malzemeler bulunan son derece karmaşık bir görünüme sahip bu heykeller aracılığıyla Nganga'nın Nkisilerin içindeki ruhları harekete geçirerek arabaluculuk ve iyileştirme görevini üstlendiği görülür. Bitpazarından alınmış çeşitli nesnelere ve tekstil malzemeleriyle bezenmiş Soundsuit'lerin karmaşık görüntüsü Nkisi Nkondi'lere benzemekte ve koruma işlevi üstlenmektedir. Kendini önce haberci sonra sanatçı olarak tanımlayan Cave'in tıpkı Ngangalar gibi aracı olarak hizmet verdiğini söylemek mümkün görünmektedir. Buradan hareketle Cave'in soundsuit'lerine bakıldığında, Nkisi Nkondi'lerle hem biçimsel hem de içerik olarak yakınlık olduğu görülür.

Sanatçının performansları incelendiğinde soundsuitlerin Afrika ritüellerindeki kostümlerle benzerlik taşıdığı görülmüştür. Burada da benzerlik hem biçimsel hem de içerikseldir. Afrika geleneksel ritüellerinde dans bireyselden ziyade toplu katılımı gerçekleştirir. Sanatçı bu kolektif yapıdan çok etkilenmiş, kendi performanslarında bu birleştiren bir araya getiren yapıyı kullanmış ve verdiği röportajlarında da sıklıkla ifade etmiştir. Sanatın topluluklar yaratmak ve insanlara yeni platformlar sağlamakla ilgili olduğu düşüncesini savunmuştur.

Afrika ritüellerinde yer alan vurmali çalgıların performanslarda aidiyet ve dayanışma duygusuna vurgu yaptığı ve insanları biraraya getirdiği görülmektedir. Nick Cave' in performanslarında da vurmali çalgıların aynı amaçla yer aldığını söylemek mümkündür.

Araştırmada, Nick Cave'in Soundsuit'lerinin Afrika sanatıyla benzer özellikleri ortaya konarak, koruma kavramı özelinde incelenmiştir. Sanatçının Soundsuitlerinin başka kavramlar çerçevesinde incelenebileceği gibi, farklı sanatsal üretimleri noktasında da araştırmaya açık olduğu görülmüştür.

### Kaynakça

- African dance. (t.y.). *Wikipedia* içinde. [https://en.wikipedia.org/wiki/African\\_dance](https://en.wikipedia.org/wiki/African_dance)
- Cave, N. (1992). *Nick cave first Soundsuit* [Heykel]. <https://publicdelivery.org/nick-cave-soundsuits/>
- Cave, N. (2012). *Soundsuits Heard* [Fotoğraf]. <https://publicdelivery.org/%20nick-cave-soundsuits/>
- Cave, N. (2013). *New York Grand Central Terminali'nde gerçekleştirilen performans* [Fotoğraf]. <https://www.gettyimages.com/photos/nick-cave-grand-central?phrase=nick%20cave%20grand%20central&sort=mostpopular>
- Cave, N. (2015a). *TM 13* [Heykel]. [http://infinitemileetroit.com/On\\_Encountering\\_Indifferent\\_Objects.html](http://infinitemileetroit.com/On_Encountering_Indifferent_Objects.html)
- Cave, N. (2015b). *Up Right Atlanta performansı* [Fotoğraf]. <https://fluxprojects.org/productions/up-right-atlanta-nick-cave/>
- Cave, N. (t.y.). *Farklı dönemlere ait Soundsuit örnekleri* [Fotoğraf]. <http://sumerkatearts.blogspot.com/2012/10/soundsuits-by-nick-cave.html>
- Courtney, C. (2015, November-December). Nick Cave on practice, performance and violence [Monografi]. *Adobe Airstream Art Music and Film from West*. <http://adobeairstream.com/art/nick-cave-on-practice-performance-and-violence/>
- Delafosse, M. (2012). *African art*. Parkstone Press.
- Farting, S. (2017). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü* (Ö. Erduran & E. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Güvenkaya, B. C. (2019). *Koruyucu heykeller: Yerli halklarda heykel ve heykelin koruyuculuk işlevi* (Tez No. 552321) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve sanat kuramları*. Şan Matbaası.
- Karafin, A. (2018). *An ecstatic embrace: Inside the Soundsuits of Nick Cave*. Amykarafin. <http://amykarafin.com/pdfs/cave.pdf>
- Kinsella, E. (2016, 2 May). *How Nick Cave's Soundsuits made him an art world rock star*. Artnet News. <https://news.artnet.com/market/nick-caves-soundsuits-made-art-world-rock-star-485522>
- Kongo sculptors and ritual specialists. (19. yy). *Power figure (Nkisi N'kondi: Mangaaka)* [Heykel]. The Met Fifth Avenue, New York, NY 10028, United States. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/320053>
- Lamm, K. (2017). The will to Adorn: Nick Cave's Soundsuits and queer reframing of black masculinity. *Critical Arts South-North Cultural and Media Studies*, 31(3), 35-52. <https://doi.org/10.1080/02560046.2017.1383494>
- Lee, Y. (2018, 16 Ocak). *Nick Cave makes armour for the World's violence*. Canadianart. <https://canadianart.ca/interviews/nick-cave-makes-armour-worlds-violence/>
- Nganga. (19-mid-20 yy). *Power figure: Male (Nkisi)* [Heykel]. The Met Fifth Avenue, New York, NY 10028, United States. <https://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=power%20figure%20nkisi>
- Obkircher, F. (2020, 08 Aralık). *US artist Nick Cave explains how to turn despair into hope*. RedBull. <https://www.redbull.com/gb-en/theredbulletin/nick-cave-soundsuits-hope-art-interview>
- Segy, L. (1958). *African sculpture*. Dover Publications.
- Shakarov, A., & Senatorava, L. (2015). *Traditional African art*. Mc Farland Company Inc.
- Sollins, S. (2018, 28 Eylül). *Interview: Childhood Nick Cave*. Art21. <https://art21.org/read/nick-cave-childhood/>
- Şişman, A. (2006). *Sanata ve sanat kavramlarına giriş*. Yaz Yayınları.
- Turani, A. (1979). *Dünya sanat tarihi* (2nd ed.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Williams, B. (2015). Medium and meaning in Nick Cave's Soundsuit. *The first-year papers (2010-present)* (s. 1-4) içinde. Trinity College Digital Repository. <http://digitalrepository.trincoll.edu/fypapers/60>
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur?* E. Koyunoğlu (Ed.), F. C. Erdoğan (Çev.). Hayalperest Yayınevi.




# All-Over'dan Devr-İ Âlem'e

## From All-Over to Devr-i Alem

**Zekeriya Erdiñç**

Öğr. Gör. Dr., Kocaeli Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

email: [zekerdinc@gmail.com](mailto:zekerdinc@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2940-321X>

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

### Atf (APA 6)/To cite this article

Erdiñç, Z. (2021). All-Over'dan Devr-İ Âlem'e. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 302-308. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.865716>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 20/01/2021

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 26/02/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 30/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

Bu makale, modülasyon yasalarına tabi olduğu düşünülen başta resim ve heykel olmak üzere plastik sanatların özünde kıyasıya bir el ile göz çatışması olduğu iddiasıyla yazılmaya çalışılmıştır. Amaç gözün hükmettiği sanatsal tavrıda temsil, elin hükmettiği sanatsal tavrıda ise yapının başlı başına bir mevcudiyet şeklinde ortaya çıktığını göstermektir. Gözün egemen olduğu tavrıda çizgi ve ışık kavramları öne çıkarken, elin egemen olduğu tavrıda çizi, leke, diyagram, dijital, haptik, fraktal, dirimsellik kavramları öne çıkmaktadır. Makalenin ikinci amacı, elin hükmettiği, eyleme geçen bedenini tamamiyle ele dönüştüğü Soyut Dışavurum akımına bağlı kalınarak ve modülasyon kavramından esinlenilerek geliştirilen "Devr-Âlem" adı verilen bir mekanizmayı tartışmaya açmaktır. Göz Pollock'un "All-Over" adını verdiği imgesinde, plan olmaya meyilli fırça dışı araçlarla üretilen, "Devr-i Alem" de ise izleyicinin soluduğu hava niteliğindeki renkler (sprey boya) ve tüm varoluşu ile kendi ürettiği, plan olmaya meyilli çizimin, hacim olmaya meyilli planın fraktal gücünü görmekle yetinir. Burada sanat yapıtı, bilinenin aksine "Sanatın Gaz Hali" diye tanımlanan, interaktif katılımın önünü açarak deneye dönüşen disiplinler arası bir eylemdir. Eylem sonucu yaratılan haptik uzamda bu optik (göze hitap eden) kökenli ebru tadında oluşum, izleyicilere baktıkları şeyden zevk almayı değil, bakmanın tadına varmayı öğütler.

**Anahtar Kelimeler:** Dirimsellik, Modülasyon, Soyut Dışavurum

### Abstract

Plastic arts, especially painting and sculpture, are considered to be subject to modulation laws. In the article written with this idea, it is claimed that eye conflict with hands is determinant. The study aims to represent representation in the artistic attitude dominated by the eye, and in the artistic attitude dominated by the hand, to show that the work appears as a presence in itself. While the concepts of line and light come to the fore in the attitude dominated by the eye, the concepts of line, stain, diagram, digital, haptic, fractal, vitality come to the fore in the attitude dominated by the hand. The second aim of the article is to discuss a mechanism called the "Devr-Âlem", which was developed by adhering to the Abstract Expressionism movement and inspired by the concept of modulation, in which the hand ruled and the body that takes action turns into a hand. In Pollock's image that he calls "All-Over", the eye is contented with seeing its power produced by non-brush tools that tend to plan. In "Devr-i Alem", on the other hand, he is content with seeing the fractal power of the drawing that tends to be a plan, the plan that tends to be a volume, which the viewer breathes with the colors of air (spray paint) and his creation with all his existence. Here, contrary to popular belief, the work of art is an interdisciplinary action that is defined as "The Gas State of Art" and turns into the experience by opening the way for interactive participation. The cosmic formation of optical (appealing to the eye) originating in the space created as a result of action advises the audience not to enjoy what they look at, but to enjoy looking.

**Keywords:** Vitalism, Modulation, Abstract Expressionism

## 1. Giriş

Gilles Deleuze resim başta olmak üzere sanat yapıtının yaratılmasına olanak veren bir mekanizmadan bahseder ve bu mekanizmayı "modülasyon" olarak kavramlaştırır. Kavramlaştırmayı sanat yapıtını nihilist zemine çeken temsil geleneğinin karşıtı olan ve yaşamsal bir gereklilik temeline oturtan dirimsel (vitaliste) bir bakışla yapar. (Deleuze, 1983, s. 37-39) Resimde modülasyon kavramından ilk defa bir ressam ve eleştirmen olan Emile Bernard 1904 yılında, "Occident" adlı derginin 32. Sayısında Cézanne ile ilgili yazdığı makalede dile getirir. (Bernard, 1904, s. 17-30)

Deleuze, Bernard'ın "renk zıtlıkları yaratmak ve yorum esasına göre renkli duyumsamayı kayıt etmek" bağlamında kullandığı modülasyonu sanatsal eylem öncesi, sanatsal olgu olasılığı ve sanatsal olgu olmak üzere üç aşamadan meydana gelen bir zaman sentezi şeklinde çözümler. Zaman sentezinin birinci aşaması olan eylem öncesinde, zihinsel imgeler diyebileceğimiz yaşama ilişkin biçimleme (figuration), hikâye, hazır ham fikirler gibi klişeler duyumsanır. Bu klişeler adeta boş tuvali hınca hınç doldurmuşlardır. Deleuze' e göre, yaşama ait olan bu klişe veriler ikinci aşamada, sanal bir felaket tetiklenerek ve bir kaos kurgulanarak parazitlendirilir, bulandırılır ve yıkılır. Felaket sonucu yıkılan bu veri enkazı içinden bir tohum filizlenir. Bu yeşeren tohum sanatsal olgu olasılıklarından biridir ve sentezin son aşaması olan sanatsal olguya varıncaya kadar dönüşüme uğrar. (Deleuze, 1983, s. 65) Sanatçı içine düştüğü bu sıkıntılı süreci göğüsleyebilir ise, eylemin sonunda figüre ulaşabilir. Figür bazen taklidi (kopya, simülakra, benzerlik, vb.) çağrıştırdığı gibi, bazen de icatları, yeni yöntemleri ve özellikle temsil rejiminin dışında kalan özün mevcudiyet şeklindeki doğrudan verilerini ifade eden bir kavram şeklinde algılanmıştır. XX. Yüzyılda bu ikinci figür algısının, yani gerçeklikten ayrılmaz saf bir icat, "şeyin doğrudan mevcudiyeti" şeklindeki içeriğinin açık bir zaferinden bahsetmek mümkündür (Aubral, 2000, s. 197) Figüratif

sanat ve non-figuratif sanat karşıtlığının ortadan kalkmasıyla birlikte, düşünülür dünya ile duyulur dünya arasındaki ayrımın metafizik çözümümü benzer evrene açılmaktadır.

Zaman sentezi sonunda ulaşılabilecek sanatsal olgu (figür), esasında ışığın ve rengin modüle edilerek gerçek yaşamın deformasyonu anlamına gelen, mevcudiyet halindeki imgedir. İmge benzerlikten yoksun, temsilden bağımsız “ikon” dur, görünen değil, görünür kılınandır; “sanatsal eylem görünenin içindeki görünmeyeni görünür kılmaktır”. (Kléa, 2010, s. 9) Başka bir ifadeyle, sanatçının kaos ve felaketin içinde yok olma pahasına görünür kıldığı şey zamana ve mekâna bağlı olmayan güçtür (uyuyan birini değil uykuyu, bağırın birini değil çığlığı, felaketin görüntüsünü değil felaketi resmetmek gibi...). Burada güç kavramından anlaşılması gereken uyku, çığlık ve felakettir.

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Nitel verilere dayalı olarak gözün hükmettiği sanatsal tavırda temsil, elin hükmettiği sanatsal tavırda ise yapının başlı başına bir mevcudiyet şeklinde nasıl ortaya çıktığı gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Soyut Dışavurum akımına bağlı kalınarak ve modülasyon kavramından esinlenilerek geliştirilen “Devr-Âlem” adı verilen mekanizma tartışmaya açılmıştır.

## 3. Bulgular

### 3.1. El ile Göz Çatışması

Zaman sentezinin ikinci aşamasında kurgulanması zorunlu olan “kaos-filiz” el ile gözün kıyasıya çatışmasının sonucudur ve “diyagram” adını alır. Diyagram kavramı, şeyler arasındaki ilişkileri, işaretler arasında da var olan benzer ilişkilerden hareketle betimlemek için kullanılır. Francis Bacon resimdeki deformasyonların gerekçelerini bu kavramla açıklamıştır. Diyagram boş tuvali, beyaz kâğıdı, dokunulmamış kütleyi hınca hınç doldurduğu kabul edilen gerçek hayata ait, klişe olarak tanımladığı verilerin (hikâye, figürasyon, benzetme kaygısı, vb.) içine yıkıldığı kurgulanmış “kaos”, “felaket” ve bu iki olgunun içinden çıkan filizlenmiş tohum anlamına gelir. Diyagram iki organ arasındaki kıyasıya mücadelede, elin kazandığı mutlak zaferi temsil eder. Gözün dayatmalarından kendini kurtaran el, aralarındaki ilişkiyi tersine çevirir ve içinde bir tohumun filizleneceği kaosu tuvale yerleştirir. Bundan böyle zincirlerinden kurtulmuş ve kendine has manüel kuralları olan el, görünmeyenin görünür kılındığı, ikon niteliğindeki imgenin mevcudiyeti inşa edilene kadar az veya çok kendini hissettirecektir. Deleuze bağımsızlığını kazanmış bir elin yaratımı olan diyagram kavramının sanat yapıtının ön koşulu olduğunu söyler. “Eğer bir tabloda kaos-tohum yani diyagram yoksa o resim iyi bir resim değildir” der. (Deleuze, 1983, s. 65)

El ile göz ilişkisinin sonucu olan diyagramın haptik, dokunsal, dijital ve saf manüel, olmak üzere dört tavrı, buna bağlı olarak dört farklı görüşü (vision) ve uzamı vardır. Riegl gözün manüel işlevini nitelendirmek için «tactile» sıfatını kullanır fakat daha sonra yazdığı bir makalede Yunanca dokunmak anlamına gelen “aptô” fiilinden türettiği “haptik” sıfatını tercih eder (Maldiney, 1973, s. 194). Latince kökenli dijital (digitus) kelimesi ise parmak anlamına gelir. (Gaffiot, 1934, s. 526)

Diyagramın aptik tavrının ilk örnekleri Antik Mısır rölyeflerinde görülmektedir. Rölyeflerde arka plan ve ön planın çakışık olma durumunu anlatır. Şöyle ki, rölyeflerde arka plan, kontur çizgisinden ibaret figür ve ön plan çakışık durumdadır. Göz bu üç temel unsura aynı anda dokunur, gözün görme işlevi dokunma işlevi kazanmıştır ve imge derinliği olmayan aptik uzamda algılanır.

Dijital diyagramı soyut sanat kullanır. Dijital tavırda el göze azami ölçüde tabidir dolayısıyla diyagram, yani kaos minimum ölçüde tutulmuştur. El, temel formlara indirgenerek resimsel kodlara dönüştürülmüş görsel verileri bir klavyenin tuşlarına basarcasına seçen, sadece bir parmak halindedir. (Kandinsky, 2009, s. 103) Soyut sanat yaşamda kaosun egemen olduğunu ve kaosun en aza indirgenerek resimsel kodlara dönüştürülmesi gerektiğini savunur, elin parmağa indirgendığı bu tavır ideal optik bir uzam ve “vision” (vizyon) geliştirir. (Deleuze, 2009, s. 143)

Diyagramın dokunsal tavrını Mısır rölyefinin aksine, arka planın ön plandan ayrıldığı ve ışık gölgenin devreye girmesiyle, planlar arasındaki sinyal alışverişinden kaynaklı figürün açığa çıktığı Figural sanat kullanır. Kaos ne soyut sanatta olduğu gibi minimuma çekilir, ne de soyut dışavurumcu sanatta olduğu gibi maksimuma itilir; belli bir dengede tutulmaya çalışılır. (Sanat tarihçileri Cézanne’ın buhranlı yaşamının ve Van Gogh’un çıldırmasının nedenini bu denge arayışına bağlarlar). Dokunsal diyagramda göz ile el uyumu yakalamalıdır. Yakalanan bu uyumun sonunda dokunsal optik bir uzam yaratılır. Gözün resim öncesi zamanda gördüklerine el manüel kurallarıyla dokunur, daha derin bir benzerlik yaratmak, özü yakalamak adına benzetme kaygısını yok eder. Bundan böyle ortaya, herhangi bir şeyin temsili değil, devinim halindeki imgenin koşulsuz mevcudiyeti anlamına gelen figür, ikon, görünür kılınan güç açığa çıkmış olur. (Deleuze, 2009, s. 104-105)

Saf manüel diyagramı Jackson Pollock ve Moris Louis’in öncülük ettiği soyut dışavurumcular kullanır. (Deleuze, 2009, s. 98) Soyut sanatın aksine göze tabi olmaktan tam anlamıyla kurtulmuş el, kaosu tabloya azami ölçüde yayar. Bu durumda diyagram çiziler ve lekeler üretir (gözler kapalıyken elin çizdiği karalamalar gibi).

Çizi, Fransızca çizgi anlamına gelen “ligne” sözcüğünden farklı olan “trait” sözcüğü yerine kullanılmaktadır. “Trait” kelimesi latince “trahere”, yani “çizmek” fiilinden türemiştir. Fransızca’ da bu kelime biçimsel özellikleri niteleyen imler anlamında da kullanılmaktadır. Gilles Deleuze’ ün Türkçe’ye “Duyumsamanın Mantiği” olarak çevrilen “Logique de La Sensation” adlı kitabını Türkçeye çeviren Can Batuhan ve Ece Erbay bu kelimeyi, “ligne” den (çizgi) ayırabilmek amacıyla, yine çizmek fiilinden türemiş “çizi” kelimesiyle karşılamıştır. (Deleuze, 2009, s. 16)

### 3.2. Gözün Hükmetmesi Durumu

Çizgi-renk sistemi olan resme tuval, şövale, renkler ve fırçalar kendiliğinden dâhil olur. Şövale üzerinde tuval, renkler ve fırçalar; böyle bir sistemde resim tam anlamıyla görseldir. Şövale üzerinde tuval gerçek bir pencere niteliğindedir. Şövale üzerindeki tuval aynı pencere gibi bu görsel soyutlama sürecini devam ettirir. Böylelikle şövale üzerindeki tablo, tablonun optik bir tanımlamasına dönüşür. Doğal olarak elin tuttuğu fırça da göze tabi olan elin bir uzantısı konumundadır. Fakat yoğun dirimsel bir potansiyeli de barındıran sanatta ressamın hiçbir zaman sadece gözün hükmettiği temsile dayalı anlayışla yetinmedikleri için şövale-fırça ikilisini göz ardı edebilmişlerdir. Birçok ressam şövaleyi terk etmiştir. Bunun yanında şövaleden vazgeçmeyen ressamın bir kısmı onu ikinci plana atmışlar, gerçek işlevinden uzaklaştırmışlardır. Örneğin Mondrian şövale kullanırdı fakat resmi kesinlikle bir şövale resmi değildir; tuvalini bir pencere gibi kullanmamıştır.

Şövale fırça ikilisini kullanan ressamın, tuvalin şövaleden sürekli çıkmak istediğini, aynı şekilde fırçanın da fırça dışında başka bir şey gibi davranmak istediğini söylerler. Şövalenin ve fırçanın bu tavırları ressamı fırça dışındaki gereçleri kullanmaya iter. Ressamlar bu gereçleri kullanmak için özellikle modern sanatı beklemedikleri bilinmektedir. Ancak modern ressamın fırça dışındaki gereçleri bir tür saf dışavurum içine taşıdıkları söylenebilir. Gerçek süpürgeler, süngerler, bez parçaları, Pollock’un ünlü pasta şırıngaları, sopalar... Sopalar her zaman resimde önemli bir yer tutar. Örneğin Rembrandt’ın sopalardan sürekli yararlanan bir ressam oldu bilinir. Mondrian’ın öncülüğünü ettiği duvar resmi de ve Pollock’un yer resmi de şövale resmine kökten karşıttır. Mondrian’ın şövale üzerindeki tuvali kesinlikle pencere gibi bir işleve sahip değildir; tuval üzerinde yaratılan parçalanmalar, resmin sergilendiği mekânın çizgileriyle mimari sel bir ilişkiye girer. Pollock, yere serdiği tuval üzerinde resme bambaşka bir boyut kazandırır. Deleuze kurmaya çalıştığı resim teorileri üzerine verdiği 6. derste Pollock’u, “Dörtüncü köşan vahşi atların yerden başka ufukları yoktur” şeklinde tarif eder. Sanatçı ufuk çizgisini de tuvalle birlikte yere sermiş, resmetme eylemini çilgin bir dansa çevirmiştir. Yere serilmiş tuval, mutlak özgürlüğünü kazanmış elin ve bedeninin eylem anını duyumsayarak varoluş mücadelesi verdiği arenasıdır. Bu mücadelede soyut sanatın resimsel kodları bir klavyenin tuşlarına basarcasına seçmek üzere parmağa indirgenen eli tamamıyla bedene dönüşmüştür. Tamamlanıp duvara asılan resimde eylem anına şahitlik eden göz yaşamsal bir kesitten başka bir şey görmez. Ufuk çizgisinin ayaklar altına alınmasıyla sadece eli takip etmekle yetinmek zorunda kalan gözün hiçbir hükmü kalmamış, optiğe ait tüm kavramlar yerle bir olmuştur. Sanatçı, tanrısı göz olan “optik” dinden”, tanrısı el olan “haptik” dine geçmiş gibidir. (Deleuze, 2009, s. 101)

### 3.3. Elin Hükmetmesi Durumu

Diyagramın ürettiği çiziler ve lekeler hiçbir form, hiçbir kontur meydana getirmeyerek lekelerin arasında sürekli hareket eder. Çizi herhangi bir form tanımlamadığı için, tabloda oldum olası sanatçıları meşgul eden merkez ve sınırlar sorunu da ortadan kalkmış olur. Çiziler tablonun dışında başlar ve tekrar dışına çıkar. Tablo sonsuzdan gelen ve sonsuza giden çizinin ancak bir bölümünü yakalar. (Mérédieu, 1994, s. 326) Başka bir deyişle tek bir boyuta sahip çizi fraktal bir güç ile yüklenerek ikinci boyuta ulaşma, yani yüzey olma iddiasındadır. Soyut dışavurumcu böylece, kaosu sonuna kadar körükleyerek yarattığı saf manüel uzamda tohumu yeşertmeye çalışır.

Modern sanatın mizacının belirlenmesinde, planları, formu ve bunlara bağlı olarak optik karakterli çizgi-renge ret ederek manuel karakterli çizi-lekeyi öne çıkartan gotik sanat anlayışının çok etkisi olduğu görülür. Wilhem Worringer (1967) “Gotik Sanat” adlı kitabında resim sanatını iki esasa göre tanımlıyor. Resme çizgi-renk sistemidir denebileceği gibi, çizi-leke sistemidir de denilebilir. Resim çizgi- renk sistemidir dediğimizde görsel bir tınlaşım yapar ve görsel sanat olduğu anında kabul edilmiş olur (kuşkusuz böyledir zaten...). Oysa resim çizi-leke sistemidir dediğimizde, yaptığı çağrışım tümüyle farklıdır, çizi-leke resmin manüel yan anlamına işaret eder. (Deleuze, 1969, s. 66) Çizi-leke göze değil ele, dolayısıyla diyagrama vurgu yapar.

Pasta şırıngasıyla yere serilmiş tuvale akıtılan, hiçbir form tanımlamayan, hiçbir kontur çizmeyen, tablonun dışından başlayıp, yüzeyin ikinci boyutuna dönüşmeye ramak kala yeniden tablonun dışına çıkan birinci boyuta ait çiziler ve lekeler yalnızca yerçekimiyle diyaloga girerler. Sonsuzluğun fraktal gücüyle yüklenmiş bu çizi ve lekeler, optiğin kontur çizerek kendini formla sınırlandıran organik çizgi-renaline karşıt, inorganik bir canlılık ortaya koyarlar.

Evren de Pollock’un “dalatmaları” (dripping) gibi hiçbir hikâyeye, hiçbir biçime, hiçbir anlama gereksinim duymayan, katıksız sanat imgesi şeklinde yaratılmış olmalıdır. Damlatmaların insanı gözleri ve aklıyla değil, elleriyle hali hazırda kavrayan, kavradığıyla anında bütünleşen, onu da yaşamın akışına dâhil eden bir boyuta çektiği söylenebilir.

## Görsel 1

*Jackson Pollock at work in Long Island*



(Lefranc, 1950).

### 3.4. Elden Bedene, Bedenden Bedenlere ve Devr- Âlem

Soyut dışavurumun, yaşamın tüm klişelerinden arındırarak yarattığı imgeleri, hali hazırda bir olaydır. Optik göz Pollock'un "All-Over" adını verdiği imgesinde, plan olmaya meyilli fırça dışı araçlarla üretilen çizimin, "Devr-i Âlem" de ise izleyicinin soluduğu hava niteliğindeki renkler (sprey boya) ve tüm varoluşu ile kendi ürettiği, plan olmaya meyilli çizimin, hacim olmaya meyilli planın fraktal gücünü görmekle yetinir. Burada sanat yapıtı, bilinenin aksine Yves Michaud 'nun "Sanatın Gaz Hali" diye tanımladığı etki yaratan ve interaktif katılımın önünü açarak deneyime dönüşen disiplinler arası bir eylemdir. (Michaud, 2003, s. 25) Eylemin sonunda ortaya çıkan resimler, yaşamın içinden çizi ve leke olarak akıp gelen eylem halindeki insanın imgesidir.

Devr-i Âlem, soyut dışavurum akımı kapsamında, sanatın biçimsel sorunlarına işaret eden bir arayıştır. Modern sanatta özellikle biçimsel sorunlar, Kübizm akımını kuran, aynı ipe tutunmuş iki dağcı olarak nitelendirilen Picasso ve Braque tarafından ele alınmıştır. Dikkatlerini görünen dünyadan çok oyun oynar gibi, nesnelere Rönesans'ın tek bakış noktası geleneğini terk edip, farklı bakış noktalarından eş zamanlı görerek resmetmişlerdir. Sanatın görünen dünyanın bir alternatifi olduğunu iddia edercesine, resimlerine gazete parçaları, duvar kağıtları, muşamba ve hasır kaplamalar gibi gündelik yaşam boyutundan nesnelere dâhil ederek yeni bir plastik dil yaratmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda sanat temsil etme değil, başlı başına bir mevcudiyet olma çabası içine girer. (Lynton, 1982, s. 57-66) Kendinden başka anlatacak ne bir hikâyesi ne öyküneceği bir nesnesi vardır. Öncelikle çizimin temsil etme işleviyle organikleşen mizacıdan kurtulması gerekmektedir. Çizgi herhangi bir biçim tanımlamamalı, hiçbir şekil çizmemeli, ikinci boyut olmaya meyilli fraktal bir güç olarak özerkliğini korumalıdır. Diyagram aracılığıyla rengin de çizimin bir niteliği olarak fraktal güce kavuşması, onun inorganik karakterli çizi olma koşuluna bağlıdır. (Fried, 1976, s. 268) Çizi olma niteliği kazanmış çizgi herhangi bir biçim tanımlamadığı sürece ikinci boyut olmaya meyyleder. Bu durumda çizi, tuvalin dışında başlar, tuvalin içinde enine boyuna gider gelir, sayısız gidiş gelişleriyle renk katmanlarından lekeler oluşturur, yüzey olmaya ramak kala dışarı çıkar.

## Görsel 2

*Devr-i Âlem*



(Erdinç, 2010).



“Devr-i Âlem” adı verilen düzenek, Gilles Deleuze’ ün “modülasyon” kavramından esinlenilerek 2010 yılında tasarlanmış, günümüze kadar da birçok etkinlikte izleyicilerle buluşmuştur. Demir profilden 120 cm x 90 cm x 90 cm ölçülerinde bir dik dörtgen prizma üzerinde, birbirine paralel konumda duran 70 cm uzunluğunda iki tamburdan ibarettir. Tamburların üzerinde 5 mm. Aralıklarla 5 mm. kalınlığında ipin girebileceği kanallar açılmıştır. Alttaki tambur, redüktörlü (devri düşürülmüş) bir elektrik motoruna bağlıdır. Birbirine paralel ve altlı üstlü duran tamburların arasında 1 metrelik mesafe vardır. Tamburların üzerinde bulunan kanallardan sırayla geçecek şekilde, düzeneğin sergileceği mekânın büyüklüğüne göre değişkenlik gösteren (şimdiye kadar yapılan etkinliklerde 500 ila 1000 metre arasında ip kullanılmıştır) tek parça ipin bir kısmıyla (280 m), önlü arkalı 70 cm x 220 cm ebatlarında düzlem oluşturulur. İpin düzlemde artakalan kısmı da mekânın muhtelif yerlerine sabitlenen hareketli makaraların arasından geçerek zig zaglar çizip mekanizmaya geri döner. Motor hareket ettiğinde bir döngü yaratılmış olur. İzleyiciler, hazır bulundurulmuş rengârenk sprey boyaları kullanarak sık iplerle örülmüş düzlemi istedikleri gibi renklendirirler. Düzlem üzerinde görünür olan bir biçim, motor çalışmaya başlar başlamaz bozulur, renkli çizgiler halinde mekânda bir renk trafığı yaratır, tekrar sisteme ulaştığında lekeye dönüşür. Burada motor hareketiyle, söz konusu diyagram yaratılmış olur.

### Görsel 3

*Devr-i Âlem*



(Erdiñ, 2019).

Etkinliğin sonunda ip mekanizmadan çözülür ve şasiye gerilir, böylece izleyicilerin interaktif katılımıyla bir resim edilmiş olur. İpin çerçevenin içine girdiği ve çıktığı yerde semazenin ellerini, aynı zamanda çerçeve mekânının ancak bir kısmını yakalayabildiği, sonsuzdan gelip, sonsuza giden yolculuğu da çağrıştıran yumaklar bırakılır. Yukarıda anlatıldığı üzere, çizgi (ip) düzleme, mekanizmadaki ve evrensel yasalara tabi motor hareketiyle yaratılan diyagram aracılığıyla hacme, nihayetinde yaşama dönüşür. Başka bir deyişle, ikinci boyuta, oradan üçüncü boyuta ve içine insanı da dâhil ederek dördüncü boyuta geçebilen, boyutlar arası sonsuz yolculuğun fraktal gücünü sergiler.

Sanat için sanat bağlamında sanat, kendinden başka bir uğraşa değil, kendi gizemine yoğunlaşarak insanı zenginleştirebilir. Herhangi bir figürle, bir biçimle, bir hikâye ile meşgul olunmadığında geriye, boyutun esas işlevinin çizgi, çizginin esas işlevinin renk olduğu çizgi, renk, boyut sarmalında kozmik yaratımlar kalır. (Krauss, 1978, s. 25) Tuval, temsil resminde olduğu gibi organik mizaçlı çizgi, ışık, renk, biçim ve derinlik eksenli, optik yasaların hükmettiği pencere olma işlevini terk eder, dirimsel bir güçle tüm boyutları, insanı da içine dâhil ederek inorganik çizgi, lekenin egemen olduğu haptik bir arenaya dönüşür.

### Görsel 4

*Devr-i Âlem*



(Erdiñ, 2017).



Çizgiler, etkinlik boyunca kendisi de çizgilerden meydana gelmiş düzlem üzerine, endişeleriyle, tereddütleriyle, sevinçleriyle, cesaretleriyle her biri farklı duyarlılığa sahip insanların nefesleri gibi spreylere püskürüp, çiziler, lekeler halinde, homojen bir renk cümbüşü meydana getirirler. Resim Rönesans'ın "üç boyutlu doğa en iyi nasıl temsil edilir? Nasıl anlatılır?" sorularına yanıt aramaz. (Payant,1979, s. 85) Ancak yüzeydeki madde miktarı, doğanın bir alternatif, yanlısamlardan uzak, yaşamın dördüncü boyutuna akmaya meyilli başka bir üçüncü boyut olabileceğine işaret eder.

Resmin haptik düzleminde homojen bir bütünlük oluşturan lekelerin kökeninde, izleyicilerin bilinçaltından çıkan çiçek, kelebek, kuş, kalp, harf, kelime, isim, v. b. semboller vardır. Semboller düzlemlerle buluşlar ve hareketin tetiklediği diyagram aracılığıyla aidiyetlerinden sıyrılmış çiziler, lekeler halinde üç boyutlu mekâna dağılır, boşlukta renk trafiği yaratırlar ve yeniden düzleme dönerek ikinci boyuta kimliksiz teslim olurlar. Bu haliyle izleyicinin gözünü hiçbir biçim, hiçbir derinlikle meşgul etmeden, içinden çıktıkları düzleme geri dönmek üzere boşluğa dağıldıkları gibi haptik uzamda amaçsız bir yolculuğa çıkartırlar. Göz düzlem üzerinde bütünü ayrılmaz birer parçası olan, birbiriyle kaynaşan, kontrast oluşturan lekelerle, üst üste binseler de aralarında hiçbir hiyerarşik ilişki kurmayan çizilerle diyaloga girer. Haptik uzamda bu optik (göze hitap eden) kökenli kozmik oluşum, izleyicilere baktıkları şeyden zevk almayı değil, bakmanın tadına varmayı öğretir. Tesadüflerin egemen olduğu eylemler sonucu ortaya çıkan kompozisyon, sonsuzdan gelip sonsuza giden çizi ve lekenin ikinci boyutta kendini gösterdiği yerdir. (Payant,1979, s. 87-91)

Soyut Dışavurumcu Sanat kuramıyla içi içe olan Derv-i Âlem dirimsel bir bakışla sanat ve yaşamı eylem çerçevesinde birleştiren sanatsal deneyim sürecidir. Plastik sanatlarla yaşam içinde var olan temsil, hikâye gibi yapay unsurların, dolaylı yolların ortadan kaldırılmasını önerir. Sanatçıyla izleyiciyi örtüştürdüğü eylem anını kutsar. (Krauss, 1998, s. 403) Resim çerçevesinin sınırladığı alan ve yumaklar eylem anının müzikte senfoniye dönüşebilmesi gibi, resimde çizi ve lekeye, duyguların çizi, leke ve ışık sinyallerine dönüşüp, hayatın saf olmayan karmaşıklığının ekrana yansımış halidir. Görünenin içindeki görünmeyeni görünür kılan dirimsel gücün, arzusunun, bilinç dışının ışık ve renk sinyalleriyle anlatımıdır. (Payant, 1979, s. 69).

Resmin sağından ve solundan sarkan yumaklar, çizilerin performans mekânının büyüklüğüne göre değişeceğinin kanıtıdır. Belirsizlik içinde beliren lekeler, izleyiciyi sadece seyreden değil, onun gözün dayatmalarından azat olmuş becerikli elini eyleme dâhil ederek, edilgenlikten kurtarıp özgürleştirerek, sanat ve yaşam arasındaki ayrımı siler. (Rosenberg, 1962, s. 28)

#### 4. Sonuç

Derv-i Âlem, Batı resminde tüm sanatsal paradigmaları (tuval, şövale, fırça, çizgi, ışık, derinlik v. b.) yıkarak sanatta eylemi öne çıkartan Soyut Dışavurum akımına Doğu'nun "hali" eksenli yanıtıdır. All-Over Batı resmini temsilden tam anlamıyla kurtararak hiçbir biçim tanımlamayan, ikinci boyut olmayan meyilli çizginin fraktal gücüne işaret eder. Derv-i Âlem ise düzlem (resim) olmaya meyleden çiziye, hacim (heykel) olmaya meyleden düzleme, içine tüm hikayesiyle insanı da dahil ederek dördüncü boyut olmaya meyleden hacme vurgu yapar; dolayısıyla birinci boyuttan ikinci boyuta, ikinci boyuttan üçüncü boyuta, üçüncü boyuttan dördüncü boyuta seyir halinde olan, sonsuzdan gelip sonsuza uzanarak tüm boyutları kat eden dirimsel gücün haliya yansımış halidir.

### Kaynakça

- Aubral, F., & Chateau, D. (2000). *Figure, figural, ouverture philosophique*, L'harmattan.
- Bernard, E. (1904). Paul Cézanne. L'Occident. *Société Cézanne*, 32, 17-30. <https://www.societecezanne.fr/2016/08/04/1904/>
- Deleuze, G. (1969). *Difference et répétition*. Presse Universitaire de France.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*. Minuit.
- Deleuze, G. (2009). *Duyumsamanın mantığı*. (C. Batukan ve E. Erbay, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Erdiç, Z. (2010). *Devr-i Âlem* [Metal Konstrüksiyon]. Zekeriya Erdiç kişisel arşivi.
- Erdiç, Z. (2017). *Devr-i Âlem* [Fotoğraf]. Zekeriya Erdiç kişisel arşivi.
- Erdiç, Z. (2019). *Devr-i Âlem* [İp Üzerine Sprey Boya]. Zekeriya Erdiç kişisel arşivi.
- Fried, M. (1976). Trois peintres Américains. *Revue d'Esthétique*, 1, 240-247. [http://www.louismarin.fr/wp-content/uploads/sites/39/2019/05/Esthetique2\\_compressed.pdf](http://www.louismarin.fr/wp-content/uploads/sites/39/2019/05/Esthetique2_compressed.pdf)
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire Latin Français*. Hachette.
- Kandinsky, W. (2009). *Du spirituel dans l'art*. Denöel Collections Folio/Essais.
- Klée, P. (2010). *La theorie de l'art moderne*. Gallimard.
- Krauss, R. (1978). *L'atelier de Jackson Pollock*. Macula.
- Krauss, R. (1998). *Les derniers modernes, histoire de l'art en occident*. Flammarion.
- Lefranc, D. (1950). *Jackson Pollock at work in Long Island* [Fotoğraf]. <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/26/jackson-pollock-evelyn-toynton-review>
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan, Çev.). Remzi Kitapevi Yayınları.
- Maldiney, H. (2012). *Regard, parole, espace*. Du Cerf.
- Méredieu, D. F. (1994). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Bordas Mame.
- Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux: Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Stock.
- Payant, R. (1979). *La libération de la peinture*. Musée d'Art Contemporain.
- Rosenberg, H. (1962). *Les peintres d'action Américains*. Les éditions de Minuit.
- Worringer, W. (1967). *L'art Gothique* (D. Decourdemanche, Çev.). Gallimard.