



# Art Vision

*Formerly: Journal of Institute of Fine Arts  
Official journal of Atatürk University Fine Arts Institute*

**Volume 28 • Issue 48 • March 2022**



# Art Vision

## Editor

**Koray ÇELENK**

Department of String Reeds, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

## Associate Editors

**Ferhat ÇELİKOĞLU**

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

**Ozan GÜLÜM**

Department of Music Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

## Section Editors

**Ayşe Aslıhan EROĞLU**

Department of Carpet, Rug and Old Fabric Patterns, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

**Bünyamin AYDEMİR**

Department of Dramatic Writing, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

**Caner ŞENGÜNALP**

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

**Cemile Didem ÖZİŞİK**

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

**Fazlıhan YILMAZ**

Department of Textile and Fashion Design, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

**Gamze GÖRGÜNAY**

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

**Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ**

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

**Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ**

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

**Murat Han ER**

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

**Serhat ERDEM**

Department of Cinema and Television, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

**Tülay KAYABEKİR**

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

## Language Editor

**Deniz ARAS**

Department of American Culture and Literature, Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum, Turkey

## Editorial Board

**Attila DÖL**

Department of Picture, Ömer Halisdemir University, Faculty of Fine Arts, Niğde, Turkey

**Aydın ZOR**

Department of Graphic, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Antalya, Turkey

**Ayşe Pınar ARAS**

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

**Barış DEMİRCİ**

Department of Music Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

**Bilal SEZER**

Department of Traditional Turkish Arts, Uşak University, Faculty of Fine Arts, Uşak, Turkey



**Founder**

İbrahim KARA

**General Manager**

Ali ŞAHİN

**Publishing Director**

Gökhan ÇİMEN

**Editor**

Hira Gizem FİDAN

**Publications Coordinators**

Defne DOĞAN

Vuslat TAŞ

**Web Coordinator**

Doğan ORUÇ

**Finance Coordinator**

Osman YALÇIN

**Contact**

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES

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

Phone: +90 212 217 17 00

E-mail: info@avesyayincilik.com

Webpage: www.avesyayincilik.com

# Art Vision

## Emrah LEHİMLER

Department of Solo-Singing, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

## Erhan ÖZDEN

Department of Turkish Religious Music, İstanbul University, Faculty of Theology, İstanbul, Turkey

## Ersan ÇİFTÇİ

Department of Music Teaching, İnönü University, Faculty of Education, Malatya, Turkey

## Ferruh HAŞILOĞLU

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

## Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

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

## Gökalp PARASIZ

Department of Music, Balıkesir University, Faculty of Fine Arts, Balıkesir, Turkey

## Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

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

## Hüseyin ELİTOK

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

## Ksenija AYKUT

Department for Oriental Studies, University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade, Serbia

## Lütfü KAPLANOĞLU

Department of Compound Arts, Yıldız Teknik University, Faculty of Art and Design, İstanbul, Turkey

## Mirjana TEODOSİYEVIĆ

Department for Oriental Studies, University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade, Serbia

## Nevin AYDUSLU

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

## Oğuz DİLMAÇ

Department of Picture Business Training, İzmir Katip Çelebi University, Faculty of Fine Arts, İzmir, Turkey

## Önder YAĞMUR

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

## Şeyda ERASLAN

Department of Picture Business Training, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

## Tamer TEMEL

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

## Ülkü Sevim ŞEN

Department of Music Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

## Yavuz ŞEN

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

# Art Vision

## AIMS AND SCOPE

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

Art Vision aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in fine arts and science. The journal publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines. The scope of the journal includes but not limited to Photography, Traditional Turkish Arts, Graphics, Sculpture, Music, Painting, Performing Arts, Art History, Ceramics, Cinema-TV, Textile and Fashion Design.

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

Art Vision is currently indexed in TUBITAK ULAKBIM TR Index.

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

## Disclaimer

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

## Open Access Statement

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

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

**Editor in Chief:** Koray ÇELENK

**Address:** Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Musicology, Erzurum, Turkey

**E-mail:** [gshed@atauni.edu.tr](mailto:gshed@atauni.edu.tr)

**Publisher:** Atatürk University

**Address:** Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

**Publishing Service:** AVES

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

**Phone:** +90 212 217 17 00

**E-mail:** [info@avesyayincilik.com](mailto:info@avesyayincilik.com)

**Webpage:** [www.avesyayincilik.com](http://www.avesyayincilik.com)



# Art Vision

## CONTENTS

### RESEARCH ARTICLES

- 1** **The Role of Music Through the Perspective of Romani Musicians in the Social Inclusion Processes of Romans Living in Turkey**  
*İlker KÖMÜRÇÜ*
- 12** **Designing Interactive Animations as Multimedia Learning Materials**  
*Burak KALELİ*
- 24** **Examining of Job Satisfaction and Burnout Levels of Music Teachers**  
*Derya Can KARABULUT, Barış DEMİRCİ*
- 33** **"Something Like As If" In Gray Areas: Turist Ömer**  
*Hacer AKER*
- 43** **The Effect of Peer Assessment Conducted During The Distance Education Process on Academic Success and Permanency in Design Education**  
*Oğuz DİLMAÇ, Sehran DİLMAÇ*
- 51** **Students' Opinions on the Process of Creating Artworks in Painting Workshop Lessons**  
*Mehmet Ali BÜYÜKPARMAKSIZ*
- 62** **Artist and Viewer Relationship As a Collaboration of Experience**  
*Mehtap MORKOÇ*

### REVIEWS

- 70** **Time Using On Roland Schimmelfennig's Plays**  
*Münip Melih KORUKÇU, Merve CEYLAN*
- 78** **Use of Musical Systems in Generative Art**  
*Fatoş ÇAKICIOĞLU İLHAN*
- 85** **Lace in the Context of Interdisciplinary Art**  
*Mine CAN*
- 91** **Emergency, Art and The Idiot: How to Resist Disaster?**  
*Burak DELİER*
- 101** **The Role of Technology in the Divergence Process From Real Object in the Artwork and the Digital Art Object**  
*Alpaslan AKPINAR*

# Roman Müzisyenlerin Gözüyle Türkiye’de Yaşayan Romanların Sosyal İçerme Süreçlerinde Müziğin Rolü

## The Role of Music Through the Perspective of Romani Musicians in the Social Inclusion Processes of Romans Living in Turkey

İlker KÖMÜRCÜ 

Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Zonguldak, Türkiye



### ÖZ

Bu araştırmanın amacı; Türkiye’de yaşayan Romanların sosyal içerme süreçlerinde müziğin rolünü Roman müzisyenlerin bakış açısıyla ortaya koymaktır. Araştırma nitel bir araştırma olup olgubilim (fenomonolojik) desende planlanmıştır. Olgubilim, bireylerin deneyimlerinden elde edilen veriler doğrultusunda incelenen olgu ile ilgili bilgilere ulaşmak için kullanılan bir araştırma yöntemidir. Bu amaç doğrultusunda yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak 9 Roman müzisyenle bireysel sözlü görüşmeler yapılmıştır. Görüşmeler yazıya dökülerek bilgisayar ortamına aktarılmış ve içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında ortaya çıkan temalar doğrultusunda Romanların sosyal içerme süreçlerinde müziğin rolü; istihdam, barınma, eğitim, kamusal ve sosyal hizmetler ve toplumun diğer kesimleri ile sosyo-kültürel ilişkiler bağlamında ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Araştırma sonucuna göre, Roman müzisyenlerin sosyal haklarının korunması ve sigortalı çalışma konusu başlıca sorun alanı olarak görülmektedir. Roman müzik kültürünün yaşaması için Roman Mahallesi oluşumu gerekli görülürken diğer yandan bu oluşumun toplumun diğer kesimleri ile sosyal içerme süreçlerine olumsuz etkileri bulunmaktadır. Roman müzik kültürünün, hem Roman çocukların eğitiminin devamlılığının artırılmasında hem de sosyal içerme ile ilgili sorunların aşılmasında bir araç olabileceği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Romanlar, Roman müzisyenler, sosyal içerme

### ABSTRACT

The purpose of this research is to demonstrate the role of music in the process of social inclusion of Romans living in Turkey through the perspective of Romani musicians. The research is qualitative and is planned in a phenomenological pattern. Phenomenology is a research method used to access information about the analyzed phenomenon by obtaining data from the experiences of individuals. For this purpose, interviews were conducted with 9 Romani musicians using a semi-structured interview form. Audio-recorded interviews were transcribed and analyzed by using a content analysis method. In the context of the themes that emerged within the scope of the research, the role of music in the social inclusion processes of Romans was discussed and evaluated in the terms of employment, housing, education, public and social services, socio-cultural relations with society. According to the results of the research, the protection of social rights and insured work are the main problems of Roman musicians. The Roman District is necessary for the survival of the Romani music culture, but on the other hand, this formation has negative effects on the social inclusion processes. It has been concluded that Romani music culture can be a tool in both increasing the continuity of Romani children's education and overcoming the problems related to social inclusion.

**Keywords:** Music, Romans, Romani musicians, social inclusion

Geliş Tarihi/Received: 26.08.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 18.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

İlker KÖMÜRCÜ

E-posta: ilker.komurcu@beun.edu.tr

Cite this article: Kömürcü, İ. (2022). The role of music through the perspective of Romani musicians in the social inclusion processes of Romans living in Turkey. *Art Vision*, 28(48), 1-11.



Copyright@Author(s) - Available online at [finearts-ataunipress.org](http://finearts-ataunipress.org)  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

### Giriş

Pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu toprakları, bünyesinde birçok etnik grubu barındırmış, bu grupların kültürel yaşantıları büyük bir kültürel zenginlik yaratmıştır. Bu kültürel çeşitlilik, inanç, yaşam tarzı, ekonomik yapı gibi değişkenlerden etkilenecek zaman içinde gruplar arasında ayrışmaya ve ardından sosyal eşitliğin bozulmasına yol açmıştır. Sosyal eşitsizlikten olumsuz yönde en çok etkilenen grupların başında hiç şüphesiz Romanlar gelmektedir.

Romanların dünya literatüründe genel olarak Çingene olarak adlandırılmasına karşın zaman içinde

bu ifadeye olumsuz anlamlar yüklenildiği için "Roman" kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. Çingene (İng. Gypsy) kelimesine yüklenen pejoratif anlama karşın, müzik literatüründe "Gypsy" kelimesinin kullanıldığı, büyük bestecilerin Çingene müziği ve Çingene müzisyenlerden esinlenerek besteledikleri pek çok eser bulunmaktadır. Brahms'ın *Gypsy Rondo* adlı eseri, Haydn'nın *Piano Trio No. 39 in G major Hob.XV:25 'Gypsy'* adlı eseri, Dvořák'ın *Gypsy Melodies (7), Op. 55 (B104)* adlı eseri, Kreisler'in *Gypsy Caprice* eseri bunlardan birkaçıdır. Müzik literatüründe "Gypsy" kelimesinin renkli bir müzik kültürünü, güçlü bir müzikal birikimi ve müziğe yetenekli bir topluluğu tanımlaması ba-

kımından olumlu bir algısı olduğu söylenebilir. Türkçe "Çingene" kelimesinin çengi-gane yani çengencilik kökeninden türetilmesi, Çingene toplumunun müzik ile olan güçlü ilişkisini ortaya koymaktadır (Özkan, 2000). Bu nedenle Çingene müziği ve Çingene müzisyenler ile ilgili yapılan araştırma ve çalışmalarda "Romani" yerine "Gypsy" yani Çingene kelimesinin kullanıldığı pek çok kaynak olduğu görülmektedir. Türkiye'deki Çingenelerin/Romanların bir kısmı Çingene kelimesinin olumsuz bir algıya sebep olması nedeniyle Roman ifadesini kullanırken, diğer bir kısmı maruz kaldıkları toplumsal dışlanmanın isimle ilgisi olmadığı düşüncesi ile "Çingene" ismine sahip çıkmaktadır. Örneğin Yağlıdere (2007, s.1), Ege bölgesindeki toplulukların kendilerini Roman olarak tanımladığını, Edirne bölgesindeki toplulukların ise kendilerini Çingene olarak tanımladıklarını belirtmektedir. Dişli (2016, s.114) genel olarak akademik çalışmalarda Çingene kelimesinin dünyaya dağılmış bir halkın tüm üyelerine işaret eder biçimde kullanıldığını, Roman kelimesinin ise daha çok Avrupa'da yaşayan ve Romani diline sahip olanları işaret ettiğini belirtmektedir. Ancak bu çalışma kapsamında görüşme yapılan Roman müzisyenlerin çingene kelimesini olumsuz bir anlamda kullandığı görüldüğünden bu çalışmada Roman kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

Romanların Hindistan kökenli bir topluluk oldukları bilinmekle birlikte Hindistan'dan ayrılma tarihleri ile ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır (Hancock, 2002, s.6). Bununla birlikte göçer bir toplum olan Romanlar, büyük bir göç dalgası ile neredeyse dünyanın tüm bölgelerine dağılmışlardır. Tarihi çok eskilere dayanan ve göçer bir toplum olan Romanların Anadolu'daki kökleri de oldukça eskidir. Marsch (2008, s.5) Romanların Anadolu'daki tarihini MS. 7. yüzyıla kadar götürmekte ve genellikle büyü ya da falcılıkla uğraşan bir topluluk olarak tanımlamaktadır. Marushiakova ve Popov'a (2006, s.60) göre Romanlar, Osmanlı kayıtlarında ilk olarak 1430 yılına ait bir vergi defterinde görünmektedir. Osmanlı döneminde daha çok Balkan topraklarında yaşadığı bilinen Romanların Hindistan'dan sonra en fazla nüfus yoğunluğu bu bölgededir. Cumhuriyet'in ilanından sonra Lozan'da imzalanan Nüfus Mübadelesi Sözleşmesi kapsamında Balkanlarda yaşayan pek çok Roman Anadolu'ya geçmiştir. Bu Romanlar, İzmir, Kocaeli, Samsun, Bursa, Edirne, Zonguldak, Tokat gibi tarımın ve tütüncülüğün olduğu illere iskân edilmişlerdir (Gürboğa, 2016, s.112). Günümüzde yaklaşık olarak 4-5 milyon civarında Roman vatandaşın Türkiye'de yaşadığı tahmin edilmektedir.

Romanlar çeşitli ülkelere dağılmış olmakla birlikte Avrupa'nın en büyük azınlığıdır (Genç, 2015, s.2). Tarihsel sürece bakıldığında, Romanların genel olarak yaşadıkları coğrafyada toplumun bir parçası olduğu ama aynı zamanda yaşam tarzları, inançları ve kültürleri ile farklı bir topluluk olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu farklılık, toplumsal yapıda azınlık olarak kalan Romanların zaman içinde sosyal açıdan dışlanmasına dönüşmüştür. Powel (2014, s.1). Avrupa'da Romanlarla ilgili kamu ve medya söyleminin "yabancı, göçebe bir kültür; suçluluk; antisosyal davranış; yardım bağımlılığı; ahlaki eksikliği" gibi olumsuz kavramlarla ilişkili olduğunu belirtmektedir. Yücel (2012, s.370) de Avrupa'da "Roman" kavramının kültürel özellikleri nedeniyle ötekileştirilen gruplar için kullanıldığını belirtmektedir.

Bilton ve ark. (2008, s.79) dışlanmayı, bireyin toplum içinde sosyal, kültürel, politik ve ekonomik haklardan yoksun kalmak olarak tanımlamaktadır. Sosyal dışlanma, geniş anlamıyla topluma aktif olarak katılmama, sosyal, kültürel kaynaklara erişemeyerek zaman içerisinde toplumla olan bağlarını yitirme anlamına gelmektedir. Walker ve Walker (1997, s.8) bu durumu, bireyin toplumla

bütünleşmesini sağlayan haklara erişememek olarak ifade etmektedir. Rodgers ve ark. (1995, s.26) de belirttiği gibi sosyal dışlanma kavramı genel olarak yoksulluk kavramı ile iç içedir. Literatürde sosyal dışlanmanın temel nedenlerinden birinin ekonomik gelir düzeyi olarak tanımlanmasına karşın mekânsal dışlanma, emek piyasasından dışlanma ve kamunun sağladığı sosyal hizmetlere erişememe boyutları ile iç içe geçmektedir. Sosyal dışlanma türleri: emek piyasasından tecrit ve işsizlik, sosyal güvenlik sistemlerinden tecrit ve maddî sıkıntılar (yoksulluk), tüketim özgürlüğünden tecrit ve yetersiz beslenme, sağlık hizmetlerinden tecrit ve hastalıklar veya erken ölümler, eğitim hizmetlerinden tecrit ve kültürel yozlaşma, toplum değerlerinden tecrit ve yabancılaşmadır (Genç & Seyyar, 2016, s.645).

Romanların sosyal haklara erişmesini engelleyen yapısal ayrımlar bulunmaktadır (Schutter, 2010, s.70). Türkiye'deki Romanların durumu 2009 ve 2010 AB İlerleme Raporlarında da konu edilmekte ve Romanların temel sosyal alanlarda eşitsizliğe maruz kaldığı vurgulanmaktadır (Avrupa Komisyonu, 2009; Avrupa Komisyonu, 2010). Roman Vatandaşlara Yönelik Strateji Belgesi (Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 2016), Roman çocukları arasında okulu terk etme ve devamsızlık oranının yüksek olduğunu göstermektedir. AB Roman Entegrasyonu Stratejisi 2020'de bu alanlar eğitim, istihdam, sağlık ve barınma olarak belirlenmiştir. Bu dört temel alanda Romanlar ve toplumun diğer kesimleri arasında eşitsizliğin olduğu ve bu konularla ilgili sosyal eşitliği sağlamak üzere çalışmaların yapılması gerekliliği vurgulanmaktadır (Marsh & Strand, 2005, s.23). 2015 yılında Batı Karadeniz Kalkınma Ajansı (BAKKA), Zonguldak Valiliği ve Eren Enerji tarafından "Sosyal Dışlanma Sorunsalı ve Zonguldak Roman Araştırması" konulu çalışma yaptırılmış, bu çalışmada Zonguldak'ın önemli bir parçası olan Romanların il içindeki algısı ve sosyal dışlanma düzeyi ölçülmüştür. Araştırma, Zonguldaklı Romanların sosyal dışlanma tehdidi ile karşı karşıya olduklarını ortaya koymaktadır. Romanların büyük bir kısmı, sosyal güvenceleri olmadığından sağlık hizmetlerinden eşit bir şekilde yararlanamamakta, düzenli gelirleri olmadığı için sosyal statülerini değiştirme şansına sahip olamamakta, eğitim hizmetlerine de toplumun diğer kesimleri ile aynı oranda erişememektedir.

Sosyal dışlanmanın karşıtı olan ve toplumdaki bütün bireylerin sosyal ve ekonomik hayata katılımının sağlanmasını ifade eden sosyal içerme, sosyal dışlanmaya maruz kalan bireylerin tekrar topluma kazandırılması açısından önemlidir. Yerlikaya ve Koçancı (2018, s.74) sosyal içerme kavramını, sosyal, yapabilirlik, yoksullukla mücadele ve eşit vatandaşlık hakları gibi unsurlarla ilişkilendirmiştir. Sosyal içermenin, insanların bir grup hakkındaki duygu, düşünce veya inançlarını etkilemeyi, değiştirmeyi ve bu yolla toplumsal çeşitliliği geliştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Sosyal ayrımcılık ve sosyal dışlanma ile mücadele etmek için özel etkinlikler, lobi çalışmaları, raporlar, kampanyalar, toplantılar ve spor faaliyetleri gibi çok çeşitli kanal ve araçlar kullanılabilir. Romanların sosyal içerme süreçlerine etki eden unsurlar içinde göz önünde bulundurulması gereken önemli olgulardan biri de müzik kültürleridir.

Tarihsel süreçte Romanların müzikle olan ilişkisinin diğer topluluklara göre daha farklı olduğu, Romanların müzisyenlik mesleğine ayrı bir değer verdiği görülmektedir. Romanlar arasında sosyo-ekonomik katmanlaşma içerisinde müzisyenlik mesleği katmanın en üstünde yer almaktadır (Beissinger, 2001, s.25; Duygulu, 1995, s.32). Dünyanın dört bir tarafına dağılmış olan Romanların temel geçim kaynaklarından birini müzisyenlik oluşturmaktadır. Zaman içinde müzisyenlik, Romanlar için sadece bir geçim kaynağı değil

aynı zamanda yaşam tarzı olmuştur. Toplumsal algı bakımından da Romanların müziğe olan yeteneği ve müzikle olan ilişkileri kimlikleri ile iç içe geçmiştir. Örneğin BAKKA (2015, s.33) tarafından Zonguldak ilinde yapılan araştırmaya göre "müziyenlik" ifadesinin toplumsal kalıp yargılar ve inançlar bakımından Romanlara en uygun ifade (%89,2) olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Romanların sosyal içerme süreçlerinin kendi kültürel değerlerine saygı göstererek ve hatta bu yolla yapılması sosyal içerme sürecinin etkililiği açısından önemlidir. Toplumun geri kalanı arasında Romanlara ilişkin olumlu bir imaj yaratmak için Roman müzik kültürünün desteklenmesi ve güçlendirilmesi şüphesiz çok büyük bir potansiyele sahiptir. Araştırmalara göre, dünyanın çeşitli yerlerindeki diğer dezavantajlı etnik toplulukların, özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Afro-Amerikan topluluğunun, sosyal ve kültürel içerme süreçlerinde müzik her zaman önemli bir rol oynamıştır. Romanlarla ilgili ülkemizde pek çok araştırma yapılmış olmasına karşın müziğin sosyal içermeye olan etkisini ortaya koyan bir araştırma bulunmamaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Türkiye'deki Romanların sosyal içerme süreçlerini müzik kültürleri ile olan ilişkisi içinde incelemek, Romanların sosyal uyum süreçlerinde müziğin rolünü belirlemektir. Araştırmanın konusu Türkiye'deki Romanların sosyal içerme süreçlerinin müzikle olan ilişkisidir. Bu bağlamda araştırmanın kapsamı genel olarak Türkiye'deki Romanlar, özel olarak ise Türkiye'deki Roman müziyenlerdir. Türkiye genelinde büyük bir Roman nüfusunun varlığı ve bu nüfusun içinde müziyenlikle geçinen önemli sayıda aile olduğu bilinmektedir. Romanlarla ilgili çeşitli kurumlar tarafından pek çok araştırma yapılmış olmasına karşın Romanların en başat kültürel öğelerinden biri olan müziğin bu süreçlerle ilişkilendirilmesi yeterince ele alınmamıştır. Bu araştırma, müziğin Türkiye'deki Romanların toplumsal yaşantılarına etkisini ve bu etkiyi sosyal içerme süreçleri açısından olumlu yönde kullanabilme olanaklarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Araştırma Türkiye'deki Romanların sosyal içerme süreçlerinde müziğin rolünün belirlenmesi ve bu yolla Romanların sosyal içerme süreçlerinin etkililiğinin artırılmasına yönelik öneriler getirecek olması bakımından önemlidir.

## Yöntem

### Araştırmanın Modeli

Bu çalışma nitel bir araştırma olup, olgubilim desenindedir. Çalışmada farklı yaş gruplarından 9 Roman müziyenle görüşülmüş ve literatür taramasıyla konu ile ilgili diğer çalışmalardan yararlanılarak karşılaştırmalar yapılmıştır. Verilerin toplanmasında araştırmacı tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Nitel araştırma içerisinde görülen yarı yapılandırılmış görüşme tekniği sahip olduğu belirli düzeyde standartlık ve aynı zamanda esneklik nedeni ile sosyal bilimlere yönelik araştırmalarda uygun bir teknik olarak değerlendirilmektedir (Kuş, 2003, s.185; Türnüklü, 2000, s.547).

### Çalışma Grubu

Araştırmada amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'in (2006, s.69) de belirttiği gibi olgubilim çalışmalarında veri kaynakları olguyu yaşayan ve bu olguyu dışı vurabilecek veya yansıtabilecek bireyler olmalıdır. Baker ve ark. (1992, s.1356) da olgubilim çalışmalarında katılımcı kişilerin olguya ilgili deneyimleri bulunan kişilerden seçildiğini, bu nedenle çalışma grubunun küçük olduğunu belirtmektedir.

Araştırmanın amacına uygun olarak Zonguldak, Ankara, İstanbul'da ikamet eden Romanlar arasından mesleği müziyenlik olan 9 Roman çalışma grubuna alınmıştır. Araştırma kapsamında

görüşme yapılan kişilerin kendilerini rahat ifade edebilmeleri ve üzerlerinde herhangi bir baskı hissetmemeleri amacıyla kimlik bilgileri gizli tutulmuştur.

**Tablo 1.**  
**Araştırmanın Çalışma Grubu**

Cinsiyet	f	%
Erkek	9	100
Kadın	0	0
Toplam	9	100
Yaş	f	%
20-29	1	11,1
30-39	4	44,44
40-49	2	22,22
50-59	1	11,1
60 ve üzeri	1	11,1
Toplam	9	100,0

Tablo 1'de araştırmanın çalışma grubunda yer alan müziyenlerin demografik bilgileri verilmiştir. Bu verilere göre çalışma grubunda yer alan Roman müziyenlerin tamamı erkek olup, 24 - 63 yaş aralığındadır. Çalışma grubunda yer alan Romanların tamamı Türkiye'de doğmuş ve iş hayatlarına devam etmekte olup isimleri kullanılmamış, R1, R2, R3.....R9 şeklinde kodlanmıştır.

### Verilerin Toplanması

Araştırmada veri toplama aracı olarak kaynak taramasının yanı sıra yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu Romanların sosyal içerme süreçlerinde müziğin rolünün belirlenmesi amacıyla araştırmacılar tarafından hazırlanmış olan 17 sorudan oluşmuştur. Hazırlanmış olan sorular araştırmacılar dışında 3 uzmanın daha görüşüne sunulmuş ve uzman görüşleri doğrultusunda araştırmanın amacının dışında olduğu düşünülen 3 soru görüşme formundan çıkarılmıştır. Araştırma sorularının güvenilirliği Miles ve Huberman (1994) tarafından önerilen "Güvenirlilik = (Tüm uyuşulan kategorilerin sayısı) / (Tüm uyuşulan ve uyuşulmayan kategorilerin sayısı) X 100" formülü ile sağlanmaya çalışılmıştır. Soruları inceleyen uzmanlar arası uyum yüzdesi %92,85 olarak hesaplanmıştır. Miles ve Huberman'a (1994) göre görüşme sorularının güvenilirliği ile ilgili uyum yüzdesi %80'nin üzerinde ise yeterli güvenilirlik yüzdesine ulaşılmış olarak kabul edilmektedir. Elde edilen değer (%92,85) araştırma sorularının güvenilir olduğunu göstermektedir.

Elde edilen 14 soruluk görüşme formunun işlerliğini belirlemek için Zonguldak'ta ikamet eden 2 Roman müziyen ile pilot uygulama yapılmıştır. Pilot uygulama sonucunda görüşme formunda yer alan soruların katılımcılar tarafından açık ve net bir şekilde anlaşıldığı, soruları anlamlandırmada herhangi bir güçlük yaşanmadığı, soruların araştırmanın amacına yönelik verileri elde etmeye uygun olduğu görülmüş ve bu aşamada 14 soruluk görüşme formundan herhangi bir soru çıkarılmamıştır.

Son hali 14 sorudan oluşan görüşme formu ile Romanların sosyal içerme süreçlerinde yüz yüze kaldıkları olgular ve bu olguların ortaya çıkmasına neden olan sosyal dinamikler müzik kültürleriyle ilişkileri içinde ortaya konmak istenmiştir.

Araştırmanın verileri görüşme tekniği ile toplanmıştır. Görüşme formu sorular listesinden oluşmaktadır. Araştırma verilerini toplayabilmek için Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi İnsan Araştırmaları ve Etik Kurulu'ndan 26/02/2021 tarih ve 50 sayılı etik kurul izni alınmıştır. Görüşmeler araştırmanın amacı doğrultusunda katılımcıların belirlediği yöntemle, yüz yüze ya da görüntülü görüşme şeklinde bireysel olarak yapılmıştır.

Araştırma verilerinin toplanabilmesi için Ankara ve İstanbul ikamet eden ve çalışan 2'şer kişi, Zonguldak'ta ikamet eden 5 kişi olmak üzere toplam 9 Roman müzisyene ulaşılmış ve araştırmanın amacı ana hatlarıyla anlatılarak görüşme yapmak üzere randevu alınmıştır. Randevu saatinde yapılan görüşmelerde araştırmaya katılan Romanlara öncelikle araştırmanın amacı hakkında ayrıntılı bilgi sunulmuş, isimlerinin açık şekilde kullanılmayacağı bildirilmiş, görüşmelerin ses kayıt cihazı ile kaydedilmesine ve araştırmaya gönüllü katıldıklarına ilişkin onayları alınmıştır. Görüşmeler 30 ile 35 dakika arasında sürmüş, görüşmenin akışına bağlı olarak değişik yan ya da alt sorularla kişilerin yanıtlarını açması ve ayrıntılara girmesi sağlanmıştır. Veri kaybı olmaması için ses kayıt cihazına kayıt edilen veriler herhangi bir değişiklik yapılmadan olduğu gibi bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Araştırmada elde edilen veriler konunun yapısı, ilişkiselliği ve örüntüleri kapsamında tümevarım yaklaşımı ile ele alınmış, elde edilen verilerin altında yatan kavramlar ve bu kavramlar arasındaki ilişkiler sistematik bir şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır.

### Verilerin Analizi

Araştırmada veriler yarı yapılandırılmış görüşme formu ile elde edilmiştir. Görüşmeler ses kayıt cihazı ile kayıt edilmiş olup tüm görüşmeler için toplam yaklaşık 6,5 saatlik ses kaydı alınmıştır. Toplanan ses kayıtları deşifre edilerek araştırmacı tarafından herhangi bir değişikliğe uğramadan bilgisayar ortamında yazıya aktarılmıştır. Elde edilen verilerin içinden örüntülerin, temaların ve kategorilerin ortaya çıkarılması amacıyla tümevarımcı içerik analizi tekniğinden yararlanılmıştır. Bu amaç doğrultusunda veriler araştırmacı ve bir uzman tarafından birbirinden bağımsız olarak kodlanmış ve kodlanan verilerde benzerlik taşıyan ifadelerin hangi kategoriler altında derlenebileceği ayrı ayrı tespit edilmiştir.

Kodlama süreci, veriler içindeki anlamlı bölümlere, bu bölümleri tanımlayan bir ifade atanması yoluyla yapılmıştır. Kodlamalar yapıldıktan sonra ortak özellik taşıyan kodlar belirlenmiş ve ortak özellik taşıyan kodlar gruplandırılarak kategoriler oluşturulmuştur. Araştırmacı ve bir uzman kişi, birbirlerinden bağımsız olarak benzerlik taşıyan aynı türden kategorileri bir tema altında toplayarak temaları oluşturmuştur. Birbirinden bağımsız olarak belirlenmiş olan kategori ve temalar karşılaştırılmış, konu ile ilgili daha önce yapılmış olan çalışmalar ışığında değerlendirilmiştir. Kategori ve temaların belirlenmesinin ardından kodlama işlemi tekrar gözden geçirilerek gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Düzenlemenin ardından ikinci bir uzman görüşü alınarak kategori ve temaların son hali verilmiştir.

Araştırmanın güvenilirliğini sağlamak amacıyla nitel veriler üzerinde kodlayıcılar arası uyum yüzdesi hesaplanmıştır. Kodlayıcılar arasında uyum yüzdesinin hesaplanmasında Miles ve Huberman (1994) tarafından önerilen "Güvenirlilik = (Tüm uyuşulan kategorilerin sayısı) / (Tüm uyuşulan ve uyuşulmayan kategorilerin sayısı) X 100" formülü kullanılmıştır. Yapılan hesaplama sonucunda araştırmanın kodlama güvenirliliği %89 olarak hesaplanmıştır. Miles ve Huberman (1994) ve Patton (2002) araştırmanın güvenirliliğinin sağlanabilmesi için kodlayıcılar arası uyumun en az %80 olması gerektiğini belirtirken, Multon (2010, s.628) ve Yıldırım ve Şimşek (2006, s.233) bu rakamın en az %70 olması gerektiğini belirtmektedir. Elde edilen değer (%89) araştırma verilerinin güvenilir olduğunu göstermektedir.

### Bulgular

Araştırma kapsamında elde edilen verilerin analizi sonucunda, Roman müzisyenlerin Türkiye'de yaşayan Romanların sosyal içer-

me süreçlerinde müziğin rolüne ilişkin görüşleri 5 tema altında toplanmıştır. Bu temalar;

- İstihdam
- Toplumun diğer kesimleri ile sosyo-kültürel ilişkiler
- Barınma
- Eğitim
- Kamusal ve sosyal hizmetlerdir.

Temaların frekans ve yüzde dağılımları aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

**Tablo 2.**  
**Temaların Frekans ve Yüzde Dağılımları**

Temalar	R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	R9	f	%
İstihdam	X	X	X	X	X	X	X	X	X	9	100
Toplumun diğer kesimleri ile sosyo-kültürel ilişkiler	X	X	X			X	X	X	X	7	77,77
Barınma	X	X	X	X	X		X			6	66,66
Eğitim			X	X			X	X	X	5	55,55
Kamusal ve sosyal hizmetler		X		X	X	X	X			5	55,55

Tablo 2'de yer alan veriler ışığında Roman müzisyenlerin tamamının istihdam sorununa değindikleri görülmüştür. İstihdam ile ilgili konuların Roman müzisyenlerin en temel sorunlarından biri olduğu söylenebilir (%100). İkinci en çok değinilen konu barınma sorunları ile ilgilidir (%66,66). Üçüncü en çok değinilen konu, toplumun diğer kesimleri ile sosyo-kültürel ilişkiler yani toplumsal ön yargılar, kültürel dışlanma gibi sorunlardır. Eğitim, kamusal ve sosyal hizmetler ile ilgili konulara diğer temalara oranla daha az değinilmiştir (%55,55).

Roman müzisyenlerle yapılan görüşmelere ilişkin yapılan içerik analizi sonucunda ana temalardan birinin istihdam olduğu belirlenmiştir. İstihdam ana teması altında işgücü piyasası, performans ve ekonomi olmak üzere üç alt tema belirlenmiştir.

**Tablo 3.**  
**Romanların İstihdam Süreçlerinde Müziğin Rolü**

Tema	Alt Temalar	
İstihdam	İşgücü Piyasası	Eğitim ve istihdam alanlarının uyumu İşsizliğin azalması Mesleki rehberlik hizmeti Oda, sendika vb. haklar Çocuk işçi çalışması
	Performans	Ağır çalışma koşulları Uzun çalışma süreleri
	Ekonomi	Sosyal güvence Ucuz iş gücü Aileye maddi katkı

Tablo 3'te Romanların istihdam süreçlerinde müziğin rolü ile ilgili veriler yer almaktadır. Araştırma verileri ışığında Romanların istihdam süreçlerinde müziğin rolü ile ilgili işgücü piyasası, performans ve ekonomi alt temaları belirlenmiştir. Roman müzisyenler bu temalar çerçevesinde; eğitim ve istihdam alanlarının uyumu, işsizliğin azalması, mesleki rehberlik hizmeti, sendika vb. haklar, çocuk işçi çalışması, ağır çalışma koşulları, uzun çalışma süreleri, sosyal güvence, ucuz iş gücü, aileye maddi katkı konularında görüş belirtmişlerdir.

Roman müzisyenlerin gözüyle Romanlar için en önemli konulardan birinin işgücü piyasasına girmek olduğu görülmektedir. Romanların işgücü piyasasına yönelik herhangi bir eğitim almadıkları, eğitimi istihdam için bir önkoşul olarak görmedikleri anlaşılmaktadır.



Alt temalara ilişkin kodlamalar bağlamında Roman müzisyenlerin eğitim ve istihdam alanlarının uyumlu olmadığı, Roman müzisyenlerin hiçbirinin müzik eğitimi almadığı görülmektedir. R8 bu durumu, "Oğlumun oğlu 10 yaşında darbukaya başladı. Müzik derisi falan alma yok. Kendi kendine mahallede çala çala öğreniyor." sözleriyle ifade etmektedir. Diğer yandan müzisyenliğin Roman vatandaşlar arasında işsizliğin azalması için bir fırsat yarattığı anlaşılmaktadır. Örneğin R3: "Yirmidört yaşındaydım hocam. İlkokuldan sonra okumadım. Müzisyenliğe yönlendim. 10 yaşından beri darbuka cümbüş çalıyorum. Çocukluktan böyle para kazanmaya başladım." demektedir. R4 ise "Şimdiki çocuklar biraz okuyorlar ama para yok pul yok zor. Benim çocuğum 18 aylık ama ben de çocuğuma çalgı öğretirim hiç değilse ekmek parası kazanır." demektedir. Müzisyenlik mesleği her ne kadar Romanlar arasındaki işsizlik oranını azaltıyor olsa da aynı zamanda küçük yaşta para kazanmak ve aile ekonomisine katkıda bulunmak amacıyla çocuk işçi (müzisyen) çalıştırılmasına da sebep olduğu görülmektedir.

Roman müzisyenlerin zorlaşan ekonomik koşullar nedeniyle müzisyenlik dışında sigortalı bir işe yöneldikleri ancak kendilerine yönelik önyargı nedeniyle sigortalı bir iş bulamadıkları anlaşılmaktadır. R5 bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: "Romanlar artık sigortalı işe girmek istiyor. Artık müzik olayı biraz bittiği için. Ben bile zamanında niye sigortalı işe girmedim pişman oldum." R2 ve R7 de benzer bir girişimde bulduklarını belirtmektedir. R1: "Sigortalı işe girmek için her yere başvurdum. Roman diye bize iş vermiyorlar. Bize ad takmışlar esmer vatandaş diye. Roman olunca daha kendimizi anlatmadan her kapı kapanıyor." derken R7:

"Hocam belediye başkanından iş istedim, gece ailemine girmeyim dedim boğucu hayat, istedim ki sigortalı işim olsun. Milletvekillerini aradım kimlere gitmedim ki adam baktığı zaman diyo ki "yav kardeşim biz Romanlara iş vermiyoruz". Orda zaten önyargı yapıyosun. İlk önce bi 5 dakika dinle yaa."

demektedir. Romanlara yönelik önyargıların Romanların istihdamında önemli bir sorun olduğu görülmektedir. Bu nedenle Romanlar, müzisyenliği işsizliğin azalması için bir fırsat olarak değerlendirmektedirler. Bununla birlikte müzisyenlik alanında bir rehberlik hizmeti ya da destek programları bulunmadığı, aynı zamanda müzisyenlik mesleğinin haklarını korumak üzere meslek odası, sendika gibi bazı oluşumların yetersiz olduğunu anlaşılmaktadır. R5: "Çok yerde müzisyenlik yaptık çocuklarla beraber yaptık. Sendika mendika yok yevmiye hesabı çalıştık. Paramızı alabildik haftada iki gün üç gün, Sigorta bişeyimiz yok. 63 yaşındayım daha hiç sigortam olmadı." diyerek sosyal güvencelerinin olmadığını ve Roman müzisyenlerin haklarını koruyacak bir oluşumun da bulunmadığını belirtmiştir. R6 da bu görüşleri destekler şekilde şu ifadeleri kullanmıştır:

"Hocam normalde ben piyanistim. 15 yaşından beri çalıyorum. 40 yaşındayım. Evde kendi kendime öğrendim. Abilerim de müzisyendi. Gazinolarda çalıyorum. İlkokuldan sonra okumadım. 15 yaşında hem müziğe heveslendim hem de para kazanmak için başladım. Günlük yevmiye usulü çalıştık. Çalıştığımız yerlerden bazıları sigorta yapacağız dediler ama gittik ki sigortaya, yapmamışlar. Bizim haklarımızı falan koruyacak kimse kesinlikle yok."

Çeşitli mekânlarda çalarak para kazanan Roman müzisyenlerin daha çok gece saatlerinde çalıştığı, ancak ağır iş koşulları ve uzun çalışma sürelerine maruz kaldığı görülmektedir. R2,

"Bize devletten bir yardım yok. O gün eve ekmek götürürsek iyidir. Çalışıyoruz ama hiçbir güvencemiz yok. Yevmiye alıyoruz. Yarın işiniz bitti deseler açız. O yüzden ne deseler yapıyoruz. Geceleri 7-8 saat, bazen sabaha kadar çaldığımız oluyo. Öyle sendika mendika sigorta hiçbir şeyimiz yok."

Roman müzisyenlerin ağır iş koşullarına maruz kalmalarının oda ya da sendika gibi haklarını koruyacak kurumların olmamasından kaynaklandığı değerlendirilebilir. R6, haklarını koruyan herhangi bir örgütlenme olmadığı için çalışma koşullarının ağır olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

"Bizden sonraki nesil bu işi yapmayacak. Ben bu zamana kadar müzisyenlikle ailemi geçirdim ama maddi yönden öyle sıkıntı çekiyorum ki artık klavyemi sattım. Verdikleri üç kuruş sanki bizi satın alıyorlar. Abi ses edemezsin, iş bitti mi açız, evde çocuk çocuk. İnşaata girdim orda da aynı. Adamlar beni 8 gün her gün 12 saat çalıştırdı 600 lira para verdiler. Çıkmak zorunda kaldım. Artık çok zor. Eskiden biraz para kazanıyorduk. Şimdikten sonraki nesilde müzik olayı bitti."

Ekonomik açıdan sosyal güvencelerinin olmaması ya da sosyal yardımların yeterli olmaması nedeniyle aileye maddi katkı sunmak amacıyla getiri düzeyine bakılmaksızın ucuz iş gücü olarak çalışmak zorunda kaldıkları anlaşılmaktadır. R1: "Şimdi hocam sabah internete girdim arkadaşımın biri Aydın'da imtihar etmiş ve bu kaçınıcı. 10-15 tane müzisyen kardeşim imtihar etti. Adamın çocukluğu var. Bakkalı, kirası, elektriği şuydu buydu bunalyo. Üçüne beşine bakmadan iş olunca gidiyoruz mecburen."

Roman müzisyenlerle yapılan görüşmelere ilişkin yapılan içerik analizi sonucunda ikinci ana temanın toplumun diğer kesimleri ile sosyo-kültürel ilişkiler olduğu belirlenmiştir. Toplumun diğer kesimleri ile sosyo-kültürel ilişkiler ana teması altında sosyal içerme ve kültürel dışlanma olmak üzere iki alt tema belirlenmiştir.

**Tablo 4.**  
**Romanların Toplumun Diğer Kesimleri ile Sosyo-Kültürel İlişkilerinde Müziğin Rolü**

Tema	Alt Temalar	
Toplumun Diğer Kesimleri ile Sosyo-Kültürel İlişkiler	Sosyal içerme	Roman kültürünün desteklenmesi Suça yönelen gençlerin topluma kazandırılması Toplumdaki diğer kesimlerin Romanlara karşı farkındalıklarının artırılması
	Kültürel dışlanma	Sokak müzisyenlerinin sorunlarının çözülmesi, toplumla bütünleşmesi Romanların toplumun diğer kesimleri ile ilişkilerinde dışlanmaya maruz kalmalarının önlenmesi Erken yaşta evlilik

Tablo 4'te Romanların toplumun diğer kesimleri ile sosyo-kültürel ilişkilerinde müziğin rolü ile ilgili veriler yer almaktadır. Araştırma verileri ışığında Romanların toplumun diğer kesimleri ile sosyo-kültürel ilişkileri ile ilgili sosyal içerme ve kültürel dışlanma alt temaları belirlenmiştir. Roman müzisyenler bu temalar çerçevesinde; Roman kültürünün desteklenmesi, suça yönelen gençlerin topluma kazandırılması, toplumdaki diğer kesimlerin Romanlara karşı farkındalıklarının artırılması, sokak müzisyenlerinin toplumla bütünleşmesi, Romanların toplumun diğer kesimleri ile ilişkilerinde dışlanmaya maruz kalmalarının önlenmesi ve erken yaşta evlilik konularında görüş belirtmişlerdir.

Roman müzisyenler toplumun diğer kesimlerinin Roman kültürünü yeterince bilmediğini ve "Roman" kelimesinin geçmişten gelen olumsuz bir algıya neden olduğunu belirtmektedirler. R1: "Romanlar şöyle Romanlar böyle. İşte hırsız var, uyuşturucu satanı var bilmem ne. Tamam da bunun Romanlıkla ne ilgisi var? Mahalleye gir bak çocukların üstünde yok başında yok. Parası olsa, sigortalı bi işi olsa adam yapar mı bu işleri?" derken Roman kültürünün toplumun diğer kesimlerine doğru ve açık bir şekilde anlatılması ve tanıtılmasının önemini vurgulamaktadırlar. R9 ise şu ifadeleri kullanmıştır: "Bazen biz de duyuyoz şu şöyle yapmış, bu böyle yapmış diye ama inan bunlar çaresizlikten. Bu adam ister mi böyle bi hayatı olsun?". Romanların, özellikle de gençlerin toplumsal dışlanma, iş bulamama nedeniyle bir çıkmaz içinde bulunduğu ve bir kısmının bu nedenle suça yöneldiği anlaşılmaktadır.

R2 ve R8, insanların yeterince tanımadığı bilmediği bir kültüre daha mesafeli durduklarını ifade etmekte, Romanların da kendi içine kapanmış olan sosyal yaşantılarından sıyrılmaları gerektiğini ifade etmektedirler. Örneğin R8: "Ben hiç Roman mahallesinden dışarı çıkmam. Arkadaşlarım, gittiğim berber, bakkal hepsi mahalde Roman. Mahalleden dışarı pek çıkmam. Belki bu doğru değil ama mahalleden çıkınca çok rahat değilim. Mahalleye girince bi rahatlama oluyo."

Bu noktada R7, Roman müziğinin kültürleri çok kolay bir şekilde kaynaştırdığını, insanların Roman müziğine sempati duyduklarını, bu nedenle Roman müziğinin toplumların kaynaşması açısından çok kilit bir rol oynayabileceğini şu sözlerle belirtmektedir.

"Ben Roman mahallesinden çıktım. Şimdiki mahallede bir iki düğün çaldım. Bu sayede tanıştıkça çingenmiş şuymuş, sudan çıkmış balığa döndüm. İnsanlar bana yardım ediyor ne kadar güzel. Çok farklı bir hayat. Bundan sonraki Roman çocukları iyi yerlere gelsinler. Önce çocuk kreşe gitsin. İlkokulda sıkıntı çekmesin."

Romanların en büyük sorunlarından birinin toplumun diğer kesimleri tarafından dışlanmaya maruz kalmaları olduğu görülmektedir. R6: "Bizi Türkiye genelinde esmer vatandaş diye etiketlediler. Değil aslında, oturmasını kalkmasını bilirsen ne alakası var bu adamın Romanla derler." diyerek Romanların dışlanmalarına ilişkin hissiyatlarını dile getirmektedir. R9 ise: "Bir yere gittiğin zaman adam diyo ki "ya esmer vatandaş". Sen ne yaparsan yap. İtici bakıyor. Ama güzel yetişmişsen o zaman kimse diyemez ki sen Romansın. Kılıkla kıyafetinle düzgünsen." derken benzer bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. R2:

"Roman müzisyenleri eskiden iyi görürlerdi. Düğünlere gidiyoduk. Düğünlere giderken falan daha temiz gidiyoduk. Beyaz gömlek falan. Sonra kalmadı. Şimdi hiç para pul yok. İlaç bile alamıyorum. Fakirlik var hep bizde. Müzisyenlik de kalmadı. Şu anda ekmek parası bile bulamayan var."

derken, zaman içinde Roman müzisyenlerin sosyo-ekonomik koşullarının kötüye doğru gittiğini ve Roman müzisyenlere yönelik olumsuz algının arttığını vurgulamaktadır.

Diğer taraftan müzikle ilgilenen Roman genç ve çocukların müzik eğitimi alamamaları nedeniyle genellikle sokakta çaldıkları ve kendilerini bu yolla geliştirdikleri anlaşılmaktadır. R7:

"Bizim gençler 15-16 yaşında evleniyolar. Çocuğun çocuğu oluyor. Hayatın yükü omuzlarına bir biniyor. Para bulacak çocuğa bakacak. Baba 18-20 yaşında

askere gidince kız hem annelik yapıyor hem karton topluyor para lazım. 22-23 yaşına kadar 4-5 tane çocuğu oluyor. Ben de yaptım ama kazancım iyiydi. Şimdi hocam ne oluyo geldi 30 yaşına zaten garibansın o çocuğa ne verebilecen. Sonra eline veriyo darbukayı, gırnatayı önüne de bi karton koyuyo. Hiç yoksa 5 lira 10 lira bi sigara parası kazansın. Babası da ona cigara alsın."

Gerek sokak müzisyenliği gerekse müzikle ilgili diğer düzensiz işlerle aileye maddi destek sağlayan Roman müzisyenlerin toplumun diğer kesimleri tarafından çoğunlukla görmezden gelindiği ve kimi zaman da rahatsız edici bulunduğu anlaşılmaktadır.

Müzikle uğraşan Roman gençlerin erken yaşta para kazanmaya başlamalarının erken evlilikleri tetiklediği, bu nedenle pek çok Roman müzisyeninin erken evlilik yaptığı belirtilmektedir. R2 bu durumu şöyle ifade etmektedir: "Kızlar 14 bilemedin 15, oğlanlar da 17-18 yaşına geldi mi evlenir. Hele oğlan müzisyenlik falan yapıyo da eli para görüyosa hiç beklemez."

Roman müzisyenlerle yapılan görüşmelere ilişkin yapılan içerik analizi sonucunda üçüncü ana temanın barınma olduğu belirlenmiştir. Barınma ana teması altında konut-yerleşim ve tecrit olmak üzere iki alt tema belirlenmiştir.

**Tablo 5.**  
**Romanların Barınma Olanaklarında Müziğin Rolü**

Tema	Alt Temalar	
Barınma	Konut ve Yerleşim	Roman mahallesi oluşumu (Sokak ve mahallenin yarı özel alan olarak kullanımı)
	Tecrit	Aile yaşam tarzı ve hanede yaşayan kişi/aile sayısı Tahliye uygulamaları Ev kiralamama Kentsel dönüşüm

Tablo 5'te Romanların barınma olanaklarında müziğin rolü ile ilgili veriler yer almaktadır. Araştırma verileri ışığında barınma olanakları ile ilgili konut/yerleşim ve tecrit alt temaları belirlenmiştir. Roman müzisyenler bu temalar çerçevesinde; Roman mahallesinin oluşumu, aile yaşam tarzı, hanede yaşayan kişi/aile sayısı, tahliye uygulamaları, ev kiralamama ve kentsel dönüşüm konularında görüş belirtmişlerdir.

Romanlar için sokağın ve mahallenin evin dışında ayrı bir kamusal alan değil, evin uzantısı olan yarı özel bir alan olarak kabul edildiği görülmektedir. Özellikle düğün, cenaze, gibi toplu etkinliklerin yanı sıra misafirlik, oyun gibi aktivitelerin de sokağa ve mahalleye taşındığı görülebilir. R7, Romanların mahalle ve sokak kültürünü:

"81 vilayete de dünyanın da neresine gidersen git Romanların yaşantısını hep aynı kesinlikle değiştiremezsin. Bi mahallede çadır ev, 6-7 tane çocuk. Elllerinde keman, klarnet, cümbüş, darbuka, neyse. Bi göz odada o kadar adam ne yapacak. Her şey sokakta o yüzden. Bebeler zaten sokakta, düğün, dernek, cenaze hepsi sokakta."

sözleriyle ifade etmektedir. Romanların müziksel aktivitelerinin önemli bir kısmı sokakta gerçekleşmektedir. Bu nedenle bu yarı kamusal, yarı özel alan olan sokak ve mahalle Roman müzik kültürünün yaşaması için önem taşımaktadır. Küçük evlerde yaşayan kalabalık hane halkının gündelik yaşantılarının sokağa taşması doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Özel alanın kamusal alana taşması Roman bireyler arasındaki etkileşimi artırmakta ve müzik kültürünün mahalle içinde bir fenomen olarak ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamaktadır.



Romanların mahalle kültürüne bağlılığı aynı zamanda müzik kültürlerine bağlılık olarak da yorumlanabilir. Örneğin R1: "Apartmanda biz yapamayız. Romanlar da yapamaz Roman müzisyenler hiç yapamaz. Zaten bize ev vermiyorlar. Verseler de biz duramayız. Mahalleden çıkamayız. Buradan çıkarsalar başka yerde yine aynı şekil yaşarız." demektir. Kentsel dönüşüm süreçlerinde Romanların mahallelerinden tahliye edilmesi, müzik kültürlerinin de çözülmeye uğraması anlamı taşımaktadır. Romanların müziksel yeteneklerini geliştirdikleri doğal kültürel ortamları yoğun bir mahalle ve sokak yaşantısı sürecini içermektedir. Kentsel dönüşüm sonucunda bu kültürü apartman hayatına taşımaları mümkün olmamakta, aynı zamanda ev kiralama konusunda da ev sahiplerinin kaygıları nedeniyle sıkıntılarla karşılaşmaktadırlar. R1 bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

"Mahalle kaldırıldı şimdi ama gene az ilerde yine bi mahallede toplandık. Roman mahallesindeki adamı apartmana sokma şansın yok. Üstün, altın memur. Sabah 8 akşam 5. Bizimkiler gece hayatını sever. Herkeste var 6-7 tane çocuk. Paldır kültür hayatı sever Romanlar. Sadece müzisyenler değil hepsi öyle. Ben gazinodan gece 3'te, 4'te döndüğümde mahalleye ooh her yer şenlik."

Romanların müzik kültürlerini yaşatabilmeleri için mahalle dokusuna ihtiyaçları bulunmaktadır. Ancak bu yapı, süreç içinde Romanların tecrit edilmesine ve Roman mahallelerinin toplumsal hayatın dışına itilmesine neden olmaktadır. R5: "Şimdi şu anda mahalle kalmadı. Ben kaldım orada çocuklarımla. Yıkılan yerlerin parasını verdiler ama Romanlara kiraya ev veriyorlar. Öyle bir sıkıntı var. Romanlar apartmanda yapamaz, zaten müzik de öğrenemez. Bu müzik kültürü ölecek yavaş yavaş." derken Roman müzik kültürünün mahalle olgusuyla ilişkisini ortaya koymaktadır. Kentsel dönüşüm süreçlerinin Roman müzisyenler açısından bir çözüm potansiyeli taşımadığı değerlendirilebilir. Akgül (2010, s.216), kentsel dönüşüm projeleri ile Romanların yaşam alanlarının daha da daraldığı ve yoksulluğun daha da derinleştiğini belirtmektedir. Çubukçu (2011, s.91) da benzer bir yaklaşımla kentsel dönüşüm projelerinin Romanların hem kültürel hem de yaşamsal kapasitelerini yok ettiğini belirtmektedir.

Roman müzisyenlerle yapılan görüşmelere ilişkin yapılan içerik analizi sonucunda dördüncü ana temanın eğitim olduğu belirlenmiştir. Eğitim ana teması altında formal eğitim ve informal eğitim olmak üzere iki alt tema belirlenmiştir.

**Tablo 6.**  
**Romanların Eğitim Süreçlerinde Müziğin Rolü**

Tema	Alt Temalar	
Eğitim	Formal Eğitim	Roman çocuk ve gençlerin eğitimlerine devam etmesinde aile desteği Roman çocuk ve gençlerin müzik eğitimi almalarının sağlanması Romanların okula devamlılığının sağlanması
	İnformal Eğitim	Eğitim hayatındaki paydaşlarının (arkadaş öğretmen, idareci vb.) olumlu tutum sergilemesi Roman çocuklara rol model olabilecek başarılı kişilerle buluşmalarının sağlanması

Tablo 6'da Romanların eğitim süreçlerinde müziğin rolü ile ilgili veriler yer almaktadır. Araştırma verileri ışığında eğitim süreçleri ile ilgili formal eğitim ve informal eğitim alt temaları belirlenmiştir. Roman müzisyenler bu temalar çerçevesinde; Roman çocuk ve gençlerin eğitimlerine devam etmesinde aile desteği, Roman çocuk ve gençlerin müzik eğitimi almalarının sağlanması, Romanların okula devamlılığının sağlanması, eğitim hayatındaki paydaş-

larının (arkadaş öğretmen, idareci vb.) olumlu tutum sergilemesi, Roman çocuklara rol model olabilecek başarılı kişilerle buluşmalarının sağlanması konularında görüş belirtmişlerdir.

Romanların eğitim süreçlerinde de müziğin belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Roman çocukların temel eğitim düzeyinde, özellikle ilkokulda genel olarak bir mesleğe özel olarak ise müzisyenliğe karşı yeteneklerinin anlaşılması halinde formal eğitim süreci yerine, haneye ekonomik anlamda katkı getirecek işlere yönettiklerini anlaşılmaktadır. Bunun bir sonucu olarak müziğe yetenekli genç ve çocukların formal eğitim süreçleri kesintiye uğramaktadır. Aileler, zaten kısıtlı olan bütçelerinden çocuklarının eğitim masraflarını karşılayarak eğitim yaşantılarını desteklemek yerine, doğal olarak çocukların haneye ekonomik katkı sunmalarını tercih etmektedir. Örneğin R9, çocukluk çağında hem ayakkabı boyacılığı hem de müzisyenlik yaptığını şu sözlerle dile getirmiştir:

"Müziğe 12 yaşındaydım başladım. Ayakkabı boyacılığıyla beraber. Çocukları da alıştırdım. Cümbüş ve darbuka çalıyorum. Müziğe darbukayla başladım. Çocukları 7-8 yaşlarında başlattım. Merak ettiler. Eve cümbüş, darbuka, gırnata falan aldım. Ders falan almadılar. Pratik. Rahmetli babam köy düğünlerinde keman çalıyordu. Dizinde çalardı eskiden öyle çalınıyordu. Ben de babamla hareket ettim, cümbüş, darbuka falan aldım. Çocuklar da öyle öğrendi pratikle."

Roman çocukların erken yaşta müzisyenlikten para kazanmaya başlamaları nedeniyle, müziğe karşı yetenekleri eğitim yaşantıları açısından bir dezavantaj olarak ortaya çıkmaktadır.

Müziğe yetenekli Roman çocuk ve gençlerin erken yaşta formal olarak müzik eğitimi alabilecek olanaklarının bulunmadığı, aile içinde kendi kendilerine yetiştikleri anlaşılmaktadır. R4, bu durumu şu şekilde ifade etmiştir: "Kendimi geliştirmek için yapabileceğim bir şey yok. Nota bilgimiz falan yok. Öğrenecek yerimiz de yok. Biz çalgıyı mahallede düğünlerde, eğlencelerde falan çalarak öğreniriz."

R4, "Öğretmen bizim çocuklarla ilgilenmiyo, çocuklar da öğretmeni sallamıyo. Bu çocuğa getir iyi yerlere gelmiş bir Roman bak bakalım nasıl dinliyo. Hem bizden çıkmış hem başarılı olmuş. Çocuk da öyle olmak ister." derken, Roman çocukların kendilerine rol model olabilecek başarılı kişilerle bir araya getirilmesinin önemini belirtmekte, bu yönde yapılacak çalışmaların Roman çocukların kendilerine hedefler koymasında önemli olduğunu ifade etmektedir. R7 de formal eğitim süreçlerinin yanı sıra bu tür uygulamaların da çocukların eğitim yaşantısına olumlu katkı sunabileceğini belirtmişlerdir. R3, Roman çocuklara müzik eğitimi verilmesi gerektiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

"Çocuk babasından gördüğünü yapıyor. Müzik eğitimi olsa bu çocuklar kesinlikle çok başarılı olur. Zamanında köprüde dilenenlerden bazıları şimdi İstanbul'da iyi sanatçılarla çalışıyor. Ben de Hakan Altun'a çalacaktım babam göndermedi. Nota bilgisi yok bende, kulaktan. Romanlar böyle geldi böyle gider. Kimse demiyo ki ben çocuğuma güzel sanatlar, müzik neyse bir eğitim vereyim. Ama çocuk bu sanatçıları görse onlara özenir. O zaman kendine ya ben bu işin eğitimini alıyım, kendimi geliştiriyim diyebilir."

Roman çocukların genellikle kendi mahallelerine yakın olan aynı okula gittikleri görülmektedir. Bu nedenle eğitim hayatlarında arkadaşlar arasında herhangi bir örselenmeye maruz kalmazken Roman çocukların ağırlıklı olduğu okullarda görev yapan öğretmenlerin duysuz olduğu ifade edilmektedir. R8 bunu şu örnekle dile getirmektedir:

"Okulda da ilköğretim okulunda müzik öğretmenleri ilgilenmiyor ki. Bizim orda bir okul var Fatih ilköğretim okulu. Bir gün okula gittim bir çocuk 8-9 yaşında klarnet çalıyor ki dillere destan. Çocuk ne çaldığını bilmiyor ama öyle tatlı çalıyor ki. Orda kaç tane öğretmen varsa müzik öğretmeni dahil o çocuğu keşfedemedi. O çocuğu en son gördüm klarnetle dileniyor. Hâlbuki öğretmen elinden tutsun yönlendirsin. Ama öğretmenlerin de umurunda değil."

Roman müzisyenlerin çocukların eğitimi konusunda geleceğe umutla bakmadıkları görülmektedir. Deniz ve ark. (2015, s.1138) da Roman çocukların okul hayatlarında karşılaştıkları en önemli sorunun önyargı olduğunu ifade etmektedir.

Roman müzisyenlerle yapılan görüşmelere ilişkin yapılan içerik analizi sonucunda beşinci ana temanın kamusal ve sosyal hizmetler olduğu belirlenmiştir. Kamusal ve sosyal hizmetler ana teması altında kamusal hizmetler ve sosyal etkinlikler olmak üzere iki alt tema belirlenmiştir.

**Tablo 7.**  
**Romanların Kamusal ve Sosyal Hizmetlerden Yararlanmalarında Müziğin Rolü**

Tema	Alt Temalar	
Kamusal ve Sosyal Hizmetler	Kamusal Hizmetler	Kamusal tesislerden faydalanma Yaşlı bakımevi gibi, çocuk esirgeme vb. kuruluşlardan faydalanma
	Sosyal Etkinlikler	Sosyal alanlara erişim olanaklarının sağlanması Romanların yaşadığı bölgelerde sanatsal aktivitelere katılım olanaklarının sunulması

Tablo 7'de Romanların kamusal ve sosyal hizmetlerden yararlanmalarında müziğin rolü ile ilgili veriler yer almaktadır. Araştırma verileri ışığında kamusal ve sosyal hizmetlerden yararlanma ile ilgili kamusal hizmetler ve sosyal etkinlikler alt temaları belirlenmiştir. Roman müzisyenler bu temalar çerçevesinde; kamusal tesislerden faydalanma, yaşlı bakımevi gibi, çocuk esirgeme vb. kuruluşlardan faydalanma, sosyal alanlara erişim olanaklarının sağlanması, Romanların yaşadığı bölgelerde sanatsal aktivitelere katılım olanaklarının sunulması konularında görüş belirtmişlerdir.

Romanların kamusal hizmetlerden ve tesislerden yararlanması konusunda herhangi bir düşüncelerinin bulunmadığı anlaşılmaktadır. R5: "Kaldık biz evlerde parasız da kaldık. İlacımı bile alamıyorum. Bize öyle valilik belediye falan öyle yardım yapmıyor. Valilikten bi 200 lira para yatıyo o kadar. Yaşlı bakım evi fana kimsenin aklına bile gelmez. Çocuklar bakıyolar genelde ana babalarına." derken, kamusal hizmetlerden ziyade nakdi yardım beklentisinde oldukları görülmektedir. R4: "Abi bizim yaşlılar mahalleye almışlar, oralarda yapamazlar, zaten bizi oralarda istemezler." diyerek kendilerine karşı takınılan olumsuz tutumdan bahsetmektedir. Diğer yandan R2, Gençlik Merkezleri, Halk Eğitim Merkezleri gibi kurumlardan bahsederken: "Bizim gençler oralara girmezler. Gitseler mesela itilir kakılırlar. Bişey olsa, bişey kaybolduysa mesela hemen bizimkilerden bilirler. Adam bizden birini görünce daha baştan böyle bakıyo." sözleriyle Romanların kamusal ya da sosyal hizmet alanlarına girmekte çekinik bir pozisyon aldıklarını ortaya koymaktadır.

Roman müzisyenlerin kamusal tesislerden ve kamu kuruluşlarından yeterince faydalanamadıkları anlaşılmaktadır. Roman müzisyenler, bunun başlıca nedeninin kamusal alanda kendilerine karşı olan olumsuz yargıların tutum ve davranışlara da yansıdığı ve bu önyargılar nedeniyle genelde Romanların bu araştırma özelinde ise Roman müzisyenlerin kamu kaynaklarından ve kamusal alanlardan yararlanma konusunda isteksiz olduğunu belirtmektedirler. Müziğe yetenekli Roman gençleri ve çocuklarının kendilerini geliştirmek için Gençlik Merkezi, Halk Eğitim ve benzeri kamu kurumlarının olanaklarından faydalanma noktasında istekli olmadıkları ve kendilerini bu ortamlara yabancı hissettiklerini belirtmektedirler. Avrupa Komisyonu 2011 Raporu da Romanların sosyal durumlarının marjinalleştirildiğini ve kamu kaynaklarına ulaşmada negatif ayrımcılığa uğradıklarını belirtmektedir. Akkan ve ark. (2011, s.34) da kamu görevlilerinin Romanlara karşı damgalayıcı bir dil kullandıklarını vurgulamaktadır.

Görüşme yapılan bireyler Roman mahallelerinin toplumun dışında ya da kenar mahallelerde toplandığını belirtmekte ve bu nedenle zaten toplumsal bir önyargıya maruz kalarak dışlanmış olan Romanların sosyal alanlardan tamamen uzaklaştığını ifade etmektedirler. Örneğin R3: "Genellikle kendi mahallemizdeyiz. Bizim evler şehrin dışında. Şehirdeki konserlerden falan haberimiz olmuyor. Yani olsa ne olur? Bir yere gidecek imkânı olmadıktan sonra. Gidebilse tabii iyi olur ama mümkün değil. Bizimkiler kendi konserlerini kendileri yapar." diyerek, sosyal ve kültürel yaşantıdan uzaklaşan Romanların sanatsal etkinliklere de neredeyse hiç katılmadıklarını, bu durumun müzisyenliğe yatkın olan gençlerin kendilerini geliştirmeleri açısından da olumsuz bir durum yarattığını ifade etmektedirler.

## Tartışma

Araştırma kapsamında 9 Roman müzisyenle sözlü görüşme yapılmış, Romanların sosyal içerme süreçlerinde müzik kültürlerinin oynadığı rol tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla sosyal içerme süreçlerinin ana temaları Roman müzik kültürü ile ilişkisi içerisinde incelenmiştir.

İstihdam, Romanların en önemli sorunlarının başında gelmektedir. Genel olarak Romanlar, özel olarak ise Roman müzisyenler, müzisyenliğe işsizliğin bir çözüm noktası olarak bakmaktadırlar. Roman çocuklar para kazanabilmeleri kaygısı ile müziğe yönlendirilmekte ve genel olarak aile büyükleri içinde de müzisyenler olduğu için belli bir müzik kültürü ile yetişmektedir. Ancak Romanların müzik ve eğitim ilişkisini düzenleyecek herhangi bir kurum olmadığı gibi yol gösterici veya yönlendirici herhangi bir kuruluşun da bulunmadığı görülmektedir. Roman çocuklar ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar müzik eğitimi alma yolunun kapalı olduğu söylenebilir. Yeteneği doğrultusunda eğitim alamayan çocuk ve gençlerin para kazanmak zorunda olmanın da yaptığı baskı ile eğitim süreçlerinden koptukları görülmektedir. Müzisyenliği meslek olarak seçen Romanlar ise kontrolsüz ve kayıt dışı olarak iş piyasasında yer almakta, bu durum ağır ve uzun çalışma koşulları, düşük ücretle çalışma gibi sonuçlar doğurmaktadır. Gümüş (2020, s.139) de Kırklareli'nde yaşayan Romanlar üzerinde yapmış olduğu araştırmada Romanların güvencesiz ve geçici işlerde çalıştıkları, iş bulmada ayrımcılığa maruz kaldıklarını tespit etmiştir. Roman müzisyenlerin sosyal güvencelerinin olmayışı onları bu koşulları kabullenmeye itmektedir. Yine de Romanlar arasında müzisyenliğin aile geçimini sağlayan önemli bir olgu olduğu görülmektedir. Ancak müzisyenlik için eğitimi zorunlu görmeyen Romanların zaten böyle bir eğitim alma olanakları da bulunmamaktadır. Bir diğer ifade ile Roman müzisyenler ve Roman müzik kültürü kendi kaderlerine terk edilmiş durumdadır.

Roman müzik kültürü, Romanların toplumun diğer kesimleri ile sosyokültürel ilişkilerinde önemli bir role sahiptir. Müzik, Romanların toplumun diğer kesimleri ile entegrasyonunda anahtar bir işleve sahiptir. Müzik, Romanların toplumun diğer kesimleri tarafından fark edilme, değer verilme ve iletişim kurma aracıdır. Roman müzik kültürü yok olduğu takdirde sosyal içerme süreçlerinin çok daha zor gerçekleşebileceği ortadadır. Romanlar, daha öncesi de olmasına karşın sadece Anadolu'daki yaklaşık bin yıllık kültürlerinden uzaklaştırıldığı zaman aynı zamanda kültürel benliklerini de kaybedeceklerdir. Bu nedenle sosyal içerme süreçlerinde Roman müzik kültürünü yıkıma uğratacak uygulamalardan kaçınılmalı, toplumsal farkındalığın oluşması için Roman kültürü desteklenmelidir. Toplumsal dışlanma ve eğitimsizlik ile birlikte ortaya çıkan işsizlik, Roman gençlerin suçla yönelmesinde etkili olmaktadır. Suça yönelen bu gençlerin topluma kazandırılması toplumun diğer kesimlerinin Roman algısı açısından önem taşımaktadır. Nitekim Doğu Marmara Kalkınma Ajansı (MARKA), Romanlar Federasyonu ve Kalkınma Bakanlığı (2015, s.27) tarafından yaptırılan *Kocaeli'de Roman İş Gücü Araştırması*'nda ilk sorun, Romanların toplumun diğer kesimleri tarafından dışlanmaya maruz kalmaları olarak belirlenmiştir. Müzisyenliğin Roman gençlerin suçla yönelmesini engelleyen bir olgu olduğu söylenebilir. Bununla birlikte pek çok Roman müzisyenin sokak çalgıcılığı yaptığı göz önüne alındığında, sokak müzisyenlerinin sorunlarının çözülerek kayıtlı ekonomiye kazandırılması, sosyal haklar tanınması ve bu yolla toplumla bütünleşmesinin sağlanması gerekliliği bulunmaktadır. Romanların toplumun diğer kesimleri ile ilişkilerinde dışlanmaya maruz kalmalarının bir nedeni de erken evlilik sorunudur. Roman müzik kültürü bu sorunu tetikler niteliktedir. Müzisyenlik sayesinde erken yaşta para kazanmaya başlayan ve eğitim sürecini bırakan gençlerin erken yaşta evliliğe yöneldiği anlaşılmaktadır. Erken yaşta evliliğin önlenmesi için müzikle uğraşan gençlere ve Roman genç kızlara kendi yetenekleri doğrultusunda formal eğitim olanaklarının sağlanması gerekliliği bulunmaktadır.

Romanlarının müzik kültürlerinin oluşumunda barınma koşulları önemli bir rol oynamaktadır. Romanların barınma koşullarında iki husus öne çıkmaktadır. İlki kalabalık aile yapısı, ikincisi ise sokak ve mahallenin yarı özel alan olarak kullanımı. Bu koşullar müzik kültürünü tetiklemekte, müzik kültürü ise bu koşulları zorunlu kılmaktadır. Kalabalık ailelerin yaşadığı küçük evlerde yaşam alanlarının kısıtlı olması nedeniyle mahalle ve sokağın da evin bir uzantısı gibi kullanıldığı ve müziğin bu mahalle kültürü içinde herkese sirayet edebileceği bir yaşam alanı bulunduğu söylenebilir. Roman müzisyenlerin kendi mahalleri içinde düğün, eğlence gibi etkinliklerde müzisyenliklerini geliştirdikleri görülmektedir. Roman müzik kültürünün yaşayabilmesi için "Roman mahallesi" kavramının önemli olduğu düşünülmektedir. Romanların bu mahallelerden tecrit edilmesi müzik kültürlerinin de son bulması demektir. Gökçe (2018, s.275), Romanların büyük kısmının (toplam %58'i), mahallede kalarak daha sağlıklı koşullarda barınabilecekleri ve yaşam biçimlerine uygun projeleri talep ettiklerini belirtmektedir. Bu bakımdan Roman mahallerinde yapılan kentsel dönüşüm uygulamalarının Roman müzik kültürü açısından yıkıcı bir etkisi olduğu söylenebilir. Nitekim evlerinden tahliye edilen müzisyenlerin ev kiralayamama sorunu ile yüz yüze oldukları, kiralasalar bile apartman dairelerinde bu müzik kültürünün yaşamasının mümkün olmadığı görülmektedir. Bu bakımdan Romanların sosyal içerme süreçlerinde, kentsel dönüşüm çalışmalarının Roman müzik kültürü açısından olumlu bir katkı sunmadığı söylenebilir.

Romanların müzik kültürünün etkileşim içinde olduğu alanlardan biri de eğitimidir. Roman müzik kültürü çocukların eğitimle-

rine devam etmesinde olumlu bir rol oynamamaktadır. Roman çocukların müzik sayesinde küçük yaşta para kazanmaya başlamaları, aile ekonomisine önemli bir katkı olarak görülmektedir. Çocukların müzisyenlik ya da benzeri işlerle para kazanmaya başlamaları ile ekonomik kaygıların eğitimin önüne geçtiği ve bu noktada çocukların okula devam etmekte yeterince aile desteği görmedikleri söylenebilir. Durmaz (2015, s.265) da çalışmasında Roman çocukların maddi imkânsızlıklar nedeniyle çalışma hayatına girerek eğitimlerini yarım bıraktıklarını belirtmektedir. Çocuklar meslek edinene kadar eğitim sürecinin uzunluğu ve hane ekonomisine maliyeti göz önüne alındığında büyük bir oranda ekonomik sıkıntı içinde olan Roman ailelerinin eğitim süreçlerine destek verememeleri olağan karşılanmalıdır. Roman çocukların müzik eğitimine yönlendirilmeleri halinde aile desteğinin artacağı ve eğitim sürelerinin uzayabileceği düşünülmektedir. Öte yandan müzik eğitimi almasalar bile, okul süreçlerinde müzik yeteneklerini kullanabilecekleri olanaklar sağlandığı takdirde okula devamlılığın artması mümkündür. Bu noktada okul idarecileri ve öğretmenlerin tutumlarının da önemli olduğu, genel olarak Romanlar arasında bu tutumların negatif yönde olduğu düşüncesinin bulunduğu görülmektedir. Karan (2017, s.19), hem öğretmenlerin hem de okul yönetiminin Roman çocukların başarılı olabileceği kanısına sahip olmadıkları ve beklentilerinin düşük olmasının dikkat çekici olduğunu belirtmektedir. Roman çocuk ve gençlerin eğitime yönelik motivasyonlarının artırılması için kendi kültürlerinden çıkarak başarılı olmuş, gurur duydukları kişilerle buluşmalarının önem taşıdığı düşünülmektedir. Gerek Roman çocukların yeteneklerinden daha üst düzeyde faydalanmak gerekse yetenekli Roman çocukların eğitimlerini sürdürürebilmeleri için bir eğitim modelinin ortaya konulması gerektiği düşünülmektedir. Müzisyenliğe yeteneği olan Roman çocuklarının küçük yaşta müzik eğitimi alabilecekleri okulların modellenmesi hem eğitime olan ilgilerini artıracak hem de eğitim alırken aynı zamanda aile ekonomisine katkı sunmalarının yolunu açacaktır. Buna ek olarak farklı yaş gruplarında olmalarına rağmen Roman müzisyenlerin, nota vb. mesleki müzikal bilgileri edinmeye açık oldukları ancak bu imkâna erişemedikleri anlaşılmaktadır. Yetişkin Romanların bilgi ve niteliklerini artırmak için hayat boyu öğrenme programları kapsamında Romanlara yönelik eğitim programlarının geliştirilmesinin sosyal içerme süreçlerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Romanların maruz kaldıkları dışlanma nedeniyle her türlü kamusal ve sosyal alanlardan uzak durdukları anlaşılmaktadır. Toplumun diğer kesimleri tarafından belli bir önyargı ile karşı karşıya kalmış olmaları kendilerini kamusal ve sosyal alanlardan çekmeleri ile sonuçlanmıştır. Roman kelimesine yüklenmiş olan pejoratif anlam nedeniyle negatif bir algının oluştuğu anlaşılmaktadır. Akdemir'in (2015) belirttiği gibi 2005 yılından itibaren Avrupa Birliği üyesi ülkelerin hükümetlerinin girişimleri ile Romanlara yönelik pozitif ayırıcı politikalar başlatılmış olsa da bu politikaların yetersiz kaldığı görülmektedir. Mevcut koşullarda Romanların sosyal ve kültürel imkânları görmezden geldikleri, bu hizmetlerden yararlanmak için önyargı ile karşılanacakları düşüncesiyle istekli olmadıkları anlaşılmaktadır. Diğer yandan genellikle kenar mahallelerde tecrit edilmiş olan Romanların sosyal alanlara, sanatsal ve kültürel etkinliklere erişim olanaklarının da sınırlı olduğu görülmektedir. Zaten bu alanlara ulaşmakta ve toplumun diğer kesimleri ile bir araya gelmekte isteksiz olan Romanların, kamusal ve sosyal hizmetlere ulaşmakta da güçlük yaşaması sosyal içerme süreçlerini bir açmazla sürüklemektedir.



## Sonuç ve Öneriler

Araştırma sonucunda, Roman müzisyenlerin Türkiye'de yaşayan Romanların sosyal içerme süreçlerinde müziğin rolüne ilişkin görüşlerinin istihdam, toplumun diğer kesimleri ile sosyo-kültürel ilişkiler, barınma, eğitim ve kamusal/sosyal hizmetler alanlarında olduğu görülmektedir. Roman müzisyenler açısından sosyal içerme süreçlerindeki en önemli konu istihdamdır. Müzik, Romanlara istihdam sağlayan en önemli araçlardan biridir. Romanların müzikle olan ilişkisi ekonomik güçlüklerin üstesinden gelmeleri için bir fırsat sunmakla birlikte pek çok sorunu da beraberinde getirmektedir. Özellikle sosyal hakların korunması, sigortalı çalışma, çalışma koşullarının zorluğu konuları başlıca sorun alanını oluşturmaktadır.

Roman müzik kültürünün yaşaması için Roman Mahallesi ihtiyacı duyulurken, müzisyenliğin Roman toplumuna yaptığı ekonomik katkı Roman Mahallesi kültürünü güçlü kılmaktadır. Diğer yandan Roman Mahallesi oluşumunun toplumun diğer kesimleri ile sosyal içerme süreçlerine olumsuz etkileri vardır. Özellikle eğitim alanında, ekonomik kaygılardan, öğretmen ve/veya idareci tutumlarına, erken evliliğe kadar eğitim süreçlerinin kesintiye uğramasına sebep olabilecek pek çok unsur bulunmaktadır. Roman çocukların eğitimde karşılaştıkları zorlukları aşmalarında ve eğitimde süreçlerinde sürekliliği sağlamak için Roman müzik kültürünün bir araç olarak kullanılabilmesi görülmektedir.

Romanların yaşamını ve sosyal içerme süreçlerini negatif yönde etkileyen unsurlarla ilgili genel bir değerlendirme yapıldığında, bütün unsurların birbiriyle iç içe olduğu ve adeta birbirini tetiklediği söylenebilir. Sosyal içerme süreçlerinin bütün değişkenlerine sirayet eden başlıca olgulardan birinin de Roman müzik kültürü olduğu görülmektedir. Bu nedenle Romanların sosyal içerme süreçlerine yönelik çalışmalarda Roman müzik kültürünü mutlaka göz önünde bulundurma gerekliliği bulunmaktadır.

Araştırma sonuçları doğrultusunda, Roman müzisyenlerin sosyal haklarını koruyacak kuruluşların oluşturulması; Romanların sosyal içerme süreçlerinin "Roman mahallesi" dokusunun korunarak yürütülmesi; Roman çocukların müzik eğitimi alabileceği eğitim programlarının modellenmesi; Roman çocukların okula aidiyet duygularının ve devamlılıklarının artması için Roman mahallelerinde bulunan okullarda müzik odası, müzik çalışma stüdyosu, çeşitli müzik aletleri gibi donanımların bulunması; Romanların kamusal ve sosyal alanlardan faydalanabilmeleri ve topluma entegre olabilmeleri için toplumun diğer kesimleri ile iletişimlerinde Roman müzik kültüründen yararlanılması önerilmektedir.

**Etik Komite Onayı:** Bu çalışma için etik komite onayı Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi'nden (Tarih: 26 Şubat 2021, Sayı: 50) alınmıştır.

**Hasta Onamı:** Çalışmada yer alan tüm bireylerden sözlü olarak bilgilendirilmiş onam ve verilerin yayınlaması için izin alınmıştır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Ethics Committee Approval:** Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Zonguldak Bülent Ecevit University (Date: February 26, 2021, Number: 50).

**Informed Consent:** Verbal informed consent and permission to publish the data were obtained from all individuals included in the study.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

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

## Kaynaklar

- Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü. (2016). *Roman vatandaşlara yönelik strateji belgesi (2016-2021)*. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı. <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2016/04/20160430-11-1.pdf>
- Akdemir, D. Ş. (2015). *Ayrımcılıkla mücadele: çingenelere yönelik ayrımcılık kapsamında pozitif ayrımcılık uygulamalarına eleştirel bir yaklaşım* (Tez No. 399608) [Doktora, Hacettepe Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Akgül, B. (2010). Türkiye çingenelerinin politikleşmesi ve örgütlenme deneyimleri. *Öneri*, 9(34), 213-222.
- Akkan, B. E., Deniz, M. B., & Ertan, M. (2011). *Sosyal dışlanmanın Roman halileri*. İstanbul, Sosyal Politika Forumu ve Anadolu Kültür. [http://www.spf.boun.edu.tr/content\\_files/Roman\\_Kitap\\_TR.pdf](http://www.spf.boun.edu.tr/content_files/Roman_Kitap_TR.pdf)
- Avrupa Komisyonu. (2009). *Turkey 2009 progress report*. Commission of the European Communities. [https://www.ab.gov.tr/files/AB\\_illiskileri/Tur\\_En\\_Realitons/Progress/turkey\\_rogress\\_report\\_2009.pdf](https://www.ab.gov.tr/files/AB_illiskileri/Tur_En_Realitons/Progress/turkey_rogress_report_2009.pdf)
- Avrupa Komisyonu. (2010). *Turkey 2010 progress report*. Commission of the European Communities. [https://www.avrupa.info.tr/sites/default/files/201611/tr\\_rapport\\_2010\\_en.pdf](https://www.avrupa.info.tr/sites/default/files/201611/tr_rapport_2010_en.pdf)
- Avrupa Komisyonu. (2011). *Irkıllığa ve hoşgörüsüzlüğe karşı Avrupa Komisyonu Türkiye raporu*. Commission of the European Communities. <http://www.coe.int/t/dghl/monitoring/ecri/country-bycountry/turkey/TUR-CBC-IV-2011-005-TUR.pdf>
- Baker, C., Wuest, J., & Stern, P. N. (1992). Method slurring: the grounded theory/phenomenology example. *Journal of Advanced Nursing*, 17(11), 1355-1360. [Crossref]
- Batı Karadeniz Kalkınma Ajansı (BAKKA), Zonguldak Valiliği, & Eren Enerji. (2015). *Sosyal dışlanma sorunsalı ve Zonguldak Roman araştırması*. Batı Karadeniz Kalkınma Ajansı. [http://bakkakutuphane.org/upload/dokumandosya/sosyal-dislanma-sorunsali-vezonguldakromanarastirmasi\\_1\\_2\\_3.pdf](http://bakkakutuphane.org/upload/dokumandosya/sosyal-dislanma-sorunsali-vezonguldakromanarastirmasi_1_2_3.pdf)
- Beissinger, M. (2001). Occupation and ethnicity: constructing identity among professional Romani (Gypsy) musicians in Romania. *Slavic Review*, 69(1), 24-49. [Crossref]
- Bilton, T., Bonnett, K., Jones, P., Lawson, T., Skinner, D., Stanworth, M., & Webster, A. (2008). *Sosyoloji*. Siyasal Kitabevi.
- Çubukçu, S. U. (2011). Mekânın izdüşümünde toplumsal cinsiyet: Sulukule Mahallesi ve Romanlar. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 44, 83-106.
- Deniz, M., Deniz, A. Ç., Diktaş, A., & Balcioğlu, M. (2015). Rom and Lom people in Uşak city: Smiths (Demirciler) and sieve makers (Elekçiler). R. Efe, M. Ayışığı, Ö. Düzbakar, & M. Arslan (Ed), *Turkey at the beginning of 21th century: Past and present* (s. 482-495) içinde. St. Kliment Ohridski University Press, Sofia.
- Dişli, S. Ö. (2016). Çingene mi, Roman mı? Bir inşa süreci. *AÜDTCF Antropoloji Dergisi*, (31), 97-117. [Crossref]
- Doğu Marmara Kalkınma Ajansı (MARKA), Romanlar Federasyonu, & Kalkınma Bakanlığı. (2015). *Kocaeli'de yaşayan Roman vatandaşların istihdam edilmesinin önündeki engellerin kaldırılması projesi araştırma raporu*. Doğu Marmara Kalkınma Ajansı. [https://www.kalkinmakutuphanesi.gov.tr/assets/upload/dosyalar/kocaelide\\_yasayan\\_roman\\_vatandaslarin\\_istihdam\\_edilmesinin\\_onundeki\\_engellerin\\_kaldirilmasi\\_arastirma\\_raporu\\_dfd2015.pdf](https://www.kalkinmakutuphanesi.gov.tr/assets/upload/dosyalar/kocaelide_yasayan_roman_vatandaslarin_istihdam_edilmesinin_onundeki_engellerin_kaldirilmasi_arastirma_raporu_dfd2015.pdf)
- Durmaz, N. (2015). Eğlence sektöründe çalışma koşulları ve ayrımcılık: Çingeneler örneği. *Çalışma ve Toplum*, 1, 259-291.
- Duygulu, M. (1995). Türkiye çingenelerinde müzik. *Tarih ve Toplum*, 137, 294-297.

- Genç, E. (2015). Avrupa Birliği Roman çerçevesi ve Türkiye'nin Roman politikalarına yansımaları. H. Ateş (Ed), *Tarihten günümüze Türkiye'de Romanlar* (s. 1-17) içinde. Bursa Kültür Yayınları.
- Genç, Y., & Seyyar, A. (2016). *Sosyal Hizmet Terimleri (Ansiklopedik "Sosyal Pedagojik Çalışma" Sözlüğü)*. Sakarya Kitabevi.
- Gökçe, D. (2018). Romanların konut ayrışmasını etkileyen faktörler: Aydoğdu Mahallesi, Tekirdağ. *Megaron*, 13(2), 263-276.
- Gümüş, İ. (2020). Kırklareli Romanları'nın emek piyasasına erişimi ve sosyal içerme politikaları üzerine bir araştırma. *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 139-152.
- Gürboğa, N. (2016). Türk-Yunan nüfus mübadelesi ve devletin mübadil Romanlara ilişkin söylem ve politikaları. *Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 109-140.
- Hancock, I. (2002). *We are the Romani people (Ames am e Romane dzene)*. University of Hertfordshire Press.
- Karan, U. (2017). *Görmezlikten gelinen eşitsizlik: Türkiye'de Romanların barınma ve eğitim hakkına erişimi*. Uluslararası Azınlık Hakları Grubu. [https://minorityrights.org/wpcontent/uploads/2017/06/MRG\\_Rapor.pdf](https://minorityrights.org/wpcontent/uploads/2017/06/MRG_Rapor.pdf)
- Kuş, E. (2003). *Nitel-nitel Araştırma Teknikleri*. Anı Yayıncılık.
- Marsch, A. (2008). Türkiye çingenelelerinin tarihi hakkında. Uzpeder, E., Roussinova, S. D., Özçelik, S., & Gökçen, S. (Ed.), *Biz buradayız! Türkiye'de Romanlar, ayrımcı uygulamalar ve hak mücadelesi* (s. 5-18) içinde. Edirne Roman Derneği Yayını. [https://hyd.org.tr/attachments/article/30/biz\\_buraday%C4%B1z\\_turkiye'de\\_romanlar\\_-1.pdf](https://hyd.org.tr/attachments/article/30/biz_buraday%C4%B1z_turkiye'de_romanlar_-1.pdf)
- Marsh, A., & Strand, E. (2005). *Reaching the Romans: A Report on the feasibility studies "mapping" a number of Roma (Roma) communities in Istanbul*. International Romani Studies Network.
- Marushiakova, E., & Popov, V. (2006). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneleler*. (B. Tırnakçı, Çev.). Homer Kitabevi.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis*. Sage Publications.
- Multon, K. D. (2010). Interrater reliability. Salkind N. J. (Ed.), *Encyclopedia of research design* (s. 627-629) içinde. Sage Publications.
- Özkan, A. R. (2000). *Türkiye Çingeneleleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods (3rd Ed.)*. Sage Publications.
- Powel, R. (2014). Roma integration in the UK. *People, Place and Policy*, 8(1), 1-3. [\[Crossref\]](#)
- Rodgers, G., Gore, C., & Figueiredo, J. B. (1995). Introduction: Markets, citizenship and social exclusion. Gerry, R., Charles, G., & Jose, B. F. (Ed.), *Social exclusion rhetoric, reality, responses* (s. 1-40) içinde. International Institute for Labour Studies.
- Schutter, O. (2010). Avrupa Sosyal Şartı'nın Avrupa Romanları'nın entegrasyonuna katkısı. Olivier, D. S. (Ed), *Avrupa sosyal şart: Avrupa için yeni bir anayasa* (s. 45-71) içinde. Avrupa Konseyi.
- Türnüklü, A. (2000). Eğitim bilim araştırmalarında etkin olarak kullanılabilir nitel araştırma tekniği: Görüşme. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 24, 543-559.
- Walker, A., & Walker, C. (1997). *Britain divided the growth of social exclusion in the 1980s and 1990s*. Child Poverty Action Group.
- Yaşlıdere, A. (2007). *Kentsel mekânların kullanımında sosyal kategori olarak Romanlar (Konak İlçe Belediyesi Ege Mahallesi örnekleme)* (Tez No. 215738) [Yüksek Lisans, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Yerlikaya, H., & Koçancı, M. (2018). Bir sosyal politika sabiti olarak sosyal içerme: Avrupa Birliği'nin sosyal içerme stratejileri üzerine bir inceleme. Namal, M. K. (Ed.), *Sosyal politika ve çalışma ilişkilerinde güncel sorunlar* (s. 73-104) içinde. Gazi Kitabevi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yücel, G. Ş. (2012). Romanlar azınlığı ve Avrupa Birliği hukukunda serbest dolaşım hakları. *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 3(1), 365-378.

# Çoklu Ortam Öğrenme Materyali Olarak Etkileşimli Animasyonların Tasarımı

## Designing Interactive Animations as Multimedia Learning Materials

Burak KALELİ 

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Ankara, Türkiye



Bu çalışma "Grafik Tasarımda Etkileşimli Animasyonların Kullanımı ve İstiklal Yolu'nu Tanıtıcı Bir Etkileşimli Animasyon Projesi" isimli sanatta yeterli tezinden türetilmiştir.

Geliş Tarihi/Received: 22.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 12.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Burak KALELİ

E-posta: burakkaleli90@gmail.com

Cite this article: Kaleli, B. (2022). Designing interactive animations as multimedia learning materials. *Art Vision*, 28(48), 12-23.



Copyright@Author(s) - Available online at [finearts-ataunipress.org](http://finearts-ataunipress.org)  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

### öz

Gelişen teknoloji, değişen ihtiyaçlar doğurmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte insanların hayatına giren çoklu ortam cihazları ve internet beraberinde dijitalleşmeyi ve globalleşmeyi getirmiştir. Hem dijitalleşme ve globalleşme sonucunda hem de son günlerde pandemi etkisi ile de oldukça adından söz edilen kavram olan e-öğrenme, eğitim öğretimin en önemli unsurlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğrenciler evlerinde dijital ortamları kullanarak dünyanın diğer ucundaki bir öğretici ile bir araya gelebilir ve sayısız kaynaktan bilgi edinebilir hale gelmiştir. Bu durumda, klasik ders ve eğitim materyallerinin de değişmesi kaçınılmaz olmuştur. E-öğrenmede çoklu ortam kuramından yola çıkarak grafik, ses ve farklı uyaranların kullanılmasının öğrenme üzerindeki pozitif etkilerinden söz edilmektedir. Sadece ses veya metinle yapılan öğrenme faaliyetlerine kıyasla grafik, ses ve animasyonlar kullanılarak sağlanan öğrenmenin %90'a varan bir fayda sağlandığı tespit edilmiştir. Bu durumda etkileşim ile desteklenen animasyonlar sayesinde kalıcı öğrenme faaliyetlerine destek verilebilir. Etkileşimli bir animasyon çalışması ile klasik öğrenme faaliyetlerine kıyasla çok daha yüksek bir hatırlanma sağlanabilir. Çağımızın koşullarında değişen ve yenilenen eğitim öğretimin materyalleri için etkileşimli animasyonlar eğitici ve eğlenceli, hatırlanma oranı yüksek bir öğrenme deneyimi sunmaktadır. E-öğrenmenin yükselişe geçtiği bu dönemde tasarımcılar ve eğitimciler için bu araştırma anahtar niteliği taşımaktadır. Bu çalışmada etkileşimli animasyonların tasarım süreçlerinde dikkat edilmesi gereken unsurlar çoklu ortamda öğrenme kuramı bağlamında incelenmiş ve "İstiklal Yolu" adlı etkileşimli animasyon projesinde uygulanmıştır. Sonuç olarak, öğrenme sırasında beynin sözel ve görsel kanallarında yük oluşturmadan görüntü ve ses unsurlarının birlikte kullanıldığı materyaller, hikâyeyi kendisi deneyimleyen izleyiciye farklı seçimler ve sonuçlarını göstererek klasik öğrenme metotlarına oranla daha akılda kalıcı bir öğrenme deneyimi sunar.

**Anahtar Kelimeler:** E-öğrenme, etkileşim, etkileşimli animasyon, etkileşimli animasyon tasarımı, çoklu ortam

### ABSTRACT

Developing technology causes our needs to change. Due to the development of technology, multimedia devices and the internet that have entered people's lives have brought digitalization and globalization. E-learning, which is the concept of digitalization and globalization, which has been mentioned a lot with the effect of the pandemic recently, emerges as one of the most important elements of education. Using digital media at home, students can come together with a teacher from the other side of the world and get information from countless sources. In this case, the use of courses and educational materials in classical forms has also changed. Based on The Cognitive Theory of Multimedia Learning, the use of graphics, sounds and different stimuli has positive effects on learning. It has been determined that learning provided by using graphics, sound and animations provides a benefit of up to 90% compared to learning activities with only sound or text. In this case, permanent learning activities can be supported by interactive animations. With an interactive animation study, a much higher recall can be achieved compared to classical learning activities. Interactive animations for educational materials that change and are renewed in the conditions of our age offer an educational and entertaining learning experience with a high memorable rate. In this period when e-learning is on the rise, this research is key for designers and educators. In this research, the elements to be considered in the design processes of interactive animations were examined in the context of learning in multimedia theory and applied in the interactive animation project called "İstiklal Yolu". As a result, during learning, materials in which image and sound elements are used together without creating a load on the verbal and visual channels of the brain provide a more memorable learning experience to the audience, who experience the story by following different choices and results, compared to classical learning methods.

**Keywords:** E-learning, interaction, interactive animation, interactive animation design, multimedia

### Giriş

Teknolojik gelişmeler, kültürel değişimlere yön vermektedir. İnsan ihtiyaçları teknolojinin gelişmesine sebep olurken gelişen teknoloji ise yeni ihtiyaçlar doğurmaktadır. Bilgi ise internet ve mobil cihazlar sayesinde çok daha hızlı bir biçimde paylaşılmaya başlanmıştır. Bu paylaşımların anlık olarak yapılabildiği ve anlık geri dönüşlerin yapıl-

masına olanak sağlayan teknolojik cihazların geliştirilmesi iletişimi oldukça hızlandırmıştır. Son yıllarda birçok firmanın ve okulun gündeminde yer alan uzaktan çalışma faaliyetleri, pandemi döneminde günlük hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Birçok firma faaliyetlerini uzaktan yürütmeye, birçok insan ofislerini kapatıp evden çalışmaya başlamış, çoğu okul uzaktan eğitime geçmiştir. Uzaktan eğitim faaliyetlerine katılabil-

mek için gerekli olan en önemli üç koşul ise bir çoklu ortam cihazına, çoklu ortam kombinasyonları içeren yazılımlara, donanıma ve internete sahip olmaktır. Çoklu ortam, "bilgisayarda metin, grafik, ses ve canlandırma öğelerini birleştirerek sunan ortam, multimedia" anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu, 2019). Bu çoklu ortam cihazlarına örnek olarak akıllı telefon, tablet ve bilgisayarlar verilebilir. Burada bu cihazların sahip olduğu donanımın da önemi büyüktür. Bazı yazılımları çalıştırabilmek için sistem yeterlilikleri kontrol edilmelidir. Çoklu ortam cihazlarının eğitim öğretim faaliyetlerinde kullanımı öğrencilerin ilgisini çekecek ve uzun süren tekdüze çalışma etkinliklerinde fayda sağlayacaktır.

Çoklu ortamda öğrenmenin bilginin kalıcılığı açısından faydaları bu çalışmanın temel konusu olup bu konu öğrenme kuramları üzerinden açıklanmıştır. Çoklu ortam tasarım ilkesi, öğrenen kişinin kelimelerden oluşan sunumlara göre hem kelime hem görsele dayalı sunumlardan oluşan sunumlarda daha etkili bir öğrenme sağlayabildiğini savunmaktadır (Mayer, 2002). Çoklu ortam sunumları öğrenen kişinin zihninde hem sözel hem de görsel modeller oluşturulmasını sağlamaktadır. Mayer'in çalışmasına göre, sunumlarında metin ve görsel veya metin ve animasyon kullanılan grubun, sadece metin veya ses kullanılan gruba göre transfer testlerinde daha başarılı olduğu görülmüştür. Çoklu ortamın öğrenme faaliyetlerinde kullanılması için dikkat edilmesi gereken durumlar eğitmen için anahtar rol oynamaktadır. Bu çalışma, uzaktan eğitim faaliyetleri dünyanın bu denli gündemindeyken eğitici konumundaki birçok meslek grubunun performansını arttırmak için kullanmaya başladığı etkileşimli çoklu ortam faaliyetlerinin nasıl düzenlenmesi gerektiğini incelemektedir. Etkileşim ve geri bildirim olanaklarının çoklu ortamda mümkün olması ise süreci hızlandıran bir etken olarak görülmektedir. Etkileşim, öğrenen bireyin bilgiyi alması ve kalıcı belleğe atması sürecinde oldukça faydalı bir unsurdur. O halde etkileşimin çocuk ve gençlerin eğitiminde kullanılması için hareketlendirilmiş görüntüler ve sesin bir arada kullanıldığı animasyon projelerinde kullanılması akıldaki kalıcılığı arttıracaktır.

E-öğrenme her geçen gün yaygınlaşmakta olan bir eğitim biçimidir. E-öğrenme materyalleri ise teknolojinin gelişimi ile değişmektedir. Klasik öğrenme araçlarının yerini alan tabletler ve bilgisayarlar kullanılarak etkin ve kalıcı bir eğitim öğretim faaliyeti sürdürülebilmektedir. E-öğrenme faaliyetlerinde animasyonların kullanımı çoklu öğrenme kuramına göre öğrenme üzerinde pozitif etkiye sahiptir. Etkileşim de birçok kuramcıya göre eğitim üzerinde olumlu etkiler bırakan bir kavramdır. Ancak etkileşimli animasyon projelerinin tasarım aşamasında dikkat edilmesi gereken unsurlar bulunmaktadır. Bu çalışma, akıldaki kalıcı ve öğrenme üzerinde pozitif etki yaratması planlanan etkileşimli animasyon projelerinin tasarım aşamasında dikkat edilmesi gereken bilişsel ve tasarimsal süreçlere değinilerek tasarımcı ve animatörlere kaynak olacaktır. Çoklu ortamda öğrenme kuramı ışığında tasarlanmış olan "İstiklal Yolu" isimli etkileşimli animasyon projesi bu araştırmalar ışığında hazırlanmış olup, çalışmanın son bölümünde yer almaktadır.

## Yöntem

Bu araştırma betimsel modele dayalı, nitel bir çalışmadır. Betimsel analiz, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür (Özdemir, 2003, s. 336). Bu çalışmada betimsel analiz yapılırken Mayer'in çoklu ortamda eğitim kuramı ve çoklu ortamda tasarım ilkeleri temel alınmıştır. Betimsel analiz yönteminin amacı elde edilen sonuçların düzen-

lenmiş ve yorumlanmış halde okuyucuya sunulmasıdır (Yıldırım & Şimsek, 1999, s. 256). Çoklu ortam, çoklu ortamda öğrenme, animasyon ve etkileşim kavramları için, yerli ve yabancı kaynaklardaki bilgiler araştırılarak literatür taraması yapılmıştır. Bu literatür taramasının ardından animasyon ve etkileşimli animasyonlar ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Bu çalışmanın devamında etkileşimli animasyon çalışmaları betimsel analiz yöntemi ile incelemek hem eğitim hem de tasarım yönünden değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonunda araştırma ve analizlerin sonuçlarına dayanarak tasarlanmış olan "İstiklal Yolu" isimli etkileşimli animasyon projesinden örnek sahnelere yer verilmiştir.

## Bulgular

### Çoklu Ortamda Öğrenme

Gelişen teknoloji ile birlikte eğitim materyalleri de değişime uğramaktadır. Basılı yayınlar ile yapılan klasik eğitim öğretim faaliyetleri yerini çoklu ortam araçları ile yapılan eğitici faaliyetlere bırakmaktadır. Çoklu ortam, bilginin aktarımı için farklı medya biçimlerinin kullanılması anlamına gelmektedir. TDK'ya göre çoklu ortam, "bilgisayarda metin, grafik, ses ve canlandırma öğelerini birleştirerek sunan ortam, multimedia" anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu, 2019). Çoklu ortamda öğrenme faaliyetleri öğretim alanını zenginleştirmektedir. "Öğretme ve öğrenme aracı olarak kullanılan çoklu ortamın öğretmenin verimliliğini ve etkililiğini arttırdığı söylenebilir (Aldağ & Sezgin, 2003, s. 123). Çoklu ortam, güncellenebilir olma ve etkili materyal geliştirme olanağı sağladığı gibi zaman ve mekândan bağımsız bir öğrenim deneyimi sunmaktadır. Çoklu ortamda öğrenme, hareketli ses ve görüntüler aracılığı ile öğrenmeyi gerçekçi bir biçime getirmekte bu da keşfederek öğrenme sağlamaktadır.

Çoklu ortamda öğrenme faaliyetleri çerçevesinde öğrenmenin kolaylaştırılmasına fayda sağlayan bir diğer etmen ise etkileşimdir. Etkileşim ile öğrenen kişi, pasif konumdan aktif konuma gelmekte, sadece bir okuyucu veya izleyici olmanın ötesinde çalışmanın merkezinde yer alabilmektedir. Etkileşimli çoklu ortam yazılımları ile çalışılan sınıflarda öğrenciler daha etkin bir süre ile daha zengin bir öğrenme deneyimi yaşamaktadır (Sarı, 1993). Çoklu ortamlar öğrenen kişide sözel ve sözel olmayan kodlama yani ikili kodlama yapılmasını sağlamaktadır. Bu da öğrenende bilişsel yük oluşumunun engellenmesine ve öğrenmenin desteklenmesine fayda sağlamaktadır (Akbulut, 2014, s. 38).

"Bilişsel yük kuramı, öğrenmenin başlamasından önce eş zamanlı işlenmesi gereken bilginin miktarı ve etkileşimi ile ortaya çıkan karmaşık bilişsel görevlerin öğrenilmesi ile ilgilenmekte ve bilişsel süreçler üzerinde durmaktadır" (Paas ve ark., 2003, s. 1). Bilişsel yük kuramında insan bilişsel yapısında sınırlı kapasiteli bir kısa süreli bellek ve bilinçaltında işleyen uzun süreli bir belleğin yer aldığından bahsedilmektedir.

Kısa süreli belleğin kapasitesi yedi eleman ile sınırlıdır (Kılıç Çakmak, 2007, s. 3). Öğrenen bilgiyi çalışan kısa süreli bellekte 20 saniye tutabilmekte, ancak öğrenilen bilgiler arası etkileşim artarsa bu sürenin kısalabileceği söylenmektedir (Peterson & Peterson, 1959, s.5). Buradan hareketle, bilgi sözel ve görsel olarak bölünebilir ise bilişsel yükün azalacağı söylenebilir. Uzun süreli bellekte bilgiler sınıflandırılarak saklanmaktadır. Bu sınıflandırmayı içeren bileşenler ise zihinsel yapılar adını almaktadır (Kılıç Çakmak, 2007, s.4). Öğrenme materyalinin öğrenme üzerindeki başarısını etkileyen bilişsel yükü azaltmak için konu dışı olan işlemleri azaltmak gerekir. Bu ilkeler Mayer'e göre (2001); tutarlılık, gereksizlik, uzamsal yakınlık ve zamansal yakınlık ilkeleridir.



Tutarlılık ilkesi, konu dışı materyallerin çıkarılması gerekliliğini anlatmaktadır. Bu şekilde çalışan bellek kapasitesi uygun bir performans ile kullanılabilir. Gereksizlik ilkesi, görüntü ve sesin verildiği bir materyalde metinlerin kaldırılması gerekliliğini savunur. Bunun sebebi metinler ve görseller görsel kanalda işlenirken sesler işitsel kanalda işlendiği için metin ve görsellerin tek bir kanala fazla yüklenmesini engellemektedir. Diğer bir deyişle ses ile verilen bilginin altyazı ile desteklenmesini görsel kanal üzerinde bilişsel yük oluşturduğunu söylemektedir. Uzamsal yakınlık ilkesi, birbiri ile ilgili görsel ve metinlerin birbirine yakın konumlandırılması gerektiğini savunmaktadır. Öğrenen kişinin öğeleri bulup eşlemek için harca-yacağı bilişsel kaynağı daha etkili kullanarak öğrenme desteklenmelidir. Zamansal yakınlık ilkesi ise ilişkili görsel ve metinlerin aynı zamanda sunulması ve bellekte gereksiz bilişsel yük oluşturmasını engellemeyi amaçlamaktadır. Bu ilkeler doğrultusunda çalışan bir tasarımcının tasarladığı öğrenme materyali çok daha etkili bir öğrenme sağlamalıdır.

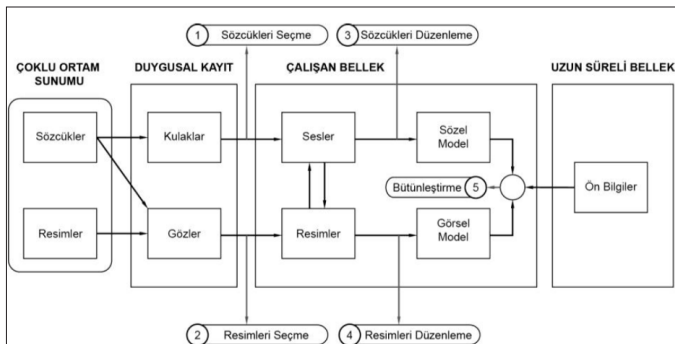
### Çoklu Ortamda Öğrenme Kuramı

Öğrenme özellikleri üzerinde çalışan Mayer (2001), daha kalıcı bir öğrenme için Türetimci Çoklu Öğrenme Kuramını ortaya atmıştır. Şekil 1'de Çoklu ortam öğretiminde bilişsel kuram çizeneği gösterilmektedir.

Bu kurama göre öğrenme materyali resim ve metinler ile desteklenerek birçok formda sunulmalıdır. Çoklu ortamda öğrenme kuramı hazırlanırken üç farklı bilişsel kuramdan yararlanılmıştır. Bunlar Pavio ve Baddeley'in ikili kodlama kuramı, Baddeley ve Chandler ve Sweller'in sınırlı kapasite kuramı, Wittrock ve Mayer'in aktif işlemci kuramlarıdır (Akkoyunlu & Yılmaz, 2005, s. 11).

İkili kodlama kuramına göre bilgi zihinde saklanırken sembolleştirilmektedir. Sembolleştirmeler ise sözel kanal ve sözel olmayan kanal olmak üzere iki kanalda işlenir. Tek kanal yerine iki farklı kanalda işlenen bilgi tek kanalda işlenen bilgiye oranla daha rahat hatırlanabilmektedir (Najjar, 1996, s. 4).

Sınırlı kapasite kuramı ise insan beyninin bir seferde sınırlı bilgiyi işleyebileceğini savunmaktadır. Mayer (2002), bu düşüncesini "Braddeley'in kısa süreli (işleyen) bellek kavramı ve Chandler ve Sweller'in bilişsel yük kuramları ile desteklemektedir" (Akkoyunlu & Yılmaz, 2005, s. 12). Senemoğlu (1997)'na göre; bellek bir defada sınırlı sayıdaki bilgiyi işleyebilirken, bilgileri gruplama, işlem bilgilerinin otomasyonunu yapma ve sürekli tekrar yapma sınırlı kapasiteyi arttıracak yöntemler arasındadır. Sweller ve Chandler (1994)'a göre iki tip bilişsel yük vardır. Bunlar içsel ve dışsal bilişsel yüklerdir. İçsel bilişsel yük, materyal içindeki elemanlar ve bu elemanların birbiri ile olan ilişkisini anlatmaktadır. Dışsal bilişsel yük ise materyalin tasarımından kaynaklanmaktadır. Tasarımdaki kar-



Şekil 1. Çoklu Ortam Öğretiminde Bilişsel Kuram Çizeneği (Mayer, 2001)

maşa, gereksiz süslemeler gibi unsurlar bilişsel yükü arttırmakta ve anlaşılabilirliğin düşmesine sebep olmaktadır.

Aktif işlemci kuramı Mayer'in çoklu ortamda öğrenme bilişsel teorisinin son bileşenidir. Yürütücü biliş bireyin kendi biliş yapısı ve öğrenme özelliklerinin farkındalığını taşıması olarak tanımlanmaktadır. Yürütücü kontrol sisteminin işe koşulduğu yürütücü biliş stratejileri ile öğrenen öğrenme süreci içinde aktif bir konuma gelmektedir (Senemoğlu, 1997). Mayer (2001)'e göre, dikkat, gelen bilgileri düzenleme, yeni bilgileri halihazırda olanlar ile birleştirme eylemleri aktif bilişsel süreç olarak adlandırılır. Bu bilişsel süreçleri deneyimleyen öğrenen ise aktif işlemci olarak isimlendirilir. Aktif işlemci insanı, belleği alabildiği kadar veriyi depolayan pasif bir alıcı yerine, bilginin farkındalığını taşıyan, yürütücü biliş stratejilerini kullanabilen etkin bir birey olarak göstermektedir (Akkoyunlu & Yılmaz, 2005, s. 13).

Çoklu ortamda öğrenme materyali hazırlanırken dikkat edilecek unsurlar sadece içerikten ibaret değildir. İçeriğin yapısına uygun dikkat çekici ve nitelikli tasarlanmış bir öğrenme materyali oluşturmak için bir diğer unsur tasarımdır. Ancak bir öğrenme materyali tasarlamak için genel geçer tasarım kurallarının ötesinde bir bilgiye sahip olmak gerekmektedir. Bir sonraki başlıkta Mayer (2009)'in belirlemiş olduğu çoklu ortamda tasarım ilkeleri verilmiştir.

### Çoklu Ortamda Tasarım İlkeleri

Çoklu ortamda öğrenme materyali geliştirilmesi esnasında içerik kadar önemli bir diğer unsur bu materyalin tasarımıdır. Çoklu ortamda öğrenme materyali geliştirecek bir tasarımcının temel tasarım kuralları ve genel grafik tasarımcı bilgisinin yanı sıra bilmesi gereken farklı prensipler vardır. Mayer (2009) türetimci çoklu ortamda öğrenme kuramında öğrenen kişinin seçme, gruplandırma ve birleştirme işlemleri ile zihinsel olarak öğrenme işine katılmasını amaçlamıştır. Ancak aynı çalışmasında etkili öğrenme ortamının tasarlanması ile ilgili ilkelerden de bahsetmiştir. Bunlar; çoklu ortam, birliktelik/yakınlık, özlük/tutarlılık, kanal, aşırılık, kişiselleştirme, etkileşim ve sinyal ilkeleridir.

### Çoklu Ortamda Tasarım İlkesi

Çoklu ortamda tasarım ilkesi öğrenen kişinin kelimeler ile hazırlanmış bir sunuma göre kelime ve görsellerle hazırlanmış sunumların daha etkili bir öğrenme sağladığını söylemektedir (Mayer, 2002). Mayer'in çalışmasında sunumlarda metin ve animasyon veya metin ve görsel kullanılması halinde sadece metin veya sadece ses kullanılan gruba göre daha başarılı test sonuçları aldıkları gözlenmiştir. Ancak Bulut (2018), konu ile ilgili düşük seviye bilgi sahibi olan öğrenenlerde çoklu ortamda tasarım ilkesinin daha etkili olduğunu söylemektedir. Buna sebep olarak ise düşük seviye bilgiye sahip olan öğrenenlerin sözel ve görsel sunumlar arasında rehberliğe ihtiyaç duyması gösterilmektedir (Bulut, 2018, s. 46). Günümüz koşullarında görsel ve sözel kullanılan tasarımların hareketli ve sesli hatta etkileşimli öğeler ile de desteklenmesi önem taşıyacaktır. Ancak bu öğelerin tasarıma dahil edilmesi durumunda diğer ilkelerin de hesaba katılması gerekmektedir.

### Birliktelik/Yakınlık İlkesi

Birliktelik/yakınlık ilkesi öğrenim materyalinin tasarlanırken resim ve yazıların yerleşiminin yapılması ile ilgilidir. Bu ilke zamansal ve mekânsal yakınlık olarak farklı başlıklar altında değerlendirilebilir. Zamansal yakınlık sağlanabilmesi için birbiri ile ilgili görsel ve bilgilendirici metinler aynı anda sahnede yer almalıdır. Bu durum bilginin çalışan bellekte kalması ihtimalini arttırmaktadır (Mayer, 2009). Mekânsal yakınlık ilkesine göre bilgi ve görselin tasarlan-

miş sahnede yakın olarak konumlandırılmasının öğrenme başarısını arttırmaktadır (Bulut, 2018, s. 47). Birbiri ile ilgili tasarım unsurlarını zamansal ve mekânsal olarak bir arada bulundurulacak aynı anda çalışan bellekte işlem görecektir ve bu da öğrenme üzerinde olumlu bir etki bırakacaktır.

### Özlük/Tutarlılık ilkesi

Özlük/tutarlılık ilkesi uyarınca bir tasarım sade ve öz olarak hazırlanırsa akılda kalıcılığı artacaktır. Mayer (2002)'e göre bu ilke 3 farklı unsurdan oluşur. İlgi çekici ama konu dışı sözcük ve görsellerin olmaması akılda kalıcılığı arttırmaktadır. İlgi çekici ama konu dışı ses veya müzik içermeyen tasarımlar öğrenmeyi olumlu etkiler. Gereksiz kelimeler ve sembollerin olmadığı tasarımlarda öğrenme daha kalıcı olacaktır.

### Kanal ilkesi

Mayer (2002)'e göre görüntüler, animasyonlar ve metinler beynin görsel kanalında, sesler ve müzikler beynin işitsel kanalında işlenmektedir. Kalıcı ve etkili öğrenme sağlanabilmesi için görsel ve işitsel kanallara dengeli bilişsel yük oluşturulmalıdır. "Böylece duysal bellek tarafından alınan bilgiler farklı kanallara dağıtılarak aşırı bilişsel yüklenme azaltılır" (Bulut, 2018, s. 49).

### Aşırılık ilkesi

Yazılı ve sözlü metin girdilerinin kıyaslanması fazladan zihinsel çaba harcamayı gerektirir. Bu durum da zihnin aşırı yüklenmesine neden olur (Mayer, 2009). Görseller ve seslendirmelerin farklı kanallarda işlenmesi yüzünden bir kanal üzerinde oluşacak yükü engellemek için bütün bir metnin hem yazılı hem de sözlü olarak verilmemesi gerekmektedir. Görsel kanalda aşırı yüklenmeye sebep olmamak için seslendirilen metin sürekli olarak ekranda yer almamalı çok gerektiği durumlarda vurgu için kullanılabilmesi dışında sözel olarak kalmalıdır. Altyazı uygulamaları bu ilkeye göre öğrenme üzerinde olumsuz etkiye sahiptir.

### Kişiselleştirme ilkesi

Kişiselleştirme etkisine göre çoklu öğrenme materyalinde öğrenen kişiye sunulan dil karşılıklı konuşma dili olmalıdır. Resmî konuşma dilinin kullanılması öğrenme üzerinde negatif bir etkiye sahiptir (Mayer, 2002). Bu durum materyalin kişilik kazanmasını sağlayarak daha ilgi çekici hale gelmesini sağlamaktadır.

### Sinyal ilkesi

Sinyal ilkesine göre öğrenenin dikkatini çekmek için görsel veya işitsel uyaranlar kullanılmalıdır. Bu durum öğrenenin dikkatini çekeceği için öğrenenin dikkat süresi uzatılabilir.

### Etkileşim ilkesi

Mayer (2002)'e göre etkileşim öğrenmeyi kolaylaştıran bir unsurdur. Öğrenme materyali üzerine konacak butonlar sayesinde hikâyenin kontrolünü sağlama imkânı bulan öğrenen kendi sürecini yöneterek daha verimli bir öğrenme deneyimi yaşayacaktır.

Bu ilkeler ışığında çoklu ortamda öğrenme materyali tasarlayacak bir tasarımcı, görsel ve işitsel uyaranların yoğunluğunu ayarlamalı, görsellerin yakınlık ve uzaklık ilişkilerine dikkat ederek kompozisyon içerisindeki yerleşimlerini kontrol etmeli, sinyaller ve uyaranlar ile öğrenenin dikkatini çekmeli ve etkileşim ile zenginleştirdiği tasarımını hazırlamalıdır. Tüm bunları yaparken fazla süslemelerden ve gereksiz öğelerden uzak durmalı ve temel tasarım ilkelerine de uyarak çalışmalıdır.

Çoklu ortamda öğrenme materyalleri içerisinde hazırlanmış film ve animasyonlar, küçük oyunlar gibi birçok türde çalışmalar bulunmaktadır. Animasyonlar çocuk ve gençlerin ilgisini çekebilme yönünden oldukça başarılıdır. Eğlendirici yönü ile de tercih edilen

bu teknik uzun yıllardır eğitim için kullanılmaktadır. Ancak son zamanlarda çoklu ortamın getirmiş olduğu yenilikleri de bünyesine katan animasyon, etkileşimli bir öğrenme materyali haline gelmektedir. Çoklu ortamda öğrenme kuramında adı geçen her ilkeyi son derece kontrollü ve doğru biçimde kontrol ederek hazırlanacak bir etkileşimli animasyon projesi etkili bir çoklu ortamda eğitim materyali olacaktır.

### Animasyon

Gelişen teknoloji ile değişen sanat formları bazı tartışmalara sebep olsa da fotoğraf ve sinema kanıtlanmıştır ki sanat ve teknoloji ayrılmaz bir bütündür. Bir ifade biçimi olarak sinema ve video tekniğinin gelişiminin temelinde resim ve fotoğraf yatmaktadır. Hareket hissi vermeye yönelik çekilen uzun pozlanmış fotoğraflardan sinema ve videoya yaşanan gelişim yerini geleneksel medyadan yeni medya araçlarına bıraktıkça izleyen, pasif konumunu aktif hale getirmiştir.

Fransızca temelli animasyon kavramı, "canlandırma" terimi ile dilimizde karşılığını bulmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2019). Animasyon, resim ya da nesnelerin hareketli ve canlı oldukları yanılsamasını uyandıracak biçimde düzenlenmesi işlemidir (Şenler, 2005, s. 100). İnsan gözü bir saniyede ardışık sunulan 15-24 kareyi 1 saniyelik bir görüntü olarak algılamaktadır (Akkaya, 2011, s. 19). Hem sinemanın hem de animasyon temelde bu prensibin üstüne kurulmuştur. Animasyonun ilk örnekleri resimleri hareket ediyormuş gibi gösteren bazı oyuncaklar şeklinde 19. yüzyılın başlarında görülür. Bunlardan en eskisi, "Thaumatrope" adı verilen oldukça basit bir oyuncaktır (Şenler, 2005, s. 100).

Canlandırmanın bir çeşit yanılsama olarak algılandığı ilk yıllarda, sirk ortamının yansıtıldığı ve palyaço formunda karakterlerin tasarlandığı görülmektedir. Cohl'un 1908 yılında gerçekleştirdiği *Fantasmagorie* isimli canlandırmasında tasarladığı daire, üçgen gibi geometrik biçimlerden oluşan palyaço karakteri, ilk yılların canlandırma ve karakter tasarımı anlayışını yansıtan örneklerden biridir" (Gökçearslan, 2010, s. 352).

Animasyon kendi içerisinde üç farklı teknikte incelenmektedir. Bunlar; klasik animasyon (cell animation), stop-motion animasyon ve bilgisayar animasyonudur (Gürbüz, 2020, s. 20). Klasik animasyon ardışık resimlerin tek tek çizilerek birleştirilmesi ile oluşturulan en eski animasyon yöntemidir. Stop-motion animasyon tekniği ise hamur, seramik gibi materyaller ile yaratılan karakterler ve sahnelerin fotoğraflanması ile oluşturulur. Bu tekniğin en bilinen örnekleri Tim Burton tarafından yapılmıştır. Tim Burton'un "Nightmare Before Christmas" filminden bir görüntü Şekil 2'de gösterilmiştir (Burton, 1993)



Şekil 2.

Tim Burton's *Nightmare Before Christmas* Film Setinden Bir Görüntü (Burton, 1993)

Bilgisayar animasyonu, objeler mekanlar ve karakterlerin tamamen bilgisayar ortamında oluşturulduğu bir animasyon biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgisayar destekli animasyon ve bilgisayar ortamında animasyon olarak iki grupta incelenebilir. Bilgisayar destekli animasyon, Disney animasyon stüdyolarında 1989 yılında geliştirilen CAPS (Computer Animation Production System) ile kaliteden ödün vermeden daha az maliyetli, daha hızlı çalışmalar yapılması için geliştirilmiştir. CAPS, dijital boya ve mürekkep kullanılarak çalışmalarda zaman ve maliyetten tasarruf edilmesini sağlamıştır (Pixar, 2022). Bilgisayar destekli animasyonda dijital olarak çizilen çizimlerin bilgisayar ortamında birleştirildiği bir yöntemdir. Bilgisayar ortamında üretilen animasyon, "bilgisayarın uzaysal mekânı üç boyutlu olarak oluşturup, hareketlendirilmiş modellerin sıvanması (görüntü işleme ya da rendering) yoluyla elde edilmiş derinlik yanılsaması yaratan iki boyutlu görüntülerin belli bir hızda ardı ardına gösterilmesi (Gürsac, 1993, s. 18) tekniğine verilen isimdir.

Bilgisayarın animasyon üretiminde kolaylaştırıcı bir araç olarak piyasada yerini bulması ile artan imkanlar sayesinde animasyon günümüzde sadece kaliteli zaman geçirmeye yönelik olarak kullanılmamaktadır. Son yıllarda animasyon çalışmaları çocuk ve gençlerin eğitiminde kullanılabilecek bir yöntem haline gelmiştir.

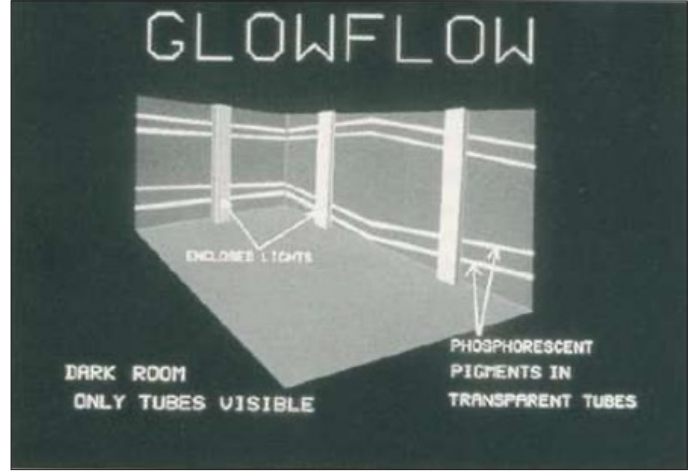
### Animasyon ve Eğitim

"Çizgi filmlerin ilk eğitimde kullanılmasının bir örneği, ABD Ulusal Bilim Vakfı (National Science Foundation) tarafından okul öncesi kız öğrencilerin problem çözme becerilerini geliştirmeye amaçlayan mühendislik dalında hazırlanmış çizgi filmler dizisidir" (Birkök, 2008, s. 8). Klasik eğitim anlayışı ile insanları bir araya toplamak ve bir eğitmen eşliğinde eğitimin verilmesi yönteminin çeşitli zorlukları vardır. Animasyon tekniği birçok açıdan video ile hazırlanan bilgilendirici eğitim materyalinden daha hızlı ve etkilidir. Güneş ve güneş sistemi gibi veya bir tırtılın kelebeğe dönüşümü gibi görüntüler canlandırma teknikleri ile kolayca görselleştirilebilmektedir. Aynı zamanda animasyonlarda özlük ve tutarlılık ilkesinde bahsedildiği gibi gereksiz detaylardan uzaklaşmış sade sahneler oluşturulması daha kolay ve maliyetsiz olacaktır.

"Pek çok araştırmacı animasyonların, öğrencilerin moleküler düzeydeki dinamik olay ve süreçleri anlamalarına olumlu yönde katkı sağladığını belirtmektedir" (Yakışan ve ark., 2009, s. 130). Bunun yanında birçok araştırmacı çoklu ortam eğitiminin klasik öğrenmeye oranla daha akılda kalıcı olduğunu gösteren çalışmalar yapmıştır.

ABD'deki Texas Üniversitesi'nde Philips tarafından yapılan çalışmanın sonuçları insanların, okuduklarının %10'unu, görüp duyduklarının %50'sini, duyduklarının %20'sini, söylediklerinin %70'ini, gördüklerinin %30'unu, yapıp söylediklerinin %90'ını hatırladığını göstermektedir. Yapılan bir diğer araştırmaya göre, bilgisayar destekli eğitimle %60 daha hızlı öğrenme gerçekleşmekte ve hatırlama süresinde %25 - %60 arasında artış olmaktadır (Kaçar & Doğan, 2007, s. 3). O halde, eğitici faaliyetleri destekler nitelikli canlandırma kullanımı dikkati konu üzerinde toplayarak sıkıcılığın ortadan kaldırılmasına yardımcı olur (Arıcı & Dalkılıç, 2006, s. 424).

Gelişen teknoloji ve çoklu ortam cihazlarında yaşanan gelişmelerin ışığında, animasyon tekniği ile hazırlanmış eğitim materyallerine geri bildirim ve etkileşim ilkesini devreye sokarak hazırlanacak etkileşimli animasyonlar akılda kalıcılık bağlamında öğrenen kişiye faydalı olacaktır. Öğrenenin deneme yanılma yolu ile farklı sonuçları deneyebilmesi süresiz ve sayısız tekrar imkanının olma-



Şekil 3. Glowflow Şeması (Krueger, 1977)

sı öğrenme üzerinde pozitif etki bırakacaktır.

### Etkileşimli Animasyon Kavramı

Etkileşim iletişimin yapı taşlarından biridir. Steuer (1992)'e göre kişiler arası iletişimin en önemli öğelerinden birisi etkileşimdir. Steuer etkileşimi, "kullanıcıların gerçek zamanda aracılı ortamın içeriğini ve biçimini değiştirmeye katılım boyutu" olarak tanımlar (Steuer, 1992, s. 86). Etkileşimde sürece odaklanan tanımlar sözcüğü olduğunda kullanıcı kontrolü ve çift yönlü iletişim kavramları öne çıkmaktadır. Etkileşim, insan ve insan, insan ve makine, metin ve okuyan arasındaki iletişim olarak görülebilir. Etkileşimsel sanat ise izleyiciyi sanat eserinin izleyicisi konumundan çıkarıp sanat yapıtı ile yaptığı karşılıklı iletişimi ifade etmektedir. İlk etkileşimli sanat eseri olan GlowFlow 1969 yılında Myron Krueger tarafından yapılmıştır. GlowFlow çalışmasına ait bir görüntü Şekil 3'te verilmiştir (Krueger, 1977).

Glowflow izleyen kişilerin semindeki hareketleri ile tetiklenen renkli fosforlu parçacıkların hareket etmesini sağlayan bir bilgisayar yazılımı olarak düşünülebilir. İlk etkileşimli sanat uygulamasında bu yana geçen zamanda artık kişiler tablet, bilgisayar veya cep telefonları ile ek bir yazılıma veya aygıtta ihtiyaç duymadan etkileşimli sanat eserlerini deneyimleyebilmektedir. Animasyon filmlerinin eğitim üzerindeki etkisini arttırmak ve daha etkili ve kalıcı bir öğrenme sağlayabilmek amacıyla etkileşimli animasyonla birleştirmek mümkündür. Etkileşimli animasyonlar etkileşimli diğer uygulamalardan olan oyunlara oranla daha kontrollü olabilmektedir. Etkileşimli oyun oynarken öğrenme sağlanmasından farklı olarak öğrenen önceden planlanmış olan senaryoyu ve akış şemasını deneyimlemek durumundadır. Planlanmış sahnelerde yöneltilen soruları cevaplamak, kayıp objeleri bulmak gibi küçük etkileşimler bile öğrenenin dikkatini çalışma üzerinde tutacaktır. Aynı zamanda öğrenen kişinin, çalışmanın genelinde kullanılan tasarım dili ve plastik değerler niteliğine bağlı olarak görsel kültürünün de gelişeceği söylenebilir. Bunun yanında izleyicinin verdiği cevaplara göre akışta yaşanacak değişiklikler sayesinde defalarca aynı çalışmayı izleyip kişinin farklı deneyimler edinmesi sağlanabilmektedir.

Etkileşimli bir seri olan "Man vs. Wild" dizisinde Bear Grylls doğada hayatta kalma ile ilgili izleyiciye kendi seçimlerini yaptırarak farklı senaryoları deneyimleme şansı vermektedir. Verilen yanlış cevaplar sonucunda oluşabilecek negatif durumların da görülebilmesi daha etkili bir öğrenme deneyimini mümkün kılmaktadır. Ancak,



bu dizide yapılan seçimlerin sonucunda farklı sahneler gösteriliyor olsa da izleyen hep başarıya ulaşmaktadır. Dizinin amacının eğitim yerine eğlence olması yapımı hazırlayan takımın bu şekilde kararlar vermesini sağlamış olabilir.

Tasarımcı, Mayer (2002)'in çoklu ortamda tasarım ilkeleri uyarınca animasyonun her sahnesini kontrol etmeli ve etkileşimi de buna göre planlayabilmelidir. Bir sonraki başlıkta etkileşimli bir animasyon ve etkileşimi bir hikâye yaratma uygulaması biçimsel olarak incelenecektir.

### Animasyon İncelemeleri

#### Xavier the Riddle and the Secret Museum

Xavier the Riddle, 9 Story Media tarafından yaratılmış kurgusal bir karakterdir. Secret Museum uygulaması iki farklı çalışmayı içermektedir. "Hidden Heroes" isimli animasyon müzedeki kaybolmuş kişileri onların önemli eşyalarından yola çıkarak bulmayı ve bu kişileri öğrenen kişiye tanıtmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın hedef kitlesi, 8-12 yaş arası, okumayı öğrenmiş, bir yetişkin gözetiminde çoklu ortam cihazı kullanabilecek yeterlikte ilköğretim öğrencileridir.



Şekil 4. Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Hidden Heroes Karakter Seçim Ekranı (9 story Media Group, 2019)

Şekil 4 ve 5'te bu uygulamanın sahne örnekleri gösterilmiştir (9 story Media Group, 2019).

İzleyicinin kendi yönlendirdiği hikâyeyi deneyimleme şansını yakaladığı diğer bir örnek ise serinin "Story Creator" isimli animasyonudur. Şekil 6'da Story Creator'un karşılama ekranı gösterilmektedir (English Heritage, 2016). Bu sahnede yer alan yeşil üçgen düğme sayesinde kullanıcı uygulamaya başlamaktadır.

Solda yer alan kırmızı kapüşon giyen kişi ana karakter olan Xavier'dir. Karakter, sahnede tasarım hiyerarşisine uygun biçimde solda ve büyük olarak yer almaktadır. Kontrast mavi arka renk üzerinde kırmızı renkli kıyafeti sayesinde tasarım hiyerarşisinde başlıktan sonra algılanmaktadır. Daha sonra karmaşık arka plan üzerinde arkasına beyaz ısıma efekti koyulmuş olan yeşil "play" ikonu görülmektedir. Tasarımcı kompozisyonun merkezinde yerleştirdiği bu butonu görülebilir hale getirmek için arkasına beyaz bir ışımaya etkisi koymak durumunda kalmıştır.



Şekil 6. Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Story Creator Giriş Sahnesi (9 story Media Group, 2019)



Şekil 5. Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Hidden Heroes Sahnede Örneği (9 story Media Group, 2019)



Şekil 7. Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Story Creator Menü Görünümü ve Renk Değiştiren Ejderha (9 story Media Group, 2019)

Bir sonraki sahnede ekrana bir menü görevi gören sahne gelmektedir. Bu sahne Şekil 7'de gösterilmiştir (9 story Media Group, 2019). Burada mavi tonundan kale görünümünde bir kitaplık görülmektedir. Burada 5 faklı kitap ve renk değiştiren bir ejderha yer almaktadır.

Şekil 8'de görüldüğü gibi ejderha kompozisyonun merkezinde yer almaktadır. Ancak herhangi bir işlevi olmayan sadece süsleme görevi gören bu ejderhanın özlük ilkesi uyarınca sahnede olması ilgiyi dağıtan bir unsur olarak görülebilir. Ancak ejderhanın kaldırılması halinde ortada oluşacak boşluktan kaynaklı sol ve sağ kitaplık parçalarının birbirinden kopuk kalacağı için tasarımcılar görsel olarak bu unsuru oraya koymayı tercih etmişlerdir.

Menüdeki kitaplardan her biri seçilebilmektedir. Kullanıcı kitabı seçtiğinde sahne değişmektedir. Kitap görünümü bir sahne ile kullanıcıyı karşılan çalışma Şekil 8'de gösterilmiştir (9 story Media Group, 2019). Kitap biçiminde tasarlanan bu sahneler kütüphane temasına uyum sağlamakta, tasarım ve anlam bakımından dil birliğini sağ-

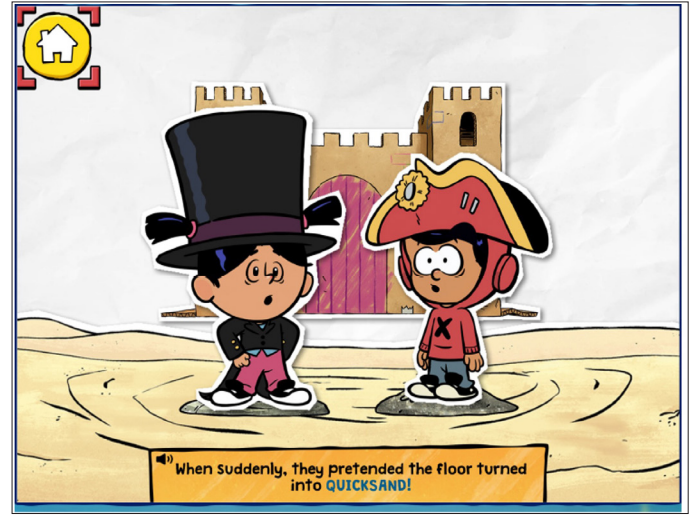


**Şekil 8.**  
Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Story Creator Kitap Görünümü (9 story Media Group, 2019)

lamaktadır. Sağda yeşil ok bir sonraki sahneye geçişi, soldaki ses ikonu düğmesi ise bilgilendirmenin tekrar dinlenebilmesini sağlamaktadır. İki yeşil düğme beyaz arka plan üzerinde kolay algılanabilir bir biçimde yer almaktadır. Sol üst köşede ise ana sahneye olan kütüphaneye geri dönüş yapan sarı bir ev butonu bulunmaktadır.

Ardından Şekil 9'da görülen karakter seçim ekranı görüntülenmektedir (9 story Media Group, 2019). Bu ekranda her karakterin aynı sarı arka planda olması önemlidir. Kullanıcı karakter seçimi yaparken hepsinin eşit derecede önemli olduğunu düşünecektir. Ancak sol üst köşedeki karakterin büyük siyah şapkası hiyerarşide öne çıkacağı için ilk olarak seçilme ihtimali artmaktadır. Her sahnede bir dış ses ile bilgilendirme ve yönlendirmeler sağlanmaktadır. Sahnenin en altında küçük bir biçimde verilen alt yazı ise görsel ve işitsel kanallara fazla yük bindirilmesi sebebi ile Mayer (2002)'in kanal ilkesine aykırıdır.

Ana karakterin hikâyeye eklenmesinin ardından çalışma kullanıcıdan hikâyeye bir yan karakter eklemesini ister. Yapılan seçim



**Şekil 10.**  
Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Story Creator Animasyonundan Bir Kare (9 story Media Group, 2019)



**Şekil 9.**  
Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Story Creator Hikâyeye Karakter Ekleme Ekranı (9 story Media Group, 2019)



**Şekil 11.**  
Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Story Creator Yan Karakter Seçme Sahnesi (9 story Media Group, 2019)



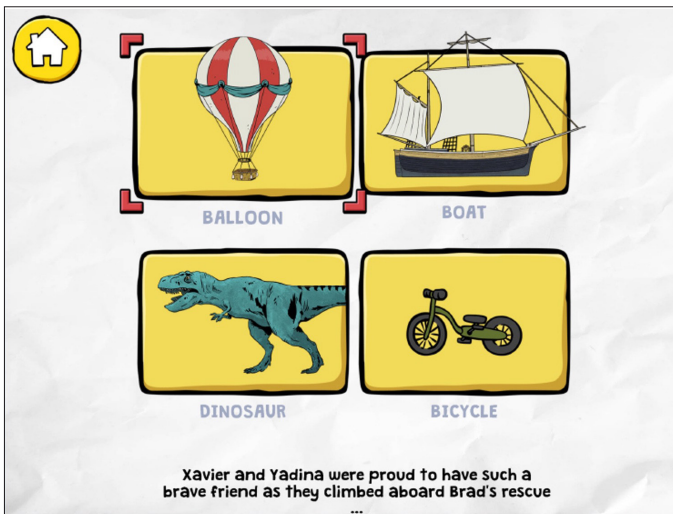
hikâyeye yön verilmesi açısından oldukça önemlidir. Bu aşamadan sonra bir mekân ve bir durum hikâyeye eklenerek kişinin yönlendirdiği hikaye oluşturulmuş olur. Şekil 10'da eklenmiş olan "Ring Master" ana karakteri, Korsan Xavier ve kum çukurunda kalma sahnesi gösterilmiştir (9 story Media Group, 2019).

Bir sonraki sahnede kullanıcıdan bir kurtarıcı karakter ve bir kurtarma aracı seçmesi istenmekte ve hikâyenin sonucu gösterilmektedir. Şekil 11-14 bu sahnelerin yer aldığı dört kareyi sırasıyla göstermektedir (9 story Media Group, 2019).

Seçim ekranlarının yer aldığı sahnelerde kırışmış kâğıt arka plan olarak kullanılmıştır. Kompozisyonun bütünlüğünü ve boş alanı akıllıca değerlendirmeyi sağlayan kâğıt detayı aynı zamanda kitap ve hikâye konseptine bir gönderme yaparak biçimsel ve anlamsal bütünlüğü sağlamaktadır. Çalışmada tasarım karakterler ve objeler siyah kontürlü ve kesilmiş kolaj biçiminde yerleştirilmiştir. Hareketlendirmeler ise eklemli ve akışkan olmak yerine iki boyutlu düzlemde bütün olarak sağlanmıştır. Kitaplardan veya der-



Şekil 12. Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Story Creator Sorun Görüntüleme Sahnesi (9 story Media Group, 2019)



Şekil 13. Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Story Creator Çözüm Aracı Seçim Sahnesi (9 story Media Group, 2019)

gilerden kesilmiş bir çocuk aktivitesi gibi görülmesi sağlanmıştır. Çalışmanın geneli, hikâyesini kendi oluşturan bir çocuğun kesip biçerek oluşturabileceği bir oyun gibi görülmektedir. Farklı seçimler doğrultusunda farklı hikâyelerin yazılabildiği bu etkileşimli animasyon çalışmasında izleyici eğlenerek kaliteli bir zaman geçirebilmektedir.

### The Story of 1066

İngiltere'nin kaderinin sonsuza kadar değiştiği 1066 yılının olaylarının detaylı anlatımını içeren "The Story of 1066" bir etkileşimli animasyon projesidir. Çalışma "English Heritage" internet sitesinde yayınlanmıştır. Çalışmanın hedef kitlesi ise tarih konusunda bilgi edinmeyi amaçlayan en az lise mezunu genç ve yetişkinlerdir. Şekil 15'de çalışmanın karşılaştıra ekranı gösterilmektedir (English Heritage, 2016).

Çalışma, iki boyutlu çizimlerin minimal olarak hareketlendirilmesi ile yapılmıştır. Hareketlendirilmiş görüntülerden birkaçı sırasıyla Şekil 16-19'da gösterilmektedir (English Heritage, 2016).

Çalışmada gizlenmiş öğeler yerleştirilmiştir. Bu öğelerin bulunması ve envantere biriktirilmesi animasyonun amaçları arasındadır. Bu öğelerin bulunması halinde bilgi verici metinler ve dış ses ile bilgilendirme sağlanmaktadır. Bulunmuş bir objenin gösterilmekte olduğu sahne Şekil 20'de gösterilmiştir (English Heritage, 2016).



Şekil 14. Xavier Riddle and the Secret Museum Serisinden Story Creator Sonuç Sahnesi (9 story Media Group, 2019)



Şekil 15. Story of 1066 Etkileşimli Animasyon Çalışması Giriş Ekranı Görüntüsü (English Heritage, 2016)

Bulunan objeler, ekranın üstünde gösterilmekte ve envanter menüsünde biriktirilmektedir. Bu sahnede siyah beyaz çizim içerisinde konu ile ilgili dikkat çekilmesi gereken noktalar renklendirilmiştir. Diagonal bir kompozisyon oluşturularak dinamizm sağlanmıştır. Ekranın üstünde metinle anlatılan yazılar için kanal ilkesi uyarınca anlatımı negatif etkilediği söylenebilmektedir. Bu çalışmada bulunan objeler renkli görülmekte ve ardından aşırılık ilkesinde söylenmiş olduğu gibi kaybolarak dikkatin dağılması engellenmiştir.

Objelerin gösterildiği envanter menüsü Şekil 21'de gösterilmektedir (English Heritage, 2016). Objeler, üzerine fare imleci ile geldiğinde detayların görüldüğü açılır görseller şeklinde tasarlanmıştır. Burada aşırılık ilkesinde söylenmiş olan gereksiz detayların sahneden kaldırıldığı silüet görüntüleri dikkat çekmektedir. Ayrıca silüet kullanımı sahnede oluşabilecek karmaşanın engellenmesi açısından önem taşımaktadır.

Matthew Ryan tarafından çizilmiş illüstrasyonların hareketlendirilmesi ile görselleştirilmiş olan çalışmada ve internet sitesinin ilgili sayfalarında verilen çeşitli testler ile bilginin kalıcılığını arttırmak amaçlanmıştır. Çalışma tek bir akışa sahiptir. Bu sebeple akışı değiştirilebilen Xavier'den ayrılmaktadır. Ancak kayıp parçaların bulunması, olaylar ve eşyalar ile ilgili yapılan bilgilendirmeler bilginin kalıcı olarak saklanması açısından oldukça başarılı olmuştur.

### İstiklal Yolu Etkileşimli Animasyon Projesi

Yapılan araştırmaların sonucunda etkileşimli animasyon projelerinin akılda kalıcılığa pozitif etkisi olduğu görülmektedir. Bu sebeple Türk istiklali için büyük önem arz eden İstiklal Yolu'nu tanıtıcı bir etkileşimli animasyon projesinin hazırlanmasına karar verilmiştir.

Bu çalışma hem yol üzerinde önemli bir durak olan Çankırı ilinin görünürlüğünü artırmak hem de cephe gerisinde Türk İstiklali için büyük çaba göstermiş kişileri tanıtmak için "Grafik Tasarımda Etkileşimli Animasyonların Kullanımı ve İstiklal Yolu'nu Tanıtıcı Bir Etkileşimli Animasyon Projesi" için hazırlanmıştır.

İstiklal Yolu, İstiklal Savaşı'nın lojistik desteğini sağlama görevini üstlenen, cephe gerisinde sayısız engelle rağmen görevini yerine getirmiş, birçok vatandaşın yer aldığı önemli bir cephe olarak bağımsızlık savaşında yerini almıştır. Bu rotada görev alan kahramanlar, Batı Cephesinde savaşmakta olan askerlere malzeme taşıma görevini üstlenmişlerdir. Strateji belirleyiciler haritayı önlerine koyup baktıklarında, İstanbul-Bolu çevresinin, işgal altındaki İstanbul'a yakınlığı ve buralarda meydana gelen isyanlar sebebiyle güvenli bir bölge sayılmayacağını fark etmiştir (Kastamaonu Valiliği, 2009). Bu sebeple düşman tarafından limanı olmadığı için gözden kaçan ve işgal altında olmayan İnebolu, İstanbul, Kafkaslar ve Rusya'dan gelen silah ve cephanenin Anadolu'ya ulaştırılması için tercih edilmiştir. Bu malzemeler liman olmadığı için yöre halkının çabaları ile kıyıya taşınmış, ardından kağnılar ile İnebolu-Kastamonu, Ilgaz-Çankırı, Kalecik-Ankara hatlarında taşınmıştır.

Çalışmanın hedef kitlesi, 16-25 yaş arası lise ve üniversite öğrencileri olarak planlanmıştır. Ancak çalışma bir yetişkin gözetiminde ilkökul seviyesinde çocuklar tarafından da deneyimlenebilir. Hedef kitlenin gelir düzeyi yeterli donanımına sahip bir çoklu ortam cihazına ve internet kullanımına elverecek seviyede olmalıdır.

Proje dallara ayrılmış senaryo (branching scenario) mantığı ile etkileşimli hale getirilmiş ve hazırlanmış kendine ait bir web site-



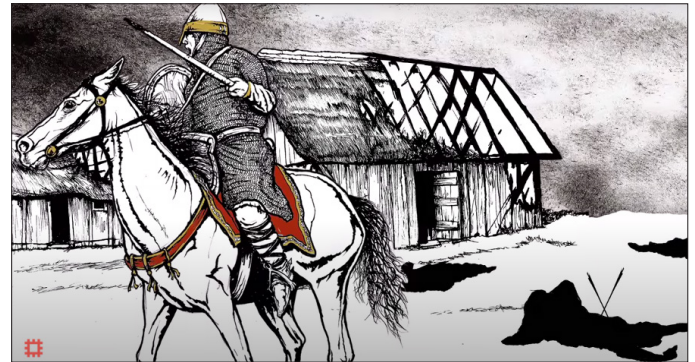
**Şekil 16.**  
Story of 1066 Etkileşimli Animasyon Çalışması Kralın Ölümü Sahnesi Ekran Görüntüsü (English Heritage, 2016)



**Şekil 18.**  
Story of 1066 Etkileşimli Animasyon Çalışması Kuzeyliler Ekran Görüntüsü (English Heritage, 2016)



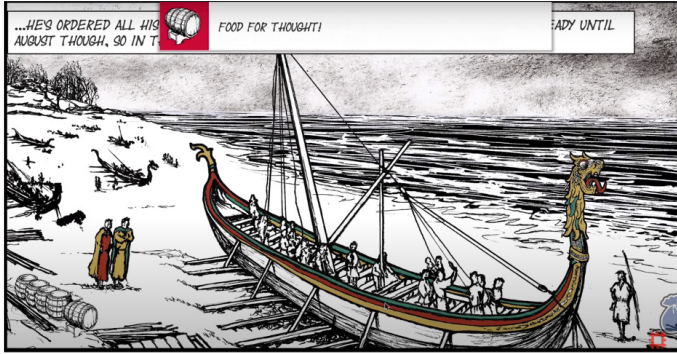
**Şekil 17.**  
Story of 1066 Etkileşimli Animasyon Çalışması Kuyruklu Yıldız Ekran Görüntüsü (English Heritage, 2016)



**Şekil 19.**  
Story of 1066 Etkileşimli Animasyon Çalışması Savaş Ekran Görüntüsü (English Heritage, 2016)



sinde yayınlanmaya hazırlanmıştır. Animasyon süresince sorulan soruların cevaplarına göre animasyonun akışı izleyici tarafından belirlenmektedir. Mayer (2009)'in çoklu ortamda öğrenme ilkeleri uyarınca, bilişsel yükü arttırmamak amacıyla akış çerisinde alt yazılar kullanılmamıştır. Sadece vurgu ve soru ekranlarında tipografik unsurlara yer verilmiştir. Bu sahnelerde özellikle fazla hareketten kaçınılmış ve izleyenin dikkatini konudan uzaklaştırmamak amaçlanmıştır. Projenin görsel dili hazırlanırken öncelikle bir kurumsal kimlik çalışması yapılmıştır. Şekil 22'de proje için



**Şekil 20.**  
Story of 1066 Etkileşimli Animasyon Çalışması Obje Bulunması Ekran Görüntüsü (English Heritage, 2016)



**Şekil 21.**  
Story of 1066 Etkileşimli Animasyon Çalışması Envanter Ekran Görüntüsü (English Heritage, 2016)



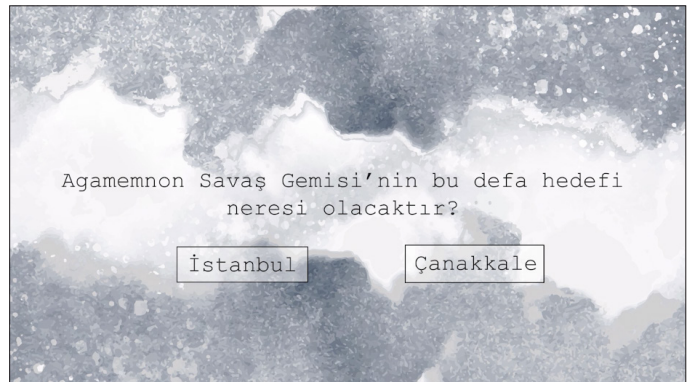
**Şekil 22.**  
İstiklal Yolu Logotype Çalışması (Kişisel Arşiv, 2021)

hazırlanmış logotype çalışması görülmektedir. Logotype, Canto font ailesi üzerinden projenin diline uygun görselleştirme ve özelleştirme çalışmaları yapılarak son haline getirilmiştir.

Animasyon Şekil 22'te görülen sahne ile başlamaktadır. Ardından Agamemnon savaş gemisinin İstanbul sularında görüldüğü sahne ile devam etmektedir. Agamemnon savaş gemisi için verilen bilgiler altyazılar kullanılmaksızın sözel olarak verilmiştir. Şekil 23'te bu sahne görülmektedir.



**Şekil 23.**  
Agamemnon Savaş Gemisi İstanbul'da Sahnesinden Bir Görüntü (Kişisel Arşiv, 2021)



**Şekil 24.**  
İstiklal Yolu Etkileşimli Animasyon Çalışması Soru Sahnesi (Kişisel Arşiv, 2021)



**Şekil 25.**  
İstiklal Yolu Etkileşimli Animasyon Çalışması Yanlış Cevap Ekranı (Kişisel Arşiv, 2021)

Bu sahnenin ardından ekrana gelen soru ekranı ile izleyicinin doğru cevabı seçmesi beklenmektedir. Sorunun sorulduğu ekran Şekil 24'te gösterilmektedir. Bu soruda İstanbul cevabını seçenler için animasyon devam edecek, Çanakkale yanıtını verenler için ise Şekil 24-26'de gösterilen ekranlar sırası ile görüntülenecektir. Önce cevabın yanlış olduğunu belirten ekran daha sonra, yanlış cevabın bir animasyonu, daha sonra ise geri dönüp doğru yanıt ile animasyona devam edilmesi sağlanabilen sahne görüntülenmektedir. Bu sıralama animasyon projesinin genelinde yer alan 7



**Şekil 26.**  
İstiklal Yolu Etkileşimli Animasyon Çalışması İşgal Sahnesi (Kişisel Arşiv, 2021)



**Şekil 27.**  
İstiklal Yolu Etkileşimli Animasyon Çalışması Geri Tuşu Gösterimi (Kişisel Arşiv, 2021)



**Şekil 28.**  
Doğru Cevap Verilmesi Halinde Akışı Devam Eden Boğazdaki Gemiler Sahnesinden Bir Görüntü (Kişisel Arşiv, 2021)

soru için de geçerlidir. Şekil 26'da gösterilen ekranda yanlış cevap verilmesi halinde gösterilen, 10 sn süre ile işgal karşısında kaçan çocukların yer aldığı rotoskopi tekniği ile hareketlendirilmiş bir animasyon bulunmaktadır. Bu sahne kaçan bir kişinin gözünden koşma süresince görüntülenmiş hissi oluşturacak şekilde çizilmiş ve hareketlendirilmiştir. Şekil 27'de gösterilen sahnede izleyicinin verdiği yanlış cevabın doğrusunu seçip animasyona devam etmesi amacı ile yerleştirilmiş geri ikonu görülmektedir.

İzleyicinin doğru cevabı vermesi veya geri dönüp tekrar denemesi halinde animasyon akışı devam etmektedir. Şekil 28'de birinci sahnenin devamında görülen gemi sahnesi gösterilmektedir.

İstiklal Yolu Etkileşimli Animasyon projesi yedi farklı soru sorarak izleyiciyi animasyon akışında söz sahibi yapmaktadır. Etkileşim ile hazırlanan 15 dakikalık animasyonda izleyicinin dikkat süresini uzatmayı hedeflemektedir. Animasyon süresince izleyici mühimatin taşınmasına tanıklık etmekte, Hamamcı Kadı Salih Reis, Halime Çavuş ve Şerife Bacı gibi kahramanları tanıma fırsatı bulmaktadır. İzleyicinin dikkatini üzerine tutarak bilişsel yük oluşturmadan öğrenme sağlamayı amaçlayan çalışma akılda kalıcı olmak adına Mayer (2009)'un Çoklu ortamda öğrenme kuramı bağlamında hazırlanmıştır.

## Tartışma

Etkileşimli animasyon çalışmaları Mayer'in türetimci çoklu ortamda öğrenme kuramı içerisinde bir materyalin görsel ve işitsel uyarınlar ile desteklenerek birden fazla biçimde sunulması anlamına gelmektedir. Burada Mayer'in de çalışmalarında geçen metin ve görsel veya metin ve animasyon kullanılan deney gruplarının, sadece metin veya ses kullanılan gruplara göre transfer niteliklerinin daha başarılı olmasından yola çıkılarak animasyon ve görselle desteklenmiş eğitim materyallerini etkileşim ile güçlendirerek kullanmanın faydaları öne çıkmaktadır. Zaman ve mekân kısıtlamalarından kopmuş, düşük maliyetli ve sürekli güncellenebilir yapıları ile etkileşimli öğrenme materyalleri çağımızın önemli eğitim yöntemi olarak adlandırılabilir. Öğrenciye sayısız tekrar şansı sağlaması gibi eğitimler için de zamansal ve maddi bakımdan tasarruf imkânı sağlar.

Akılda kalıcılık bağlamında değerlendirildiğinde minimal de olsa etkileşimin kullanıldığı bir hikâyeyi deneyimlemek farklı seçimler ve sonuçlarını izlemek klasik öğrenme metodlarına oranla daha akılda kalıcıdır. Dengeli ve doğru yapılmış bir tasarım ile bilişsel yük oluşturmadan tek bir kanala fazla yüklenmeden verilen bilgiler daha kolay öğrenilebilir. Kişinin hikâyenin bir parçası haline gelmesi ve bu akışı yönlendirmesi sadece görerek veya dinleyerek öğrenilen bilgilerden çok daha keyifli ve etkili bir öğrenme sunacaktır.

## Sonuç

Çağın gerektirdiği ve her düzeyden kullanıcının sahip olmaya başladığı multimedya cihazlar çocuk ve gençlerin eğitiminde de rol oynayacak önemli cihazlardır. Günümüzde öğreticiler eğlenerek öğrenmenin önemini vurgulamaktadır. Birçok açıdan etkileşimin mümkün olduğu günümüz koşullarında gençlerin eğitimi için kullanılacak bu denli önemli bir unsur akıllıca tasarlanmalı ve yönetilmelidir. Bunun için ise önceden yapılan teorik çalışmaların bilinmesi etkileşim tasarımcıları ve eğitim materyalleri tasarlayıp üreten firmalar için çok önemlidir.

Bu bağlamda düşünüldüğünde etkileşim kullanarak hazırlanmış bir animasyon projesi, oyun gibi eğlenceli ancak belgesel kadar



bilgi verici olabilir. Belgeseli çocuk ve gençlere yönelik ve daha eğlenceli hale getirmek de animasyon tekniği ile mümkün olabilir. Aynı zamanda yapılan çalışmanın tasarımı ve sanatsal bağlamda doyurucu olması ile izleyicinin sanatsal doyumunu ve görsel kültürünün de geliştirilmesi sağlanabilir.

Etkileşimli animasyonların birçok alanda klasik öğrenme araçlarından daha üstün olduğu söylenebilir. Öğreten ve öğrenen veya öğrenen ve ara yüz arasındaki anlık geri bildirim ile doğrudan iletişim sağlandığı için öğrenen ilgisi ve dikkati daha uzun süre çekilmiş olacaktır. Bu sebeplerden İstiklal Yolunu tanıtıcı bir etkileşimli animasyon projesi yapılarak izleyicilerin kullanımına sunulmuştur.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

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

## Kaynaklar

- Akbulut, Y. (2014). *Bilişsel yük kuramı ve çoklu ortam tasarımı*. Ö. Dursun, & F. Odabaşı içinde, *Çoklu Ortam Tasarımı* (s. 37). Pegem Akademi.
- Akkaya, A. (2011). *Güncel animasyon teknolojilerinin film jeneriklerine etkisi* (296287) [Yüksek Lisans, Uludağ Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Akkoyunlu, B., & Yılmaz, M. (2005). Üretimci çoklu ortam öğrenme kuramı. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9-18.
- Aldağ, H., & Sezgin, E. (2003). Çoklu ortamlı öğrenmede ikili kodlama kuramı ve bilişsel model. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 121-135.
- Arıcı, N., & Dalkılıç, E. (2006). Animasyonların bilgisayar destekli öğretime katkısı: Bir uygulama örneği. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 14(2), 121-430.
- Birkök, M. C. (2008). Bir toplumsallaştırma aracı olarak eğitimde alternatif medya kullanımı: Sinema filmleri. *Uluslararası İnsani Bilimler Dergisi*, 1-12. [Crossref]
- Bulut, R. (2018). *Çoklu ortama dayalı sosyal bilgiler öğretiminin motivasyon, akademik başarı ve tutuma etkisi*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gökçearslan, A. (2010). Canlandırma sinemasında karakter tasarımı ve amerika kökenli önemli canlandırma karakterlerinin analizi. *Fine Arts*, 5(4), 347-364.
- Gürbüz, A. (2020). *Okul öncesi dönem çocukların beslenmesine yönelik örnek animasyon filmi üretimi (629432)* [Yüksek Lisans, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Gürsaç, Y. (1993). *Üç boyutlu bilgisayarlı animasyon, yaratıcılık ilişkisi*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kastamonu Valiliği. (2009). *İnebolu'dan Ankara'ya Atatürk ve İstiklal Yolu, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri*. Kastamonu Valiliği.
- Kılıç Çakmak, E. (2007). Çoklu ortamlarda dar boğaz: Aşırı bilişsel yüklenme. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1-24.
- Kaçar, A. Ö., & Doğan, N. (2007). Okulöncesi eğitimde bilgisayar destekli eğitimin rolü. *Akademik Bilişim*, 1-11.
- Mayer, E. R. (2001). *Multimedia Learning [Çoklu Ortam Öğrenme]*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayer, R. E. (2002). Cognitive Theory and the Design of Multimedia Instruction: An Example of The Two-way Street Between Cognition and instruction. *New Directions for Teaching and Learning*, 55-71. [Crossref]
- Mayer, R. E. (2009). *Multimedia Learning*. Cambridge: Cambridge University Press. [Crossref]
- Najjar, L. J. (1996). Multimedia information and Learning. *Journal of Educational Multimedia and Hypermedia*, 129-150.
- Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal bilimlerde yöntem bilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Paas, F., Renkl, A., & Sweller, J. (2003). Cognitive Load Theory and Instructional Design: Recent Development. *Educational Psychologist*, 1-4. [Crossref]
- Peterson, L. R., & Peterson, M. J. (1959). Short-term Retention of Individual Verbal Items. *Journal of Experimental Psychology*, 193-198. [Crossref]
- <https://www.pixar.com/our-story-pixar> Erişim Tarihi: 28 Şubat 2022
- Sarı, İ. F. (1993). İnteraktif Multimedya. *Macintosh Dünyası*, 34-39.
- Senemoğlu, N. (1997). *Gelişim ve Öğrenme Kuramından Uygulamaya*. Spot Matbaacılık.
- Steuer, J. (1992). Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence. *Journal of Communication*, 42(4), 73-93.
- Türk Dil Kurumu. (2019, 05 14). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Resmi Erişim Linki. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c5db-01fa76f068.41603068](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c5db-01fa76f068.41603068) . Erişim Tarihi: 16 Ekim 2021
- Şenler, F. (2005). Animasyon tarihi, teknikleri ve Türkiye'deki yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, (3), 99-114. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkiyat/issue/16673/330713>
- Yakışan, M., Yel, M., & Mutlu, M. (2009). Biyoloji öğretiminde bilgisayar animasyonlarının kullanılmasının öğrenci başarısı üzerine etkisi. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10 (2), 129-139.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı: 1999-2018).

## Görsel Kaynakçası

- 9 Story Media. (2019). Xavier Riddle and the Secret Museum Hidden Heroes. <https://pbskids.org/xavier/games/hidden-heroes>. Erişim: 16 Ekim 2021
- 9 Story Media. (2019). Xavier Riddle and the Secret Museum Story Creator. <https://pbskids.org/xavier/games/xavier-story-creator>. Erişim: 16 Ekim 2021
- Burton, T. (1993) *The Nightmare Before Christmas: Puppet Fabrication Part 1. The Cartoon*
- Resarch. <https://cartoonresearch.com/index.php/the-nightmare-before-christmas-puppet-fabrication-part-1/> Erişim Tarihi: 16 Ekim 2021
- Krueger, M. (1977). Glowflow. Myron W. Krueger. The compArt database Digital Art (daDA): <http://dada.compart-bremen.de/item/artwork/1347>. Erişim Tarihi: 16 Ekim 2021
- Mayer, E. R. (2001). *Multimedia Learning [Çoklu Ortam Öğrenme]*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryan, M. (2016). *The Story of 1066. The English Heritage*. <https://www.english-heritage.org.uk/learn/teaching-resources/story-of-1066/>. Erişim: 16 Ekim 2021

# Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Doyumları ile Mesleki Tükenmişlik Düzeylerinin İncelenmesi

## Examining of Job Satisfaction and Burnout Levels of Music Teachers

Derya Can KARABULUT<sup>1</sup>   
Barış DEMİRCİ<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Uğur Okulları, Ankara, Türkiye  
<sup>2</sup>Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Erzurum, Türkiye



### öz

Bu çalışma, müzik öğretmenlerinin mesleki doyumları ile mesleki tükenmişlik seviyelerinin değişkenlere göre incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Betimsel türde ve genel tarama modelindedir. Mevcut durumu tespit etmeye yönelik yapılmış bir araştırmadır. Araştırmada müzik öğretmenlerinin tükenmişliğini ölçmek için "Maslach Tükenmişlik Envanteri", mesleki doyum seviyelerini belirlemek için "Mesleki Doyum Ölçeği" kullanılmıştır. Verilerin analizinde ilk olarak, gruplar (cinsiyet, medeni durum, eğitim durumu) arasındaki farklılıkların anlamlı olup olmadığını tespit etmek için Mann Whitney U Testi kullanılmıştır. Öğretmenlerin kıdemleri üç kategoriden oluştuğu için öğretmenlerin kıdemlerine ilişkin analizler Kruskal Wallis testiyle analiz edilmiştir. Elde edilen verilere göre öğretmenlerin mesleki tükenmişlikleri ile mesleki doyumları arasında negatif anlamlı bir ilişki bulunmaktadır yani mesleki tükenmişlik arttıkça mesleki doyum azalmakta, mesleki doyum arttıkça ise mesleki tükenmişlik azalmaktadır. Çalışma sonucunda, mesleki tükenmişlik düzeyinin mesleki doyum ile negatif anlamlı ilişkili olduğu, her iki düzeyin birbirinden bağımsız olarak farklı değişkenler karşısında değişiklik gösterdiği tespit edilmiştir. Kadın ve erkek öğretmenlerin mesleki doyum düzeylerinin birbirine yakın, mesleki doyum düzeyinin eğitim durumuna göre değişiklik gösterememekte olduğu, bekâr öğretmenlerin mesleki doyum düzeylerinin evli öğretmenlere göre daha yüksek olduğu, kıdemleri ne olursa olsun doyum düzeylerinin benzer olabileceği elde edilen sonuçlar arasındadır. Kadın ya da erkek müzik öğretmenlerinin meslek yaşantılarında karşılaştıkları problemlerin ve mesleki tükenmişliklerinin aynı ölçüde olduğu, lisansüstü eğitim almış müzik öğretmenlerinin mesleki tükenmişlik alt boyutlarından olan "Duyarsızlaşmaya" daha az maruz kaldığı, öğretmenlerinin bekâr ya da evli olmaları durumu mesleki tükenmişlik düzeylerini farklılık yaratacak düzeyde etkilemediği, meslekteki kıdemlerinin tükenmişliği etkilemediği elde edilen sonuçlar arasındadır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik eğitimi, öğretmen, müzik öğretmeni, tükenmişlik, mesleki doyum

### ABSTRACT

This study was conducted to determine the job satisfaction and burnout levels of music teachers according to different variables. Modelled as descriptive type of research, this study is a kind of general survey. It is research conducted to determine the current situation. Maslach Burnout Inventory was used to measure burnout of music teachers. In addition to this measure tool, Job Satisfaction Scale was used for measure satisfaction. Firstly, Mann Whitney U Test was used to determine the significance of the difference between groups (gender, marital status, educational status). Because the seniority of the teachers consisted of three categories, the analyses of the seniority of the teachers were analysed by Kruskal Wallis test. According to the data obtained from the implementation of the scales, there is a negative relationship between the teacher's burnout and job satisfaction. As a result of the study, it was determined that the level of burnout was related to negative relationship with job satisfaction, and that both levels differed independently from each other. Female and male teachers' levels of job satisfaction are close to each other, job satisfaction level doesn't change according to education level. Female and male music teacher's have the same level of problems and burnout they encounter in their professional life, and that the music teachers with graduate education are less exposed to like depersonalization, which is one of the sub-dimensions of burnout, and that teachers are single or married do not affect the levels of burnout in a level that will make a difference. It is concluded that seniority in the profession does not affect burnout.

**Keywords:** Music education, teacher, music teacher, burnout, professional satisfaction

### Giriş

İnsanın, günlük yaşamında zorluklarla karşı karşıya olduğu söylenebilir. Bu durum insanın dengeğini bozmakta, enerjisini azaltabilmekte ve bireyi güçsüz bırakabilmektedir. Tükenmişliğin yaşam kalitesini olumsuz etkileyen, iş veriminin düşmesi nedeniyle iş yaşamına zarar veren bir durum olduğu düşünülmektedir. Tükenmişliğin özellikle insanlarla bire bir çalışılan işlerde daha

çok yaşandığı görülmektedir. Eğitim gibi önemli bir süreci olumsuz etkileyebilecek faktörlerden birinin öğretmenlerin tükenmişlik hali olduğu düşünülebilir.

Tükenmişlik, Freudenberg (1974) tarafından ilk olarak ortaya konmuş olup, yıpranma, enerji düşüklüğü, karşılanamayan istekler sonucunda insanın iç dünyasında beliren bir hal olarak tanımlanmıştır.

Bu çalışma, "Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Doyumları ile Mesleki Tükenmişlik Düzeylerinin Belirlenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Geliş Tarihi/Received: 25.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 08.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Derya Can KARABULUT  
E-posta: deryacankarabulut@gmail.com

Cite this article: Karabulut, D. C., & Demirci, B. (2022). Examining of job satisfaction and burnout levels of music teachers. *Art Vision*, 28(48), 24-32.



Copyright@Author(s) - Available online at finearts-ataunipress.org  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Doyum kelime anlamı olarak eldekini yeterli görme, var olanla yetinme anlamına gelmektedir. İnsanların beklenti, ihtiyaç ve isteklerinin giderilmesi veya kişinin istediği kurallara bağlı olarak hayatını pozitif sürdürmesidir (Avcı ve ark., 2017, s.116).

### Mesleki Doyum Tanımı

1911 yılında Frank Taylor "Mesleki doyum" kavramını ve mesleki doyumun ölçülmesini araştırmalarıyla ortaya koymuştur. Mesleki doyumun, mesleğin kazancı ve yükselme, teşvik, teşekkür, ilerleme olanakları gibi ödüllendirmeler ile sağlanabileceği düşünülmektedir (Aslan, 2001, s.66). Mesleki doyum, iş sonucu ulaşılan maddi getiri ve işi yapanın birlikte çalıştığı iş arkadaşları ile çalışırken mutlu olması, bir ürün ortaya çıkartmanın sağladığı mutluluk olarak da tanımlanmaktadır (Eren, 2007, s.186). Bir diğer tanımda mesleki doyum, bireyin işini ve iş hayatını gözden geçirmesi sonucunda ulaştığı mutluluk duygusudur. Bireyin ulaştığı bu mutluluk ne kadar fazla ise işinden sağladığı doyum da o oranda yüksek olacaktır (Başaran, 1982, s.140).

Tanım ve görüşlerden anlaşıldığı üzere mesleki doyum kişinin işle ilgili duygusal tepkilerinin bir toplamıdır ve kişinin işinden aldığı mutluluğu açıklamaktadır.

### Mesleki Doyumu Etkileyen Faktörler

Bireyin günlük yaşantısında işinde geçirdiği vakit büyük ve önemli bir yere sahiptir. Bu sebepten, bireyin mesleki doyuma ulaşması veya ulaşamaması, bireysel ve toplumsal açıdan önemli sonuçlar doğurabilir (Çağlıyan, 2007, s.97). Kararlı bir ruh hali ve sakin kişilik özelliklerine sahip bireylerin daha tutarlı olmaları sonucunda iş doyumuna ulaşmaları olasılığının fazla olduğu düşünülebilir (Turgut, 2010, s.9).

Bireyin yaşamı boyunca mesleki doyum adına edindiği bireysel faktörler vardır. Bu faktörler; kişilik özellikleri, cinsiyet, yaş, eğitim durumu, medeni durum, kıdem, statü, meslek, sosyo-kültürel çevre ve çocuk sahibi olmaktır.

### Mesleki Doyumun Önemi

İş doyumunun üç yönü vardır. Duygusal yönü yoğun bir kavramdır. Çünkü somut değildir ve sadece hissedilebilir. İş doyumunu, birbiri ile ilişkisi olan birçok tutumu da beraberinde getirir. Bunlar genellikle çalışma, maaş, yükselme olanakları, idare stili, çalışma arkadaşları vb. tutumlardır (Sevimli & İşcan, 2005, s.56). İş doyumunu eğitim sisteminin en hassas paydaşlarından biri olan öğretmenler için önemli ve gereklidir (Ersever, 1995, s.88). Bu sebepler göz önüne alındığında özellikle odak noktasının insan olduğu tüm mesleklerde mesleki doyumun önemi kavranmalı ve uyumlu çalışanlarla stressiz ve doyum odaklı, yüksek standartlarda ortam hazırlanmalıdır.

### Öğretmenlerde Mesleki Doyumun Önemi

Öğretmenlik mesleği, kişinin doğrudan insanlarla olan iletişimiyle meydana gelen bir meslek türüdür. Eğitim-Öğretim sektöründe çalışan bir öğretmen çok sayıda birey yetiştirmektedir. Bu bireylerin ülkeye katkı sağlayan, verimli, nitelikli kişiler olmaları öğretmenin iş doyumuyla doğru orantılı ilerlemektedir. Daha açık bir ifadeyle bireysel ve toplumsal iletişimin geliştirilmesinde öğretmenlerin mesleki doyuma ulaşmaları kayda değer bir etken olarak dikkat çekmektedir.

### Tükenmişlik Tanımı ve Modelleri

Tükenmişlik, kelime anlamı olarak enerji düşüklüğü, isteksizlik durumu, bitkinlik olarak tanımlanmaktadır. Alan yazında var olan ilk tanımı ise şu şekildedir "Başarısızlık, yorgunluk, enerji azalması veya tatmin edilemeyen istekler sonucunda bireyin iç dünyasında meydana gelen tükenme durumu" (Freudenberger, 1974, s.159).

### Maslach Tükenmişlik Modeli

Günümüzde araştırmacılar tarafından en çok kabul gören ve yaygınlaşmış tükenmişlik modeli tanımını yapan Christina Maslach, aynı zamanda Maslach Tükenmişlik Ölçeğini (Maslach Burnout Inventory [MBI]) geliştiren kişidir. Bu modelde tek bir boyuta odaklanmak yerine Maslach (1981) tükenmişliği üç boyutta incelemiştir. Maslach'ın tanımıyla ve kısaca özetlemek gerekirse "*duygusal tükenme, duyarsızlaşma ve kişisel başarıda düşmeden*" oluşan, üç bileşenli bir psikolojik sendromdur (s.99). Tükenmişlik ile ilgili pek çok farklı tanım bulunmaktadır ancak Maslach'ın geliştirmiş olduğu üç boyut konusunda fikir birliği oluşmuştur. Bu üç boyut;

### Duygusal Tükenme (Emotional Exhaustion)

İnsanın duygu durumundaki azalmayı, umutsuz hal, depresyon vb. belirtiler şeklinde kendini göstermektedir. İnsanlarla yüz yüze çalışılan işlerde psikolojik ve duygusal isteklere daha fazla maruz kalan kişilerde gerçekleşen tükenme durumudur (Yıldırım, 2007, s.255). Duygusal tükenmeyi ortaya çıkaran bir başka durumda enerjideki eksilme ile kişinin duygusal açıdan kaynaklarının bittiği düşüncesine kapılmasıdır. Bu duygusal durumu yaşayan birey, hizmet sunduğu insanların beklentilerini karşılayamadığı ve onlara eskisi gibi faydalı olamadığı hissine kapılır. Bireyin ertesi gün işe gitme konusunda endişeli olmasının nedeni yaşadığı gerginlik ve engellenmişlik duygularıdır (Şahin, 2007, s.12).

### Duyarsızlaşma (Depersonalization)

Duyarsızlaşma, kişinin etrafındaki kişilere birey olduklarını dikkate almadan duygusuzca davranışlar göstermesidir. Birey, hümanizmden uzak, alaylı, küçümsemeci, duygusuzca ve kayıtsızca bir tutum içerisine girer. Sınırları olan, umarsız ve kinayeli tavır sergileme, bu durumdan rahatsız olmama, küçültücü bir dil kullanma, insanları ayırıştırma, katı kurallara göre iş yapma ve endişe, duyarsızlaşmanın belirtileri arasındadır (Torun, 1997, s.47).

Bu boyutta birey duygusal tükenmişlikten kaçmak için duyarsızlaşmayı tercih etmektedir. Birey beşerî ilişkilerini en alt seviyeye indirir. Bireyin diğer insanlarla arasındaki bağı keserek duygusal bir bariyer oluşturması, paydaş olduğu insanlarla arasına mesafe koyması başkalarına karşı umarsız davranması duyarsızlaşmanın en açık göstergesidir. Bu şekilde iş hayatını sürdürerek çalıştığı ekip arkadaşlarına ve hizmet verdiği bireylere karşı duyarsızlaşmakta ve iş verimini düşürmektedir.

### Düşük Kişisel Başarı (Diminished Personal Accomplishment)

Kişisel başarısızlık, bireyin kendini negatif olarak görmesi, mesleğinde kendisini başarısız ve eksik olarak algılamasıdır. Kişi zamanla kendisine olan saygıyı kaybederek bunalıma girebilmektedir. Kişinin sosyal destek alamaması da kendisi hakkında hissettiği olumsuz duyguların artmasına neden olur (Maslach & Jackson, 1981, s.99). Araştırmalar tükenmişliğin duygusal yaşantıyı içeren, kronik, kesintisiz süren bir duyguya dayandığını ve bireysel düzeyde yaşanan olumsuz bir olgu olduğunu göstermektedir. Tükenmişlik, dinlenme sürecinden sonra ortadan kalkan geçici bir yorgunluktan farklıdır. Tükenmişlik, devamlılık gösteren olumsuz bir duygu durumu olmakla birlikte, çalışma yaşamının değişik evrelerinde ortaya çıkabilir.

### Cherniss Tükenmişlik Modeli

Cherniss'in tükenmişlik modeline göre stres kaynaklı ve başa çıkma yollarının başarısız olmasıyla ilerleyen bir süreç olan tükenme, bireyin işe ilişkin tutumlarında değişikliklere neden olmaktadır. Bunlar; güven duygusunda eksilme, idealistlikten vazgeçme ve işi aksatma olarak üçe ayrılmıştır (Stout & Williams, 1983, s.288). Örgütsel veya bireysel değişkenler Cherniss modeline göre önem

teşkil etmektedir. Örgütsel ve bireysel değişkenler çalışan bireyin baş edebilme kabiliyetini aşırıya stresi meydana getirir.

### **Pines Tükenmişlik Modeli**

Tükenmişliğin temelinde kişiye duygusal olarak baskı hissettiren çalışma ortamları faktörü vardır. Bu modele göre tükenmişlik, kişiyi duygusal açıdan olumsuz etkileyen durumların ve ortamların, kişide neden olduğu fiziksel, duygusal ve zihinsel bitkinlik durumudur (Pines, 1988, s.10).

### **Edelwich ve Brodsky'nin Tükenmişlik Modeli**

Yardım edici işlerde görülmekle birlikte enerji ve amaç yitimi olarak tanımlanır. Kişilerin kariyer olarak yükselmesinin zorlaştığı durumlarda yaşadıkları verim düşüklüğüdür" (Edelwich & Brodsky, 1980, s.14).

### **Suran ve Sheridan'ın Tükenmişlik Modeli**

Deneyimler ve gözlemlere dayanarak, yetişkinlik döneminde gelişim basamakları açısından benzer özellikler gösteren; rol ve kimlik karışıklığı, yeterli olma durumu ve yetersizlik, verimli olma durumu ve durgunluk, yeniden oluşturma ve hayal kırıklığı gibi yaşanma ihtimali olan çatışmaların doyumsuz kalmasıyla ortaya çıkar (Suran & Sheridan, 1985, s.742).

Bu model, Eric Erikson'un psiko-sosyal gelişim kuramını temel almaktadır ve dört basamaktan oluşmaktadır. Her basamak tükenmişliğin oluşmasında önemli rol oynayan yaşam tarzını içermektedir.

### **Scott Meier Tükenmişlik Modeli**

Bu modelde kendini yeterli görme/öz yeterlik modeli esas alınmıştır. "Bireylerin işlerinde kontrol edilebilir durumlar veya bireysel yetkinliğin az olmasından dolayı, küçük ödül ve büyük ceza beklentisinden kaynaklanan bir durum olarak tanımlanmaktadır" (Meier, 1983, s.899).

Meier'in geliştirmiş olduğu modelde tükenmişlik tekrar tekrar tecrübe edilen bir sonuç olarak ele alınmıştır. Scott Meier (1983) tükenmişliği;

Bireyin; işle ilgili olumlu beklentisinin çok düşük, cezalandırılma beklentisinin çok yüksek olduğu; aynı zamanda bireyin var olan pekiştiricileri kontrol edebilme beklentilerinin ve pekiştiricileri kontrol edebilmek için gereken davranışları ile ilgili kişisel yeterlilik beklentilerinin düşük olduğu durumlardaki, tekrarlayan iş yaşantılarının sonucu gelişen bir olgu olarak tanımlamıştır (s.899).

### **Freudenberger Tükenmişlik Modeli**

"Freudenberger'a göre tükenmişliğin fiziki belirtileri, yorgunluk hissi ve bitkinlik, baş ağrıları, mide ve bağırsak sorunları, solunum güçlükleri gibi belirtilerdir. Davranışsal belirtilerinden ise çabuk öfkelenme, kızgınlık, engellenme hissi yaşama en belirgin olanlarıdır. Güven duyamama, değişime dayanamama ve paranoya durumları ise ilerleyen zamanlarda görülmektedir" (Perlman & Hartman, 1982, s.289).

### **Mesleki Tükenmişlik**

Tükenmişlik, insanlara yardım edilen mesleklerde çalışan bireylerde, çalışmanın sonucunda ortaya çıkan; amaç, istek ve enerjide kayıp olarak tanımlanabilir (Edelwich & Brodsky, 1980, s.15). Mesleki tükenmişlik, insanlarla birebir iletişim halinde olunan mesleklerde -öğretmenlik, hemşirelik, doktorluk gibi- sosyal hizmet gerektiren meslek gruplarında daha sık rastlanmaktadır. Birden oluşmamakla beraber zamanla çoğalan bir durum haline gelebilmektedir.

### **Öğretmenlik Mesleğinde Tükenmişlik**

Öğretmen, eğitim sisteminin en temel öğelerinden biridir. Öğretmenin statüsü ve rolü zaman içerisinde çeşitli değişimlere uğramış ve günümüzdeki halini almıştır. Günümüzde öğretmen, bilginin tek kaynağı ve aktarıcısı konumunda değil, bilgiye ulaştırılan insan konumundadır. Öğretmen, öğrencilere yardımcı olan ve onları yönlendiren bir rehberdir (Kıncal, 1997, s.145).

Öğretmenlik mesleği yeni nesilleri yetiştirmek üzerine bir görev ifa ettiği için diğer mesleklere nazaran daha stratejik bir öneme sahiptir. Bu meslek formasyon ve alan bilgisinin yanında, sevgi, özveri vb. özellikleri de gerektirir. Ancak bu gereklilikler ile birlikte çok çeşitli stres kaynakları dolayısıyla özellikle öğretmenlerin ruhsal sağlığının olumsuz etkilenmesi bakımından risk faktörü yüksek bir meslektir.

Stres ve diğer etkiler sebebi ile öğretmenler ruh sağlığı açısından zor durumlarda bulduklarında bu çalışma arkadaşlarına, öğrencilerine yansımakla birlikte öğretmenlik mesleğinin gerekliliklerini yerine getirmek konusundaki verimi ve etkinliği azaltabilir. Bu tür olumsuz durumların yaşanması, enerji kaybı, aşırı beklenti ve talepler neticesinde tükenmişlik oluşabilmektedir.

Öğretmenlerdeki tükenmişliğin ciddi bir sonucu olarak eğitim-öğretim faaliyetlerinin kalitesinde gözle görülür bir düşüş görülebilir. Sonuçlar öğrencileri etkileyeceği için öğretmenlerin tükenmişlik konusunda destek almaları gerekliliği açık bir gerçektir. Alan yazın incelendiğinde yurt dışı yayınların bir hayli fazla olduğu, yurt içinde de son yıllarda konu ile ilgili yayın sayısının fazlaşması dikkat çekmektedir (Girgin & Baysal, 2005, s.2).

### **Tükenmişlik Nedenleri**

Tükenmişlik, birçok nedene bağlı olarak ortaya çıkabilmektedir. Kişisel sebepler, çevresel faktörler, her gün içinde bulunulan çalışma ortamı, ekonomik ve toplumsal nedenler, çalışma koşulları, çalışma saatleri, çalışılan yerde muhatap olunan insan sayısı, artan iş yükü, gerekli mola zamanlarının verimli kullanılamaması, performans düşüklüğü, kişisel beklentiler ve birçok kişisel özellikler gibi saymakla bitiremeyeceğimiz kadar çok nedenler bulunmaktadır. Burada bahsedilecek olan nedenler ise en yaygın görülen ve araştırmacılar tarafından en çok tartışılan, konu olan nedenler arasındadır.

İş görenlerin tükenmişlik yaşamasına neden olan birçok etmen bulunur. Yapılan araştırmalarda tükenmişliğe neden olan örgütsel sebeplerin ilk sırasında aşırı yoğun çalışma, rol belirsizliği, mesleğe ve yöneticilerle ilişkiler, çatışma durumu, yeterlik durumu, karara katılma gibi birçok faktör yer almaktadır (Maslach & Jackson, 1981, s.99)

### **Tükenmişliğin Belirtileri**

Tükenmişlik belirli bir süreç ile gelişim gösteren bir durumdur. "Kişi çoğunlukla, işsel tatminsizlik ve yorgunluk yaşamaktadır. Fakat bu duyguları açıklamanın zorluğu ve belirgin belirtilerin olmaması, bu durumun genellikle ötelenmesine neden olmaktadır" (Çam, 1992, s.156). Tükenmede, öfke patlamaları, sürekli sinirlilik, yardım istememe, yalnız olma ve umutsuzluk, çaresizlik en sık dile getirilen şikâyetlerdir. Tükenme belirtisi çoğunlukla "çok başarılı" olma uğruna dolu bir programla çalışan, her işte üzerine düşenden daha fazlasını yapan ve sınırlarını tanımlayan kişilerde görülür (Baltaş & Baltaş, 1990, s.43). Tükenmişlik belirtileri genel geçer olmaktan çok kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. En sık rastlanılan belirtiler üç ana başlıkta toplanmıştır. Bu üç ana başlık ise; Fiziksel Belirtiler, Psikolojik (Duygusal) Belirtiler ve Davranışsal Belirtilerdir.



## Problem Durumu

Bu araştırmanın amacı Millî Eğitim Bakanlığına (MEB) bağlı devlet okullarında çalışan müzik öğretmenlerinin mesleki doyumları ile mesleki tükenmişlik düzeylerinin incelenmesidir. Bu genel amaç çerçevesinde araştırılan alt amaçlar açısından mesleki tükenmişliği etkileyen faktörlerin de tespit edilmesidir.

Tükenmişlik kavramı eğitim kurumlarında görev yapmakta olan öğretmenlerimiz için önemli bir kavramdır. Meslek yaşantılarına verimli devam edebilmek ve iş hayatlarında mutlu birer birey olabilmek için tükenmişlik sendromu yaşamamaları gerektiği düşünülebilir. Ayrıca bireyin üyesi olduğu meslek grubunda mesleki doyuma ulaşması gerektiği de düşünülebilir. Tükenmişlik ve doyum kavramları eğitimcilerin mesleklerini daha verimli ve mesleki doyuma ulaşarak icra edebilmeleri açısından önemli kavramlardır. Tükenmiş hisseden bir bireyin mesleğinde verimliliğinin düşeceği söylenebilir, mesleki doyuma ulaşmamış bir bireyin de mesleğini icra ederken verimliliğinin düşeceği düşünülebilir. Bu doğrultuda araştırma öğretmenler için önem arz etmektedir.

Araştırma problemi şu şekildedir:

"Müzik öğretmenlerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri ile doyumları arasındaki anlamlı bir ilişki var mıdır?", "Birbirinden farklı faktörlere bağlı olarak tükenmişlik düzeyleri ve doyum düzeyleri farklılık göstermekte midir?"

## Yöntem

### Araştırma Modeli

Araştırma, betimsel türde ve model olarak 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, 2010, s.77).

### Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Ankara ilinde bulunan MEB'e bağlı devlet okulu olan ortaokullarda görev yapan müzik öğretmenleri oluşturmaktadır. Ankara ilinde bulunan ve devlet okulu olan ortaokul sayısı 546'dır. Ortaokullarda görev yapan müzik öğretmeni sayısı 505 olarak belirlenmiştir. Araştırma çalışma grubunu belirlemek için Ankara İl Millî Eğitim Müdürlüğü Araştırma Geliştirme biriminden Ankara ili genelinde devlet ortaokul ve liselerinde görev yapan müzik öğretmenlerinin sayılarını gösteren istatistikî bilgiler alınmıştır.

Araştırmanın çalışma grubundaki ortaokullar; il merkezi ve ilçelerde bulunduğundan tümüne ulaşmak zaman ve maliyet açısından ek külfetler getireceğinden Ankara ilinin, merkez ilçelerinde bulunan ortaokullarda görev yapmakta olan, araştırmaya katılmayı kabul eden ve ulaşılabilen, basit tesadüfî örneklem yoluyla seçilen öğretmenler katılımcı olmuştur. Ankara ilinin merkez ilçelerinde (Altındağ, Çankaya, Etimesgut, Gölbaşı, Keçiören, Mamak, Sincan, Yenimahalle) 378 ortaokul bulunmaktadır. Bu okullarda görev yapmakta olan toplam 405 müzik öğretmeni bulunmaktadır. 405 öğretmenden 171'i çalışmaya katılmıştır.

Tablo 1'de çalışmaya katılan öğretmenlerin demografik özelliklerine göre dağılımları verilmiştir. Örneklem sayısı 200 olarak belirlenmiş olsa da 171 öğretmene ulaşılabilmektedir.

Tablo 1.  
Öğretmenlerin Demografik Özellikleri

Özellikler		f	%
Cinsiyet	Kadın	115	67,3
	Erkek	55	32,2
Medeni	Bekar	58	33,9
	Evli	111	64,9
Kıdem	0-5	48	28,1
	6-10	57	33,3
	10 üzeri	66	38,6
Öğrenim Durumu	Lisans	125	73,1
	Lisansüstü	46	26,9
Toplam		171	100

Tablo 1'e göre çalışmaya katılan öğretmenlerin çoğunlukla kadın olduğu, medeni durumlarının evli olduğu, kıdemlerinin 10 yıl üzerinde olduğu ve öğrenim durumlarının ise lisans düzeyinde olduğu belirtilebilir. Ayrıca araştırmaya katılan öğretmenlerin yaş ortalaması 35,21 olduğu, en genç 25 en yaşlı ise 58 yaşındadır. Bu grup %67,4'ü kadın, %32'si ise erkek öğretmenlerden oluşmaktadır.

### Veri Toplama Araçları

Müzik öğretmenleriyle ilgili bilgiler toplamak amacıyla araştırmacı tarafından oluşturulan bir "Kişisel Bilgi Formu" kullanılmıştır. Kişisel bilgi formunda öğretmen; yaşı, cinsiyeti, medeni durumu, mesleki kıdemi, öğrenim durumu ile ilgili sorular bulunmaktadır. Bu formda öğretmenlerin kimlik bilgilerini içeren sorulara yer verilmemiştir.

Araştırmada müzik öğretmenlerinin tükenmişliğini ölçmek amacıyla Maslach ve Jackson (1981) tarafından geliştirilen "Maslach Tükenmişlik Envanteri", mesleki doyum düzeylerini belirlemek için Kuzgun ve ark. (1999) tarafından geliştirilen "Mesleki Doyum Ölçeği" kullanılmıştır.

Bu çalışmada kullanılan "Mesleki Doyum Ölçeği" Kuzgun ve ark. (1999) tarafından geliştirilen bir ölçektir. Ölçek beşli Likert tipi 20 sorudan oluşmaktadır. Sorular kişilerin mesleki etkinliklerinin ilgi ve yeteneklerine uygunluğu, sorumluluk alma, gelişme ve ilerleme olanakları ile ilgilidir. 14 olumlu 6 olumsuz madde bulunmaktadır. Alınabilecek en düşük puan 20, en yüksek puan ise 100 dür, puan yükseldikçe mesleki doyum yükselir.

Bu çalışma kapsamında toplanan veriler ile Maslach Tükenmişlik Envanterine ait güvenilirlik katsayısı .86, Mesleki Doyum ölçeğine ait güvenilirlik katsayısı .89 bulunmuştur. Buna göre bu araştırmanın çalışma grubundan elde edilen verilerle ölçeğin, güvenilirlik katsayılarının kabul edilebilir düzeyde olduğu görülmektedir. Güvenirlik katsayısının kabul edilebilir olması için genellikle istenen kritik alfa değeri .70 ve üzeridir (Cronbach, 1951). Buna göre, bu çalışmadaki ölçümlerin güvenilir olduğu söylenebilir.

### Verilerin Analizi

Araştırma sorularına yönelik analizlere geçilmeden önce veri seti düzenlenmiş ve analizlerin doğru biçimde yapılabilmesi için kontrol edilmesi gereken varsayımlar test edilmiştir. Buna göre araştırmadaki veri setinde kayıp değerlerin olup olmadığı kontrol edilmiştir. Sadece bir kişinin verisi kayıp olduğu görülmüştür. Bu nedenle kayıp değerlere yönelik herhangi bir işlem yapılmamıştır. Sonrasında veri setindeki uç değerler kontrol edilmiştir. Bu kapsamda, bağımlı değişkenlere ait puanlar z puanına çevrilmiştir. z puanına çevrilen bu değerlerden -3 ile +3 aralığının dışına çıkan değerler dağılımın normalliğini etkileyeceğinden bu aralığın dışına çıkan bir kişiye ait veri analiz dışı bırakılmıştır.



Sonrasında veri setinde yer alan değişkenlerin normallik varsayımının karşılayıp karşılamadığı Shapiro Wilk Testi ( $n < 50$  olduğunda) ve Kolmogrov Smirnov ( $n > 50$  olduğunda) ile incelenmiştir. Testin sonuçları ve değişkenlerin çarpıklık, basıklık katsayıları incelendiğinde her bir grup için değişkenlerin normallik varsayımını karşılamadığı görülmüştür ( $p < ,05$ ). Bu nedenle tüm araştırma soruları parametrik olmayan istatistiksel analizler ile test edilmiştir.

Verilerin analizinde mesleki tükenmişlik ölçeğine ait maddeler 0-4 biçiminde kodlanmıştır. Bunun sebebi orijinal ölçeğin bu şekilde kodlanmasıdır. Mesleki doyum ölçeğinde ise maddeler 1-5 biçiminde kodlanmıştır, araştırmada cinsiyet değişkeni kadın=0, erkek=1; medeni durum değişkeni bekar=0, evli=1; eğitim durumu değişkeni, lisans=0, lisansüstü=1; kıdem değişkeni, 0-5 yıl=0, 6-10 yıl=1, 10 üzeri=2 olarak kodlanmıştır.

Verilerin analizinde 0.05 önem düzeyi olarak kabul edilmiştir. İlk olarak, gruplar (cinsiyet, medeni durum, eğitim durumu) arasındaki farklılığın anlamlılığını tespit etmek için Mann-Whitney U Testi kullanılmıştır. "Mann-Whitney U Testi, ilişkisiz iki grubun puanlarının sıra sayıları dikkate alınarak hesaplama yapılır" (Büyükoztürk, 2012, s.162).

Öğretmenlerin kıdemleri üç kategoriden oluştuğu için öğretmenlerin kıdemlerine ilişkin analizler Kruskal Wallis testiyle analiz edilmiştir. "Kruskal Wallis testi ise ikiden fazla gruptan oluşan ölçüm sonuçlarının ortalamaları arasındaki farkın karşılaştırılmasında kullanılır".

Mesleki doyum ve mesleki tükenmişlik arasındaki ilişki Pearson Korelasyon katsayısı ile belirlenmiştir. Bunun nedeni gruplara bakılmaksızın araştırmadan elde edilen mesleki doyum ve mesleki tükenmişlik verilerinin normal dağılımı olmasıdır.

## Bulgular

Araştırmada ulaşılan mesleki doyum ve mesleki tükenmişlik maddelerine ilişkin frekans ve yüzde değerleri aşağıda verilmiştir. Tablo 2'de mesleki doyum maddeleri, Tablo 3'te ise mesleki tükenmişlik maddelerine yer verilmiştir.

Maddeler		0	1	2	3	4
Bir kez daha dünyaya gelseniz aynı mesleğe girmek ister misiniz?	f	16	20	24	41	70
	%	9,4	11,7	14,0	24,0	40,9
Yaptığımız işi önemli ve anlamlı buluyor musunuz?	f	2	5	18	37	109
	%	1,2	2,9	10,5	21,6	63,7
Mesleğinizi başkalarına önerir misiniz?	f	10	16	27	39	79
	%	5,8	9,4	15,8	22,8	46,2
Keşke başka bir iş yapan insan olsam dediğiniz olur mu?	f	43	35	38	30	25
	%	25,1	20,5	22,2	17,5	14,6
Mesleğinizin gelişmenize olanak verdiğini düşünüyor musunuz?	f	25	27	47	30	41
	%	14,6	15,8	27,5	17,5	24,0
İşyerinize hevesle gelir misiniz?	f	8	21	48	55	39
	%	4,7	12,3	28,1	32,2	22,8
İşiniz ile ilgili yeni bir şey öğrenmeye çalışır mısınız?	f	0	4	19	55	93
	%	0,0	2,3	11,1	32,2	54,4
İşyerinizde aldığınız eğitime uygun bir iş yapıyor musunuz?	f	16	20	36	53	46
	%	9,4	11,7	21,1	31,0	26,9
İşgünü sonunda kendinizi mutsuz ve bıkkın hisseder misiniz?	f	17	33	65	36	17
	%	9,9	19,3	38,0	21,1	9,9
Fırsatını bulduğunuz an başka bir işe geçmeyi düşünür müsünüz?	f	65	29	34	22	21
	%	38	17	19,9	12,9	12,3
Erken emekli olup bir köşeye çekilmeyi düşünür müsünüz?	f	58	32	35	22	23
	%	33,9	18,7	20,5	12,9	13,5

Meslektaşlarınızla karşılaştığımızda onların işlerini nasıl yaptıklarını sorar mısınız?	f	6	14	39	63	49
	%	3,5	8,2	22,8	36,8	28,7

Tablo 2. Mesleki Doyum Ölçeğinden Elde Edilen Frekans ve Yüzde Değerleri (Devamı)

Maddeler		0	1	2	3	4
Mesleki bilginizi arttırmak için seminerlere, kongrelere katılır mısınız?	f	6	20	46	47	52
	%	3,5	11,7	26,9	27,5	30,4
İşyerinde bazı engeller çalışma isteğinizi engeller mi?	f	7	23	53	45	42
	%	4,1	14,0	31,0	26,3	24,6
İşinizin yeteneklerinize uygun olduğunu düşünüyor musunuz?	f	7	16	15	55	78
	%	4,1	9,4	8,8	32,2	45,6
Mesleğinizle ilgili yayınları izler misiniz?	f	6	5	34	61	64
	%	3,5	2,9	19,9	35,7	37,4
Mesleğinizi yürütürken karşılaştığınız engellerle mücadele ediyor musunuz?	f	0	6	25,9	71	69
	%	0	3,5	14,6	41,5	40,4
İşinizin ilgililerinize uygun olduğunu düşünüyor musunuz?	f	3	9	27	54	78
	%	1,8	5,3	15,8	31,6	45,6
Mesleğinizi değiştirmeyi düşündüğünüz anlar oldu mu?	f	54	37	39	22	19
	%	31,6	21,6	22,8	12,9	11,1
Meslek bilginizi arttırmaya yönelik girişimlerde bulunuyor musunuz?	f	1	5	29	59	77
	%	,6	2,9	17,0	34,5	45,0

Tablo 2 incelendiğinde, öğretmenlerin "Yaptığınız işi anlamlı buluyor musunuz?" maddesine %63,7 oranında "Her zaman" yanıtı verdikleri görülmektedir. Bu oranın yüksek olması mesleki doyumları için olumlu yönde bir görüş olarak düşünülebilmektedir.

Olumlu ve olumsuz yönde en yüksek yüzde değerine sahip olan maddeleri ele almak gerekirse ilk olarak olumsuz yönde olan maddeler, %38 "Ara sıra" yanıtı ile "İşgünü sonunda kendinizi mutsuz ve bıkkın hisseder misiniz?" ve %38 "Hiçbir zaman" yanıtı ile "Fırsatını bulduğunuz an başka bir işe geçmeyi düşünür müsünüz?" maddeleridir. "Hiçbir zaman" olarak yanıtlanmış olan yüksek oran aslında öğretmenlerin bu maddelerin tam tersini belirtmek istediklerini göstermektedir.

Olumlu yönde en yüksek değere sahip maddeler ise, %46,2 oran ile "Mesleğinizi başkalarına önerir misiniz?" ve %54,4 oran ile "İşiniz ile ilgili yeni bir şey öğrenmeye çalışır mısınız?" maddeleridir. Öğretmenler bu maddeleri "Her zaman" olarak yanıtlamışlardır.

Tablo 3. Mesleki Tükenmişlik Ölçeğinden Elde Edilen Frekans ve Yüzde Değerleri

Maddeler		0	1	2	3	4
İşimden soğuduğumu hissediyorum.	f	42	33	55	29	12
	%	24,6	19,3	32,2	17	7
İş dönüşü kendimi ruhen tükenmiş hissediyorum.	f	20	43	44	45	19
	%	11,7	25,1	25,7	26,3	11,1
Sabah kalktığımda bir gün daha bu işi kaldırmayacağımı hissediyorum.	f	65	36	44	21	5
	%	38,0	21,1	25,7	12,3	2,9
İşim gereği karşılaştığım insanların ne hissettiğini hemen anlarım.	f	5	17	53	60	36
	%	2,9	9,9	31,0	35,1	21,1
İşim gereği bazı kimselere sanki kişilikten yoksun bir objemmiş gibi davrandığımı hissediyorum.	f	93	36	30	4	8
	%	54,4	21,1	17,5	2,3	4,7
Bütün gün insanlarla uğraşmak benim için gerçekten çok yıpratıcı.	f	35	32	57	31	16
	%	20,5	18,7	33,3	18,1	9,4
İşim gereği karşılaştığım insanların sorunlarına en uygun çözüm yolları bulurum.	f	4	14	35	74	44
	%	2,3	8,2	20,5	43,3	25,7
Yaptığım işten tükendığimi hissediyorum.	f	45	33	54	24	15
	%	26,3	19,3	31,6	14,0	8,8
Yaptığım iş sayesinde insanların yaşamına katkıda bulunduğuma inanıyorum.	f	4	10	18	65	74
	%	2,3	5,8	10,5	38,0	43,3
Bu işte çalışmaya başladığımdan beri insanlara karşı sertleştim.	f	52	52	35	18	14
	%	30,4	30,4	20,5	10,5	8,2
Bu işin beni giderek katılaştırmasından korkuyorum.	f	57	46	33	17	18
	%	33,3	26,9	19,3	9,9	10,5

Kendimi çok enerjik hissediyorum.	f	14	36	46	56	19
	%	8,2	21,1	26,9	32,7	11,1

**Tablo 3.**  
*Mesleki Tükenmişlik Ölçeğinden Elde Edilen Frekans ve Yüzde Değerleri (Devamı)*

Maddeler		0	1	2	3	4
İşimin beni kısıtladığımı hissediyorum.	f	35	35	57	29	15
	%	20,5	20,5	33,3	17,0	8,8
İşimde çok fazla çalıştığımı hissediyorum.	f	22	25	59	41	24
	%	12,9	14,6	34,5	24,0	14,0
İşim gereği karşılaştığım insanlara ne olduğu umrumda değil.	f	103	37	23	5	3
	%	60,2	21,6	13,5	2,9	1,8
Doğrudan doğruya insanlar ile çalışmak bende çok fazla stres yaratıyor	f	39	36	58	27	11
	%	22,8	21,1	33,9	15,8	6,4
İşim gereği karşılaştığım insanlarla aramda rahat bir hava yaratırım.	f	4	7	39	77	44
	%	2,3	4,1	22,8	45,0	25,7
İnsanlarla yakın bir çalışmadan sonra kendimi canlanmış hissedirim.	f	5	16	37	70	43
	%	2,9	9,4	21,6	40,9	25,1
Bu işte çok kayda değer başarı elde ettim.	f	3	10	42	67	49
	%	1,8	5,8	24,6	39,2	28,7
Yolun sonuna geldiğimi hissediyorum.	f	77	44	36	10	4
	%	45,0	25,7	21,1	5,8	2,3
İşimde duygusal sorunları bir hayli soğukkanlılıkla hallederim.	f	15	25	61	48	22
	%	8,8	14,6	35,7	28,1	12,9
İşim gereği karşılaştığım insanların bazı problemlerini sanki ben yaratmışım gibi davrandıklarımı hissediyorum.	f	57	46	44	17	7
	%	33,3	26,9	25,7	9,9	4,1

Tablo 3 incelendiğinde, öğretmenlerin "İşimden soğuduğumu hissediyorum" maddesine %32 oranında "Bazen" yanıtı verdikleri görülmektedir. Bu oranın çok yüksek olmamakla birlikte yok sayılabilecek kadar az da olmadığı görülmektedir.

Olumlu ve olumsuz yönde en yüksek yüzde değerine sahip olan maddeleri ele almak gerekirse ilk olarak olumsuz yönde olan maddeler, %60,2 oran ile "İşim gereği karşılaştığım insanlara ne olduğu umrumda değil" ve %54,4 oran ile "İşim gereği bazı kimselere sanki kişilikten yoksun bir objeymiş gibi davrandığımı hissediyorum" dikkat çekmektedir. "Hiçbir zaman" olarak yanıtlanmıştır. Bu sebepten bu yüksek oran aslında öğretmenlerin bu maddelerin tam tersini belirtmek istediklerini göstermektedir.

Olumlu yönde en yüksek değere sahip maddeler ise, %43,3 değeri ile "Yaptığım iş sayesinde insanların yaşamına katkıda bulunduğuma inanıyorum" ve %43,3 değeri ile "İşim gereği karşılaştığım insanların sorunlarına en uygun çözüm yolları bulurum" maddeleridir. Öğretmenler bu maddeleri "Her zaman" olarak yanıtlamışlardır.

Tablo 4'te müzik öğretmenlerinin mesleki doyumları ve cinsiyetleri arasındaki farklılıklara ilişkin yapılan Mann-Whitney U analizi sonuçları verilmiştir.

**Tablo 4.**  
*Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Doyumları ve Cinsiyetleri Arasındaki Farklılıklara İlişkin Yapılan Mann-Whitney U Analizi Sonuçları*

Değişken	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Mesleki Doyum	Kadın	115	90,39	10394.50	2600.50	,06
	Erkek	55	75,28	4140.50		

Tablo 4'e göre mesleki doyum açısından kadın ve erkek öğretmenleri arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır ( $p > ,05$ ). Başka bir ifadeyle kadın ve erkek öğretmenlerin mesleki doyumlarının birbirine benzer olduğu söylenebilir.

Tablo 5'te müzik öğretmenlerinin mesleki doyumları ve eğitim durumları arasındaki farklılıklara ilişkin yapılan Mann-Whitney U analizi sonuçları verilmiştir.

**Tablo 5.**  
*Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Doyumları ve Eğitim Durumları Arasındaki Farklılıklara İlişkin Yapılan Mann-Whitney U Analizi Sonuçları*

Değişken	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Mesleki Doyum	0	125	85,36	10670.50	2795.500	,78
	1	46	87,73	4035.50		

Tablo 5'e göre mesleki doyum açısından lisans veya lisansüstü eğitim almış öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır ( $p > ,05$ ). Başka bir ifadeyle lisans veya lisansüstü öğretmenlerin mesleki tükenmişlik düzeylerinin birbirine benzer olduğu söylenebilir.

Tablo 6'da müzik öğretmenlerinin mesleki doyumları ve medeni durumları arasındaki farklılıklara ilişkin yapılan Mann-Whitney U analizi sonuçları verilmiştir.

**Tablo 6.**  
*Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Doyumları ve Medeni Durumları Arasındaki Farklılıklara İlişkin Yapılan Mann-Whitney U Analizi Sonuçları*

Değişken	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Mesleki Doyum	0	58	100,39	5822.50	2326.50	,01
	1	111	76,96	8542.50		

Tablo 6'ya göre mesleki doyum açısından evli ve bekar öğretmenleri arasında anlamlı bir farklılık bulunmaktadır ( $p < ,05$ ). Bu anlamda, bekar öğretmenlerin mesleki doyumlarının daha fazla olduğu belirtilebilir.

Tablo 7'de müzik öğretmenlerinin mesleki doyumları ve kıdem düzeyleri arasındaki farklılıklara ilişkin Kruskal Wallis analizi sonuçları verilmiştir.

**Tablo 7.**  
*Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Doyumları ve Kıdem Düzeyleri Arasındaki Farklılıklara İlişkin Yapılan Kruskal Wallis Analizi Sonuçları*

Değişken	Grup	n	Sıra Ortalaması	$\chi^2$	df	p
Mesleki Doyum	1	48	99,45	5,01	2	,08
	2	57	79,35			
	3	66	81,96			

Tablo 7'ye göre mesleki doyumları açısından kıdem düzeylerine göre öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır ( $p > ,05$ ). Başka bir ifadeyle öğretmenlerin kıdemlerine göre mesleki doyumlarının birbirine benzer olduğu söylenebilir.

Tablo 8'de müzik öğretmenlerinin mesleki tükenmişlik alt boyutları ve cinsiyetleri arasındaki farklılıklara ilişkin yapılan Mann-Whitney U analizi sonuçları verilmiştir.

**Tablo 8.**  
*Müzik Öğretmenlerine Ait Mesleki Tükenmişlik Alt Boyutları ve Cinsiyet Arasındaki Farklılıklara İlişkin Mann-Whitney U Analizi Sonuçları*

Değişken	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Duygusal Tükenme	Kadın	115	82,58	9497.00	2827.00	,26
	Erkek	55	91,60	5038.00		
Duyarsızlaşma	Kadın	115	86,04	9895.00	3100.00	,83
	Erkek	55	84,36	4640.00		
Kişisel Başarısızlık	Kadın	115	83,90	9648.00	2978.00	,53
	Erkek	55	88,85	4887.00		

Tablo 8'e göre "Duygusal Tükenme", "Kişisel Başarısızlık", "Duyarsızlaşma" alt boyutları açısından kadın ve erkek öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır ( $p > ,05$ ). Başka bir ifadeyle kadın ve erkek öğretmenlerin mesleki tükenmişlik düzeylerinin birbirine benzer olduğu söylenebilir.

Tablo 9'da müzik öğretmenlerinin mesleki tükenmişlik alt boyutları ve eğitim durumları arasındaki farklılıklara ilişkin yapılan Mann-Whitney U analizi sonuçları verilmiştir.

**Tablo 9.**  
*Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Tükenmişlik Alt Boyutları ve Eğitim Durumları Arasındaki Farklılıklara İlişkin Yapılan Mann-Whitney U Analizi Sonuçları*

Değişken	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Duygusal Tükenme	0	125	88,04	11005.50	2619.50	,37
	1	46	80,45	3700.50		
Duyarsızlaşma	0	125	91,17	11396.50	2228.500	,02
	1	46	71,95	3309.50		
Kişisel Başarısızlık	0	125	88,37	11046.50	2578.500	,30
	1	46	7955	3659.50		

Tablo 9'a göre "Duygusal Tükenme", "Kişisel Başarısızlık" alt boyutları açısından lisans ve lisansüstü öğrenim görmüş öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır ( $p > ,05$ ). Başka bir ifadeyle lisans veya lisansüstü öğrenim görmüş öğretmenlerin mesleki tükenmişlik düzeylerinin birbirine benzer olduğu söylenebilir.

Tablo 9'a göre lisans ve lisansüstü öğrenim görmüş öğretmenleri arasında "Duyarsızlaşma" alt boyutunda anlamlı farklılık bulunmaktadır ( $p < ,05$ ). Lisans seviyesinde öğrenim görmüş öğretmenlerin "Duyarsızlaşma" alt boyutundaki puanları lisansüstünde öğrenim görmüş öğretmenlere göre daha yüksek olduğu belirtilebilir.

Tablo 10'da müzik öğretmenlerinin mesleki tükenmişlik alt boyutları ve medeni durumları arasındaki farklılıklara ilişkin yapılan Mann-Whitney U analizi sonuçları verilmiştir.

**Tablo 10.**  
*Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Tükenmişlik Alt Boyutları ve Medeni Durumları Arasındaki Farklılıklara İlişkin Yapılan Mann-Whitney U Analizi Sonuçları*

Değişken	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Duygusal Tükenme	0	58	79,25	4596.50	2885.50	,27
	1	111	88,00	9768.50		
Duyarsızlaşma	0	58	85,19	4941.00	3208.00	,97
	1	111	84,90	9424.00		
Kişisel Başarısızlık	0	58	82,78	4801.50	3090.50	,67
	1	111	86,16	9563.50		

Tablo 10'a göre "Duygusal Tükenme", "Kişisel Başarısızlık", "Duyarsızlaşma" alt boyutları açısından bekar ve evli öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır ( $p > ,05$ ). Başka bir ifadeyle bekar ve evli öğretmenlerin mesleki tükenmişlik düzeylerinin birbirine benzer olduğu söylenebilir.

Tablo 11'de müzik öğretmenlerinin mesleki tükenmişlik alt boyutları ve kıdem düzeyleri arasındaki farklılıklara ilişkin yapılan Kruskal Wallis analizi sonuçları verilmiştir.

**Tablo 11.**  
*Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Tükenmişlik Alt Boyutları ve Kıdem Düzeyleri Arasındaki Farklılıklara İlişkin Yapılan Kruskal Wallis Analizi Sonuçları*

Değişken	Grup	n	Sıra Ortalaması	$\chi^2$	df	p
Duygusal Tükenme	1	48	80,44	1,38	2	,50
	2	57	91,70			
	3	66	85,12			
Duyarsızlaşma	1	48	89,56	3,46	2	,17
	2	57	93,05			
	3	66	77,32			
Kişisel Başarısızlık	1	48	82,49	,44	2	,80
	2	57	85,87			
	3	66	88,67			

Tablo 11'e göre "Duygusal Tükenme", "Kişisel Başarısızlık", "Duyarsızlaşma" alt boyutları açısından kıdem düzeylerine göre öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır ( $p > ,05$ ).

Başka bir ifadeyle öğretmenlerin kıdemlerine göre mesleki tükenmişlik düzeylerinin birbirine benzer olduğu söylenebilir.

Tablo 12'de müzik öğretmenlerinin mesleki doyumları ile mesleki tükenmişlik düzeyleri arasındaki ilişkiye ait Pearson korelasyon katsayısı sonuçları verilmiştir.

**Tablo 12.**  
*Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Doyumları ile Mesleki Tükenmişlik Düzeyleri Arasındaki İlişkiye Ait Pearson Korelasyon Katsayısı Sonuçları*

	Mesleki Doyum	p
Duygusal Tükenme	-,68	,00
Duyarsızlaşma	-,38	,00
Kişisel Başarısızlık	-,46	,00

Tablo 12'ye göre "Duygusal Tükenme", "Kişisel başarısızlık", "Duyarsızlaşma" alt boyutları ile mesleki doyum arasındaki ilişki anlamlıdır ( $p < ,05$ ). "Duygusal Tükenme" ve mesleki doyum arasında negatif yüksek düzeyde, "Duygusal Tükenme" ile "Kişisel Başarısızlık" ve mesleki doyum arasında negatif orta düzeyde ilişki bulunduğu belirlenmiştir.

Mesleki doyum ile mesleki tükenmişlik arasında negatif anlamlı bir ilişki bulunmaktadır.

## Sonuç ve Öneriler

115 kadın ve 55 erkek müzik öğretmeninden elde edilen bulgulardan yola çıkarak, mesleki doyum açısından kadın ve erkek öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık olmadığı görülmüştür. Kadın ve erkek öğretmenlerin mesleki doyum düzeylerinin birbirine yakın olduğu görülmektedir. 125 lisans, 46 lisansüstü eğitim almış müzik öğretmeninden elde edilen bulgulardan yola çıkarak, mesleki doyum açısından lisans veya lisansüstü eğitim almış öğretmenler arasında bir farklılık olmadığı görülmektedir. Mesleki tükenmişlikten farklı olarak, mesleki doyum düzeyinin eğitim durumuna göre değişiklik göstermemekte olduğu sonucuna ulaşılmıştır. 111 evli, 58 bekâr müzik öğretmeninden elde edilen araştırma bulgularından yola çıkarak, mesleki doyum açısından evli ve bekâr öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmüştür. Bekâr öğretmenlerin mesleki doyum düzeylerinin evli öğretmenlere göre daha yüksek olduğu dikkati çekmektedir. 0-5 yıl kıdeme sahip 48, 6-10 yıl kıdeme sahip 57, 10 ve üzeri yıl kıdeme sahip 66 müzik öğretmeninden elde edilen araştırma bulgularından yola çıkarak, mesleki doyumları açısından kıdem düzeylerine göre öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Kıdemleri ne olursa olsun doyum düzeylerinin benzer olabileceği elde edilen sonuçlar arasındadır. 115 kadın ve 55 erkek müzik öğretmeninden elde edilen bulgulardan yola çıkarak, "Duygusal Tükenme", "Kişisel başarısızlık", "Duyarsızlaşma" alt boyutları açısından kadın ve erkek öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır. Yani cinsiyetin müzik öğretmenlerinin tükenmişlik düzeyleri üzerinde bir farklılık yaratmadığı düşünülmektedir. Kadın ya da erkek müzik öğretmenlerinin meslek yaşantılarında karşılaştıkları problemlerin ve mesleki tükenmişliklerinin aynı ölçüde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. 125 lisans, 46 lisansüstü eğitim almış müzik öğretmeninden elde edilen bulgulardan yola çıkarak, "Duygusal Tükenme", "Kişisel başarısızlık" alt boyutları açısından lisans ve lisansüstü öğrenim görmüş öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır. Lisans ve lisansüstü öğrenim görmüş öğretmenlerin mesleki tükenmişlik düzeylerinin birbirine benzer olduğu görülmektedir. Lisans ve lisansüstü öğrenim görmüş öğretmenleri arasında "Duyarsızlaşma" alt boyutunda bir farklılık dikkati çekmektedir. Lisans seviyesinde öğrenim görmüş öğret-

menlerin "Duyarsızlaşma" alt boyutundaki puanları lisansüstünde öğrenim görmüş öğretmenlere göre daha yüksektir. Yani lisansüstü eğitim almış müzik öğretmenlerinin mesleki tükenmişlik alt boyutlarından olan "Duyarsızlaşmaya" daha az maruz kaldığı görülmektedir. 111 evli, 58 bekar müzik öğretmeninden elde edilen araştırma bulgularından yola çıkarak, "Duygusal Tükenme", "Kişisel başarısızlık", "Duyarsızlaşma" alt boyutları açısından bekar ve evli öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır. Müzik öğretmenlerinin bekar ya da evli olmaları durumu mesleki tükenmişlik düzeylerini farklılık yaratacak düzeyde etkilememektedir. 0-5 yıl kıdeme sahip 48, 6-10 yıl kıdeme sahip 57, 10 ve üzeri yıl kıdeme sahip 66 müzik öğretmeninden elde edilen araştırma bulgularından yola çıkarak, "Duygusal Tükenme", "Kişisel başarısızlık", "Duyarsızlaşma" alt boyutları açısından kıdem düzeylerine göre öğretmenler arasında anlamlı bir farklılık olmadığı tespit edilmiştir. Meslekteki kıdemleri, müzik öğretmenlerinin tükenmişliklerini birbirinden farklı düzeyde etkilememektedir. İster 0-5 yıl aralığında olsun, ister 6-10 ya da 10 yıl ve üzeri, tükenmişlik düzeyleri farklı olmayabilir.

Araştırmanın önemini yansıtan ve en son alt amacında elde edilen bulgular doğrultusunda, "Duygusal Tükenme", "Kişisel başarısızlık", "Duyarsızlaşma" alt boyutları ile mesleki doyum arasındaki ilişkinin anlamlı olduğu sonucuna varılmıştır. "Duygusal Tükenme" ve mesleki doyum arasında negatif yüksek düzeyde, "Duygusal Tükenme" ile "Kişisel Başarısızlık" ve mesleki doyum arasında negatif orta düzeyde ilişki bulunduğu belirlenmiştir.

Mesleki tükenmişlik ile mesleki doyum arasında negatif anlamlı bir ilişki bulunmaktadır yani mesleki tükenmişlik arttıkça mesleki doyum azalmakta, mesleki doyum arttıkça ise mesleki tükenmişlik azalmaktadır.

Mesleki tükenmişlik ve doyum kavramlarının birbirinden farklı anlamlar içerdiği ve doğal olarak birbirinin karşıtı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, mesleki tükenmişlik ve doyum arasında negatif anlamlı bir ilişki çıkması araştırma açısından ön görülen bir sonuç olmakla birlikte araştırmanın önemi ve amacını ortaya koymuştur.

Araştırma sonuçlarından yola çıkarak bazı önerilerde bulunulmuştur.

Mesleki tükenmişlik ve eğitim durumu arasındaki ilişkinin bulgularında lisans seviyesinde öğrenim görmüş öğretmenlerin "Duyarsızlaşma" alt boyutundaki puanları lisansüstünde öğrenim görmüş öğretmenlere göre daha yüksek olduğu için lisansüstü eğitim almış müzik öğretmenlerinin mesleki tükenmişlik alt boyutlarından olan "Duyarsızlaşmaya" daha az maruz kaldığı görülmüştür, buna bağlı olarak, müzik öğretmenlerinin lisansüstü eğitim almalarının, mesleki tükenmişlik düzeylerini olumlu etkileyeceği yani mesleki tükenmişliğe daha az maruz kalacakları düşünülmektedir, bu sebepten müzik öğretmenlerinin lisansüstü eğitim almaları önerilmektedir.

Mesleki tükenmişlik ve mesleki doyum arasındaki ilişkinin incelendiği sonuçlara göre, mesleki tükenmişlik ile mesleki doyum arasında negatif anlamlı bir ilişki tespit edilmiştir yani mesleki tükenmişlik arttıkça mesleki doyum azalmakta, mesleki doyum arttıkça ise mesleki tükenmişlik azalmaktadır. Bu doğrultuda öğretmenlerin mesleki doyum düzeylerinin yüksek tutulmasını sağlanması önerilmektedir.

Mesleki doyum düzeyleri ve mesleki doyum arttırmaya yönelik araştırmalar yapılması, mesleki tükenmişlik düzeyini düşük tutma-

ya yönelik önlemlere yönelik araştırmalar yapılması önerilmektedir.

Müzik öğretmenlerinin cinsiyet, yaş, kıdem, eğitim durumu, iş yükü gibi farklılıklar gözetmeksizin günlük streslerinin giderek çoğalmasını ve birikim halini almasını önlemek için ara sıra sosyal aktivitelerde ve kültürel faaliyetlerde bulunmaları sağlanabilir.

**Etik Komite Onayı:** Bu çalışma için Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'ndan etik kurul onayı alınmıştır (Tarih: 21 Ekim 2021, No: 11/08).

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir – D.C.K., B.T.; Tasarım – D.C.K., B.T.; Denetleme – D.C.K., B.T.; Kaynaklar – D.C.K., B.T.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – D.C.K., B.T.; Analiz ve/veya Yorum – D.C.K., B.T.; Literatür Taraması – D.C.K., B.T.; Yazıyı Yazan – D.C.K., B.T.; Eleştirel İnceleme – D.C.K., B.T.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

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

**Ethics Committee Approval:** Ethics committee approval was obtained from Atatürk University Social and Human Sciences Ethics Committee for this study (Date: October 21, 2021, No: 11/08).

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept – D.C.K., B.T.; Design – D.C.K., B.T.; Supervision – D.C.K., B.T.; Resources – D.C.K., B.T.; Data Collection and/or Processing – D.C.K., B.T.; Analysis and/or Interpretation – D.C.K., B.T.; Literature Search – D.C.K., B.T.; Writing Manuscript – D.C.K., B.T.; Critical Review – D.C.K., B.T.

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

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

## Kaynaklar

- Aslan, A. K. (2001). İlköğretim I. kademe öğretmenlerinin yaşam kalitesi ve mesleki doyumları. *Ege Eğitim Dergisi*, 1(1), 63-82.
- Avcı, U., Dönmez, F. G., & Artun, C. (2017). Mesleki doyum ve mesleği bırakma niyeti ilişkisi: Turizm çalışanları üzerine görgül bir araştırma. *Uluslararası İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 3(3), 111-127. [Crossref]
- Büyüköztürk, Ş. (2012). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. Pegem Akademi Yayınları.
- Başaran, İ. E. (1982). *Örgütsel davranış*. Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Baltaş, A., & Baltaş, Z. (1990). *Stres ile başa çıkma yolları*. Remzi Kitapevi.
- Cronbach, L. J. (1951). Coefficient alpha and the internal structure of tests. *Psychometrika*, 16(3), 297-334. [Crossref]
- Çağlayan, Y. (2007). *Tükenmişlik sendromu ve iş doyumuna etkisi devlet ve vakıf üniversitelerindeki akademisyenlere yönelik alan araştırması* (Yüksek Lisans). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 226112)
- Çam, O. (1992). *Tükenmişlik envanterinin geçerlik ve güvenilirliğinin araştırılması*. 7.Ulusal Psikoloji Kongresi Bilimsel Çalışmaları içinde (ss. 155-160). Hacettepe Üniversitesi.
- Edelwich, J., & Brodsky, A. (1980). *Burnout: Stages of disillusionment in the helping professions*. NY: Human Sciences Pres.
- Eren, E. (2007). *Örgütsel davranış ve yönetim psikolojisi*. Beta Yayıncılık.
- Ersever, G. (1995). İlköğretim müfettiş adaylarının iş doyumlarının bazı değişkenlere göre incelenmesi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10(1), 85-92.



- Freudenberg, H. J. (1974). Staff burnout. *Journal of Social Issues*, 30, 159-164. [\[Crossref\]](#)
- Girgin, G., & Baysal, A. (2005). Zihinsel engelli öğrencilere eğitim veren öğretmenlerin mesleki tükenmişlik düzeyi ve bazı değişkenler. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18, 1-10.
- Karasar, N. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Kıncal, R. (1997). *Eğitim bilimlerine giriş*. Eser Ofset.
- Kuzgun, Y., Aydemir, S. S., & Hamamcı, Z. (1999). Mesleki doyum ölçeğinin geliştirilmesi. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 2(11), 14-18.
- Maslach, C., & Jackson, S. E. (1981). The measurement of experienced burnout. *Journal of Occupational Behavior*, 2, 73-81. [\[Crossref\]](#)
- Meier, S. T. (1983). Toward a theory of burnout. *Human Relations*, 36(10), 899-910. [\[Crossref\]](#)
- Perlman, B., & Hartman, E. (1982). Burnout: summary and future research. *Human Relations*, 35(4), 283-305. [\[Crossref\]](#)
- Pines, A. M., & Aranson, E., (1988). *Career burnout: Causes and cures*. NY: The Free Press.
- Sevimli, F., & İşcan, Ö. F. (2005). Bireysel ve iş ortamına ait etkenler açısından iş doyumunu. *Ege Akademik Bakış Dergisi*, 5(1), 55-64.
- Stout, K. J., & Williams, J. M. (1983). Comparison of two measures of burnout. *Psychological Reports*, 53(1), 283-289. [\[Crossref\]](#)
- Suran, B. G., & Sheridan, E. P. (1985). Management of burnout: training psychologists in professional life span perspectives. *Professional Psychology: Research and Practice*, (15), 741-752. [\[Crossref\]](#)
- Şahin, D. (2007). *Öğretmenlerin mesleki tükenmişlik düzeyleri* (Tez No. 190958) [Yüksek Lisans]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir.
- Turgut, E. (2010). *İş doyumunu ve yaşam doyumunu ilişkisi ve İstanbul'daki devlet üniversite hastanelerinde çalışan ameliyathane hemşirelerine yönelik bir araştırma*. (Tez No. 264514) [Yüksek Lisans]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir.
- Torun, A. (1996). "Stres ve Tükenmişlik", Endüstri ve Örgüt Psikolojisi, Türk Psikologlar Derneği ve Kalite Derneği Ortak Yayını.
- Yıldırım, F. (2007). İş doyumunu ve örgütsel adalet. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 62(1), 253-278. [\[Crossref\]](#)



# Gri Alanlarda "Sanki Gibi Bir Şey": Turist Ömer

## "Something Like As If" In Gray Areas: Turist Ömer

Hacer AKER 

Selçuk Üniversitesi, İletişim  
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve  
Sinema Bölümü, Konya, Türkiye

### Öz

Çalışma, gündelik direnişin spesifik alanı, ana teorik yaklaşımları ve farklı ampirik materyal aralığından hareketle Turist Ömer'i yaratan, yaşatan ve yok eden koşulların izini sürüyor. Bu çaba, insanlığın bir bilinç aşamasını yakalayınca kadar yapısal düzeyde bütünlük gösterdiği fikrine yaslanarak eylemsel alanı önceleyen ve çıkarımlarını bu çerçevede şekillendiren yazından farklılaşıyor ve şu sorunun yanıtını arıyor: Turist Ömer gündelik yaşamında siyasi süreçlere nasıl katılır ve bu katılım biçimleri hangi kavramlar ışığında listelenebilir? Turist Ömer filmlerini olumsallık mantığına yaslanarak kültürel metin olarak ele alan bu çalışma, filmlerin analizinde, Ryan ve Kellner'ın Politik Kamera'da yürüttüğü yapıçözücü yöntemin referanslarından yararlanıyor; gelişimsel alt problem cümleleriyle tarihsel okuma perspektifinden "nasıl" sorusunu sorarak sosyal bilimlerin açtığı yoldan ilerliyor. Genel cepheden açığa çıkan sonuç, "sanki gibi bir şey" olan ve "gri alanlarda gerçekleşen" bu "oluş"un, bir turist edasıyla, içeriye dışarıdan bakan bir gözle majör alanı yersizyurtsuzlaştırdığı, eksilmeyen neşesiyle minör olana olanaklar sunduğunu gösteriyor.

**Anahtar Kelimeler:** Turist Ömer, gündelik hayat, gündelik direniş, komedi, yapıçözüm

### ABSTRACT

Based on the specific area of everyday resistance, the main theoretical approaches and the different empirical material spacing, the study traces the conditions that create, sustain and kill the Turist Ömer. This effort, based on the idea that humanity shows integrity at the structural level until it reaches a stage of consciousness, differs from the literature that prioritizes the actional one and shapes its conclusions in this framework and it seeks the answer to the that question: How does Turist Ömer participate in political processes in his daily life and what concepts can these forms of participation be listed in the light of? This study, which handles Turist Ömer films as a cultural text based on the logic of contingency, in the analysis of films, benefits from references of the deconstructive method that Ryan and Kellner conducted in Political Camera and it proceeds along the path opened by social sciences by asking the "how" question from the perspective of historical reading with developmental sub-problem sentences. The result that emerges from the general front shows that this becoming who is "something like as if" and "occurs in gray areas" deterritorializates the major one with the air of a tourist and with an outer eye and offers possibilities to the minor one with his unflinching joy.

**Keywords:** Turist Ömer, daily life, daily resistance, comedy, deconstruction

### Giriş

Turist Ömer tiplerini gündelik hayat, gündelik direniş ve komik olanın düşünsel izlekleri kavram setinden yararlanarak analiz etmeyi amaçlayan bu çalışma iki önerme üzerine kurulmuştur. İlk önerme siyasetin bir inşa/kuruluş süreci olduğu, bu inşanın gündelik yaşam içinde sürekli olarak yıkım ve yapıma maruz kaldığı ve siyasetin gündelik inşasının toplumsal örüntünün adı olarak gündelik hayatın içinde şekillendiği yönündedir. Yalnızca devlet ile bireyler arasında değil, ekonomik, siyasal, düşünsel, kültürel, cinsel, sanatsal, etnik vb. farklı egemen iktidar ilişkilerinin gündeme alındığı kültürel çalışmalar geleneği, postyapısalcı ve postkolonyal argümanların ışığında kurulan teorik zemine yaslanan bu önerme, gündelik hayatı bir pratikler sistemi olarak ele alan, kolektif ve görünür direnme biçimleri yerine "taktiksel direnme", "gündelik hayatın direnme biçimleri" ve "sıradanın sessiz tecavüzü" olarak Certeau (2008), Scott (2014) ve Bayat (2006; 2008; 2016) ekseninde çerçevesi çizilen sessiz, doğrudan olmayan yeni eylem biçimlerini betimleyen kuramsal dayanaklarla des-

teklidir. Söz konusu kuramsal dayanaklar (gündelik direniş paradigması), insanların gündelik hayatlarında iktidarın zayıflamasına yol açan davranışları ile ilgilidir. Bu davranışlar, ekonomik olduğu kadar kültürel ve toplumsal talepleri de bünyesinde barındırdığından klasik anlamdaki toplumsal hareketlerden çok daha geniş bir mücadele alanında işlev görür. Dahası, gündelik direniş, direnmenin toplumsal yaşama entegre edildiğini ve normallikle bir parçası olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla direnme pratikleri görünür değil ve niyet açıkça dile getirilmez (Hollander & Einwohner, 2004, s. 539). Öte yandan genel olarak toplumdaki güç ilişkilerinin karmaşıklığını, özel olarak da maduniyet siyasetini gözler önüne sermeyi sağlayan bu paradigma, evrensel bir mücadele tarzı umamayacağımızı, toptancı yaklaşımların genelde insanların değişim anlayışındaki çeşitliliği çarpıttığını, yerelin bir çözümlenme birimi olduğu kadar önemli bir mücadele alanı olarak da tanınması gerektiğini, baskının hüküm sürdüğü durumlarda örgütlü protestonun illa ki ayrıcalıklı olmadığını, örgütlü ortak eylemin her yerde mümkün olmayabileceğini, dolayısıyla alternatif mücadele tarzlarının keşfedilmesi ve ta-

\*Bu çalışma, "Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri" başlıklı doktora tez çalışmasının bir bölümü temel alınarak hazırlanmıştır.

Geliş Tarihi/Received: 06.12.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 16.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Hacer AKER  
E-posta: haceraaker@selcuk.edu.tr

Cite this article: Aker, H. (2022). "Something like as if" in gray areas: Turist Ömer. *Art Vision*, 28(48), 33-42.



Copyright@Author(s) - Available  
online at finearts-ataunipress.org  
Content of this journal is licensed  
under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial 4.0  
International License.

nınması gerektiğini söyler (Bayat, 2016, s. 76). Bu önermeye dayalı olarak çalışmada, tiptemenin edilgen olmadığı, siyasal aktör olarak değilse de sadece hayatta kalma mücadelesi veren özne olarak görülemeyeceği iddia edilmektedir.

Öte yandan bu yönlü bir kavrayış, gülme, taklit, alay, karnaval/şenlik, argo, müstehcen söylem biçimleri vb. gündelik hayatın gizli/örtülü direnme pratikleri olarak görmemizi de olanaklı kılar. Gülme ve gülünçleştirilen nesne üzerine yürütülen tartışmalarda iki yönlü bir kavrayıştan bahsetmek mümkündür. İlki, söz konusu kavramların baskıcı ideolojik alanın korkunçluğunu ortaya çıkardığına ve eleştirel politik bir güçle birleşerek insanı özgürleştireceğine ilişkin olumlayıcı perspektif, bir diğeri ise korku kaynağını gülünçleştirmenin toplumsal denetim aracı olarak görülmesine odaklanan olumsuzlayıcı perspektiftir. Bu çalışma, gülmenin, gündeliğin siyasal anlam üreten niteliğinden azade görünümünün aksine, siyasetin gündelik inşasında önemli bir araç olduğunu ve Turist Ömer filmlerinin siyasetin gündelik inşasına dair bulgulara erişmek için elverişli bir zemin olduğunu savunmaktadır.

Söz konusu önermelere dayalı olarak çalışma, Turist Ömer temsilini, maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izlekleri kavram setinden yararlanarak tarihsel-maddeci perspektiften okumayı ve böylece ideolojinin görmezden gelmeye çalıştığı olasılıkları gizlendikleri yerlerden bulup çıkarmayı amaçlamaktadır. Filmler ile toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi şifrelenmiş bir ilişki olarak düşünmekte; film çözümlemelerini, Ryan ve Kellner'in Holywood filmleri üzerinden yürüttüğü yapıçözücü okumanın referanslarıyla bir deşifre etme faaliyeti biçiminde gerçekleştirmektedir. Ve bunu, Derrida'nın (2014) da dediği gibi, metnin, yazarın elinden çıktıktan sonra artık okura ait olduğu hesaba katarak yapmaktadır. Böylece orda olmayan, olmadığı sanılan ya da olabilecek olan tartışmanın içine yerleştirilecektir.

## Yöntem

Postyapısalcı yaklaşım üzerine inşa edilen bu çalışmada, nitel araştırma modellerinden yapıçözücü okuma tekniği kullanılmıştır. Ryan ve Kellner'in *Politik Kamera*'da ortaya koyduğu üzere ideoloji, eşitsizlik üzerine kurulu toplumlara özgü gerilimleri etkisiz hale getirirken bu güçlere işaret eder ve diğer olasılıkların etkilerini yine kendi temsil tarzı içinde sergilemeden edemez. "Bütün Hollywood filmleri özleri itibarıyla ideolojiktir" ifadesini eleştiren Ryan ve Kellner, altmışlı yılların sonlarından seksenlerin ortalarına kadar uzanan bir dönemde Hollywood sinemasının bu yönelime nasıl karşılık verdiğini ortaya koymak için "metafor" (eğretileme) ve "metonimi" (düzdeğişmece) terimlerine başvururlar. Söz konusu iki terimi, temsilin iki ana eksenini (idealize edici/maddeselleştirici) belirtmek için genel retoriksel stratejiler olarak ele alan yazarlara göre metafor, ideal bir anlama gönderme yaptığından ideolojiktir. Farkçı değil, benzetimseldir. İmgeyi bir anlamla özdeş kılar, onun arkasına iter. Evrenselciliği dolayısıyla özgül koşullardan (bağlamsal) bağımsızdır. Örneğin, kartal imgesi metaforik temsilde özgürlük gibi ideal bir anlamın taşıyıcısıdır. Buna karşın metonimik temsilde kartal, yatay düzlemde ele alınır. İdealize edilmez. Gerçekçi, somut ve materyalist yönelimi, anlamı sınırsız bir düzleme taşır. Kartal, bir parça olarak bütünle ilişkili düşünülür: Kuş yuvası, orman, soyu tükenmekte olan türler vb. Bu bakımdan yazarlara göre metafor geleneksel, metonimi ise dinamik ve belirlenimsizliği dolayısıyla gelecek yönelimlidir. Derrida'nın differance ve kararverilemezlik vurgusuna benzer şekilde, metonimik temsiller de çoğulcu ve kestirilemezdir. Farklılıkları olumlar; bağlama odaklanarak eşitleme paradigmasını yapıçözümüne uğratar ve yıkarlar. İdeolojik metaforların altını oyan metonimik yaklaşım aynı

zamanda tahakküm toplumunun istikrar ve kimliğini tehdit eden kayda değer güçlerin varlığının habercisidir (Ryan ve Kellner, 2010: 39-42). Demek ki yapıçözümücü okumanın taktiği, metinlerin kendi egemen mantık sistemlerine ters düştüklerini, "başlarının derde girdikleri, takıldıkları ve kendileriyle çelişkiye düşmek zorunda kaldıkları semptomatik noktalara, yani anlamsal çıkmazlara dikkat çekerek göstermektir" (Eagleton, 2014: 145). Bu bakıma yapıçözüm, ideolojinin görmezden gelmeye çalıştığı, tahakküm toplumunun ötesinde bir yerlere, daha eşitlikçi bir toplumsal yapıya işaret eden etki ve olasılıkları gizlendikleri yerlerden bulup çıkarmayı sağlayabilir.

Öte yandan bu çalışma Turist Ömer'i örnek olay (case study) yaklaşımı üzerinden ele almaktadır. Turist Ömer Sadri Alışık'ın hayat verdiği bir tipteme olarak ilk kez *Helal Olsun Ali Abi* (1963) adlı filmde yan rolde yer almıştır. Turist Ömer'in ana karakter olarak izleyiciyle bulunduğu film sayısı ise toplam yedidir. Turist Ömer filmlerinden, *Turist Ömer Dümenciler Kralı* (Hulki Saner, 1965) ve *Turist Ömer Almanya'da* (Hulki Saner, 1966) isimli serinin iki filmi, dijital kaynaklarına ulaşamamasından dolayı kapsam dışında tutulmuş; *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964), *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* (Hulki Saner, 1970), *Turist Ömer Arabistan'da* (Hulki Saner, 1970), *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* (Hulki Saner, 1971) ve *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner, 1973) adlı serinin beş filmi ise örneklem kapsamına alınmıştır.

## Bulgular

### "Kırkayak Adam": Hayal(et)

İlk filmi *Günahsızlar*'ı 1946 yılında çeviren Sadri Alışık, 1959 yılında *Yalnızlar Rihim* adlı filmde Çolpan İlhan ile kamera karşısına geçer. Bu filmde birbirine âşık olan çift aynı yıl evlenir. Alışık, eşine doğum gününde hediye almak ister ancak bütçesi el vermez. Ekonomik durumu kendi deyimiyle kısıtlıdır. Hakedişini almak için yola koyulur, dolmuşa biner. Tanınmaktan rahatsızdır. Şoförün arkasına oturur ve dolmuşun dolmasını bekler. Dolmuşa en son binen kişi genç, delikanlı bir çocuktur. Bilindiği adıyla "kırkayak bir adam"dır. Dolmuşa biner binmez Sadri Alışık ile göz göze gelir ve "Ooo meraba Sadri abi, naber?" der. Tanınmak istemeyen Alışık'tan şu ses yükselir: "Benzettin kardeşim, yanlış." Bunun üzerine, "Olur mu yaa, dün akşam bahçe sinemasında anadın mı filminizi seyrettik icabında" yanıtını veren gence, "Yok değilim kardeşim" diyerek tekrar aynı yanıtı verir Alışık. Yol boyu sürer bu durum. Genç adam inerken, "Eyvallah Sadri abi, yani geçen akşam ah yedin gene bizi abi" diyerek seslenir. Alışık'tan, alışıldık yanıt gecikmez: "Offf, değilim kardeşim." Ünlü oyuncuya göre, bu durumdan sadece kendi değil şoför de rahatsız olmuştur. Nitekim son yolcusu olan Sadri Alışık'a döner ve şöyle der şoför: "Ya şuraya bak beyefendi, yani ne biçim münasebetsiz insanlar var. Ya seni benzete benzete artiste benzetiyo. Bi adama benzetse ya birader" (Alışık, 1982).

Anlaşılan o yıllarda oyuncu/artist olmak, bir dolmuşçunun gözünden adam olamamak ile eşdeğerdir: Olsa olsa rol kesecek, kamera karşısında binbir kılığa girecektir. Bu cümleleri duymak Alışık'a ne hissettirmişti bilinmez. Ancak dillendirdiğine göre "kırkayak" diye anılan genç adamdan ilham almış; yönetmen Hulki Saner'in de onay vermesi ve "eklemeleri" ile Turist Ömer'i yaratmak için ilk adımı atmıştır (Alışık, 1982). "r, z" seslerine kuvvetli basarak kelimenin hece kısımlarını kese kese ve bastırarak dile getirmiş (a-bicim); bazen de aşındırmıştır. Ben yerine biz diyerek zamanı "şimdi"nin kipiyle anlatmış; "kırkayakvari" üslubuyla dili biçimbozuma uğratmıştır. Cilalı İbo'nun dil üzerinde bıraktığı peltelere karşılık "O", argo bir dil kullanmış; sözcüklere her insanın anlayamayaca-

ğl "giysiler giydirerek" seyircisine seslenmiştir. 1963 yılında *Helal Olsun Ali Abi'* (Hulki Saner) adlı filmde Turist Ömer'in sarfettiği şu sözler, "kırkayak adam"ın hayaletiyle Turist Ömer'e musallat oluşunun beyazperdeye yansıyan ilk emaresidir: "Of be, helal be Ali abi! Turist Ömer teşekkürlerini sunar. Bi yumruk koydun be anadın mı, herif paspal." Filmin güçlü, çevik ve akıllı karakteri Ali (Ayhan Işık) bir yumrukla adamı yere sermiştir. Doğrudur. Ancak filme yumruğunu koyan, Turist Ömer olmuştur: "Film çok büyük iş yapmış, tip beğenilmiştir" (Alışık, 1990). Öyle ki yönetmen Hulki Saner "Arkadaş biz bir Turist Ömer filmi yapalım. Tek başına. Başrolünü sen oyna" (Alışık, 1990) demek zorunda kalmıştır. Denemeye değer görülen iş aradan geçen bir yılın ardından tipliklemeyle aynı adı taşıyan filmle beyazperdeye taşınmıştır. Sadri Alışık için o andan itibaren hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Hüzünlü filmlerin adamı, kahkaha attırmış; kahkaha ve hüzünün birlikteliği Turist Ömer ile ete kemiğe bürünmüştür. Seyircide karşılık bulan bu "oluş", 70'li yılların ortalarına kadar sürecek bir serinin de varkalma sebebidir.

Elbette Turist Ömer tiplemesini sadece kullandığı dil var etmemiştir. Birincil olsa da yeterli sebep değildir bu. Yukarıda da belirtildiği üzere yönetmen Hulki Saner'in "eklemeleri" olmuştur. Bu eklemeleri kavramadan Turist Ömer'in "içine düşmek" mümkün değildir. Ancak yine de "argo" üzerine biraz düşünmek, sormak gerekir: Argo kimin dilidir? Bu biçimbozum kendine seyirci bulmakta neden gecikmemiştir? Bu buluşmanın 60'ların ortasını 70'lerin ortasıyla kesen dönemde gerçekleşmesi yalnızca bir tesadüf müdür? Şayet argo, ana dili bozmak ve ona alternatif bir dil yaratmak ise "bu", gündelik hayatın içine sızan bir direniş pratiği olabilir mi?

### Argonun Dili: Direnme Pratiği

Argoyu<sup>2</sup> açıkça tanımlamak ve sınırlarını belirlemek için, Aktunç'un "alan" ve "genel" argo kavramları üzerinden geliştirdiği çıkarsamaya bakmak ufuk açıcı olabilir. Yazara göre alan argosu, içinde bulunduğu sınırlı çevrede yaşayan, bu çevrenin dışında kalan topluluktan ayrılmak ya da korunmak isteyen kişilerce yaratılıp benimsenmiş konuşma biçimidir (Aktunç, 1998, s. 11). Bu tanıma göre argo bir korunma gereksiniminden doğar ve bir alan (habitus) yaratır. Kilit nokta tam da bu alanı yaratınların varlığında açığa çıkar. Acaba kimdir onlar? Yazara göre Türkiye'de açığa çıkan alan argoları on sekiz madde, altı öbek üzerinden özetlenebilir: Suç dünyasını, hırsızlar, uyuşturucu kullananlar, kumarbazlar, kabadayılar ve dilenciler oluşturur. Hapishanede, yatılı okulda ya da kışlada kalanlar kapalı dünyaları olanlardır. Azınlık dünyası, etnik azınlıkları ve göçmenleri; cinsel dünya, eşcinsel ve seks işçileri;<sup>3</sup> alışveriş dünyası ise esnaf, şoför ve eğlence yerlerinde çalışanları kapsar. Aktunç bu listeye son olarak spor dünyasını ekler (1998, s. 11-12). Söz konusu tespitin açıkça ortaya koyduğu şey, argo dilini kullanan bireylerin, genel olarak egemen kesimde kabul görmeyen bireyler oldukları, dilin verili anlamları karşısında susarken, bu anlam dizgesini alt üst etmeye çalışmalarıyla ilgilidir. Turist Ömer belli ki bu yolla, "bu düzen değişmeyecek mi" sorusunu, "ya düzülen ne olacak, o değişmeyecek mi" şeklinde sormakta, etik bir azınlıkta etnik bir azınlığı buluşturmaktadır. Eş deyişle, toplumsal yasalarda boşluk açmaya yönelerek

dışlandığı topluma üstü kapalı olarak kızmakta, toplumun normlarıyla alaycı bir dille dalga geçmektedir. Nitekim *Türk Kültüründe Argo* adlı yapıtında çeşitli edebi eserleri edebiyat/argo ilişkisi üzerinden irdeleyen Kefeli'nin (2002) ulaştığı sonuçlar da bu çıkarımı destekler niteliktedir. Yazara göre, edebi eserde argo, komik durum yaratma, yergi ve gülmece için başvurulan bir kaynak olmanın yanı sıra dilde yeni arayışların bir simgesi, bir başkaldırı, bir karşı-anlam yaratma aracıdır (2002, s. 170). Turist Ömer'in dilinde kendini açık eden bu karşı-anlam arayışı, "mahallenin (halkın), Kasımpaşa'nın, Etyemez'in, Vefa'nın, Balat'ın vb. sesi, yitmekte olan isyanı gibi bir şeydir" (Atayman, 2011, s. 105). Türk sinemasının ne milli kapitalizm ne burjuva ne de devlet tarafından kurulduğu, onu vareden ve ayakta tutan halk olduğu, halkın da Agambenci anlamda ezilenlere ve dışlananlara karşılık geldiğini hatırladığımızda, Turist Ömer'in kendine yarattığı bu kaçış çizgisi (argo) ile mevcut düzeni yıkmaya ya da ona dâhil olma değilse de onu sarsma, şeklini ve asaletini kaybettirme arzusunda olduğu açıktır. Bu bakımdan tiplemenin dilini, ötekini dili, sınırlarda gezinen ve o sınırları ihlal eden bir girişim olarak düşünmek gerekir. Bir bakıma hem zehir hem de devadır (pharmakon). Kendine bu yolla koruyucu bir kılıf edinen tiplemenin, en çok da bu yüzden başı ağırır.

### Bozukbiçim, Biçimbozum

Turist Ömer'in içinde olamadığı sisteme karşı tek direnme biçimi, egemen olanın (dil) kurallarını bozuma uğratmakla sınırlı değildir. Daha önce de belirtildiği şekliyle yönetmen Saner'in "eklemeleri" olmuştur. Bu eklemeler kendini en net biçimde tiplemenin görselleştirilmiş figüründe gösterir. Örneğin, Turist Ömer serinin tüm filmlerinde görünümü kentli, kendisi oldukça eski bir şapka kullanır. Gözlerine doğru indirerek kullandığı şapka, bir inşaat işçisinden iki buçuk liraya satın alınmıştır. İnşaat işçisinin "lime lime, dökük şeyiyle" (Alışık, 1990), "kırkayak adamın dili"ni birleştiren tipleme ne top ne keçi ne de uzun sakala benzeyen yüz tüylerine sahiptir: Kirlidir. 60'larda bu, alışıldık bir durum değildir. O, sakallı da biçimsizdir. Üstten birkaç düğmesini açık bıraktığı gömleğinin bel bölümü dışarı sarkıktır. Üstelik kravatsızdır. Pantolonu ütüsüz, kemersizdir. Ama hala bir şeyler eksiktir. Kendi deyimiyle o, "Ayakkabıların topuğuna basma ihtiyacı" hissetmiştir. "Sürünecek, daha dökük, saçık olsun diye." (Alışık, 1990). Açığa çıkan şey, ne olduğu belli olmayan, biraz kentliden biraz köylüden biraz varlıklıdan biraz yoksuldan ödünç alınmış biçimsiz bir görünümdür: Kentli olmanın gereklerine uygun hareket eden ancak kente özgü olanı biçimbozuma uğratan bir görünüm. Sürekli işsiz ve parasız oluşu, evinin ve ailesinin olmayışı, diğer bir deyişle yerleşik hayata ilişkin verilerin bulunmaması da bu "bozukbiçim"e ilişkin temsili güçlendirmektedir.

### Düzenbozan, Düzenbozum

Görsel açıdan belirsiz, kafa karıştırıcı ve rahatsız edici bu görünüme, ortalama insan tahayyülüne göre görselleştirilebilecek bir figüre ve formüle sahiptir. Zihnin bir simgesi veya nesnesi olarak tasarlanmadan önce, görülmüş; içinde bulunduğu toplum tarafından kendisine yüklenen kişisel özellikler, nitelikler ve duygular

1 İlk filmde yakışıklı ve güçlü Ali karakteri, kumarhane önünde güvenlik görevlisiyle dalaşan Ömer'i dayaktan kurtarır ve arkadaş olurlar. Serinin ilk filminde henüz ufak bir rolü olan Turist Ömer sakar, aylak, beceriksiz ve fiziksel olarak güçsüz biridir. Komiser Ali kumarhanede başlayan bir dizi cinayeti çözmeye çalışırken Turist Ömer de ona yardım etmektedir. Kumarhanede bir hile yüzünden kavga çıkmıştır ve Celal karakteri dövülüp kumarhanenin önüne atılır. Bu esnada Ali ve Ömer mekândan dışarı çıkarken yerde Celal'i öldürülmüş olarak bulur. Polis olduğunu saklayan Ali ve Ömer ölünün üzerinden çıkan bir not defteri sayesinde adım adım cinayeti çözmeye çalışacaktır. Onun karşısındaki Ali karakteriye güçlü, akıllı ve çeviktir. Bu anlamda birbirlerini tamamlarlar. Menekşe Kumarhanesinin sahibinin bıçaklanarak öldürülmesiyle birlikte katili ararlar. Böylece İstanbul'un belirli yerlerinde katilin izini sürerler. Filmin adının da geldiği yer filmde sık sık hatırlanır. Ömer, Ali'nin küçük veya büyük her başarılı hareketine "Helal!" diyerek hayranlık duyar.

2 Argonun ortaya çıkışı, Fransızca'da "hırsız" ve "dilenci" dili, Türkçe'de "lisan-ı erazi" (rezil dil), "lisan-ı hezele" (mizahi, alaycı dil), "külhanbeyi ve kayış dili" (Develioğlu, 1980, s. 14, 24) ile olmuştur. Resmî dilin dışında olan ve dilin sözcükleriyle oynayan bu biçim, kelimeyi mecazlaştırarak ya da dildeki kelime şekillerini bozarak işler (Develioğlu, 1980, s. 26, 39). "Dilin gizli örgütü" (Aktunç, 1998, s. 19), "genel dilin koynunda asalak bir kelime hazinesi" (Develioğlu, 1980, s. 9) olan bu "işlevsel özel dil"e (Mangır, 2011, s. 234) hiçbir sözlük yetişemez (Aktunç, 1998, s. 20).

3 Aktunç'un çalışmasında "seks işçileri", "fuhuş yapanlar" şeklinde yer almaktadır. Söz konusu ifadeye içerdiği cinsiyetçi dil nedeniyle yer verilme istenmediğinden, ifade "seks işçileri" şeklinde değiştirilmiştir.



demeti ile oluşturulmuştur.<sup>4</sup> Söz konusu bakış, bu gibilerin (Turist Ömer) toplumsal algıdaki yerinin bir göstergesi, diğer deyişle "sosyal tip" olarak kurulumunun da bir işaretidir. "...sosyal tipleri görünürleştirmekte, tanımlayıcı sosyolojik dilden çok daha fazla muktedir olan sinema" (Baker, 2014, s. 96) aracılığıyla dile gelen bu oluş, organların düşmanı değilse de o organları düzenleyen, belli bir yapıya ve tanıma oturtan ve üzerine söz söyleyen ilkelere karşıtır ("organsız beden"): Düzen yıkıcı ya da düzen kurucu değil, düzen bozucudur. Egemen olana yönelik "belli bir yönü olmayan ve kolaylıkla sirayet eden bir tahripkarlık" (Ahıska, 1989, s. 11). Turist Ömer'in dili ve dış görünümünde kendini açık eden bu tahripkarlık, serinin tüm filmlerinde dillendirdiği dizelerinde bir başka açılıma olanak tanır: Turist mi aylak mı yoksa sıradan mı olduğuna dair belirsizlik, bilinmemezlik. Bir tehlike; Bauman'ın (2003, s. 78-85) "belirlenimsizliğin dehşeti" dediği türden bir şey. Ya da şöyle söylemek mümkün: Kararverilemez bir oluş; ne "o", ne "şu" diyebileceğimiz hiyerarşiye sokulmaya direnen bir sınır olarak bir tür "kendindelik", "iştebu"luk. Kendi deyimiyle;

Turist Ömer derler benim adıma, adıma. Pişman olur bakmayanlar tadıma, amaneeyey. Sokaklarda aylak aylak gezerim, gezerim. İzmaritin kralını seçerim. Trafikten çıkarım. Kıyak oto yıkarım. Hiç bi işte tutunmam hepsinden de bıkarım, amaneeyey.

Turist Ömer'in kim olduğuna ve o meşhur selamını (Resim 1) kime ya da kimlere verdiği yanıt bulabilmek için Russel'in *Aylaklığa Övgü* adlı yapıtında yer verdiği şu öykü iyi bir başlangıç noktası olabilir.

Yazılanlara göre Mussolini zamanında Napoli'de dolaşan bir gezgin, yattıkları yerde güneşlenen on iki dilenci görür. Bunlardan en tembel olduğunu kanıtlayana, bir lira vereceğini söyler. Dilenciler-



**Resim 1.**  
*Turist Ömer Filminden Ekran Görüntüsü*

den on bir tanesi yerlerinden fırlar; en tembel olanın kendileri olduğunu iddia ederek parayı almaya çalışırlar. Ancak gezgin, parayı yerinden kıpırdamayan on ikinciye verir. Russel'a göre o gezgin tam yerine düşmüştür. Çünkü Akdeniz güneşinden nasibini almış bir ülkede aylak bulmak kolaydır (Russell, 2018, s. 9-10). Bu anlatının içinde barındırdığı üç temel nokta ile ilgileniyoruz. İlki, bir gezginin yani turistin varlığı. İkincisi aylaklığın, bilinçsizce deneyimleniyor olması. Diğer bir deyişle yoksulluk üzerinden görünürlük kazanması.<sup>5</sup> Üçüncüsü ise coğrafyaya yapılan gönderme. Ve bu noktada şu üç temel soruyu soruyoruz: Yerinden kıpırdamayacak kadar kendini tembelliğe adayan ve tam da bu yüzden bir lirayı hakeden aylak ile çalışmayı reddedip kendini bilinmezliğin sularına bırakan gezgin (turist) arasında nasıl bir fark var? Çalışma/emeğini satmanın karşısına konumlanan bu iki oluşu, bir bütünün iki yüzü olarak düşünebilir miyiz? Güneşten nasibini almış bir coğrafya vurgusu ile aylaklığa yöneltilen övgüyü nasıl anlamalı ve neye yormalız? Bu üç soruyu konumuzla alakalı şu üç soruyla tamamlıyoruz: Şayet oyunu kuran, yöneten ve ödülü dağıtan bir turist ise "Turist Ömer" in ödüle (bir liraya) duyduğu ihtiyacı nasıl açıklamalı? Dahası turist olmak özgürlük ise "zorunluluktan doğan turist oluş" da neyin nesi? Yoksa aylaklığı "zoraki turistlik" olarak mı düşünmeli? Ya da bir "sıradan" olarak o, aylaklığın provasını yapıyor olabilir mi?

### Aylaklığa Özlem: Ayak Sürüme

Tipleme serinin ilk filmi *Turist Ömer*'de (Hulki Saner, 1964)<sup>6</sup> bir benzincide oto yıkamacısıdır. Mesaide olduğu saatler içerisinde işten çalar; yatar. "Ne yan gelip yatıyorsun?" diye azar işittiğinde "Sirt üstü yatıyorum, ne yan gelip yatması!" diyerek durumu geçiştirir (Resim 2). Arabayı suyla değil, tükürüğüyle yıkar; ya da hortumu "...arabanın içine zula ederek o biçim kendi kendini yıkasını" izler (Resim 2). İşe alındığı bankada elden dağıtması gereken reklam paralarını, arabanın üstünden halkın arasına saçar<sup>7</sup> (*Turist Ömer*). Musluk tamir etmeye diye gider; evin yatağında uykuya dalar. Bozulan elektrik aksamını düzeltiyim derken, tüm evi birbirine katar. Sütçülüğe başlar. Sütün hasını yaşlıya, fakire, su katılmış olanını da zabıta evine satar (Resim 2) (*Turist Ömer Yamyamlar Arasında*, Hulki Saner, 1970).<sup>8</sup> Tersanede temizlik işine girer, mesaiden çalarak radyoda maç dinler. Kumarhanede oyun oynar, "süt verenlerden nafakasını alır" (*Turist Ömer Arabistan'da*, Hulki Saner, 1970).<sup>9</sup> İş yaşamındaki bu kaçamaklar, aylaklığın sıkıştırılmış ve daraltılmış biçimleridir. Turist Ömer o anlarda bir "sıradan" olarak aylaklığın provasını yapmakta, bu tarz sessiz tecavüzlerle yapının temel ilkelerini belirlediği bir alana, kendi yasını kabul ettirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla bir mefhum olarak aylaklığa özlem, egemenin iktidar ilişkilerinin yapısı ve söylemsel sınırlarını aşındıran ve onu değişime uğratan bir direniş pratiği olarak okunabilir.

4 Duygu ve sezgilerin kudreti, somut toplumsal biçimlenim ve olayları kavramanın çözümleyici bir aracı olmasıdır (2014: 91-101).

5 Bunu özellikle vurguluyoruz. Çünkü aylaklık sadece yoksullukla ilgili bir kavram değildir. Veblen (2005), Aylak Sınıfın Teorisi'ni kaleme aldığı çalışmasında bilinçli aylaklara dikkatimizi çeker. Örneğin babasından kalmış mirasla kişi tercih lüksüne sahiptir ve bilinçli olarak çalışmayı reddedebilir. Söz konusu öyküde bahsi geçen karakterler, "yokluk"u yadsımak için aylaklık tavrını seçen bilinçsiz aylaklardır.

6 Turist Ömer bir bankanın reklam paralarını dağıtmak üzere iş alır. Reklamda kullanılacak olan sahte paraların almak için bankaya gider. Ancak yanlışlıkla banka soyguncularının çaldığı paralarla dolu olan bavulu almıştır. Yolda, kör olan Mine karakterinin intihar girişimine şahit olur. Devam eden anlatıda paranın gerçek olduğunu anlatan Turist Ömer, Mine'ye Avrupa'da ameliyat olup gözlerini açtırması için para verir. Geri kalan parayla da Bedia'nın evini kurtarır ve Rüknettin ile evlenmelerini sağlar. Ancak soyguncular Turist Ömer'i bulacaktır.

7 Reklam paraları sahtedir. Ancak bavul karışmış, soyguncuların bankadan çaldıkları para Turist Ömer'in eline geçmiştir. Durumdan habersizdir. Halkın havada uçan paralar için birbirini yediği o anlarda "Biz palavradan para dağıtıyoruz. Gene de tek mil millet peşimizde. Ulan bir de hakiki olsaydı diyorum sana harp çıkardı, harp be. Hey uyanın be uyanın. Bunlar müdür bey amcanın dümeni be. Yem atıyo size yem. Sağlam mangiz olsaydı turist kardeşiniz koklatır mıydı size? Kapık işletmezdi be kapık. Yuh be, şunlara bak şunlara. Ulan kapışmayın bunları be kapışmayın. Ulan sahte bunlar be sahte. Amaaaan. Aldırma be turist arkadaşım, kerizleri uyandırmak sana mı düştü? Boşver sen dalğana bak. Fakat bu para dağıtma dalğası kıyak ha. Hem on kâğıt yolunu buluyorum hem de bu kerizler birbirini yerken neşemi buluyorum, iyi mi" diyerek iç sesini konuşturur. Turist Ömer'in iç sesi bize şunu söyler gibidir: O ne keriz olarak tanımladığı topluluğun bir parçasıdır ne de onlara yem atan sistemin. Ancak paraların gerçek olduğunu bir çocuktan öğrenecek kadar da koşullanmıştır.

8 Turist Ömer arkadaşı Abuzittin'in kolundaki dövmeyle beğenir ve o da dövme yaptırmaya gider. Ömer dövme için ararken yolda bir adama adresi sorar. Ancak sorduğu kişi ölmek üzeredir. Adam ona bir resim verir ve resmi koluna yaptırtmasını söyler. Bu resim, herkesin ele geçirmek istediği mandagözü haritasıdır. Hazinenin peşindeki kabile reisi Beyaz Panter haritayı bulmak için Turist Ömer'i alıp Afrika'ya gider.

9 Bu filmde, Helal Olsun Ali Abi filminin öyküsünde olduğu gibi aynı şekilde kumarhanede bir cinayet işlenir. Turist Ömer Farid Shawqî'nin oynadığı karakterle birlikte cinayeti çözmek için Arabistan'a gider. Filmin konusu ve olaylar Helal Olsun Ali Abi filminin aynısıdır. Yalnızca mekân ve karakterler değişmiştir.



**Resim 2.**

*Turist Ömer ve Turist Ömer Yamyamlar Arasında Filmlerinden Mesai Saatleri İçinde Uyuma, Arabayı Hortumu İçine Bırakarak Yıkama ile Süte Su Katma Anlarının Ekran Görüntüleri*

### **Aylak(ça) Direniş: Tembellik Hakkı**

Öte yandan o, kentin en işlek caddelerinde salına salına yürüyen, kendi deyimiyle "aylak aylak" gezendir. Sürekli geleceğe dair sabit bir çizgi üzerinde ilerleyen zamana karşılık, onun zamanının belirleyeni kendisidir. Canı istediği saatte canı istediği yerde uyur, uyanır. Bu bazen bir tepenin yamacı bazen de sahilde bir bank olur (Resim 3). "Nerde akşam orda sabah" yaşantısıyla Turist Ömer, kapitalizmin yarattığı ve büyüttüğü ancak kapitalizmi olumsuzlayan bir anti-kahramandır. Onu politik kılan da hem çalışma etiğinin kurallarına aykırılığı kendinde cisimleştirmesi hem de yürüyerek şehir uzamını, kendi zihinsel haritası çerçevesinde yeniden üretmesi noktasında düğümlenir. Bu iki unsurdan ilki zamana, ikincisi ise uzama yönelik bir manipülasyondur. Tembellik hakkını kullanmak, çalışma ritminin düzenlediği zamanı reddetmektir. Daha önce de ortaya konulduğu üzere kapitalist üretim sistemi ve ona ait söylem biçimleri, çalışmayı çeşitli biçimleriyle kutsar. Çalışmanın anti-tezi olarak düşünülebilecek aylaklık ise tam tersine, "tembellik hakkı"<sup>10</sup> ve kapitalist üretim ilişkilerinin bağrında koşullanan toplumsal ilişkilerin döngüsünden azade kılınma arzusunun türer. Salına salına yürümek bu bağlamda çalışmanın koşulladığı hayat biçiminin kabulünün bir reddidir. Amaçsız gezintisiyle Turist Ömer, sokakları keşfeder; yeniden biçimlendirir. Retorik insan dışılığı ile anlamsal bir başıboşluk yaratır. Bu amaçsız, başıboş gezinti alanları arasında bir ağ örerken kendi içinde bir siyaset de üretir. Turist Ömer'in yaşamında kristalize olan bu muhalif unsurlar, sıradanın sembolik anlamdaki sessiz tecavüzlerinde aylaklık dolayısıyla açığa çıkan birer taktiktir. Diğer bir ifadeyle, siyasal gündelik kuruluşu bağlamında aylaklık, kişinin kendi zamanını ve mekânını örgütleme özgürlüğünün olacağı günlerin temsilini sunan "hayali özgür adamı" kendinde cisimleştirdiği için siyasaldır. Siyasaldır çünkü "bozguncu ve göçebe" (Demirkaya, 2012, s. 259), "devletsiz" (Çetinkaya, 2012, s. 21) ve "yersizyurtsuz" (Er, 2012, s. 45) bu düşünce, "mutlak hareketsizlik" (Alanka, 2012, s. 79), "aldırmazlık felsefesi" (İspir, 2009, s. 59) ve "tahakkümsüzlük etiği" (Uluoak, 2012, s. 176) üzerine kuruludur. "Gözlemleyen özne" (Tandaçğüneş, 2012, s. 97) ya da "yüzer-gezer kimlik" (Özben, 2012, s. 163) olarak kavramsallaştırılan bu "hayali özgür adamın" aynı zamanda turistlik kâbusu olduğunu vurgulamak gerekir.



**Resim 3.**

*Turist Ömer ve Turist Ömer Boğa Güreşçisi Filmlerinden Tiplemenin Kentin En İşlek Caddesinde Yürüdüğü ve Bulduğu Yerde Uyuduğu Anların Ekran Görüntüleri*

10 İzzettin Önder (1997, s. 76). Tembellik Hakkı adlı yazısında feodal-köle döneminde ve emek-yoğun kapitalist üretim dönemlerinde çalışmanın kutsanmasının ne derece sermaye merkezli bir ideolojiye referans edilebileceği mümkünse der, aynı şey, sermaye-yoğun kapitalist üretim ve finansal sermaye döneminde çalışmanın yüceltilmesi için de geçerlidir. Tembellik hakkı bu bağlamda, sermaye merkezli ve sermayenin çıkarına yönelik bir ideolojinin karşısında konumlanır. Bu durumda aylakça bir hayat, egemen iktidar söylemine yöneltilmiş üstü kapalı bir tehdittir. Bu alımlamanın kanıtı egemen siyasal iktidarın aylaklığa karşı açmış olduğu savaşta görülebilir. Tarih sahnesi, aylakların çeşitli biçimlerde cezalandırıldığı, çalışma evlerine kapatıldığı, nihai aşamada aylaklığın kökünün kazılmasına çalışıldığı prosedür ve tekniklerle doludur.



### Zoraki Turist: "Khora" ve "Kairos"

Turist Ömer'in İstanbul'un en işlek caddelerinde başlayan yürüyüşü, Arabistan, Afrika, İspanya ve son olarak uzayda tamamlanır. Rastlantısal karşılaşmalar onu farklı coğrafyalara, bilinmezliklere sürükler. Ya bir cinayeti çözmek adına (*Turist Ömer Arabistan'da*), ya kolundaki dövmenin hatırına (*Turist Ömer Yamyamlar Arasında*) ya bir ödül üzerine (*Turist Ömer Boğa Güreşçisi*, Hulki Saner, 1971),<sup>11</sup> ya da bir dua niyetine (*Turist Ömer Uzay Yolunda*, Hulki Saner, 1973)<sup>12</sup> gider oralara. Bir turistin aksine onun seçme özgürlüğü yoktur. Hiçbir zaman bir karar verici olmamıştır. O, bu seçimlere gönüllü değil, yazgılıdır. Her ne kadar, "...memleketteki bütün açık hava otellerini dolaştım, en kralı park otel tabii. Yani parklar. Tahta sıraya postu serdin mi, atom patlasa hava gazı diyorum abicim. Zaten turist milleti böyledir" dese de "...fakirin tutunacak bir yeri yok ki! Nerde akşam orda sabah" (*Turist Ömer*) diyen de yine kendisidir. Birbirini izleyen her mekân oluşturma yerel ve geçicidir; epizodiktir. Yani onun özgürlüğü zorunluluktan doğan bir özgürlüktür. Faail olduğu sürecin içinde olan Turist Ömer, bu süreci doğaçlama yaşadığı gibi yaşamaya zorunludur da. Bir tarafta özgürlük diğer tarafta ise zorunluluktur esas olan.

Oysaki "turist" seçim özgürlüğüne sahiptir. İsteddiği anda istediği yere hareket eder. Yerleşmek gibi bir niyeti yoktur. Arkaik tiplerin, klanların ve kabilelerin hayatlarını sürdürebilmek amacıyla gerçekleştirdikleri seyahatlere karşılık, "seyahatin demokratikleşmesi" ile çerçevesi çizilen turist, "gündelik yaşamdan uzakta, otantikliği arayan bir çeşit çağdaş hacı" ya da geleneksel dönemin seyyahıdır. Bakışını, günlük deneyimden bağımsız, bir bakıma alışlageldik olanın dışında olduğu düşünülen kır ve kent manzaralarına yönlendirir. Göstergeler aracılığıyla oluşan bu bakış aylağa göre daha vasıfsız, seyyaha göre daha değersizdir. Çünkü turist bakışı derinlemesine bir ilgiden ziyade geçiciliği çağırıştırır (Urry, 2009, s. 16-17, 26, 178). Bauman'ın da işaret ettiği üzere bu aynı zamanda seçmekten alınan zevkin albenisinin büyük oranda kaybolması anlamına da gelecektir. Mutluluk için başka bir yol arama arzusu asla söndürülemez, bir kenara itilir ama o da fazla uzun sürmez. Turistin hayatını katlanılır kılan, zorluklarını küçük aksiliklere dönüştüren ve turistin tüylerini diken diken eden şey Bauman düşününde onun aylakla özdeş görüntüsüdür. Yazarın meseleye dair tespiti şudur: "Aylak turistin kâbusu, onun alter egosu ve içindeki şeytandır" (Bauman, 2012, s. 101). Bauman bu tespitiyle söz konusu iki kavramın aslında bir madalyonun iki yüzü olduğunu imler. Kâbus, ego ve şeytan temalarına yapılan vurgu ise turist için aylak görünümünün korkutuculuğuna (tahrik ediciliğine) bir gönderme olarak okunabilir. Belki de bu yüzden "aylakların olmadığı bir dünya, turistlerin ütopyasıdır" der Bauman (2012, s. 100). Bu durumda aylaklar için de turistler bir düş nesnesi olmalı: Şeytana karşılık melek. Peki, kimdir karşımızdaki? İlki mi yoksa ikincisi mi? Belki de her ikisi. Şöyle der kendisi: "Doğduğum gün ebe beni çift yumurtayla terbiye yapmış" (*Turist Ömer*). Tiplemeden aylak/turist ikiliğini ters yüz eden kimliğini, bu ayrımın üzerine çizdiği ve yeniden baskıya verdiği yerde aramak gerekir: Müphemlik.<sup>13</sup> Ki bu, "hayıflanılacak bir şey değil, kutlanacak bir şeydir. Güçlülerin gücüne konulan sınırdır. Dolayısıyla da güçsüzlerin özgürlüğüdür" (Bauman, 2003, s. 230). Bir şeyin içinde ama ona ait olmayan, fiziksel açıdan yakın ama tinsel açıdan uzak bu "oluş", kendini tanımlarken de bize bunu anlatmaya çalışıyor gibidir.

### Yerli Turist, Yersiz Ömer

"Turist demek döviz demektir. Döviz demek de turist". "Yerli turist Ömer ise madara" (*Turist Ömer*). Anlaşılan yerli olanı yabancı olanı ayıran dinamik, Turist Ömer nazarında paradır. Sermaye bu sınırların ötesindedir. O anlarda Turist Ömer sanki bu coğrafya adına konuşmakta; dönemin Türkiye'sinde turist olmanın imkânsızlığından, dövize duyulan ihtiyaçtan yakınmaktadır. "Madara" ki, "yeri dolmuş değil, köprü altı olan" (*Turist Ömer*), altlar-yüksekler ekseninde alta karşılık gelendir. "Onu okşamaktansa sokaktaki itleri okşamak yeğdir." "Teke gibi koktuğunun farkında bile değildin." (*Turist Ömer*). Yukarıdan bakış, kirli olan bedene dokunmama veya kirin bulaşmasını engelleme kaygısıyla örtüşür. Zenginler açısından aşağılama ve tikslenme şeklinde kendini belli eden bu bakış ekonomisi içerisinde Turist Ömer utanmaz, mazlumlaşmaz. Aksine o da hâkim olanın statü simgelerine açık saygısızlık yoluyla ya da alaycı üslubuyla saldırır. Statü tahakkümüne karşı kamusal senaryo: "Sakin ha. Zavallılara kuduz aşılırsın, zehirlenirler sonra." "Sıfata bak memleket değişti. Meşini eskimiş hamam takunyası seni!" (*Turist Ömer*).

### Bir Tutam "Tuz": İroni

Atılğan ekibince gelişmemiş, dolayısıyla incelenmesi gereken bir canlı türü olarak nitelendirildiği anlarda "seks plazmalarında aşırı reaksiyon, normal karşıtların kümelendiği ilkel bir kalıntı" tespit edilir. Tiplemeden, "Ya doğru dürüst okusana, coğrafya kitabı okur gibi okuyorsun" yanıtı gelir. İkinci çıkarım, beynin var ile yok arası olduğudur. Turist Ömer'e göre bu, herkesin bildiği bir şeydir. Kalp yok denildiğinde, "Kör Melahat da öyle derdi, kalpsiz derdi bana" yanıtını veren tipleme, iç organlarının bozuk olduğuna ilişkin tespiti dair, "Üzerinize afiyet üşütmüşüm biraz bağırsaklarımı" (*Turist Ömer Uzay Yolunda*) şeklinde karşılık verir. Güven (2006, s. 125) bu diyalogda açığa çıkan dili "teslimiyetçi", tiplemeyi ise "tümüyle edilgin" olarak yorumlar. Oysaki devam eden anlatı, gezegende işlenen cinayetin çözümüne yönelik ilk farkındalığın Turist Ömer'den geldiğini söyler. Bir zekayı koşullayan bu süreç, beyni var ile yok arası olan biri için tesadüfle açıklanamaz. Diğer yandan Turist Ömer'in kalpsiz olmadığını ileri sürmek için birçok seride açığa çıkan hissi ilişkiler ağına bakmak yeterlidir. Dahası, seks plazmalarındaki aşırı reaksiyonla, hiçbir kadına dokunmamış olmanın paradoksallığını da unutmamak gerekir. Bu bakıma Turist Ömer'in dilini teslimiyetçi konumdan çıkarıp, ince bir ironi ve yazgıyı olumsuzlayan bir üslup üzerinden düşünmek ve o anları hiçlikle oynanan bir oyun olarak görmek daha anlamlı olacaktır. İronik dille söylediği sözün aksini ima eden Turist Ömer, aldatmaca ve yanıltma sürecini yönetir hatta zekâ testine tabi tutulduğu anlarda verdiği yanıtlarla Mr. Spock'ın eline ayağına ipler bağlayarak ve bu ipleri çekip bırakarak onu istediği gibi hareket ettirebileceği bir kukla haline getirir. Mantık simgesi Mr. Spock, Turist Ömer'i anlayamadığı ve kafası karıştığı için çok bozulur ve sonunda çalışmasının engellendiğini öne sürerek yıllık iznini isteyecek duruma gelir. Burada fikir ve gerçeklik boyutlarına bölünmüş ikili bir yapıda Turist Ömer, parçalanmışlık ve çelişkilerden komik olan sayesinde kurtulur.

### İsteme, Vicdan: Hak, Adalet

Maddi tahakküm söz konusu olduğunda ise sahne arkasını sokar devreye. Kovulduğu oto yıkamacıdan son haftalığını almak için patronuna yalvarır, "Canım abicim!" diyerek dil döker. Patron dön-

11 Film, Ömer'in yolda bulduğu cüzdanın sahibini aramasıyla başlar. Cüzdanın sahibi ünlü şarkıcı Rodriguez'dir. Rodriguez gazeteyle ilan vermiş ve cüzdanı getiren kişiye İspanya seyahati sunacağını söylemiştir. Ömer cüzdanı getirir ve İspanya'da Rodriguez ile beraber maceraları başlar. İspanya'da yanlışlıkla bir soygun olayına karışınca başı derde girer. Bu sırada, Rodriguez'in sevgilisi Manolya'ya kavuşmasına yardım etmektedir.

12 Turist Ömer, evlenmek istemediği bir nikâh masasındadır. Kaptan Kirk'un yönettiği uzay gemisinin bir çalışanı öldürülmüştür. Katil ise indikleri gezegende ki Profesör Krater'in sevgilisi Nancy'dir. Ancak Krater, Nancy'nin suçlanmaması için bir dünyalıyı, Turist Ömer'i gezegene ışınlar. Gemide büyük bir şaşkınlıkla incelenen Turist Ömer'in suçsuz olduğu anlaşılacaktır.

13 Müphemlik: Belirli ama birbirleriyle çatışan iki anlamı, bir ifadenin içinde gerilim halinde tutmak (Eagleton, 2011, s. 264).

düğü an arkasından el işaretiyle küfreder. Sahne arkasında açığa çıkan bu pratik, tiplenenin yakarışlarını, idare etme sürecinin bir bileşeni olarak görmemizi olanaklı kılar. Bu yakarışlar paraya tahammül etmesinden ileri gelmez; o hakkı olanı ister. Hakedişini de gözleri görmeyen Mine'ye verir: "Şu haftalığımla al da belki ameliyatın için işine yarar be! Benim şahiden paraya ihtiyacım yok." O anlara şahit olan patron utanır, başını önüne eğer (*Turist Ömer*). Ancak gün gelir; onun da eline sermaye geçer. Çalıştığı oto yıkamacıda onu hortumla ıslatan patronunu aynı şekilde hortumla ıslatır Turist Ömer. Yukarıdan bakışıyla onu köprü altına layık gören Bedia da özür dilemeye çalışır ondan. Daha önce kapısından kovulduğu Hilton'a hürmetle alınır. Yüzüne bakmayan kadınlar, arabasına binmek için sıraya geçer. O anlarda her şey ters yüz olur ama değişmeyen "şey" Turist Ömer'dir. Bu tersine çevirme bir hınç ve öfkeyi imliyor olsa da parayı bulduğunda ağzına götürüp çiğneyecek kadar absürt bu tiplene, parasının bir kısmını arkadaşları Rüknettin'e sevgilisi Bedia ile barışabilmesi için, diğer kısmını ise kör olan Mine'nin gözlerini ameliyat ettirmek için harcar (*Turist Ömer*). Her ne kadar kumara ve oyuna düşkün olsa da sokakta bulunduğu cüzdani sahibine ulaştırır (*Turist Ömer Boğa Güreşçisi*). Onun sınıf atlama gibi bir derdi yoktur. Çünkü onda sınıf kavramı yoktur. Otorite de. O, hiyerarşik konumlandırmaları reddeder.

#### "Nasıl indirirler": Kabulcü İsyân

Örneğin, trafikte seyreden başıboş gezintisinde trafik polisinin otoritesini yok sayar. Yeşilçam anlatılarında otoriter ve kaçınılmaz bir güç olarak yerini sağlamlaştıran "polis"ten "herif" diyerek bahsettiği anlarda, fazlalıkları eksiltmeye çalışır; kendi yöntemini uygular. Düzenli akan trafiğe, düzene müdahale eder: "Şuraya bak be! Ulan beş dakika ayırdık buradan bu herif gene karıştırmış trafiği iyi mi!" (*Turist Ömer*) (Resim 3). Onun bu yok sayışı, ideolojik tahakküme karşı kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen ve ilan edilmemiş bir direnme biçimidir. Karşısındaki ister bir polis olsun ister uzay gemisinin kaptanı ya da bir kabilenin şefi, bu, hep böyledir. İktidar sözcüğünü ise ilk kez 1973 yılında gerçekleştirdiği son seyahatinde kullanır. Kaptan Kirk'ün makam koltuğunu gördüğü an, "İktidar koltuğu bu be! Bir oturayım... Nasıl indirirler!" der (Resim 3). Düşünce ile düşünülen arasındaki uyumsuzluk ilişkisinde açığa çıkan bu ifade, kasten ifade edilmiş bir gülünçlükten ziyade şakanın arkasına saklanmış bir ciddiyet içerir. "Nasıl indirirler" ifadesi, bir başbakan ve iki bakanın asılarak iktidar koltuğunun el değiştirdiği 27 Mayıs Darbesi ve 1971 muhtırasına gönderme olarak okunabilir. Nitekim tiplenenin uzaya seyahatini 1973 yılında yaptığına dair farkındalık, bu çıkarımı yapmayı mümkün kılar. Yöneltilmiş seviyede yaratılmaya çalışılan sosyal refah, eşitlik, hak ve özgürlük tevelerinin karşılığını bulamadığı 70'ler, milliyetçi ve dini akımların eylemci sol ile çatışmalarına sahne olur. "Turist" ve "Ömer" in bir araya gelişiyle milliyetçi bir aidiyeti baştan reddeden tiplene, iktidar sözcüğünü bir kere ve de uzaya seyahatinde dile getirişiyle de devrimci söylemlerle arasına mesafe koyar. Bu bakıma, dinamik ve belirlenimsizdir.

Diğer yandan Turist Ömer, İslam'ın varlığa ve kulluğa atfettiği eşitleyici anlamı kalıtsal bir öge olarak tortulaştırdığı kadar bu tortuyu kazımaya çalışır. "Fakir kuşun yuvasını Allah yapar ama bize gelince nanay. Ne tuğla kalır ne harç!" (*Turist Ömer*) dediği anlarda, teslimiyetçiliğin ve tevekkülün üstünü çizer. Onun siyasal teolojisi mileneryan ya da apokaliptik değildir. Bir kurtarıcıya ya da mahşeri bir rövanşa bırakmaz işini. Zorla nikâh masasına oturtulduğu anlarda, "Yarabbim, bir sebep yarat da toz et beni buradan" diyerek yakarsa da onun sesini duyan ve o koltuktan çekip çıkaran Orin 7 gezegenindeki Prof. Krater olur. Anlatı içerisinde sızan çatlakta, "kutsal" erir; maddesel dünyaya çekilir. Nitekim o, tekrar dünyaya/nikah masasına döndürüldüğünde bu kez yakarışını Mr. Spock'a



Resim 4.

*Turist Ömer Uzay yolunda ve Turist Ömer Filmlerinden İktidar Koltuğunu Gördüğü ve Trafiki Karıştırdığı Anların Ekran Görüntüleri*

yapar; başını göğe doğru yükselterek şöyle der: "Kabakulak abi, beni kurtar ya!" Tiplenenin sesini duyan Mr. Spock'tan şu ses yükselir: "Mantıksız adamdı. Ama yine de iyi biriydi."

#### Freudyan Mizah: "Fark" ını Olumlu(mak)

Tiplenenin özgünlüğü kendi kendini tiye alan alaycı tümcelerinde gizlidir. Freudyan mizahın izleğinde şöyle seslenir tiplene: "...güzel kızlar hepsi benim peşimde. Tomar tomar paracıklar cebimde. Turist Ömer diyorlar. Birbirlerini yiyorlar. Tatlım canım diyerek, peşimden geliyorlar." Kayba (benin yarılması) verilen bu mizahi yanıt ile Turist Ömer, depresyondaki kendi kendine eziyet (melankoli) ile coşkudaki kendi kendini unutuşun (mani) ötesinde, kendi kendini gülünç bularak farkını olumlar (Freud, 2012). Bu yüzden huzursuz olsa da "gizli yara"sı yoktur Ömer'in. Bir o kadar da parası. Hilton otele gider ama "... yanlış anlaşılmasın, izmarit toplamak için" (*Turist Ömer*). Çünkü Hilton oteli, iki-üç çekilip atılmış izmarit bulmak; "atık"larıyla dahi olsa geçinme pratiklerini devreye sokmak için en uygun yerdir. Gelmişken de içeri girmek ister ancak otelin kapısına dahi yaklaşılmaz. Ona geçit vermeyen güvenlik görevlisine, dönen kapıyı işaret eder; "...sen kapıcı değil misin? Tamir ettirsene bunu" der. Güvenlik görevlisinin kapıcı, dönen kapının bozuk olarak betimlendiği anlarda yerlisi olduğu yere yabancıdır Turist Ömer. Paradoks odur ki yabancı olduğu yerleri yerleştiğinde yine kendisidir.

### "Hiçbir Şey" ya da "Her Şey": Müphem ya da Evrensel

Örneğin, Afrika'ya seyahatinde tanımadığı insanlarla selamlaşmasını ve yabancı olmama halini görürüz. O herkesi tanıdık kılar. Ancak herkese göre o, bir yabancıdır. Karşılaştığı insanlara, "Merhaba Nuri naber ya?", "Vay Seyfi sen nasılsın?" diye seslenir. Aldığı yanıtlar, "Çekil be!", "Hadi be!"dir. Turist Ömer o anlarda kendisine neden yabancı muamelesi edildiğine anlam veremez. İlerleyen sahneler ise onu Afrikalı bir kabilenin tanrısı ilan edecektir (*Turist Ömer Yamyamlar Arasında*). İspanya'ya ve Arabistan'a seyahatlerinde de bu böyledir. Arabistan'da kendisine adres sorulacak; İspanya'da güreştiği boğayı yere yatırıp alkışları toplayacaktır (Resim 3). Bu uzaya gittiğinde dahi değişmez. Işınlandığında, "Ben nerdeyim şimdi afedersen?" diye sorar. "Galaksinin en büyük gezegenindesin." yanıtını alan Turist Ömer'den, "Burası Kasımpaşa'ya yakın mı yani?" karşılığı gelir. "Kasımpaşa'dan üç milyon ışık yılı uzaktayız." denilince de tipten şaşırır: "Desene Nalıncı yokuşundayız." (*Turist Ömer Uzay Yolunda*). O anlarda arada olma/yaşama sanatını icra eden Turist Ömer Certeaucu bir kavrayışın izdüşümlerini sunar. Kendisine belirli bir mekân veya belirli bir dili koşullayan düzende, bu düzeni kullanma adına bir oyun uzamı yaratır. Yaşamayı gereken yerin sınırları dışına çıkmadan o yer içinde çoğul ve yaratıcı olmayı başarır. Ve böylece bulunduğu durumdan öngörülemez yararlar sağlar (Certeau, 2008, s. 104). Oyun sona erdiğinde ise "... bir gün sizi de bizim fakirhaneye bekleriz" diyen tipten gemi mürettebatına tek tek sarılır, vedalaşır. Dünya dışı bir varlık olan Mr. Spock'a ise şöyle seslenir: "Ne atarım ne satarım seni. Ulan gel bi daha sarılayım sana. Canım arkadaşım kabakulak. Ya içimden geldi, gel bi daha öpeyim bakalım nolanca." Mr. Spock da tepkisiz kalamaz bu duruma. Turist Ömer'den ona elini uzatmasını ister. Uzattığında ise "Zzzzzzzt" diyerek kolunu geri çeker (Resim 3). "Benden aldı, bana sattı" dediği şey ile Turist Ömer aslında şunu başarır: Karşıtlığın düzenleyici gücünü yok eder; bilgiyi ve eylemi felce uğratar. Bilinen ile bilinmeyen arasındaki çatışmaya isyan eder; farklılıkları tüketir. Eksik belirlenimi onun gücünü oluşturur. Çünkü anlaşıldığı kadarıyla o, -Baumancı bir dille ifade edecek olursak- "hiçbir şeydir ve her şey olabilir" (2003, s. 78). Onun selamının da hiçbir şey olmamış ve her şey olabileceklere yönelik olduğu düşünülmektedir.

### Bir Fazla: "Neşe"

Çünkü mutludur onlar. Yaşamdan beklentileri sınırlıdır, küçük hesaplar üzerine kurulu bir düzenleri yoktur. "Ya bizdensin ya da onlardan" ayırımının üstünü çizer, hayatın bu kadar basite indirgenemez olduğunu bilirler. Korkularıyla güdülmektense onlardan olabildiğince kurtulmaya çalışırlar. "Sabahları bi kadeh, akşamları

beş kadeh. Neşemi de bulunca, dalgama da bakaarım, amaney-y" diyecek kadar eksiltmişlerdir arzularını. Korku ve kederlerini de. Eksilmeyen "şey" neşeleridir. Spinoza'dan (2016, s. 44-45) da hatırlanacağı üzere arzu, neşe ve keder üç temel duygudur. Neşe ile zihin, daha büyük bir eksiksizliğe, kederle ise daha küçük bir eksiksizliğe geçer. Aklın hükmedemediği bu duygulara karşılık arzu, bilinçli bir itkidir. Bedenin çabasının zihindeki karşılığıdır. Hurafeyi doğuran ve besleyen başlıca neden ise korkudur ve bunu en iyi bilenler ise yöneticilerdir. Spinoza'ya göre, bugüne kadar hiçbir temeli olmaksızın tapınılmış olan her şey, kederli ve korkan bir zihnin hayallerinden ve hezeyanlarından başka bir şey değildir. Çünkü korku, insanlar arasındaki iletişimsizliğin, güvensizliğin, önyargı ve çatışmaların başlıca kaynağıdır. Spinoza'nın Hobbes'tan ayrıldığı noktayı hatırladığımızda, insan tabiatının korkuya yatınlığını, herhangi bir siyasi iktidar tipi için meşrulaştırma aracı olarak kullanmadığını akla getirebiliriz. Tam tersine, bu yatınlığın, kendi çıkarlarının peşinde koşan siyasi güç sahipleri tarafından nasıl da işlerine geldiği gibi kullanıldığından bahseder Spinoza (Ergün, 2011: 84). Korkuyla eyleyen bir insanın da özgür sayılabileceğini söyleyen Hobbes'un (2007) tam karşısında, Spinozacı önerme kendini dayatır: "İnsanın kendi duygulanışlarını yöneltme ve azaltmadaki güçsüzlüğü köleliktir" (Spinoza, 2011, s. 197).

### Bir Eksik: "Arzu"

Turist Ömer varlığı sabitlenmeyen, sürekliliği benimseyen ve merkezi düşüncelerden sürekli kaçan bir "oluş"u devreye sokarak "eksilmeyen neşesi" ve "hayatı olumlayan eğilimi" ile bedeninin varlık çabasını artırmış; korku ve kedere olan mesafeli tavırla da bu çabasını desteklemiş, tahakküme direnmiştir. O, akışkan bir dinamiğin içindeki müphemliği ve yerleşik olmama hâlini sahiplenerek göçebe düşüncenin yaşama açılmasına imkân tanımıştır. Eksilmeyen neşe pratiği, ondan beklenenin derin bir keder ve korku olduğu yerde derin çatlaklar yaratmış; mevcut yapıyı sarsmak anlamında gündelik olanın siyasal bir pratiğine dönüşmüştür. Ancak bu onu, arzu siyaseti bağlamında düşünmek için yeter sebep değildir. Ve belki de onun sonunu getiren, bu siyasete olan mesafesidir. Çünkü iki uçta ilerler 70'ler. Bir yanılla çatışma yıllarıdır: Toplumsal-siyasal ortamın organik bir bunalım ekseninde şekillendiği, geleneksel aidiyetlerin çözüldüğü, siyasal yapıların otorite ve temsil bunalımına girdiği (Erdoğan, 1998, s. 27-34), arzu edilen ulusal homojenleşme ve popüler sınıf ittifaklarına olanak veren ekonomik planlamanın çöktüğü yıllar (Gülalp 2000, s. 180). Ama bir yanılla da umut ve çaba yıllarıdır: Daha iyisini yaratma için mücadele eden farklı arzuların kapıştığı yıllar. Karşıtlıkların ve mücadele alanlarının keskinleştiği, bastırılmış olanın iktidar tale-



Resim 5.

Turist Ömer Boğa Güreşçisi, Turist Ömer İspanya'da ve Turist Ömer Uzay Yolunda Filmlerinden Ekran Görüntüleri



bini dillendirdiği bu yıllarda (Yüksel, 2016, s. 110), göç ve gecekondulaşmayla kentin yapısı dönüşmüş; "ev" yarılmış, kentleşmenin yıkıcı yüzü görünmüştür. Kentsel siyasette arzu politikasına dâhil olan mazlumluğu aşma veya dönüştürme arzusu ve nevrotik güç istemi (Arslan, 2005, s. 52) "kutsal mazlum"un, "kozmetik kötülüğe karşı meşru ittifak"ıyla (Açıkel, 1996, s. 156) biçimlenmiştir. Melodramatik imgelemde kendini kurbanlaştırma temelinde bir ıstırap anlatısı formunda açığa çıkan bu dönüşüm (Bora ve Erdoğan, 2004, s. 633), komik olanın görünür hale getirilmesinde de benzer bir yazıya muhtaçtır.

## Tartışma

Anlaşıldığı kadarıyla 70'ler, bir yandan siyasallaşmanın gündelik hayatı kuşattığı ama bir yandan da gündeliğin, gündelikleşmenin siyasal alanı kuşattığı yıllardır ve arzu siyaseti bu dönemin belirleyici unsurudur. Oysaki Turist Ömer ne iktidarı ne gücü ne de kadınları arzular. Hilton'un ön kapısından içeri alınmadığı anlarda arka kapıdan girmeyi denemez. İçindeki istencin bilincindedir ancak tutkularını yatıştırmış, dizginlemiştir. Onun mücadelesi bir bakıma içindeki iktidara; istencin kendisinedir. Bu yüzden gün gelmiş Turist Ömer'in senaryoları tıkanmıştır. Serinin tüm filmlerinde imzası bulunan yönetmen Saner (1996, s. 76), *Bu da Benim Filmim* adlı eserinde şöyle seslenir: "Kadınlar hep vardı çevresinde, ama o ürkekti, yanlarına yaklaşamaz, dokunamazdı onlara. Oysa bu açıdan 'eksik' olmasaydı daha bir on film çekilebilirdi"<sup>14</sup> Bu itirafta dile gelen ima, Turist Ömer'in neşesiyle varkalma çabasına sunduğu katkının, arzu siyaseti bağlamında etkili ama yeterli olmamasıyla ilgilidir. Çünkü Saner'e göre bu "eksik"lik, arzunun bir sonucu değil sebebidir. Yani Turist Ömer arzuladığı için eksik değil, eksik olduğu için arzulamamıştır. Yönetmenin eksiklik üzerinden geliştirdiği bu çıkarsamanın karşısına şu iddiayla çıkılabilir: Turist Ömer arzuyu bir imkânsızlık alanı olarak görmekte; onu olumsuzlamaktadır.<sup>15</sup> Turist Ömer'in arzudan yoksun oluşu bir bakıma onu olumsuzlayışı, kendi olumsuzluğu içinde bile, Nietzsche'nin (1964, s. 49) olumlama uyarısına geri döner: "Hiçbir şey istememektense hiç istemek yeğdir". Ancak "sanki gibi bir şey" olan ve "gri alanlarda gerçekleşen bu oluş", tepkin bir kuvveti imlese de etkin bir oluşa imkân tanımaz. Belki de bu yüzden son seyahatini uzaya yapan tiptemenin, dünyaya döndüğünde "başı bağlanır"<sup>16</sup> Evlenmeye razı olan Turist Ömer'in kaosun karşıtı olan düzene dâhil olduğu o an, aylaklığı kadar ahlak dışıdır (egemen olana karşıttır). Kendi olasılıklarının çerçevelediği alanın dışına çıkan tipteme bir anlamsızlık bölgesine girmiş, ölümünü ilan etmiştir.<sup>17</sup> Diğer bir deyişle o andan itibaren seri bitmiş, Turist Ömer düzene uyumlandığı noktada kendini yok etmiştir. Uyumsuz neşesiyle halkı selamlayan, başıboş gezintisiyle düzenin dışında olan (çalışmayan özne) tipteme, ölümüyle de (çalışması söz konusu bile olmayan nesne) işe yaramaz bir "artık"tır.

## Sonuç ve Öneriler

Turist Ömer, adı üstünde 'turist'tir. Yani hem 'içeri'de hem 'dışarı'dadır. Dönemin Türkiye'sinin içeri (doğu) ve dışarı (batı) arasında salındığı gibi. Dönemin sinemasının seks filmleri ve arabesk film-

leri arasında sıkıştığı gibi. 68 kuşağı ikliminden esen sert rüzgârın, 70'lerde kesilmesi gibi. Bu anlamda tiptemenin kendine has şairane dilini geçmişten ödünç aldığı, verdiği selamın ise 70'lerin 'yeni' olanına yönelik olduğu düşünülmektedir. Bir şeyler ters gitmektedir ancak dönemin Türkiye'si gibi Turist Ömer'in de neşesinden bir şey eksilmez. 'Neşe' burada siyasal olana dokunmadan ona nüfuz etmeye, ona direnmeye ve onu sarsmaya yönelik bir işlev görür. Çünkü siyasala doğrudan el uzatanın eli kırılmıştır. Yaratılan sinik hava içinde toplumdan beklenen majör konum, buna dertlenmesi, derdiyle kedere bürünmesi, sessizce beklemesidir. Ancak Turist Ömer, bir turist edasıyla, içeriye dışarıdan bakan bir gözle majör olanı yersizyurtsuzlaştırmış, eksilmeyen neşesiyle minör olana olanaklar sunmuştur. Varlığı sabitlenmeyen, sürekliliği benimseyen ve merkezi düşüncelerden sürekli kaçan bir "oluş"u devreye sokarak eksilmeyen neşesi ve hayatı olumlayan eğilimi ile bedeninin varkalma çabasını artırmış; korku ve kedere olan mesafeli tavrıyla da bu çabasını desteklemiş, tahakküme direnmiştir. Eksilmeyen neşe pratiği, ondan beklenenin derin bir keder olduğu yerde derin çatlaklar yaratmış, mevcut yapıyı sarsmak anlamında gündelik olanın siyasal bir pratiğine dönüşmüştür. O, akışkan bir dinamiğin içindeki müphemliği ve yerleşik olmama hâlini sahiplenerek göçebe düşüncenin yaşama açılmasına imkân tanımıştır. Argo ve bozukbiçimiyle egemen olanı bozuma uğratan tipteme, Sokratik ironi ve Freudyen mizah (2012) aracılığıyla varkalma çabasını derinleştirmiş görünmektedir. Maddi tahakküme kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen ve ilan edilmemiş direniş biçimleriyle direnen tiptemenin altpolitikasında, ayak sürüme ön plandadır. Statü tahakkümüne, jest, giyim, konuşma ve hâkim olanın statü simgelerine açık saygısızlık yoluyla direnen Turist Ömer, ideolojik tahakküme ise hâkim ideolojiyi olumsuzlayarak ya da yok sayarak direnmiştir.

Sonuç olarak, Turist Ömer temsilinde siyasalın gündelik kuruluşuna ait bulgular dolayısıyla komedi sinemasının egemen iktidar ilişkilerini ağır ağır ve sessizce yıpratacak/ dönüştürecek sanal ve potansiyel güce sahip olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu çıkarım bir örnekleme dayanarak gerçekleştirildiği için bulguları itibarıyla genelleştirilemez özellikler taşımaktadır. Bununla birlikte çalışma, temsil edilebilirliğe sahip olması açısından önem arz etmektedir. Farklı komedi filmleri üzerine yapılacak çalışmalarda benzer bulguların ortaya çıkması durumunda, bizim bulgularımız, bu araştırmalar için destekleyici bir dayanak noktası sağlayabilir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

14 Saner'in bu ifadesinde dillendirilen eksiklik, tiptemenin sadece kadınlara olan tavrında kendini göstermez. O, içkiye ve kumara düşkündür ama eline para geçince bunu zevklerine harcamak yerine ihtiyacı olanlarla paylaşır. Gözlerinin açılmasına yardım ettiği Mine'nin yurt dışından gelmesini dört gözle bekler ama Mine'nin Turist Ömer diyerek Sadri Alışık'ın canlandırdığı bir başka karaktere koşup sarılmasını umursamaz, almırmaz. "... Tabii ya böyle biçimli bir deve dururken bu kız da bize bakacak değil ya. Ama aldırma. ...Biz Turist Ömer'iz neşemize bakalım, yolumuzu bulalım. Tamam mı?" Kadınlara karşı flörtüzdür ama onlara dokunmaz. Paraya en çok ihtiyacı olan bir anda yerde cüzdan bulur, harcamak yerine sahibine teslim eder.

15 "Turist" ve "Ömer" in yan yana gelmesi imkân/imkânsızlık üzerine kuruludur. "Turist" ve "Ömer", içerisi ve dışarı arasında kurulan zıtlığın, kültürel bölünmenin sonucu olduğunu komiğin dilinden resmeder ancak bunu yaparken bu bölünmeyi trajik kılar. Onun farklı tarihsel dönemlerde birbirinden farklı seyirciler üzerinde yarattığı etkinin sebebinin de bu olduğu düşünülmektedir.

16 Ömer olmak uğruna turistliğini/aylaklığını kaybeden adamın hikâyesi, kaybın telafisiyle sona ermiştir. Kaybedilen şey, serinin sonunda doğallığına vurgu yapılarak yüceltilen "düzeniçi"liktir.

17 Turist Ömer evlenerek, varoluşunu borçlu olduğu aylaklığın sınırlarının dışına çıkmıştır. Bu açıdan evlilik bir metafor olarak tipteme için olumsuzladığı düzene dahil olma anlamı taşır. Ancak daha da önemlisi, bu tiptemenin seyirciyle buluştuğu son sahnedir. O sahnede aylaklığını yitiren Turist Ömer, bir bakıma ölümünü ilan etmiş; seri sona ermiştir. Söz konusu tartışmada bunun ahlak dışı olarak betimlenmesi, Certeucu izlekten hareketle egemen olanın işine yaramayışına gönderme yapar. Çünkü bir tarafta "çalışmayı reddetme" (aylaklık) diğer tarafta "çalışmama" (ölme) durumu vardır: "Başboş gezen ile ölmek üzere olan ahlak dışıdır. ...biri, çalışmayan öznedir; öteki çalışması söz konusu bile olmayan nesnedir" (Certeau, 2008, s. 309).



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

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

## Kaynaklar

- Açıkel, F. (1996). Kutsal mazlumluğun psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*, 70, 153-198.
- Ahıska, M. (1989). Kültürün değeri. *Defter*, 8, 7-15.
- Aktunç, H. (1998). *Türkçenin büyük argo sözlüğü (Tanıklarıyla)*. YKY.
- Alanka, Ö. (2012). Mutlak hareketsizliğin ontolojisi: ölüm füzü. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 79-96). Ayrıntı Yayınları.
- Alışık, S. (1982). *Nostalji-Sarmaşık/TRT*. Erişim: 10.09.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=fxLLPiGgJ44>.
- Alışık, S. (1990). *Sadri Alışık Turist Ömer'i anlatıyor*. Erişim: 10.09.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=v-nYDB6n5xw>
- Arslan, U. T. (2005). *Bu kabuslar neden cemil - Yeşilçam'da erkeklik ve mazlumluk*. Metis Yayınları.
- Atayman, V. (2011). *Veysel Atayman'ın kaleminden sinemamızın komediyle imtihanı*. Tuncer Çetinkaya (Haz.). AKSAV.
- Baker, U. (2014). *Kanaatlerden imajlara-Duygular sosyolojisine doğru* (3. Basım) (H. Abuşoğlu, Çev.). Birikim Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme toplumsalın sonuçları* (4. Basım). (A. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bayat, A. (2006). *Ortadoğu'da maduniyet: Toplumsal hareketler ve siyaset*. (Ö. Gökmen ve S. Deren, Çev.). İletişim Yayınları.
- Bayat, A. (2008). *Sokak siyaseti*. (S. Torlak, Çev.). Phoenix Yayınları.
- Bayat, A. (2016). *Siyaset olarak hayat: Sıradan insanlar ortadoğu'yu nasıl değiştiriyor?* (Çeviren: Özgür Gökmen). Metis Yayınları.
- Bora, T., & Erdoğan, N. (2004). Biz Anadolu'nun bağıri yanık çocukları...muhafazakâr popülizm. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Muhafazakârlık*, 5, 632-656.
- Certeau, M. D. (2008). *Gündelik hayatın keşfi I*. (L. A. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Çetinkaya, H. (2012). Devletsiz düşünce. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 21-44). Ayrıntı Yayınları.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji* (2. Basım). (İ. Birkan, Çev.). Bilge Su Yayınları.
- Demirkaya, E. (2012). Bozguncu ve göçebe. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık*. Ayrıntı Yayınları. 259-285.
- Develioğlu, F. (1980). *Türk argosu* (6. Basım). Aydın Kitabevi.
- Eagleton, T. (2011). *Şiir nasıl okunur?* (K. Genç, Çev.). Agora Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı* (4. Basım). (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Er, S. E. (2012). Felsefi nomadlık: "Düşüncenin yersizyurtsuzluğuna dair". Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 45-58). Ayrıntı Yayınları.
- Erdoğan, N. (1998). Demokratik soldan devrimci yol'a: 1970'lerde sol popülizm üzerine notlar. *Toplum ve Bilim*, 78, 22-37.
- Ergün, R. (2011). Leviathan, teolojik-politik inceleme ve politik inceleme'de korku kavramı. Reyda Ergün ve Cemal Bali Akal (Der.), içinde, *Kimlik bedeninin hapishanesidir-Spinoza üzerine yazılar söyleşiler* (s. 63-78). Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erman, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1963). *Helal Olsun Ali Abi* [Film]. Türkiye: Erman-Saner Film.
- Freud, S. (2012). *Espri ve bilinçdışı ile ilişkisi*. (E. Kapkın, Çev.). Payel Yayınları.
- Gülalp, H. (1998). Türkiye'de modernleşme politikaları ve islamcı siyaset. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (Der.), içinde, *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Güven, Ö. (2006). Uzak yolunda bir aylak Turist Ömer. Kurtuluş Özyazıcı (Der.), içinde, *Kahkaha ve Hüzün Sadri Alışık* (s. 115-129). Dost Kitabevi.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan veya bir din ve dünya devletinin içeriği, biçimi ve kudreti* (6. Basım). (S. Lim, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hollander, J. A., & Einwohner, R. L. (2004). Conceptualizing resistance. *Sociological Forum*, 19, 533-554. [Crossref]
- İpekçi, İ. (Yapımcı) ve Akad, Ö. L. (Yönetmen). (1959). *Yalnızlar Rıhtımı* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İspir, N. (2012). Aldırmazlık felsefesi: Kinik flanörler. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 59-78). Ayrıntı Yayınları.
- Kefeli, E. (2002). Edebiyat argo ilişkisi. Emine Gürsoy Naskali ve Gülden Sağol (Der.), içinde, *Türk kültüründe argo* (s.169-182). Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi Yayını.
- Kenç, F. (Yapımcı) ve Kenç, F. (Yönetmen). (1944). *Günahsızlar* [Film]. Türkiye: İstanbul Film.
- Mangır, M. (2011). Osman Cemal Kaygılı'nın söz varlığı'nda argo. *Journal of Türklük Bilimi Araştırmaları*, 16(30), 233-252.
- Nietzsche, F. (1964). *Böyle buyurdu zerdüşt*. (A. T. Ofazoğlu, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- Önder, İ. (1997). *Tembellik hakkı* (2. Basım). Cogito-Çalışmak: Yorar, 12, 73-78.
- Özben, M. (2012). Yüser-gezer kimlikler: Turistler ve aylaklar. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (163-175). Ayrıntı Yayınları.
- Russell, B. (2018). *Aylaklığa övgü* (5. Basım) (M. Ergin, Çev.). Cem Yayınevi.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik kamera-Çağdaş hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (6. Basım). (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Saner, H. (1996). *Bu da benim filmim*. Kurtiş Matbaacılık.
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1964). *Turist Ömer* [Film]. Türkiye: Saner Film
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1970). *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* [Film]. Türkiye: Saner Film.
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1970). *Turist Ömer Arabistan'da* [Film]. Türkiye: Saner Film
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1971). *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* [Film]. Türkiye: Saner Film
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1973). *Turist Ömer Uzak Yolunda* [Film]. Türkiye: Saner Film.
- Scott, J. C. (2014). *Tahakküm ve direniş sanatları - Gizli senaryolar* (2. Basım). (A. Türker, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Spinoza, B. (2011). *Etika-Geometrik düzene göre kanıtlanmış ve beş bölüme ayrılmış olan* (4. Basım). (H. Z. Ülken, Çev.). Dost Kitabevi.
- Spinoza, B. (2016). *Teolojik ve politik inceleme* (4. Basım). (M. Erşen, Çev.). Dost Kitabevi
- Tandaççüneş, N. (2012). Kent kültüründe modernizm ve sonrası: "Gözlemleyen özne" olarak flanörü yeniden okumak. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 97-134). Ayrıntı Yayınları.
- Uluocak, Ş. (2012). Walter Benjamin'de "tahakkümsüzlük etiği projesi" olarak tarih ve sosyal gerçeklik. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 176-210). Ayrıntı Yayınları.
- Urry, J. (2009). *Turist bakışı*. (E. Tataroğlu ve İ. Yıldız, Çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Veblen, T. B. (2005). *Aylak sınıfın teorisi* (Z. Gültekin ve C. Atay, Çev.). Babil Yayınları.
- Yüksel, S. E. (2016). *Travma anlatıları: Türk sinemasında melodram ve toplumsal fantezi*. Agora Kitaplığı.

# Tasarım Eğitiminde Uzaktan Eğitim Sürecinde Gerçekleştirilen Akran Değerlendirmesinin Akademik Başarıya ve Kalıcılığa Etkisi

The Effect of Peer Assessment Conducted During The Distance Education Process on Academic Success and Permanency in Design Education

Oğuz DİLMAÇ   
Sehran DİLMAÇ 

İzmir Katip Çelebi Üniversitesi,  
Sanat ve Tasarım Fakültesi, İzmir,  
Türkiye



## Öz

2020 yılında Covid-19 salgını nedeniyle Türkiye’de üniversitelerde derslerin uzaktan eğitim yolu ile verilmesi kararlaştırılmış ve bu sürecin olumlu olduğu kadar olumsuz yönleri ile de karşı karşıya kalınmıştır. Uzaktan eğitim süreçlerinde karşılaşılan en büyük sorunlar arasında öğrencilerin pasif durumda olmaları ve bu durumun öğrenmede kalıcılıklarını azaltmasıdır. İlgili alanyazın taramalarından bu bulguyu destekleyen farklı araştırmalar sonuçları bulunmaktadır. Dolayısıyla uzaktan eğitim süreçlerinde öğrenmeyi kalıcı bir hale getirebilmek ve onları aktif olarak derse katılımlarını sağlayabilmek büyük bir önem taşımaktadır. Uzaktan eğitim süreçlerinin salgın sonrasında da devam edeceği ön görülmekte bunun sonucu olarak da derslerin bir kısmının uzaktan bir kısmının ise yüzyüze olduğu ve hibrit eğitim modeli olarak adlandırılan bir eğitim süreci uygulanmasına geçilmesi planlanmaktadır. Dolayısıyla uzaktan eğitim süreçlerinin farklı yönlerini ele alınan çalışmaların sorunlara ilişkin çözüm yolları bulabilmede önemli olduğu ve literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu araştırmanın amacı, uzaktan eğitim sürecinde gerçekleştirilen akran değerlendirme akademik başarıya ve kalıcılığa etkisini incelemektir. Nicel araştırma yöntemlerinden deneysel yöntemin ön test son test kontrol gruplu yarı deneysel modeli ile gerçekleştirilen araştırmanın çalışma grubunu 2020- 2021 öğretim yılı güz yarıyılında İzmir Katip Çelebi Üniversitesinde seçmeli Temel Tasarım-I ve Çağdaş Sanat Uygulamaları derslerini alan 30 öğrenci oluşturmuştur. Katılımcılar seçkisiz atama yöntemi ile belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Uzaktan eğitim, akran değerlendirme, sanat eğitimi, tasarım eğitimi

## ABSTRACT

It was decided to give courses in universities in Turkey via distance education due to the Covid-19 epidemic, and this process was faced with both positive and negative aspects in 2020. There are different research results in the literature regarding the fact that students are passive among the biggest problems encountered in distance education processes and this situation will decrease their permanence in learning. Therefore, it is of great importance to make learning permanent in distance education processes and to enable them to actively participate in the lesson. It is predicted that distance education processes will continue after the epidemic. Therefore, it is thought that studies that deal with different aspects of distance education processes are important in finding solutions to problems and will contribute to the literature. The aim of this study is to examine the effect of peer assessment performed in the distance education process on academic success and permanence. The study group of the research, which was carried out with the quasi-experimental model of the experimental method, which is one of the quantitative research methods, consists of 30 students who took the elective Basic Design-I and Contemporary Art Practices courses at İzmir Katip Çelebi University in the fall semester of the 2020-2021 academic year. Participants were determined by the random assignment method.

**Keywords:** Distance education, peer review, art education, design education

## Giriş

Toplumların gelişebilmeleri için eğitime ihtiyaçları vardır. Eğitimden beklenen etkiyi sağlayabilmesi için de kesintisiz bir şekilde devam etmesi gerekmektedir. Teknolojinin ilerlemesi, toplumsal olaylar gibi olağan ve olağanüstü gelişmeler eğitimin kapsamını ve yöntemini değiştirmektedir. COVID-19’un insan hayatını ciddi şekilde tehlikeye atan salgın bir hastalık olması nedeniyle insan etkileşimini içeren birçok sosyal aktiviteye kısıt-

lamalar getirmiştir. Bu kısıtlamalardan eğitimde payına düşeni almış yüz yüze eğitimde kesintiler olmuştur. UNESCO verilerine göre pandemi sürecinde dünyada 1,6 milyar öğrencinin eğitimine ara verildiği görülmektedir. Bu sayı, dünyada her 10 öğrenciden 9’unun eğitiminde aksama olduğunu göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Türkiye’de eğitimi aksayan öğrenci sayısı 25 milyon civarındadır (UNESCO, 2020; UNICEF, 2020). Eğitim sisteminin tüm paydaşlarını etkileyen kısıtlama kararları, doğal eğitim sistemleri

Geliş Tarihi/Received: 08.12.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 13.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Oğuz DİLMAÇ

E-posta: oguz.dilmac@ikcu.edu.tr

Cite this article: Dilmaç, O., & Dilmaç, S. (2022). The effect of peer assessment conducted during the distance education process on academic success and permanency in design education. *Art Vision*, 28(48), 43-50.



Copyright@Author(s) - Available online at [finearts-ataunipress.org](http://finearts-ataunipress.org)  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

için zorlu bir sürece neden olmuştur (Allen ve ark., 2020). Bu süreçte zorunlu olarak yüzyüze eğitimde yaşanan kesintiler iletişim teknolojileri ile giderilmeye çalışılmıştır.

İletişim teknolojilerinin eğitimde kullanılması zaman ve mekân kısıtlamasını ortadan kaldırarak, içinde bulunduğumuz 21. yy'ın bilgi temelli toplum yapısında köklü dönüşümlerin ana aktörü haline gelmesine neden olmuştur. Toplumsal hayatı oluşturan en önemli unsurlardan birisi olan eğitimin bu değişim sürecinde iletişim teknolojilerinin kapsayıcılığından etkilenecek geleneksel eğitim pratiklerinin yerine çağa uygun araçlar ve teknolojik ortamlarla yürütülmeye başlanmıştır. İletişim teknolojilerinin eğitime entegre edilme süreciyle başlayan eğitimdeki değişim ve dönüşüm aynı zamanda geleneksel eğitim pratiklerine alternatif sistemlerinin ortaya çıkmasında ve hali hazırda uzaktan eğitim gibi var olan sistemlerin daha da güçlendirilmesinde de zemin hazırlamıştır (Elitaş, 2017).

Teknolojik gelişmeler neticesinde, iletişimin belirli bir uzam ve zamana bağlı olmaktan çıkarak mevcut sınırlarını aşması, esasında bir iletişim biçimi olan eğitimin de yeni kalıplar ihtiva etmesine neden olmuştur. İletişim teknolojilerinin eğitime entegre edilmesi ve içinde yaşadığımız bilgi toplumu sürecinde bilginin sermaye olarak ön planda olması ortaya alternatif eğitim sistemlerini çıkarmıştır. Uzaktan eğitim de bu alternatif sistemlerden bir tanesidir. Uzaktan eğitimin mekana ihtiyaç duymayan özelliği, giderek daha fazla yaygınlaşarak günümüzün eğitimsel süreçlerindeki temel dizayn mantığı haline almıştır. 1700'lü yıllarda ortaya çıkan uzaktan eğitim yönteminin ilk uygulamaları mektupla eğitim olmuştur. 20 Mart 1728 tarihli Boston Gazetesinde mektupla, steno derslerinin verileceği ilanı uzaktan eğitimin ilk örnekleri arasında sayılmaktadır (Kaya, 2022: 28). Mektuplaşma ile başlayan uzaktan eğitim tecrübesi zaman içinde telgraf, radyo ve televizyon gibi araçlarla yeni biçimler kazanarak ve genişleyerek devam etmiştir. Ancak hiç kuşkusuz, bilgisayar tabanlı yeni iletişim teknolojilerinin ortaya çıkması ile birlikte, tüm topluma hâkim olan iletişim kanalları ve tarzları ile birlikte uzaktan eğitim pratikleri de yeni bir form kazanmış ve daha yaygın biçimde sürdürülmeye başlanmıştır. Birçok üniversitede uzaktan eğitim birimleri kurulmuş ve iletişim teknolojilerine ulaşım sağlayan birey sayısının artmasıyla birlikte, uzaktan eğitime katılım sağlayan birey sayısında da artış gözlenmiştir (Bernat & Frailing, 2015; Toven-Lindsey ve ark., 2015). Bu durum Türkiye içinde geçerlidir. Türkiye'deki Yükseköğretim Kurulu istatistiklerine göre, 78 yükseköğretim kurumunun Türkiye'deki enstitülerin yaklaşık %40'ını oluşturan yüksek lisans, lisans ve önlisans programları dahil aktif uzaktan eğitim programları bulunmaktadır. Ayrıca 3 üniversite açık öğretim fakültesine sahiptir. 2017-2018 eğitim-öğretim yılında 82.457 öğrenci uzaktan eğitim programlarına, 1.940.465 öğrenci de web tabanlı uzaktan eğitim ile hizmet veren açık öğretim programlarına ve 7.740.502 öğrenci yükseköğretim enstitülerinde örgün eğitime kayıt yaptırmıştır (YÖK, 2018).

İşman'nın (2008: 10) ifade ettiği gibi "eğitimcinin ve öğrencinin zaman ve mekân bakımından birbirinden ayrıldığı ortamlar üzerinden gerçekleştirilen" uzaktan eğitim, bireye eğitim dünyasında kaçırdığı fırsatları yeniden elde etme imkânı sağlarken aynı zamanda eğitimde maliyeti düşürme ve eğitimin niteliğini artırma amacını da gütmektedir. Bu bağlamda maddi durumu eğitimi için engel teşkil eden ve fiziksel veya doğal şartlardan dolayı eğitim faaliyetlerine katılamayan birey için eğitimde fırsat eşitliği sunan uzaktan eğitim, kullandığı iletişim araçları vasıtasıyla bu engelle-

ri ortadan kaldırmaya çalışmakta, eğitimi geniş kitlelere ulaştırmaktadır. Uzaktan eğitim çok geniş bir öğrenci kitlesine ulaşılabilmesine imkan verir (Fedyinch ve ark., 2015).

Hız ve kaliteli eğitimin temel amaç olduğu uzaktan eğitim çok boyutlu ve karmaşık yapısından dolayı birçok amacı içinde barındırmaktadır. Sarıtaş (2009) bu amaçları eğitim sınırlılıklarını ortadan kaldırmak, eğitimi yaygınlaştırmak eğitimi standart koşullardan kurtarmak, teknolojiyi eğitimle bütünleştirip bilgiye erişimin önündeki engelleri kaldırmak, başarı ve bireysel becerilerin gelişimine katkı sağlamak, iletişim teknolojileri doğrultusunda sürekli eğitim ve bilgi birikimi sağlamak şeklinde açıklamaktadır (2009:139-140). Tüm bu amaçlar uzaktan eğitimin genel profilini ortaya koyarken, amaç ve hedeflerin gerçekleşmesinde geleneksel eğitimden kalma birçok uygulamadan vazgeçilmesini zorunlu hale getirmiştir.

İlgili alanyazın taramaları sonunda, öğrenci katılımını etkileyen faktörler ve çevrimiçi öğrenme / uzaktan eğitimde öğrenci katılımını sağlama stratejileri üzerinde odaklanan çalışmalar arttığı görülmektedir (Ma ve ark., 2015; Martin & Bolliger, 2018). Örneğin, Web of Science veritabanında 2011 yılında uzaktan eğitim (ve uzaktan eğitim türleri) ile ilgili makale sayısı 33 iken, 2016 yılında 135'e yükselmiştir (Bağrıaçık & Banyard, 2020). Bhagati ve ark. (2016) araştırmalarında öğrencilerin çevrimiçi öğrenme hakkındaki algılarını dört boyutta tartışmıştır: eğitimci özellikleri, sosyal varlık, öğretim tasarımı ve güvenilirlik. Ward ve ark. (2010) yaptıkları araştırma sonucunda öğrencilerin uzaktan eğitime yönelik tutumlarının olumlu olduğunu, yüz yüze eğitimde elde edilen etkin öğrenmenin uzaktan eğitimle de sağlanabileceği sonucuna ulaşmıştır. Bağrıaçık (2019), yüz yüze eğitim ve uzaktan eğitime ilişkin öğrencilerin metaforik algılarını karşılaştırdığı çalışmada yüz yüze eğitim alanlar için uzaktan eğitimin gerekli olmadığı, uzaktan eğitim alanları için ise bir işte çalıştıkları için uzaktan eğitimi gerekli gördükleri belirlenmiştir. Ünal (2016), uzaktan eğitim yolu ile verilen grafik derslerine ilişkin öğrenci görüşlerini incelediği çalışmada öğrencilerin uzaktan eğitime ilişkin olumlu görüşleri olduğunu belirlemiştir. Araştırmacılar ayrıca uzaktan eğitim ortamlarına katılımı artırmanın yollarını da bulmaya çalışmaktadırlar. Bunun yanı sıra, öğrenci katılımını etkileyen faktörleri belirlemek için önemli bir çaba vardır. Örneğin, Carpenter ve ark. (2016) karma eğitimde Web 2.0 araç kullanımının öğrencilerin katılımı ve elde tutulması üzerindeki etkilerini incelemiş ve katılımı artırma konusunda olumlu sonuçlara ulaşmışlardır. Wiki (Snodgrass, 2011), Facebook (Maisonneuve ve ark., 2015) gibi bazı Web 2.0 araçlarını kullanan çalışmalarda da olumlu bulgulara ulaşılmıştır.

İlgili alanyazında ayrıca bulunan öğrenci görüşleri incelendiğinde uzaktan eğitimde karşılaşılan en önemli sorunlar arasında çok fazla ödev verilmesi, teknolojik alt yapının yetersizliği, internete ulaşabilmek için yeterli ekonomik güçlerinin olmaması, derslerinde edindikleri bilgilerin kalıcı olmaması, değerlendirme süreci, bilgisayar başında saatlerce hareketsiz oturma getirdiği sıkılma duygusunun başlarda olduğu görülmektedir (Dilmaç, 2020; Ekmekçi, 2015; Flores ve Gago, 2020; Hayward, 2010; Ziyadah, 2012). Öğretmenlerde benzer olarak uzaktan eğitim sürecinde karşılaştıkları en önemli sorunların teknoloji kaynaklı olduğunu daha sonra ise uzaktan eğitimin öğrencilerin öğrenme süreçlerini ve çabalarını izlemeyi zorlaştırdığı bu durumun değerlendirme sürecindeki en büyük sorunlardan biri olduğunu ve öğrenmenin kalıcı olmadığını belirtmişlerdir (Mikuškova & Verešová, 2020). Dolayısıyla teknoloji tabanlı so-



runlar dışında karşılaşılan en önemli sorunlar arasında yer alan bilgide kalıcılığı artırmak ve değerlendirme süreçleri ile ilgili sorunların giderilmesi için uzaktan eğitim sürecinde pasif dinleyici konumda olan öğrencinin değerlendirme sürecine aktif olarak dahil edilmesi sorunların azaltılmasına yardımcı olabilecek önemli bir uygulama olduğu ileri sürülebilir. Öğrencinin değerlendirme sürecine dahil olduğu uygulamalardan biri akran değerlendirmedir.

Akran değerlendirme, öğrencileri değerlendirme sürecine katarak değerlendirme ölçütleri hakkında bilgi sahibi olmalarına imkan sağlamanın yanı sıra işlenen konuyu daha açık ve anlaşılır bir şekilde algılamalarına neden olacaktır. Tüm bunlara ek olarak öğrencileri eleştirel ve bağımsız öğrenenler olmalarına da yardımcı olabilecek bir uygulamadır. Akran değerlendirmesi, öğrencilerin akranlarının ürün veya öğrenme çıktılarının miktarını, kalitesini, değerini ve başarısını değerlendirmesini gerektiren bir öğretim yöntemi olarak kavramsallaştırılmıştır (Topping, 1998). Akran değerlendirme, öğrencilerin akranlarının ürünlerini değerlendirmeye göre değerlendirebilecekleri bir süreçtir (Sadler & Good, 2006). Akran değerlendirmesinin uygulanması, öğrencileri akranlar için yapıcı yorumlar sağlamaya ve kendi çalışmalarını geliştirmeye teşvik ederek akran değerlendirmesini anlamlı bir değerlendirme modeli haline getirebilir (Topping, 2017). İlgili alanyazında akran değerlendirmesinin üst düzey düşünme becerileri (Topping, 2017), sosyal beceriler (Ching & Hsu, 2016), öğrenme motivasyonları (Hsia ve ark., 2016) ve öğrenme çıktıları üzerindeki olumlu etkileri olduğuna dair teorik ve ampirik kanıtlar bulunmaktadır (Zheng ve ark., 2016). Bu tanımdan sonra uzaktan eğitim sürecinde değerlendirmede akran değerlendirme yöntemi uygulanması öğrencilerin sürece aktif olarak katılmalarını sağlamalarına yardımcı olabilecek bir uygulama olduğunu savunulabilir.

Hızlı teknolojik ilerleme nedeniyle, teknoloji destekli akran değerlendirmesinin uygulanması giderek daha etkili hale gelmektedir (Yu & Wu, 2011). Daha spesifik olarak, teknoloji destekli akran değerlendirmesi, çalışmaların, rastgele atamaların, karşılıklı akran incelemelerinin ve yapılandırılmış geri bildirim çevrimiçi olarak sunulmasını kolaylaştırabilir (Hsu, 2016). Geleneksel akran değerlendirmesine kıyasla, teknoloji destekli akran değerlendirmesinin faydaları şunları içerir: anonimlik, hız ve verimlilik, denemelerin rastgele dağıtımı, notların otomatik hesaplanması ve geri bildirim kullanılabilirliği (Mostert & Snowball, 2013).

Hali hazırda mobil teknolojiler dahil olmak üzere internet ortamında çeşitli çevrimiçi kurslar, *Wiki* ortamları ve akran değerlendirmesini destekleyebilecek ve kolaylaştırabilecek birçok teknoloji altyapısı bulunmaktadır. Bu alt yapıların kullanılmasının değerlendirme sürecine olan etkileri ile ilgili alanyazında çeşitli araştırmalar bulunmaktadır. Tsai (2009) tarafından yapılan araştırmada, akran değerlendirme etkinlikleri içindeki öğrenci katılımını ve etkileşimlerini otomatik olarak kaydetmek için Web tabanlı bir akran değerlendirme sistemi kullanılmıştır. Shih'de (2011) *facebook*'u akran değerlendirmesi yapmak için kullanmış ve ifadelerin öğrencilerin İngilizce yazmaya yönelik motivasyonlarını uyardığını ve kişilerarası ilişkileri geliştirdiği sonucuna ulaşmıştır. Xiao ve Lucking (2008), bir *Wiki* ortamında çevrimiçi akran değerlendirmesinin öğrencilerin yazma becerilerine etkisini incelediği araştırma sonucunda yazma performansının ve derse ilişkin tutumlarında artış olduğu bulgusuna ulaşmıştır.

Sanat ve tasarım eğitimi doğası gereği uygulamalı bir alandır. Öğrencinin bilişsel gelişiminin ötesinde duyuşsal gelişimi için gerekli

olan bu derslere yönelik öğrenci görüşlerinin belirlenmesi uzaktan eğitim kavramının derinlemesine anlaşılmasında yardımcı olacaktır. Zhang ve Chui (2019) teknolojinin akran değerlendirmesini kolaylaştırdığını fakat akran değerlendirmenin öğrenme başarılarına katkısına ilişkin kanıtların yeterince araştırılmadığını ifade etmektedirler. Bu anlamda akran değerlendirmenin akademik başarılarına etkisinin incelendiği bu araştırmanın önemli olduğu ileri sürülebilir.

Akran değerlendirme ile öğrenciler değerlendirme süreçlerinin içerisine sokularak işlenen konuları daha net bir kavramaları için eleştirel yönlerinin artırılarak bağımsız öğrenenler olmaları doğrultusunda teşvik edilebilmektedir (Ballantyne ve ark., 2002: 428). Bu yolla uzaktan eğitim sürecinde öğrencilerin pasif konumdan çıkarak akademik başarılarının artırılmasına yönelik gerçekleştirilen akran değerlendirme gibi uygulamaların sınıması sürece ilişkin farklı bakış açıları sunabileceğinden önemli olduğu ileri sürülebilir.

Bu bağlamda, bu çalışmanın amacı 2020-2021 güz döneminde uzaktan eğitim ortamında sanat ve tasarım dersi alan öğrencilerin görüşlerini belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki araştırma soruları dikkate alınmıştır:

- 1-Uzaktan eğitim sürecinde sanat ve tasarım derslerinde akran değerlendirmenin akademik başarıya etkisi var mıdır?
- 2- Uzaktan eğitim sürecinde sanat ve tasarım derslerinde akran değerlendirmenin kalıcılığa etkisi var mıdır?

## Yöntem

### Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, uzaktan eğitim sürecinde gerçekleştirilen Temel Sanat-I ve Çağdaş Sanat Uygulamaları derslerinin sanat eleştirisi ünitesinde gerçekleştirilen akran değerlendirme uygulamalarının lisans öğrencilerinin akademik başarılarına olan etkileri araştırılmıştır. Bu doğrultuda araştırmada yarı deneysel modelin kullanılması tercih edilmiştir. Denek havuzundan (Seçmeli Çağdaş Sanat Akımları ve Temel Sanat Eğitimi-I dersini Eczacılık, Tıp, İktisat, kamu yönetimi, oran mühendisliği, hemşirelik fakültelerinin birinci ve ikinci sınıfında öğrenim gören öğrencilerinden) denekler yansız atama yoluyla iki gruba ayrılmıştır.

### Araştırma Grubu

Araştırmada çalışma gurubu, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi'nde, 2020-2021 güz yarıyılında Çağdaş Sanat Uygulamaları ve Türk Resim Sanatı Tarihi dersini alan lisans öğrencilerinden meydana gelmektedir. Araştırmada deneysel çalışmanın süresi beş hafta olarak belirlenerek bu sürede işlenmiş sanat eleştirisi ünitesinde gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar seçkisiz (yansız) atama yöntemi ile belirlenmiştir.

### Veri Toplama Aracı

Araştırmada sanat dersleri alan öğrencilerin akran değerlendirme yapmalarının akademik başarı ve kalıcılığa etkisini belirlemek amacıyla "sanat eleştirisi dersi akademik başarı testinden" yararlanılmıştır. Araştırmada kullanılan veri toplama araçları aşağıda verilmiştir.

### Sanat Eleştirisi Dersi Akademik Başarı Testi

Araştırmada öğrencilerin sanat eleştirisine ilişkin akademik başarılarını belirlemek için Demir (2021) tarafından geliştirilen '*Sanat Eleştirisi Dersi Akademik Başarı Testi*' kullanılmıştır. Araştırma sürecinin başında işlenecek beş haftalık ders süresi boyunca Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi yayın-

larından 'Sanat Eserlerini İnceleme' isimli kitap kaynak olarak kullanılmıştır. Bu kaynakta her ünite sonunda bulunan sorular içerisinden seçilmiştir. Belirlenen sorulardan çalışmaya katılan lisans öğrencilere yöneltilmek üzere dersin hedef kazanımlarına uygun olarak beş seçenekten oluşan 25 soruluk bir test olarak hazırlanmıştır. Hazırlanan akademik başarı testinin alan uzmanlarının görüşleri doğrultusunda gerekli düzeltmeleri yapılmış ve testin kapsam geçerliği sağlanmıştır. Sanat eleştirisi dersi akademik başarı testinin güvenilirlik analizinde, Kuder Richardson-20 (KR- 20) güvenilirliği kullanılmıştır. Testin KR-20 değeri: ,67 dir (Demir, 2021). İç tutarlılık katsayıları, katılımcının tahmini "gerçek yeteneği" tarafından hesaplanan değişkenliğin oranı hakkında bilgi verir. Bu, ikili yanıtlar için KR-20 ve KR-21 katsayılarına ve politom tepkiler için alfa katsayısına eşdeğerdir. Maddelerin alt kümelerini tekrar eden önlemler olarak, her bir öge bir mini-test olarak düşünüldüğü muamele ederek, bu indeksler çoklu maddeden oluşan teste kopyalama fikrini uygularlar (Demir, 2021). Güvenirlik katsayısının uygun bir seviyesi olarak kabul edilen şey için mutlak standartlar yoktur. Standartlar bağlama özgü olmalıdır (Wilson ve Gochyey, 2013). Güvenirlik yöntemlerinden biri olan iç tutarlılık katsayılarının hesaplanması yöntemi; birden fazla ögesi olan bir testin ölçülerinin ne kadar homojen olduğunu veya tek bir yapıyı ne kadar iyi ölçtüğünü ifade eder (Muijs, 2004). Yöntemin uygulanmasında veriler ölçekteki maddelerden alınan cevaplara göre doğru ise 1puan, yanlış ya da boş ise 0 verilerek hesaplanır (Wang & Osterlind, 2013). Deney ve kontrol gruplarının son testten aldıkları puanlar KR-20 güvenilirliği ile ölçülmüş ve güvenilirlik katsayısı 0,67 bulunmuştur. Elde edilen Cronbach alpha değeri ölçeğin iç tutarlılığına sahip olduğunu ve güvenilir olduğunu göstermektedir (Demir, 2021).

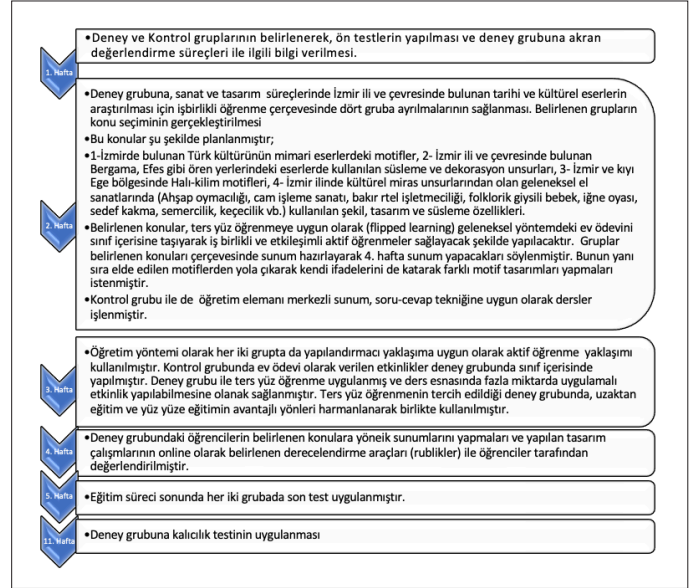
### Verilerin Analizi

Çalışmada İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulundan etik uygunluk onayı alınmıştır "Sanat Eleştirisi Başarı Testi"nden elde edilen puanlar deneysel sürecin hem başında hem de sonunda alınmış ve ayrıca bir dönem sonrası kalıcılığı izlemek için de kalıcılık testi uygulanarak veriler elde edilmiştir. Sanat Eleştirisi Başarı Testi" öğrenciler tarafından 4 haftalık uygulama öncesinde, sonunda ve bir dönem ara sonrasında yanıtlanmış ve çözümlenmeye alınmıştır. Araştırmada deneysel süreç boyunca ulaşılan bulgular parametrik ya da non parametrik istatistik tekniğine uygun olup olmadığına dikkat edilmiştir. Araştırmada verilerin çözümlenmesinde SPSS programı kullanılmıştır. Deney ve kontrol grupları arasındaki farklılıklar "İlişkisiz Ölçümler İçin Mann Whitney U-Testi" yardımıyla, deney ve kontrol gruplarının kendi içlerinde, öntest-sontest, son test- kalıcılığa ilişkin elde edilen puanlarının karşılaştırılmasına ilişkin veriler non-parametrik istatistik tekniklerinden birisi olan "İlişkili Ölçümler İçin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi" aracılığıyla elde edilmiştir.

### Deneysel Süreç

Deneysel süreçte aktif öğrenme uygulaması Norcini'nin (2003) aktif öğrenme basamakları göz önüne alınarak tasarlanmıştır (2003: 541-543). Beş hafta olarak planlanan deneysel sürecin birinci haftasında deney grubu ve kontrol grubuna akademik başarı testi ön test olarak uygulanmıştır. Deney grubuna akran değerlendirme ile ilgili teorik bilgiler verilmiş, sunumlar yapılarak değerlendirme örnekleri gösterilmiştir. Kontrol grubu ile ders belirlenen "Sanat Eleştirisi" ünitesi doğrultusunda teorik ders işlenmiş değerlendirme sürecine öğrenciler katılmamıştır.

Deneysel Sürecin Basamakları;



## Bulgular

Deney ve kontrol gruplarının ön test puanları arasında bulunan anlamlı farka ilişkin elde edilen veriler Tablo 1'de sunulmuştur.

**Tablo 1.**  
*Deney ve Kontrol Grubundaki Öğrencilerin Ön Test Puanları Farkına İlişkin U- Testi Sonucu*

Grup	n	Sıra ortalaması	Sıra toplamı	U	p
Deney	29	19,18	325,00	154,000	,541
Kontrol	29	17,23	304,00		

\*p < ,05

Tablo 1'deki veriler incelendiğinde deneysel sürecin öncesinde deney grubundaki öğrencilerin kontrol grubundaki öğrencilere göre ön test puanları arasında anlamlı bir farklılığın olmadığı görülmüştür, U= 154.000, p > ,05. Sıra ortalamaları incelendiğinde de akran değerlendirme yaklaşımının uygulandığı deney grubundaki öğrenciler; (19,18), akran değerlendirme yaklaşımlarının uygulanmadığı kontrol grubu öğrencilere (17,23) göre ön test puanlarının çok az bir farkla düşük olduğu belirlenmiştir. Elde edilen bu veriye dayanarak, deney öncesinde her iki grubun da hazır bulunuşluluk düzeyleri arasında anlamlı bir farklılığın oluşmadığı anlaşılmaktadır. Sanat eleştirisi ünitesinde akran değerlendirmesinin yapıldığı deney grubu öğrencilerinin uygulama sonrasında akademik başarılarında anlamlı bir fark oluşup oluşmadığına ilişkin veriler aşağıda verilmiştir.

Deney grubunun beş haftalık uygulama öncesinde ve sonrasında akademik başarıları arasındaki farklılığa yönelik Wilcoxon ilişkili Sıralar Testine ait bulgular Tablo 2'de verilmiştir.

**Tablo 2.**  
*Akran Değerlendirme Yaklaşımına Uygun Öğretim Yapılan Deney Grubu Öğrencilerinin Ön ve Son Test Puanları İçin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testinin Sonuçları*

Son test-Ön test	n	Sıra ortalaması	Sıra toplamı	z	p
Negatif Sıra	0	0,00	0,00	-4,228*	,000
Pozitif Sıra	29	11,00	187,00		
Eşit	0	-	-		

### Negatif sıralar temeline dayalı

Tablo 2'deki veriler incelendiğinde, akran değerlendirmenin yapıldığı deney grubundaki öğrencilerin deneysel çalışmanın önce ve sonrasında ulaşılan puanlarında anlamlı düzeyde bir farklılığın olduğu belirlenmiştir, z= -4,228, p < ,05. Bu veriler sonucunda,

uygulanan beş haftalık akran değerlendirme yaklaşımının deney grubundaki öğrencilerin akademik becerilerini geliştirilmesinde olumlu bir etki yarattığı söylenebilir. Tipik olarak, akran değerlendirmesine iki tür öğrenme etkinliği katılmıştır. Biri akranların çalışmalarının değerlendirilmesi, diğeri ise kendi kendine çalışmanın gözden geçirilmesiydi (Cheng ve ark., 2015). Deney grubunun akademik başarılarındaki bu artış öğrencilerin bir yandan akranlarını değerlendirirken diğer yandan da kendi çalışmalarındaki güçlü ve eksik yönleri daha kolay bulabilme fırsatı yakalamış olmalarından kaynaklanmış olabilir. Bu süreç ayrıca öğrencilerin derse karşı motivasyonlarını artırmış olmasından kaynaklanabilir.

**Tablo 3.**  
*Öğrencilerin Ön Test - Son Test Puanları İçin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları*

Son test-Ön test	n	Sıra ortalaması	Sıra toplamı	z	p
Negatif Sıra	2	2,50	6,30	-4,365*	,001
Pozitif Sıra	25	10,00	154,70		
Eşit	2	-	-		

\*Negatif sıralar temeline dayalı

Tablo 3'teki sonuçlar incelendiğinde, kontrol grubunu oluşturan öğrencilerin beş haftalık deneysel uygulamanın önce ön test ve sonra da puanları arasında anlamlı bir fark göze çarpmaktadır,  $z = -4.365$ ,  $p < ,05$ . Bu bulgulara dayanarak, uygulanan beş haftalık akran değerlendirme yoluyla gerçekleştirilen uygulamanın kontrol grubundaki öğrencilerin akademik başarılarının artmasında etkili olduğu ancak bunun istenilen düzeyde olmadığı belirlenmiştir.

**Tablo 4.**  
*Deney ve Kontrol Grubunun Son Test Puanlarının Farkına İlişkin U- Testi Sonucu*

Grup	n	Sıra ortalaması	Sıra toplamı	U	p
Deney	29	35,45	510,00	59,000	,000
Kontrol	29	14,48	301,00		

$p < ,05$

Tablo 4'teki verilere dayanarak, beş hafta gerçekleştirilen uygulamanın sonrasında; akran değerlendirmenin gerçekleştirildiği deney grubu öğrencileri ile geleneksel değerlendirmenin (çoktan seçmeli test) sanat eleştirisi ünitesinden kontrol grubu öğrencilerinin son test puanları dikkate alındığında aralarında deney grubunun lehine olacak şekilde anlamlı bir fark olduğu belirlenmiştir,  $U = 59.000$ ,  $p < ,05$ . Sıra ortalamaları dikkate alındığında geleneksel değerlendirme yöntemi ile sanat eleştirisi ünitesindeki öğrenciler; (14.48), akran değerlendirme yaklaşımına uygun bir şekilde uygulamaların yapıldığı sanat eleştirisi ünitesindeki öğrencilere (35.45) kıyasla son test puanlarında elde ettikleri sonuçların daha düşük olduğu görülmektedir. Fark puanları sıra ortalamasına dikkat edildiğinde, ulaşılan bu farklılığın deney grubunun lehinde olduğu belirlenmiştir. Bu bulgu, deney sonrası akran değerlendirme yaklaşımının uygulandığı öğretim programının, deney grubunun akademik başarılarını arttırmalarında olumlu bir etkiye sahip olduğu ileri sürülebilir.

**Tablo 5.**  
*Akran Değerlendirme Yaklaşımının Gerçekleştirildiği Deney Grubu Öğrencilerinin Son Test - Kalıcılık Puanları İçin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları*

Kalıcılık testi-Son test	n	Sıra ortalaması	Sıra toplamı	z	p
Negatif Sıra	20	9,50	103,70	-1,718*	,298
Pozitif Sıra	7	10,00	56,30		
Eşit	2	-	-		

\*Negatif sıralar temeline dayalı

Tablo 5'te sunulan veriler incelendiğinde, akran değerlendirme yaklaşımına uygun öğretim gerçekleştirilen deney grubunun uygulamadan sonra son testin ve ayrıca bir ara dönem sonrasında elde edilen kalıcılık puanlarının aralarındaki farklılığın anlamlı dü-

zeyde olmadığı görülmektedir,  $z = -1,718$ ,  $p > ,05$ . Elde edilen bu verilere göre, uygulanan beş haftalık akran değerlendirmeye uygun öğretim programının deney grubu öğrencilerinin akademik becerilerini geliştirmede ve kalıcılığa olumlu etkilerinin olduğu ileri sürülebilir. Elde edilen verilere dayanarak akran değerlendirme yaklaşımının öğrenme sürecinde kalıcılığın artmasına neden olduğu söylenebilir.

**Tablo 6.**  
*Geleneksel Değerlendirme Yoluyla Öğretim Yapılan Kontrol Grubu Öğrencilerinin Son Test - Kalıcılık Puanları İçin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları*

Kalıcılık testi-Son test	n	Sıra ortalaması	Sıra toplamı	z	p
Negatif Sıra	3	8,25	34,40	-1,527*	,098
Pozitif Sıra	22	7,20	101,20		
Eşit	4	-	-		

\*Negatif sıralar temeline dayalı

Tablo 6'da verilen bulgulara bakıldığında kontrol grubunun süreç sonunda son test ve bir ara dönemden sonra kalıcılık puanları arasında anlamlı bir fark bulunmadığı görülmektedir,  $z = -1.527$ ,  $p > ,05$ . Bu veriler geleneksel değerlendirmenin öğrenmenin kalıcılığı sürdürmediğini göstermektedir.

**Tablo 7.**  
*Sanat Eleştirisi Ünitesinde Bazı Kavramların Öğrenilmesinde Deney Grubu İle Kontrol Grubu Öğrencilerinin Kalıcılık Test Puanları Farkına İlişkin U- Testi Sonucu*

Grup	n	Sıra ortalaması	Sıra toplamı	U	p
Deney	29	33,11	523,00	56,000	,000
Kontrol	29	15,43	298,00		

\* $p < ,05$

Akran değerlendirmenin gerçekleştirildiği sanat eleştirisi ünitesini alan öğrencileri ile geleneksel değerlendirmenin gerçekleştirildiği kontrol grubu bir ay sonra tekrar test edilmiş ve başarılarındaki kalıcılığın etkileri belirlenmeye çalışılmıştır. Tablo 7'de verilen bulgular incelendiğinde akran değerlendirme yaklaşımının uygulandığı sanat eleştirisi ünitesindeki deney grubundaki öğrencilerin, geleneksel değerlendirme yoluyla sanat eleştirisi ünitesini alan kontrol grubu öğrencilerinden kalıcılık test puanları açısından anlamlı bir farkın olduğu belirlenmiştir.  $U = 56.000$ ,  $p < ,05$ . Sıra ortalamaları incelendiğinde, kontrol grubundaki öğrenciler; (15, 43), deney grubu öğrencilere (33,11) göre kalıcılıktan elde ettikleri puanların ise daha az olduğu görülmektedir.

## Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Uzaktan eğitimle işlenen sanat ve tasarım derslerinde gerçekleştirilen akran değerlendirmesinin akademik başarı ve kalıcılığa etkisinin belirlenmesinin amaçlandığı bu çalışmada elde edilen veriler incelendiğinde akran değerlendirme uygulamalarının gerçekleştirildiği deney grubunun geleneksel değerlendirme uygulamalarının gerçekleştirildiği kontrol grubuna göre son test ve kalıcılık test puanlarında ortalama olarak deney grubu lehine bir artış veya değişim gözlenmiştir. Bu bulgu, akran değerlendirme yaklaşımının bir başarı sağladığını göstermektedir.

Akran değerlendirmesi, öğrencilerin akranlarının çalışmalarını miktar, kalite, seviye, değer ve başarı açısından değerlendirdiği bir düzenleme olarak kavramsallaştırılır (Topping, 1998). Akran değerlendirmesinde iki ana etkinlik vardır: Birincisi, değerlendirme kriterlerine dayalı olarak akran ürünlerinin değerlendirilmesidir; bir diğeri kendi kendine çalışmanın gözden geçirilmesidir (Cheng ve ark., 2015). Araştırmada da bu tanımlar doğrultusunda deney grubundaki akranını değerlendiren öğrenci, arkadaşlarının çalışmalarını önceden belirlenmiş kriterlere göre gözden geçirerek geri bildirim sağlamış ve değerlendirilen öğrencilerden bu geri bildirimleri gözden geçirmesini ve çalışmalarını revize etmesini



istemmiştir. Kim (2009), akran değerlendirmesi sırasında geri bildirim sağlamanın, değerlendiriciler için değerlendirenlerden daha faydalı olduğunu bulmuştur. Bu sonuç araştırmada elde edilen sonuçları destekler niteliktedir. Ayrıca uzaktan eğitim sürecinin teknolojik destekli bir şekilde yürütülmesi zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Barak ve Dori (2009)'nin teknolojinin akran değerlendirmeyi kolaylaştırdığını ifade etmiştir. Bunun yanı sıra bir dizi çalışma, teknoloji ile kolaylaştırılmış akran değerlendirmesinin bilişsel farkındalığı artırdığı, özgün çalışmaları artırdığı ve etkili bir uygulama olduğu sonucunu ortaya koymuştur (Lai & Hwang, 2015; McMahan, 2010).

Teknolojinin kolaylaştırdığı akran değerlendirmesinin kullanılması, geleneksel değerlendirmeye kıyasla büyük bir fark yaratabilir. Birincisi, teknolojinin kolaylaştırdığı akran değerlendirmesi, geleneksel değerlendirmeden daha etkili ve faydalıdır. Akranların benzer arka planı, statüsü, bilişsel seviyeleri ve etkileşim kalıpları bilgi eksikliklerini belirlemeye, problemleri çözmeye ve bilgi geliştirmeye yardımcı olabilir (Topping, 1998). Ayrıca, akran değerlendirmesinin kullanılması öğrencilerin katılımını (Bloxham & West, 2004) ve öğrenme motivasyonunu (Topping, 2005) artırabilir. İkinci olarak, öğrenenler, öğrenme verimliliğini büyük ölçüde artıran teknoloji yardımıyla akranlarından yapıcı ve bilgilendirici geri bildirim alabilirler. Geri bildirim etkili öğrenmeyle yakından ilişkili olduğu iyi bilinmektedir (Askew, 2004). Akranlardan geri bildirim almak, öğrencileri kendi çalışmalarını yansıtmaya ve gözden geçirmeye ve başkalarından öğrenmeye teşvik edebilir. Ek olarak, akranlardan gelen geri bildirimler, öğretmenlerin geribildiriminden daha anlaşılır olabilir (Topping, 1998).

Üçüncüsü, teknoloji destekli akran değerlendirmesi sırasında geri bildirim sağlamak, öğrencileri eleştirel düşünme ve öz değerlendirme gibi dinamik bilişsel etkinliklere dahil eder (Wang ve ark., 2016). Öğrenciler, akranlarına doğru ve yapıcı geri bildirim sağlamak için daha fazla şey öğrenmek zorundadır. Ek olarak, geri bildirim sağlamak, prova yapmaya, açıklamaya, değerlendirmeye ve nihayetinde hakemlerin konuyla ilgili kendi anlayışlarını geliştirmeye yol açabilir (Roscoe & Chi, 2008). Dördüncüsü, teknolojinin kolaylaştırdığı akran değerlendirme süreçleri, öğrencilerin öğrenmeyi iyileştirmek için akranlarıyla etkileşime girebilecekleri doğal bir sosyal ortam yaratır (Li ve ark., 2019). Son olarak, teknolojinin kolaylaştırdığı akran değerlendirmesi, akranların yorumlarını kaydedip puanları hesaplayarak ve öğretmenlerin iş yükünü azaltarak (Cheng ve ark., 2015) sonuçta öğrenme başarılarını artırarak verimliliği ve etkililiği artırmaktadır.

Bulgular ayrıca, akran değerlendirmesinden önce deney grubuna verilen eğitimin büyük bir etki büyüklüğüne sahip olduğunu ortaya koyulduğunu gösterilmektedir. Akran değerlendirme kriterleri ve becerileri üzerine verilecek eğitim, öğretmen ve öğrenci derecelendirmeleri arasındaki tutarsızlığı azaltmanın yanı sıra akran geribildirimlerinin ve öğrencilerin çalışmalarının kalitesini iyileştirmektedir (Liu & Li, 2014). Akademik başarının ve kalıcılığın deney grubu lehine olumlu bir gelişme göstermesinin nedeni bu olabilir.

Araştırmada elde edilen bulgulara dayanarak hem nicel hem de nitel değerlendirme yöntemlerinin kullanılmasının en önemli ve orta etkileri ürettiği bulunduğu söylenebilir. Bunun ana nedeni, bu değerlendirme yöntemlerinin birlikte öğrencilerin konuyu daha iyi anlamalarını ve kendi fikirlerini açıklamak için daha fazla fırsat elde etmelerini sağlaması olabilir (Hsia ve ark., 2016).

Akran değerlendirmesinin ayrıntılı tasarımı genellikle göz ardı edilir, ancak akran değerlendirmesinin etkinliği için bu çok önemlidir. Dolayısıyla araştırma bulgularına dayanarak öğretmenlerin ve araştırmacıların, akran değerlendirmesinin etkinliğini optimize etmek için kararlar almak için beş tasarım unsurunu dikkate almaları büyük bir önem taşımaktadır. Akran değerlendirme uygulamalarının etkilerini optimize etmek için ekstra destekleyici stratejiler dikkate alınması gerektiği unutulmamalıdır. Bunlar, ekstra araçların kullanımını ve akran değerlendirme kurallarını içerir. Öğrenme başarılarını iyileştirmek için teknoloji gibi farklı araç ve stratejileri entegre etmek çok önemlidir. Ayrıca, araçların veya stratejilerin seçimi, öğrenenlerin özelliklerinin yanı sıra öğretim hedefleri ve içeriği ile uyumlu olmalıdır. Bu önerilere ek olarak 21. yy. becerilerini (eleştirel düşünme, problem çözme, yaratıcılık, bilgi iletişim teknolojilerinin doğru olarak kullanılması ve işbirliği, esnek düşünme becerisi ve uyum, üretkenlik ve sorumluluk, liderlik ve sorumluluk) artık geleneksel değerlendirme yöntemleri ile ölçülemeyeceği gerçeği göz önünde bulundurulmalı ve akran değerlendirme gibi yaklaşımları (Ürün seçki dosyası, performans değerlendirme, öz değerlendirme) bünyesinde bulunduran tamamlayıcı değerlendirme ile farklı becerileri ölçebilecek esnek, kapsamlı ve süreci temel alan alternatif ölçme değerlendirme araçlarının kullanımını zorunlu bir hale getirmektedir.

**Etik Komite Onayı:** Bu çalışma için etik komite onayı İstanbul Katip Çelebi Üniversitesi'nden (Tarih: 6 Mayıs 2021) alınmıştır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

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

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Bu araştırma İzmir Katip Çelebi Üniversitesi BAP birimi tarafından 2021-GAP-Sana-0033 proje numarası ile desteklenmiştir.

**Ethics Committee Approval:** Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of İzmir Katip Çelebi University (Date: May 6, 2021).

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

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

**Financial Disclosure:** This research was supported by İzmir Katip Çelebi University BAP (scientific research projects) unit with project number 2021-GAP-Sana-0033.

## Kaynaklar

- Allen, J., Rowan, L., & Singh, P. (2020). Teaching and teacher education in the time of COVID-19. *Asia-Pacific Journal of Teacher Education*, 48(3), 233-236. [Crossref]
- Askew, S. (2004). *Feedback for learning*. New York: Routledge/Falmer
- Bağrıaçık, A. Y. (2019). Distance and face-to-face students' perceptions towards distance education: a comparative metaphorical study. *Turkish Online Journal of Distance Education*, 20(1), 191-207. [Crossref]

- Bağrıaçık, A. Y., & Banyard, P. (2020). Engagement in distance education settings: A trend analysis. *Turkish Online Journal of Distance Education*, 20(1), 101-12. [Crossref]
- Ballantyne, R., Hughes K., & Mylonas, A. (2002). Developing procedures for implementing peer assessment in large classes using an action research process. *Assessment ve Evaluation in Higher Education*, 27(5), 427-441. [Crossref]
- Barak, M., & Dori, Y. J. (2009). Enhancing higher order thinking skills among inservice science teachers via embedded assessment. *Journal of Science Teacher Education*, 20(5), 459-474. [Crossref]
- Bernat, F., & Frailing, K. (2015). Perfecting lessons learned for criminal justice online graduate education: Reflection, integration, and application. *Journal of Criminal Justice Education*, 26(3), 330-353. [Crossref]
- Bhagati, K. K., Wu, L. Y., & Chang, C. Y. (2016). Development and validation of the perception of students towards online learning (POSTOL). *Journal of Education Technology & Society*, 19(1), 350-359.
- Bloxham, S., & West, A. (2004). Understanding the Rules of the Game: Making Peer Assessment as a Medium for Developing Students' Conceptions of Assessment. *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 29(6), 721-733. [Crossref]
- Büyükköztürk, Ş. (2016). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. (22. Basım). Pegem Akademi Yayıncılık.
- Carpenter, S., Reddix, R., & Martin, D. (2016). Pills, thrills, and pharmacology drills! Strategies to increase student retention in an entry-level nursing pharmacology course. *Teaching and Learning in Nursing*, 11(4), 179-183. [Crossref]
- Cheng, K. H., Liang, J. C., & Tsai, C. C. (2015). Examining the role of feedback messages in undergraduate students' writing performance during an online peer assessment activity. *The Internet and Higher Education*, 25, 78-84. [Crossref]
- Ching, Y. H., & Hsu, Y. C. (2016). Learners' interpersonal beliefs and generated feedback in an online role-playing peer-feedback activity: An exploratory study. *International Review of Research in Open & Distance Learning*, 17(2), 105-122. [Crossref]
- Demir, G. (2021). Öz-düzenlemeli öğrenmenin görsel sanatlar öğretmeni adaylarının sanat eleştirisi dersine yönelik akademik başarılarına ve kalıcılığa etkisi. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(2), 202-222. [Crossref]
- Dilmaç, S. (2020). Students' opinions about the distance education to art and design courses in the pandemic process. *World Journal of Education*, 10(3), 113-126. [Crossref]
- Ekmekçi, E. (2015). Distance-Education in Foreign Language Teaching: Evaluations from the Perspectives of Freshman Students. *Procedia - Social and Behavioral Science*, 176, 390-397. [Crossref]
- Elitaş, T. (2017). *New communication technologies in distance education license period: Atatürk University distance education center*. PhD Thesis, Marmara University.
- Fedyinch, L., Bradley, K. S., & Bradley, J. (2015). Graduate students's perception of line learning. *Research in Higher Education Journal*, 27(2), 1-13.
- Flores, M. A., & Gago, M. (2020). Teacher education in times of COVID-19 pandemic in Portugal: national, institutional and pedagogical responses. *Journal of Education for Teaching*. [Crossref]
- Hayward, J. M. (2010). The effects of homework on student achievement. [Master's thesis, Brockport State University of New York]. [https://digitalcommons.brockport.edu/ehd\\_theses/120/](https://digitalcommons.brockport.edu/ehd_theses/120/)
- Hsia, L. H., Huang, I., & Hwang, G. J. (2016). Effects of different online peer-feedback approaches on students' performance skills, motivation, and self-efficacy in a dance course. *Computers & Education*, 96, 55-71. [Crossref]
- Hsu, T. C. (2016). Effects of a peer assessment system based on a grid-based knowledge classification approach on computer skills training. *Educational Technology & Society*, 19(4), 100-111.
- Kaya, Z. (2002). *Uzaktan Eğitim*. Pegem A. Yayıncılık.
- Kim, M. (2009). The Impact of an Elaborated Assessee's Role in Peer Assessment. *Assessment and Evaluation in Higher Education* 34(1): 105-114. [Crossref]
- Lai, C. L., & Hwang, G. J. (2015). An interactive peer-assessment criteria development approach to improving students' art design performance using handheld devices. *Computers & Education*, 85, 149-159. [Crossref]
- Li, H., Xiong, Y., Hunter, C. V., Guo, X., & Tywoniu, R. (2019). Does peer assessment promote student learning? a meta-analysis. *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 1-19. [Crossref]
- Liu, X., & Li, L. (2014). Assessment training effects on student assessment skills and task performance in a technology-facilitated peer assessment. *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 39(3), 275-292. [Crossref]
- Ma, J., Han, X., Yang, J., & Cheng, J. (2015). Examining the necessary condition for engagement in an online learning environment based on learning analytics approach: The role of the instructor. *The Internet and Higher Education*, 24, 26-34. [Crossref]
- Maisonneuve, H., Chambe, J., Lorenzo, M., & Pelaccia, T. (2015). How do general practice residents use social networking sites in asynchronous distance learning? *BMC Medical Education*, 15(1), 154. [Crossref]
- Martin, F. & Bolliger, D. U. (2018). Engagement matters: Student perceptions on the importance of engagement strategies in the online learning environment. *Online Learning*, 22(1), 205-222. [Crossref]
- McMahon, T. (2010). Combining peer-assessment with negotiated learning activities on a day-release undergraduate-level certificate course (ECTS Level 3). *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 35(2), 223-239. [Crossref]
- Mikušková, E. B., & Verešová, M. (2020). Distance education during covid-19: the perspective of Slovak teachers. *Problems of Education In The 21st Century*, 78(6), 884-906. [Crossref]
- Mostert, M., & Snowball, J. D. (2013). Where angels fear to tread: Online peer-assessment in a large first-year class. *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 38(6), 674-686. [Crossref]
- Muijs, D. (2004). *Doing quantitative research in education with SPSS*. Londra: Sage Publications. [Crossref]
- Norcini, J. (2003). Peer assessment of competence. *The Metric of Medical Education*, 37, 539-543. [Crossref]
- İşman, A. (2008). *Uzaktan Eğitim*. Pegem A. Yayıncılık
- Richardson, J. C., Maeda, Y., Lv, J., & Caskurlu, S. (2017). Social presence in relation to students' satisfaction and learning in the online environment: A meta-analysis. *Computers in Human Behavior*, 71, 402-417. [Crossref]
- Roscoe, R. D., & Chi, M.T. (2008). Tutor Learning: The Role of Explaining and Responding to Questions. *Instructional Science*, 36(4), 321-350. [Crossref]
- Sadler, P. M., & Good, E. (2006). The impact of self-and peer-grading on student learning. *Educational Assessment*, 11(1), 1-31. [Crossref]
- Sarıtaş, M. (2009). *Uzaktan Eğitim*. M.Sarıtaş (Ed.). Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı içinde, pp.55-102. Pegem.
- Shih, R. C. (2011). Can Web 2.0 technology assist college students in learning English writing? Integrating Facebook and peer assessment with blended learning. *Australasian Journal of Educational Technology*, 27(5), 829-845. [Crossref]
- Snodgrass, S. (2011). Wiki activities in blended learning for health professional students: Enhancing critical thinking and clinical reasoning skills. *Australasian Journal of Educational Technology*, 27(4), doi:10.14742/ajet.938 [Crossref]
- Topping, K. (1998). Peer assessment between students in colleges and universities. *Review of Educational Research*, 68(3), 249-276. [Crossref]
- Topping, K. (2005). Trends in Peer Learning. *Educational Psychology*, 25(6), 631-645. [Crossref]
- Topping, K. (2017). Peer assessment: Learning by judging and discussing the work of other learners. *Interdisciplinary Education and Psychology*, 1(1), 1-17. [Crossref]
- Toven-Lindsey, B., Rhoads, R. A., & Lozano, J. B. (2015). Virtually unlimited classrooms: Pedagogical practices in massive open online courses. *The Internet and Higher Education*, 24, 1-12. [Crossref]
- Tsai, C. C. (2009). Internet-based peer assessment in high school settings. In L. T. W. Hin & R. Subramaniam (Eds.), *Handbook of research on new*

- media literacy at the K-12 level: Issues and challenges* (pp. 743-754). Hershey, PA: Information Science Reference (IGI Global). [Crossref]
- UNESCO. (2020). School closures caused by Coronavirus (Covid-19). Retrieved from, <https://en.unesco.org/covid19/educationresponse> 11.03.2021
- UNICEF. (2020). UNICEF and Microsoft launch global learning platform to help address COVID-19 education crisis. UNICEF. Retrieved from, <https://www.unicef.org/press-releases/unicefand-microsoft-launch-global-learning-platform-help-address-covid-19-education>
- Ünalın, H. T. (2016). Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde internet destekli öğrenim ortamlarının oluşturulması. *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 130-147.
- Yu, F. Y., & Wu, C. P. (2011). Different identity revelation modes in an online peer-assessment learning environment: Effects on perceptions toward assessors, classroom climate, and learning activities. *Computers & Education*, 57, 2167-2177. [Crossref]
- Wang, H. C., Hsieh, Y. J., & Chen, W. F. (2016). The Effect of Online Peer Assessment in Engineering Education: A Quasi-Experimental Study. *International Journal of Engineering Education*, 32(1), 199-208.
- Ward, M. E., Peters, G., & Shelley, K. (2010). Student and faculty perceptions of the quality of online learning experiences. *The International Review of Research in Open and Distributed Learning*, 11(3), 57-77. [Crossref]
- Wilson, M., ve Gochyyev, P. (2013). Measurement Theory T. Teo (Ed.) *Handbook of Quantitative Methods For Educational Research*. pp. 1-30. Springer.
- Xiao, Y., & Lucking, R. (2008). The impact of two types of peer assessment on students' performance and satisfaction within a Wiki environment. *The Internet and Higher Education*, 11(3-4), 186-193. [Crossref]
- YÖK, Yükseköğretim Bilgi Yönetimi Sistemi, Birim İstatistikleri, Genel Bilgiler, Üniversiteler. <https://istatistik.yok.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 22.06.2018).
- Ziyadah, S. M. (2012). *Saudi female attitudes toward distance learning in higher education* (Publication No. 3507517) [Doctoral dissertation, Indiana State University]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Zheng, L., Chen, N-S., Li, X., & Huang, R. (2016). The impact of a two-round, mobile peer assessment on learning achievements, critical thinking skills, and meta-cognitive awareness. *International Journal of Mobile Learning and Organisation*, 10(4), 292-306. [Crossref]
- Zhang, X., & Chui, P. (2019). The role of technology-facilitated peer assessment and supporting strategies: a meta-analysis. *Journal Assessment & Evaluation in Higher Education*, 45(3), 372-386. [Crossref]



# Resim Atölye Derslerinde Öğrencilerin Eser Üretme Süreçlerine Yönelik Görüşleri

## Students' Opinions on the Process of Creating Artworks in Painting Workshop Lessons

Mehmet Ali  
BÜYÜKPARMAKSIZ 

Kahramanmaraş Sütçü İmam  
Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Fakültesi, Resim Bölümü, Kahra-  
manmaraş, Türkiye

### ÖZ

Bu araştırma, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü 4. Sınıf Atölye (Resim) derslerinde, öğrencilerin eser üretme süreçlerine yönelik görüşlerini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilen bu çalışma, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü 4. Sınıf Atölye (Resim) dersinde yürütülmüştür. Araştırma 2017-2018 Bahar dönemi (Resim) Atölye VI dersinde 14 haftalık sürede ortaya çıkan çalışmalar ile sınırlanmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu 4. sınıf öğrencilerinden yirmi kişilik bir grup oluşturmuştur. Çalışma grubunun belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemlerinden, "kolay ulaşılabilir durum örnekleme" kullanılmıştır. Araştırmanın verileri; öğrencilere uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme soruları, gözlem ve dokümanlar (öğrencilerin sanatsal çalışmaları) yoluyla elde edilmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir. Uygulama süreci, öğrencilerin sanatsal ürün oluşturma aşamasından önceki düşünme süreçlerini; sanatsal ürünün oluşum süreci içinde öğrencilerin sanatsal tekniklerini ve algılarını geliştirmeye, dönük planlamalar yoluyla gerçekleştirilmiştir. Süreç sonunda ortaya çıkan sanatsal çalışmaların, öğrencilerin yeni kavramlar ile farklı fikirlerin üretilmesinde ve düşünce çeşitliliğini artırmada etkili olduğu görülmüştür. Atölye ders sürecinin her boyutunda yaratım sürecini destekleyecek aktif öğrenme yöntemleri ile araştırma inceleme yoluyla öğretim uygulamalarına başvurulması öğrencilerin sanatsal bakış açılarını geliştirmesi açısından etkili olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Sanatsal yaratıcılık, güncel sanat, sanat eğitimi, estetik eğitimi

### ABSTRACT

This research was carried out in order to determine the opinions of the students on the process of creating works in the 4th Grade Workshop (Painting) classes of the Faculty of Fine Arts. This study, which was carried out with the qualitative research method, was carried out in the 4th Grade Workshop (Painting) course of the Faculty of Fine Arts, Kahramanmaraş Sütçü İmam University. The research was limited to the studies that emerged in the 14-week period in the 2017-2018 Spring semester (Painting) Workshop VI course. The study group of the research consisted of twenty fourth grade students. One of the purposeful sampling methods, "easily accessible case sampling" was used to determine the study group. The data of the research; The semi-structured interview questions applied to the students were obtained through observation and documents (the students' artistic works). The data obtained as a result of the research were analyzed by content analysis method. The application process includes the thinking processes of the students before the artistic product creation stage; It was carried out through plans aimed at improving the artistic techniques and perceptions of the students during the formation process of the artistic product. It has been seen that the artistic works that emerged at the end of the process were effective in producing new concepts and different ideas and increasing the diversity of thoughts of the students. Active learning methods that will support the creation process in every aspect of the workshop course process and the application of teaching practices through research and examination have been effective in developing the artistic perspectives of the students.

**Keywords:** Artistic creativity, Contemporary art, art education, aesthetic education

### Giriş

Geçmişten günümüze ülkemizde yükseköğretim kurumları bünyesinde sanat eğitimi veren farklı eğitim kurumları bulunmaktadır. Bu kurumların başında, Sanay-i Nefise geleneğini sürdüren ve onun akademik çizgisindeki müfredatı benimsemiş olan güzel sanatlar fakülteleri gelmektedir (Alakuş, 2015: 38). 21. yüzyıla geldiğimizde eski alışkanlıklarımızın değiştiği görülmekte ve farklı şartlara uyum sağlayabilen yaratıcı bireylere ihtiyaç artmaktadır. Artık, ülkelerin yaratıcı ve kültürel sermayesinin gelişmesi ve büyümesi yolunda sanat eğitimi politikalarına daha fazla önem verilmektedir (Ece & Akin, 2015: 6). Aile genlerin-

den transfer edilerek başlayan ve keşfedilmesiyle birlikte usta çırak ilişkisi ile devam eden beceri ve bilgi aktarımı, yeteneklerin geliştirilmesi ve yaratıcılıkların ortaya çıkarılması süreçleri görsel sanatlar eğitiminin ilk evrelerini oluşturmaktadır (Özsoy, 2015: 44-45).

Sanat eğitiminin temeli ve en önemli unsuru olan yaratıcılık, sanat eğitiminin özgür ve deneysel ortamlarında, öğrencilere araştırma yaparak üretim olanakları sunar. Sanatsal yaratıcılığın gelişebilmesi için planlı ve programlı şekilde disipline edilmiş bir sanat eğitimine ihtiyaç vardır (Baş, 2018: 30). San'a (2008: 17) göre, sanatla ilgili alanlardaki yaratıcılığa ilişkin özellikler; "1) Yaratıcı kişinin 'ki-



Bu makale, Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre yükseköğretimini düzenlemiş olduğu "6. Uluslararası Sanat Sempozyumu"nda sözlü bildiri olarak sunulmuş ancak tam metni yayımlanmayan "Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrencilerin Eser Üretme Süreçlerine Yönelik Görüşleri" adlı bildirinin yeniden gözden geçirilmiş ve genişletilmiş şeklidir.

Geliş Tarihi/Received: 11.12.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 21.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Mehmet Ali BÜYÜKPARMAKSIZ  
E-posta: mehmetalibp@gmail.com

Cite this article: Büyükparksız, M. A. (2022). Students' opinions on the process of creating artworks in painting workshop lessons. *Art Vision*, 28(48), 51-61.



Copyright@Author(s) - Available online at finearts-ataunipress.org  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

şilik özellikleri', 2) Yaratıcı sürece ilişkin özellikler, 3) Yaratıcı süreç sonunda ortaya çıkan 'ürünün' (sanat yapıtının) özellikleri" olmak üzere başlıca üç düzlemde bulunur. Sanatsal yaratımın gerçekleşmesi için gerekli koşullar, Etike (1995: 25) tarafından; "deneyimler, birikimler, donanımlı ve özgür ortam" şeklinde belirtilmektedir.

Yaratma eyleminin gerçekleşmesinde, yaşanmışlıklar önemli bir yer tutmaktadır. Kültür ve sanat konularında daha önce kazanılmış; bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışlar yaratımın altyapısını oluştururlar. Bu alt yapı ne kadar zengin olursa yaratma o kadar güçlü olacaktır. Bu aşamada sanat eğitimcisinin alanında çok iyi yetişmiş olması başarıyı etkileyen en önemli öğeler arasındadır. Aynı zamanda, sanatsal yaratma etkinliklerinin başarılı bir biçimde gerçekleşmesi için binanın elverişliliğinden başlayarak araç, gereç, teknik ve teknolojik olanakların amaca uygun olarak düzenlenmesi gerekmektedir (Etike, 1995: 25). San'a (2008: 24) göre ise günümüzün gereği olarak geleceğin sorunları hakkında geleneksel olmayan kavramları hayal edebilecek öğrencilerin kazandırılması temel esas olmalıdır. Dilmaç ve Tülüçe'ye (2016: 977) göre geleneksel yöntemler ile öğrencilerin aktif olmadığı bir eğitim sisteminde sanat eğitimi nitelikli olarak gerçekleşmeyecektir. Nitelikli bir sanat eğitimi için yapılması gereken öğrencilerin becerilerini ve düşünebilme gelişimlerini sağlamaktır. Bu noktada sanat eğitiminde alternatif yöntem arayışları içinde olunması gerektiği bir zorunluluktur.

Sanat eğitiminde planlanan hedeflere ulaşılmasında, atölyelerde uygulanan yöntemler büyük ölçüde belirleyici olmaktadır. İyi bir alan bilgisi ve deneyime sahip olan öğretmenler, konuya ilişkin en uygun yöntemi seçmek için öğrencinin ihtiyaçlarını ön plana çıkaran farklı yöntemler kullanmalıdırlar. Ayrıca seçilen bu öğretim yöntemlerinin, öğrencileri başarıya götürmesi de hedeflenmelidir (Artut, 2010: 7). Sanatsal yaratım sürecinde; öğrencilerin yaratıcılıklarına ve yaratıcı düşünme güçlerine katkı sağlayıcı uygulamalara ihtiyaçları vardır. Eğitim planlamaları yapılırken, öğrencilerin; düşünme becerilerini ve yaratıcılıklarının geliştirici farklı tekniklerin kullanımı önemli görülmektedir (Ceran ve ark., 2015: 398). Sanatsal yaratıcı süreç, sanatçının zihninde; imgelerle düşünmeyi sağlar. İmgeler ise, dış dünyanın doğal bir şekilde insanlar tarafından algılanmasıyla oluşur (San, 2008: 26).

Yaratıcılığın gelişmesine katkı sağlayan öğretmenler; öğrencileri bir birey olarak kabul eder, eşit davranır, öğrenciyi özgür olmaya özendirir, öğrencilerine model olur, heyecanlıdır, ilgilidir, sürekli okur, kolay iletişim kurar, öğrencilerin başaramama durumlarında yeniden çalışma isteği kazandırır, yaratıcı düşünebilmeleri ve ortaya ürün koyabilmeleri için gerekli alt yapıyı hazırlar, öğrencilerinin çalışmalarını sergiler... Yaratıcılığı engelleyen öğretmenler ise; öğrencinin cesaretini kırar, aşırı eleştirir, davranışlarında bir uçtan diğerine gidip gelir, heyecanlı değildir, kuralcı ve katıdır, alanla ilişkisini sürdürmez, genelde yetersiz öğretmenler olarak tanımlanmaktadır (Sungur, 1992'den aktaran; Kösa Topcu, 2008: 29-30). Yaratıcı sanat çalışmalarının özgür bir ortamda gerçekleşmesi gerekir. Sanat yaratımı bir düzensizlik, karmaşa içinde gerçekleşmez, sanatların kendi iç disiplinleri, ilkeleri vardır. Ancak, bunların dışında her çeşit olasılığı araştırmaya olanak veren, her çeşit düşünme biçimine açık, özgür bir ortamda özgür yaratma gerçekleşebilir ve böylelikle özgünlük yakalanabilir. Baskıcı ortamlarda ve karmaşa ortamlarında sanat eğitiminden bahsetmek mümkün değildir (Etike, 1995: 26).

Karmaşık bir yapısı olan sanatsal yaratma sürecinde sanatçı, yeni bir bakış açısıyla hayalinde canlandırdığı imgeleri yaşamının bir parçası haline getirerek kişisel bir üslupla ortaya koyar (Kara, 2011:

4). Yolcu'ya(2010: 52) göre sanatsal yaratma sürecinde duygular yolu ile elde edilen imgelerin zihinsel süreçlerden geçirilerek yönlendirilmesi sonucunda sanat eseri ortaya çıkarılmış olur. Botella ve ark.'a (2018) göre yaratıcı süreç, mikro düzeyde veya makro düzeyde yaklaşımlar kullanılarak tanımlanabilir ve daha küresel olarak belirli bir sosyo-kültürel bağlamda gerçekleşir. Bu yaklaşımlar, yaratıcı sürecin gözlemleri sırasında doğrudan kullanılabilir ve süreçte yer alan bilişsel, duygusal ve çevresel faktörlerle ilişkilendirilebilir. Kırıçoğlu'na (2009: 104) göre sanatsal yaratma süreci, sanatsal sorun çözme süreci olarak adlandırılabilir. Öğrenciler sonuca ulaşmak için bu süreçte; bilişsel, duyuşsal ve devim-duyuşsal öğrenme davranışları sergiler. Baş'a (2018: 31) göre sanatsal yaratma süreci, tıpkı bilimsel yaratıcılıkta olduğu gibi sanatçı; araştırır, dener, yorumlar, eleştirir ve birtakım evreleri duygularla denetleyerek geçirir. Sanatsal yaratıcılık, görsel sanat eserini çözümlenmesi gereken bir problem olarak algılar; renk, çizgi, doku gibi sanat elemanlarını sanat ilkeleri doğrultusunda üst seviyede bir araya getirir. Böylelikle oluşturduğu yeni bütünlükle, problemi çözüme kavuşturur ve görsel açıdan yaratıcılığı gerçekleştirmiş olur. San'a (1979: 7) göre yaratıcılık, tek başına bir süreç değil, tüm zihinsel etkinliklerin içinde yer alan bir kavramdır. Bender'e (2006) göre sanatsal yaratma süreci, çok zorlu bir süreçtir. Kırıçoğlu'na (2009: 51) göre yaratıcı süreç duyudan kavrama, kavramdan yaratmaya doğru gerçekleşir. Estetik anlamda görme, algılama, düşünme, tasarlama ve uygulama aşamalarıyla eser üretim süreci gerçekleşmiş olur.

Günümüzde sanat eğitimi müfredat programlarının birçoğunda hiçbir teorik alt bilgi verilmeden uygulamaya yönelik yapıldığı söylenebilir (Aykaç, 2010: 93). Özellikle eser üretim sürecinin başında geniş çaplı bir düşünce üretmek için çok fazla araştırma yapılması gerekmektedir. Daha sonra ortaya çıkan düşüncelerin gözden geçirilerek ayrıştırılması ve seçim işlemleri gerçekleştirilir (Fürst ve ark., 2012). Bu bakımdan eğitim programları, öğrencilerin yaratıcı ve eleştirel araştırmalarını kolaylaştıracak şekilde hazırlanmalıdır (Freedman & Stuhr, 2004: 826). Lubart'a (2001) göre yaratıcı süreç, farklı yaratıcılık seviyeleri ve becerileri ile oluşmaktadır. Kalıcı bir yaratıcı süreç için bireysel ihtiyaç göre hem teorik hem de uygulamalı olarak planlanması gerekir. Coşkun'a (2016: 874) göre günümüzün değişen paradigmasında sanat eğitimi yaklaşımlarının esnek ve bireysel ihtiyaçlara cevap veren bir yapıda olması gerekmektedir.

Sanat eğitiminin verildiği kurumlarda kuramsal ve atölye derslerinde öğrencilere farklı eğitim yaklaşımları ile zihinlerinde keşfedilmemiş bölgelerde farklı şeyler tasarlayabilmeleri için imkân sağlayarak uygulamalı çalışmalar yapma fırsatları sunulmalıdır. Ancak bunun için, genel sanat eğitimi anlayışında ve ders içeriklerinde dokunulmazlık kazanmış içeriklerin, artık dokunulur ve tartışılır hale getirilmesi gerektiği söylenebilir. Dinamik bir eğitim sisteminin oluşmasında ise bu süreçte başarı ve başarısızlık durumlarının takip edilmesi, başarısızlıkların nedenlerinin araştırılması ve gerekli değişiklikler ile esnek bir eğitim sisteminin oluşturulması gerekmektedir (Aksel, 2002' den Aktaran; Coşkun, 2016: 875). Bu bağlamda sanat eğitiminin çok boyutlu bir şekilde verilmesi öğrencilerin nitelikli sanat eserleri üretmeleri noktasında etkili olacaktır.

#### **Araştırmanın Amacı**

Resim atölye derslerinde nasıl bir atölye eğitimi verilmesi gerektiği son yıllarda belirsiz bir hal almış ve müfredatlar günün gereklerini yerine getirmede kafa karışıklıklarını da beraberinde getirmiştir. Özellikle ülkemizde çeşitli bölgelerde yer alan güzel sanatlar fakül-

telerinde, hatta aynı bölümün iki farklı atölyesinde bile farklı anlayışların atölye eğitimi kapsamında kullanıldığı söylenebilir. Bu bakış açılarından hareketle araştırmamızın temel amacı, resim atölye derslerindeki öğrencilerin konu seçimine etki eden etmenleri belirleyerek sanatsal yaratım süreçlerini, 14 haftalık sürede aktif öğrenme yöntemleri ve araştırma inceleme yoluyla öğretim uygulamalarına dayalı verilen sanat eğitimi ile öğrenci görüşleri üzerinden sorgulamaktır. Bu çalışma verilen sanat eğitiminin etkilerini görmek açısından ve öğrencilere nasıl bir sanat eğitiminin verilmesi gerektiği, öğrenci görüşlerinin değerlendirilmesi ile ele alınmasının sanat eğitimi alanına kazandıracak faydalar bakımından önemli görülmektedir. Çalışmamızın amacı "Resim Atölye Derslerinde Öğrencilerin Eser Üretme Süreçlerine Yönelik Görüşlerini" ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlara cevaplar aranmıştır;

1. Resim Atölye Dersinde eser üretme sürecinden önceki süreçlere yönelik öğrenci görüşleri nelerdir?
2. Resim Atölye Dersinde eser üretme sürecine yönelik verilen sanat eğitiminin sonucunda öğrenci görüşleri nelerdir?

## Yöntem

### Araştırma Modeli

Resim atölye derslerindeki sanatsal yaratım süreçlerini, öğrenci görüşleri doğrultusunda sorgulamayı amaçlayan bu araştırma betimsel tarama olarak desenlenen nitel bir çalışmadır. Yıldırım ve Şimşek'e (2005) göre nitel araştırma; nitel veri toplama yöntemlerinden gözlem, doküman analizi ve görüşmenin kullanılmasına dayanan algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasıdır. Araştırma problemi doğrultusunda ilk etapta sırasıyla; araştırma grubunun belirlenmesi, gerekli izinlerin alınması, veri toplama araçlarının geliştirilmesi, geçerlilik güvenilirlik çalışmalarının yapılması, ön araştırma ve veri toplama süreci, verilerin analizi ve yorumu işlemleri gerçekleştirilmiştir.

### Çalışma Grubu

Bu çalışma, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü 4. Sınıf (Resim) Atölye dersinde yürütülmüştür. Araştırma 2017-2018 Bahar dönemi (Resim) Atölye VI dersinde 14 haftalık süre ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu 4. sınıf öğrencilerinden yirmi kişilik bir grup oluşturmuştur. Çalışma grubunun belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemlerinden, "kolay ulaşılabilir durum örnekleme" kullanılmıştır. Merriam'a (2015: 76) göre "amaçlı örnekleme, araştırmacının keşfetmek, anlamak, iç görü kazanmak istediği ve çoğu şeyin öğrenilebileceği bir örnekleme seçiminin zorunlu olduğu varsayımına dayanır". Uygulama süreci, sanatsal ürünün oluşumundan önceki düşünme süreçlerini; sanatsal ürünün oluşum süreci içinde öğrencilerin sanatsal tekniklerini ve algılarını geliştirmeye, iyileştirmeye dönük planlamalar yoluyla gerçekleştirilmiştir.

### Veri Toplama Süreci

Çalışmada Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulundan 28.08.2020 tarih ve 2020-24 karar sayılı belge ile etik uygunluk onayı alınmıştır. Araştırmanın verileri; öğrencilerle yarı yapılandırılmış görüşme soruları, gözlem ve dokümanlar (öğrencilerin sanatsal çalışmaları) yoluyla elde edilmiştir. Katılımcıların gönüllülüğü esas alınarak hazırlanmış olan yarı yapılandırılmış görüşme soruları, öğrencilere yazılı olarak verilmiş ve ortalama 60 dakika sürmüştür.

### Veri Analizi

Araştırmanın verileri Betimsel ve İçerik analizi yöntemi kullanılarak çözümlenmiş, elde edilen bulgular araştırma soruları çerçevesinde yorumlanmıştır. Çalışma grubundaki öğrenciler, araştırma

etiğine uygun olarak "Ö.1, Ö.2, Ö.3..." şeklinde 1'den 20'ye kadar verilen kodlarla ifade edilmiştir. Ayrıca yarı yapılandırılmış görüşme formunda yer alan soruların yanıtlarından oluşturulan kategori ve temalar frekans ve yüzde olarak tablolarda verilmiştir.

Araştırmada yarı yapılandırılmış görüşmede sorulan sorular aşağıda verilmiştir:

1. Resim atölye dersi eser üretme sürecinde yaratıcılık kişinin öznel yaşantısı ile mi, kendiliğinden mi, yoksa bilinçli bir kurgulama ile ortaya çıkar?
2. Resim atölye dersinde yaratıcılığı geliştiren ve sanatsal bakış açısı sağlayan uygulamalar ve atölye ortamı sizce nasıl olmalıdır?
3. Atölye derslerinde eser üretme sürecinize katkı sağlayacak etkinlikler konusunda düşünceleriniz nelerdir?
4. Resim atölye dersinde öğretim elemanı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
5. Öğretim elemanının kullandığı yöntem ve tekniklerin eser üretme sürecinize bir etkisi oldu mu? Bunlar nelerdir?
6. Resim atölye dersinde aldığınız sanat eğitiminin olumlu ve olumsuz yönleri nelerdir? Açıklayınız.

## Bulgular

### Birinci Alt Amaca Yönelik Bulgular

Resim atölye dersinde eser üretme sürecinde yaratıcılığın ortaya çıkmasına yönelik yapılan analiz sonuçları Tablo 1'de yer almaktadır.

Tablo 1.  
Resim Atölye Dersi Eser Üretme Sürecinde Yaratıcılığın Ortaya Çıkması

Temalar	Kodlar	Katılımcılar	f	%
Yaratıcılığın Ortaya Çıkması	Öznel Yaşantı	(Ö.2), (Ö.4), (Ö.5), (Ö.6), (Ö.13), (Ö.14), (Ö.16), (Ö.18), (Ö.20)	9	45
	Bilinçli Kurgulama	(Ö.10)	1	5
	Öznel Yaşantı ve Bilinçli Kurgulamanın Birlikte Kullanımı	(Ö.1), (Ö.3), (Ö.7), (Ö.8), (Ö.9), (Ö.11), (Ö.1), (Ö.15), (Ö.17), (Ö.19)	10	50

**Öznel Yaşantı:** Resim atölye dersi eser üretme sürecinde, yaratıcılığın kişinin öznel yaşantısı ile ortaya çıktığını belirten (Ö.13), düşüncesini "Eser üretme sürecinde kişi kendi öznel yaşantısından yola çıkarak çalışmalarının gidişatını belirler. Bilinçli bir kurgulama olması için de yine kendi öznel yaşantısından faydalanır." şeklinde belirtmiştir. (Ö.20) ise görüşünü "Atölye dersinde yaratıcılık kişinin iç dünyası ve yaşantısının bir nevi yansımasıdır. Herkesin kendine has kimsenin erişemeyeceği iç dünyasındaki sınırsız ve sonsuz hayal dünyasındaki bazı noktaları dışa vurmaya yaratıcılığı meydana getirir." şeklinde ortaya koymuştur.

**Bilinçli Kurgulama:** Resim atölye dersi eser üretme sürecinde yaratıcılığın kişinin bilinçli bir kurgulama ile ortaya çıktığını belirten (Ö.10) görüşünü "Resim atölye dersi eser üretme sürecinde yaratıcılık, bilinçli bir kurgulama ile ortaya çıkar." şeklinde ifade etmiştir.

**Öznel Yaşantı ve Bilinçli Kurgulamanın Birlikte Kullanımı:** Resim atölye dersi eser üretme sürecinde yaratıcılığın kişinin öznel yaşantısı ve bilinçli kurgulama ile ortaya çıktığı şeklinde (Ö.9), düşüncesini şu şekilde açıklamıştır:

Aslında hepsinden biraz olmalı. Kişi yaşantısına veya yaşanmışlıklarına paralel eserler ortaya koymaya çalışır. Bu yaşantısındaki düşünceleri kendiliğindedir ve bunları bilinçli bir kurgulamayla bir araya getirerek yaratıcılığı yakalamaya çalışır. ...Yaratıcılık yoktan var etmek yerine bu yaşantısındaki



izleri kurgulayarak onları belirli bir kompozisyon temelinde oturtarak eserini oluşturur.

Eser üretme sürecine katkı sağlayan uygulamalara ait analiz sonuçları Tablo 2'de sunulmuştur.

**Tablo 2.**  
**Eser Üretme Sürecine Katkı Sağlayan Uygulamalar**

Temalar	Kodlar	Katılımcılar	f	%
Eser Üretme Sürecine Katkı Sağlayan Faktörler	Ortam Yaratmak	(Ö.1), (Ö.3), (Ö.4), (Ö.7), (Ö.10), (Ö.13), (Ö.15), (Ö.16), (Ö.17), (Ö.19), (Ö.20)	11	55
	Eser Üretiminde Serbestlik	(Ö.1), (Ö.3), (Ö.5), (Ö.11), (Ö.15)	5	25
	Öğretim Elemanının Etkisi	(Ö.1), (Ö.2), (Ö.4), (Ö.13), (Ö.14), (Ö.17), (Ö.18)	7	35
	Beyin Fırtınası	(Ö.2), (Ö.4), (Ö.6), (Ö.10), (Ö.18), (Ö.19), (Ö.20)	7	35
	Güncellik	(Ö.6), (Ö.7), (Ö.8), (Ö.15)	4	20
	Atölyenin Teknolojik Olanakları	(Ö.3), (Ö.9)	2	10
	Sanatsal Okumalar	(Ö.2), (Ö.10), (Ö.12), (Ö.18)	4	20
	Araştırma Yapmak	(Ö.8), (Ö.11), (Ö.17), (Ö.18)	4	20
	Bireyselleştirilmiş Eğitim	(Ö.14)	1	5
	Sanatsal Aktivitelere Katılım	(Ö.5), (Ö.7), (Ö.8), (Ö.10), (Ö.11), (Ö.12), (Ö.14), (Ö.16), (Ö.19), (Ö.20)	10	50

**Ortam Yaratmak:** Atölye ortamına yönelik (Ö.1), görüşünü "...herkesin bir şeylerden faydalanmasını sağlayacak kapasitede bir ortam yaratmak gerekir." şeklinde ifade etmiştir. (Ö.3), not kaygısına değinerek görüşünü "Öğrencinin olumsuz bir sonuç aldığı anda not kaygısı duymayacağı bir ortam oluşturulmalı..." şeklinde belirtmiştir. Atölyede evdeki rahatlığı arayan (Ö.7) düşüncesini "Atölye ortamı rahat, temiz, huzurlu ve ilham verici olmalıdır. Evdeymiş gibi hissetmek önemli." şeklinde ortaya koymuştur. Atölye ortamında müziğin önemine değinen (Ö.10), görüşünü "...rahatlatıcı ve coşkunun müzikler eşliğinde çalışılmalıdır." şeklinde belirtmiştir.

**Eser Üretiminde Serbestlik:** Resim atölye dersinde yaratıcılığı geliştiren ve sanatsal bakış açısı sağlayan uygulamalara yönelik olarak (Ö.5), özgür bir ortamda kendi istedikleri tarz ve çalışmalarla eser üretmenin önemine değinerek diğer öğrencilerin bakış açılarını özetleyen görüşü şu şekildedir: "Atölye dersinde hoca yaratıcılık adına ve öğrencinin kendi sanatsal bakış açısına sahip olmasını istiyorsa öğrenciyi serbest bırakmalı, öğrenci hocanın gözetimi altında yani hocanın tavsiyeleri dahilinde kendini ifade edebilmeli." (Ö.11)'in konuyla ilgili bakış açısı şu şekildedir: "Atölye ortamında öğrenci üreteceği eserlerin teması konusunda özgür olmalıdır. Ancak bu şekilde yaratıcılığı gelişir ve özgün eserler ortaya koyabilir."

**Öğretim Elemanının Etkisi:** Atölye dersinde eser üretme sürecine katkı sağlayan, yaratıcılığı geliştiren ve sanatsal bakış açısı sağlayan uygulamalar konusunda öğretim elemanının etkili olduğunu yönelik (Ö.13), düşüncesini şu şekilde açıklamıştır: "Resim atölye dersinde yaratıcılığın ve sanatsal bakış açısının gelişmesine katkı sağlayan en büyük etken öğretim elemanının tutum ve davranışlarıdır. Öğretim elemanının atölye ortamında öğrencilere yaklaşımı, adaletli oluşu ve öğrenciler üzerinde ki etkisi büyüktür." (Ö.18), düşüncelerini "...fikirlerim ne olursa olsun rahat ifade etmem konusunda beni cesaretlendirmesi ve küçümsenmeyeceğime dair güven vermesi, sanatsal bakış açımızı geliştireceğimiz kitaplar ve filmler önermesi... Atölye grubundan yaptığı sanatsal paylaşımlar..." şeklinde ifade etmiştir. Bu sonuçlara göre, eser üretme sürecine katkı sağlayan faktörlerin en önemlisinin öğretim elemanı olduğu söylenebilir.

**Beyin Fırtınası:** Resim atölye dersinde yaratıcılığı geliştiren ve sanatsal bakış açısı sağlayan uygulamalara yönelik olarak (Ö.2), atölyede diğer arkadaşlarından etkilenerek yaratıcılığın geliştirilebileceğine yönelik düşüncesini "Atölye dersinde sanatsal bakış açımızda atölye içinde diğer arkadaşlarımızın da fikirlerinden, çalışmalarından ve yorumlarından etkilenerek yaratıcılığı daha hızlı geliştirebiliriz." şeklindeki yorumuyla aktarmıştır. Atölye eğitiminin organik bir yapı olması dolayısıyla sürekli etkileşim halinde olunması gerektiği söylenebilir. Bu duruma vurgu yapan ve karşılıklı etkileşimin önemini belirterek beyin fırtınası yapılmasının öğrenciler üzerinde etkili olacağına vurgulayan (Ö.18), düşüncelerini "Zaman zaman toplanıp bir arada sanatla ilgili konularda beyin fırtınası şeklinde düşünce paylaşımları yapılmalı. ...Böylelikle öğrencilerin zamanla fikir yürütme becerilerinin geliştiği ve kendilerini ifade etmeleri ve fikirlerine sahip çıkmaları bakımından gelişmelerini sağlar kanısındayım." şeklinde ifade etmiştir. Öğrenci görüşlerinden atölye ortamının karşılıklı etkileşim ile arkadaş fikirlerinden de etkilenildiği görülmektedir.

**Güncellik:** Sanat eğitiminin güncel olmasına yönelik (Ö.15), görüşünü "...güncel eserlerden haberdar olmalıyız ve biz daha iyisini nasıl yaparız diyerek yol gösterenlerimiz olmalı..." şeklinde belirtmiştir. Öğrencilerin aktif olmaları gerektiğini ve günümüz gelişmelerini takip eden bir yapıda olması gerektiğine yönelik (Ö.8), düşüncesini şu şekilde açıklamıştır:

Bence yaratıcılığın gelişmesi için öğrenciler yeni gelişmelerden haberdar, aktif öğrenen gelişen bireyler olmalıdır. ...Bunun dışında bize sanat eseri üretmenin sadece tablo yapmak olmadığını gösterdi. Video artlar, performans sanatı, enstalasyon çalışmaları da yaptık. Ve bunlar bizi bulduğumuz çağın sanat anlayışına daha çok yaklaştırdı.

(Ö.7) güncel sanat uygulamalarını öğrenmelerinin yaratıcılıkları üzerindeki etkisini "Üretme sürecinde farklı teknikler öğrenmek yaratıcılığı geliştirir" şeklinde ifade etmiştir.

**Atölyenin Teknolojik Olanakları:** Resim Atölye dersinde atölyenin teknolojik olanaklarının önemine değinerek donanımı üzerinde duran (Ö.9), düşüncesini "Bence atölye de yaratıcılığı geliştiren en büyük etken öğrencilerin bu ortamda çok fazla eser görmek ve bu eserleri yorumlamaya çalışarak, onları inceleyerek yeni şeyler ortaya koymalıdır. ...Atölye ortamında bu tür eserlere kaynaklık edecek donanımda olmalıdır." şeklinde paylaşmıştır.

**Sanatsal Okumalar:** Resim Atölye dersinde eser üretme sürecine katkı sağlayan, yaratıcılığı geliştiren ve sanatsal bakış açısı sağlayan uygulamalar konusunda (Ö.10), sanatsal okumalar üzerinde durmuştur. (Ö.10) düşüncesini "Sanatsal okumalar yapılmalıdır." şeklinde belirtmiştir. Bununla birlikte teorik ve uygulama boyutunun eşit derecede önem verilmesi gerektiğine yönelik görüşünü (Ö.12), şu şekilde ifade etmiştir: "İlk olarak ders alıp yetiştirildiğimiz ortamda sanatçı adayı gibi davranılıp sadece teorik ya da sadece resim olarak değil ikisinin de aynı derecede yaratıcılık tarafımızı ortaya çıkarılacak etkinlikler olmalıdır."

**Araştırma Yapmak:** Resim Atölye dersinde eser üretme sürecine katkı sağlayan uygulamalar konusunda teorik bilginin önemine ve araştırma yapmaya vurgu yapan (Ö.11), görüşünü "Yaratıcılığı geliştiren en önemli unsurlardan birisi kitap okumak ve araştırma yapmaktır." şeklinde açıklamıştır. Öğretim elemanının vermiş olduğu araştırma ödevlerine değinen (Ö.18), görüşünü şu şekilde belirtmiştir: "...dönem sonlarında ödev olarak hazırladığımız makaleler için birçok kaynak araştırmaları yapıyor olmamız gibi etkenleri

sıralayabilirim". Araştırma yapmanın önemine değinen (Ö.17), düşüncelerini "Sanatsal bakış açısına gelince; bir sanatçı aday başta beyninde bir sürü boş alanlar vardır. Bu boş alanları doldurmak ve bakış açını değiştirmek için araştırma yapmak lazım. Çok okumak, çok bakmak, çok incelemek ve bunları uygulayarak görmek lazım." şeklinde özetlemiştir.

**Bireyselleştirilmiş Eğitim:** Resim Atölye dersinde (Ö.14)'ün bireyselleştirilmiş bir eğitimi dile getirmiş olması önemli görülmüştür. Çünkü bireysel farklılıklara göre her öğrencinin yaratıcılığı ve sanatsal bakış açısında farklılıklar vardır. Bu anlamda (Ö.14), görüşünü "Bireysel olarak her öğrencinin kabiliyet ve sezgisel sürecini gözden geçirerek, onun kapasitesinin sınırlarını anlayıp ona göre değerlendirmeli, kişiye özel muamelede bulunulmalıdır." şeklinde ortaya koymuştur. Aytekin'e (2008) göre yeni eğitim sisteminde öğretmen ve öğrenci, öğrenme sürecinde karşılıklı aktif rol olarak birlikte yapacakları planlamaya göre deneysel yöntemlerle dersler yürütülmelidir.

**Sanatsal Aktivitelere Katılım:** Resim Atölye dersinde eser üretme sürecine katkı sağlayan, uygulamalar konusunda (Ö.16) düşüncesini "Atölye öğrencilerinin yaratıcılığının gelişmesi açısından sanatsal aktivitelere, bienallere, sergilere katılması fayda sağlar." şeklinde ifade etmiştir. (Ö.11) konuyla ilgili düşüncesini "...farklı çalışmalar ve farklı tarzları gözlemledikçe estetik algımız daha hızlı gelişeceğinden dolayı bu süreç bizim için daha verimli gerçekleşir." şeklinde açıklamıştır. Farklı sanatsal aktivitelere katılmanın eser üretme sürecine katkısı olduğuna inanan (Ö.8) düşüncesini "Farklı sanat eserlerinden ve sanatçılardan haberdar olduğum için kendi sanat üretimim hakkında arayışa girmeye başladım." şeklinde ortaya koymuştur.

### İkinci Alt Amaca Yönelik Bulgular

Resim atölye dersinde öğretim elemanı hakkındaki görüşler ve öğretim elemanının kullandığı yöntem ve tekniklerin eser üretme sürecine etkisine yönelik yapılan analiz sonuçları Tablo 3'te sunulmuştur.

**Tablo 3.**  
*Resim Atölye Dersinde Öğretim Elemanı Hakkındaki Görüşler ve Öğretim Elemanının Kullandığı Yöntem ve Tekniklerin Eser Üretme Sürecine Etkisi*

Temalar	Kodlar	Katılımcılar	f	%
Öğretim Elemanına Yönelik Nitelendirmeler	Tutum	(Ö.1), (Ö.2), (Ö.3), (Ö.4), (Ö.6), (Ö.8), (Ö.13), (Ö.20)	8	40
	Disiplin	(Ö.2), (Ö.8), (Ö.12)	3	15
	Not	(Ö.2)	1	5
	Güncel ve Donanımlı Olması	(Ö.3), (Ö.5), (Ö.9), (Ö.11), (Ö.16), (Ö.10), (Ö.12), (Ö.16), (Ö.18)	9	45
Öğretim Elemanının Kullandığı Yöntem ve Teknikler	Yönlendirici	(Ö.3), (Ö.4), (Ö.8), (Ö.9), (Ö.13), (Ö.15), (Ö.17), (Ö.20)	8	40
	Kullanılan Yöntem ve Tekniklerin Etkisi	(Ö.1), (Ö.4), (Ö.6), (Ö.9), (Ö.10), (Ö.11), (Ö.12), (Ö.13), (Ö.15), (Ö.16), (Ö.19)	11	55
	Motive Edici	(Ö.3), (Ö.7), (Ö.11), (Ö.18), (Ö.19)	5	25
	Sanatsal Bakış Açısı Sağlaması	(Ö.4), (Ö.9), (Ö.10), (Ö.14), (Ö.17), (Ö.19)	3	15
Doku		(Ö.1), (Ö.4), (Ö.5), (Ö.7), (Ö.17), (Ö.19)	6	30
	Farklı Tekniklerin Denenmesi	(Ö.6), (Ö.9), (Ö.10), (Ö.16), (Ö.19), (Ö.20)	6	30

### Öğretim Elemanına Yönelik Nitelendirmeler

**Tutum:** Resim atölye dersinde öğretim elemanının tutumu hakkında (Ö.2), düşüncesini "Hocamızın yöntem ve tekniklerinin içinden biride bize samimi ve içten bir şekilde davranması belki de bizim resmi sıkılmadan, bıkmadan yapmamızı sağladı." şeklinde

ifade etmiştir. (Ö.3) de (Ö.2)'nin düşüncesini desteklerken disiplinli yapısının baskı unsuru olmadan güzel bir üslupla dile getiriliyor oluşuna vurgu yaparak düşüncelerini şu şekilde ortaya koymuştur:

Hem kendi öğrencilerine baskın olup bazı şeylerden taviz vermiyorken bunalım ve baskıya sokmaması çok olumlu bir davranıştır ve bunun yanında gösterdiği manevi yakınlıkta çok huzur vericidir. Sunduğumuz basit fikirlerimizi veya eserlerimizi aşağılamadan sadece üsluplu bir dille bize aktarması özgüven kırılması yaşamamızı engelleyici olup bizi üst seviyeye ulaştırmada güzel bir yöntemdir.

**Disiplin:** Resim atölye dersinde öğretim elemanının disiplini üzerinde (Ö.8), öğrencilere karşı korkutucu bir disiplin sergilemediğini öğrencilerin bu disiplinden rahatsız olmadığını "Öğrencilerine karşı disiplinliydi fakat boğucu ya da korkutucu olmadı." şeklinde ifade etmiştir. (Ö.12) ise konu hakkındaki düşüncesini "Böylesine bir disiplin altına girmemiştik daha önce." şeklinde ortaya koymuştur. Bu bağlamda öğretim elemanının öğrenciler üzerinde baskı kurmadan onları korkutmadan disiplin altına alacak yöntemler üzerinde durmaları ortaya çıkan eserlerin niteliği üzerinde etkili olduğu ileri sürülebilir.

**Not:** Öğretim elemanının resim atölye dersinde not verme konusunda öğrencilerin kişiliklerine değil de eserlerine adil bir şekilde not verdiğine dikkat çeken (Ö.2), görüşünü "Not verme konusunda bazen haksızlık olduğunu düşünüyorum. Fakat bazen de bireyin ilerleme aşamasında not vermesi gayet adaletli bir yöntem. Hocamızın kişinin özel yaşantısına, kişiliğine bakarak değil de ortaya çıkardığı esere not vermesi, ortaya güzel işler çıkartarak atölye ortamı hiç bozulmadı" şeklinde ortaya koymuştur.

**Güncel ve Donanımlı Olması:** Resim atölye dersinde öğretim elemanının güncel ve donanımlı olduğuna yönelik (Ö.9), düşüncesini "Her alanda çok donanımlı olması bize sadece resim çizmekten ziyade sanattan anlayan bir sanatçı olmamız yolunda bizi yetiştirmiştir." şeklinde açıklamıştır. (Ö.5) düşüncesini "Çağdaş sanatla ilgili çok şey öğrendim yani hocamızın güncel sanata yönelmesi bizi de yönlendirmesinin oldukça faydalı olduğunu düşünüyorum. Çünkü günceli takip edebilmeli içinde yaşadığımız toplumun sanata olan bakış açısını bilmemiz gerekir ki ona göre kendimize bir yol çizmeliyiz." şeklinde açıklamıştır.

**Yönlendirici:** Resim atölye dersinde öğretim elemanının yönlendirici olduğuna yönelik (Ö.8) düşüncesini "Sürekli, düzenlenen yarışmalardan bizi haberdar ederek, katılım sağlamamız için teşvik etti. Bu sayede sanat konusunda daha bilinçli ve aktif bireyler olduğumuzu gözlemledim" şeklinde ifade etmiştir. Öğretim elemanının kişilik özelliklerine vurgu yapan (Ö.4) görüşünü "Hocamız, gayet ılımlı, yardımsever, açık fikirli bir şekilde bir yıl boyunca bize yol gösterdi" şeklinde aktarmıştır. Öğretim elemanının bilgi birikimi ve tecrübesine dikkat çektiği düşüncesini (Ö.9) "Bilgi ve birikimine çok güvendiğimiz için bizim için iyi bir yol gösterici olmuştur" şeklinde belirtmiştir. (Ö.13) konuya yönelik düşüncesini "Kendimizi tanımamıza ve bu sayede neler yapabiliriz onu görmemiz için bize yeni kapılar açmıştır" şeklinde dile getirmiştir.

Eser üretme sürecinde öğretim elemanının tutumu önemli unsurlardan biridir. Bu bakımdan öğretim elemanının eser üretme sürecinde aşırı sınırlayıcı olması ya da aşırı özgür bırakması eser üretme sürecini olumsuz etkilemektedir.

**Öğretim Elemanının Kullandığı Yöntem ve Tekniklerin Etkisi Kullanılan Yöntem ve Tekniklerin Etkisi:** Öğretim elemanının kullandığı yöntem ve tekniklerin eser üretme sürecine bir etkisi olduğuna yönelik. (Ö.9), diğer arkadaşlarının da düşüncelerini özetleyerek şu şekilde ortaya koymuştur:

Bunlar özellikle hocamızın ilk derste bizden geniş bir biyografi istemesiyle oldu bu verdiğimiz biyografiler ışığında bize bu üretim aşamasında yardımcı olacak kompozisyonlar üretmede yardımcı oldu. Bu yöntem doğrultusunda ben ve arkadaşlarım kendi duygu ve düşüncelerimizi, kendi yaşanmışlığımızla harmanlama fırsatı vermiştir. Bize bunu çiz demek yerine neden bu? Sen bununla neler anlatmak istiyorsun? gibi soruları kendimize sormamıza neden oldu. Bu sorular eşliğinde bu eser üretme süreci hızlandı ve en önemlisi süreklilik kazandı.

Atölye ortamında öğretim elemanı, öğrencilere, alışılmadık dışında bir yöntem uygulamalı ve özgünlük noktasında onları özendirme-lidir.

**Motive Edici:** Eser üretme sürecinde öğretim elemanının kendilerini motive ettiğine yönelik (Ö.3), görüşünü "Öğretim üyesinin her konuda fikir ve bilgi paylaşımını heyecanlı ve istekli bir şekilde yapması bize de heyecan, öğrenme isteği ve merak katmıştır" şeklinde açıklamıştır. (Ö.11) görüşünü "Kullandığı yöntem ve teknikler motive edici aynı zamanda ufkumuzu açarak geliştirme yönündedir" şeklinde ifade etmiştir. (Ö.18), düşüncelerini "Hocamız ön yargısız yaklaşımlarıyla öğrenciye duyduğu inanç ve güveni, samimi bir şekilde yansıması, motive etmesi dersi sevmemizi ve eser üretme sürecinin keyif alınarak ve heyecan duyularak yaşamımızı sağladı" şeklinde ortaya koymuştur. Öğrenciler, öğretim elemanının motive edici davranışlar sergileyerek eser üretme sürecinde etkili olduğunu dile getirmişlerdir.

**Sanatsal Bakış Açısı Sağlaması:** Öğretim elemanının öğrencilere verilen sanat eğitimi sonucunda sanatsal bakış açılarını genişlettiğine dair (Ö.9), görüşünü "Bize bu sene itibarıyla gerek sanat gerek sanattan anlama konusunda yeni vizyon kazandırmıştır" şeklinde belirtmiştir. Bakış açısının geliştiğini söyleyen (Ö.10), düşüncelerini "Resim atölye dersinde aldığım sanat eğitimi beni olumlu yönde etkiledi. Çünkü sanata, özellikle soyut sanata karşı bakış açım değişti ve gelişti" şeklinde ortaya koymuştur. Son sınıfta öğrencilerin bir tarz oluşturmaları ve bir seri şeklinde sanat eserlerini üretmeleri sağlanmaya çalışılmış olup konuyla ilgili düşüncesini (Ö.14), "Öğretim elemanının bir seri üretim süreci içerisindeki olumlu etkisi ve o bilinci aşılama desteği gözden kaçırılmaz" şeklinde açıklamıştır. Bu doğrultuda (Ö.17) görüşünü "Hem sanata bakış açısı hem eser üretmekte fazlasıyla bizi geliştirdi" şeklindeki bakış açısıyla öğretim elemanının bakış açısını geliştirdiğine dikkat çekmiştir.

**Doku:** Resimde görsel öğelerden biri olan doku üzerinde duran öğretim elemanına yönelik (Ö.1)'in diğer öğrencilerinde görüşünü özetler şekilde dile getirdiği düşünceleri şu şekildedir:

Bizler ilk olarak hocamızın bize göstermiş olduğu teknik ve yöntemleri kullandık kendi doku atma tarzını şeklini bizlere gösterdi ilk olarak ve daha sonra serbest bıraktı tuvale doku atma konusunda daha sonra zaten herkes kendi stilini geliştirdi ve o şekilde devam ettik biz ilk olarak doku atmayı hocamızdan öğrendik diyebiliriz. İlk öğrendiğimiz doku ile şimdiki yaptığımız doku arasında çok çok

fark var tabide ilk yaptığımız doku hocamızın doku-larını taklit ediyorduk daha sonra deneme yanılma yoluyla kendi tarzımızı kullandık ve o şekilde devam ettik.

Öğrenciler resim yaparken bozulacak endişesiyle korku içinde boya kullanmaktadır. Bu da yaratıcılıkları üzerinde olumsuz etkiler oluşturmaktadır. Özellikle (Ö.17)'nin ifade ettiği düşüncesi bu düşünceleri destekleyici ve dikkat çekici niteliktedir: "Biz daha boya atmaya korkarken hocamız boyaların içine çay dökerek bizim bir şeyleri yaparken korkmadan tuvale kıymadan yapmamızı sağladı".

Resim Atölye Derslerinde öncelikle resim sanatının temel kurallarını, biçimsel ve teknik unsurları öğrencilere tanıtmak ve çağdaş değerler içinde kavratarak resim yüzeyinde tasarım eleman ve ilkelerini kullanarak özgün bir ifade dili oluşturmak Lisans programlarının amaçlarından biridir (Aytekin, 2015). Bu bağlamda öğretim elemanı öğrencilere farklı teknikleri göstererek onların sanatsal gelişimleri için yol gösterici olmaya çalışmıştır.

**Farklı Tekniklerin Denenmesi:** Atölye dersinde eser üretme sürecinde (Ö.9), deneme-yanılmanın önemine vurgu yaparak görüşünü "Bu üretim sürecinde öncelikli olarak atölye hocalarımızın tavsiyesi ve çokça deneme yanılma yoluyla sağlam bir konu ve kompozisyonlar kurulabilir" şeklinde ifade etmiştir. Eser üretme sürecinde teknik arayışlar yapılması gerektiğini belirten (Ö.16), düşüncesini "Üretim sürecinde sürekli deneme yanılma yöntemiyle teknik arayışlarda bulunulmalıdır" şeklinde açıklamıştır. (Ö.19), daha önce bilmediği tekniklerin bu süreçte kullanıldığına dikkat çektiği görüşünü "Daha önce bilmediğim ve görmediğim teknik ve yöntemler kullanıldı. Her çalışmada uygulanması gereken yöntemler edindik" şeklinde ifade etmiştir. Özellikle (Ö.20)'nin üzerinde durduğu gösterilen tekniklerden yola çıkıp kendi tekniklerini oluşturduklarına yönelik düşüncelerini "Öğretim elemanının bize bazı teknikler gösterdi ve çoğumuz bu teknik üzerinden yola çıkarak üzerine farklı bir boyut getirerek daha özgün ve etkili bir teknik oluştu" şeklinde dile getirmiştir.

Resim atölye dersinde verilen sanat eğitiminin olumlu yönlerine yönelik analiz sonuçları Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4.  
Resim Atölye Dersinde Verilen Sanat Eğitiminin Olumlu Yönleri

Temalar	Kodlar	Katılımcılar	f	%
Eser Üretme Sürecine Yönelik	Olumlu	(Ö.7), (Ö.8), (Ö.10), (Ö.11), (Ö.12), (Ö.17), (Ö.19), (Ö.20)	8	40
Verilen Sanat Eğitiminin Olumlu Etkileri	Öğrenmek	Ö.1), (Ö.2), (Ö.3), (Ö.4), (Ö.5), (Ö.8), (Ö.9), (Ö.10), (Ö.12), (Ö.17)	10	50
	Katkı Sağlamak	(Ö.2), (Ö.13), (Ö.14)	3	15
	Çaba Göstererek Çalışmak	(Ö.2), (Ö.5)	2	10
	Mesleki Gelişim	(Ö.1), (Ö.11), (Ö.16), (Ö.18)	4	20
	Kıyaslama	(Ö.1), (Ö.4)	2	10
	Farkına Varmak	(Ö.1), (Ö.5), (Ö.8), (Ö.9), (Ö.18), (Ö.19), (Ö.20)	7	35
	Etkileşim	(Ö.2), (Ö.6), (Ö.15)	3	15

**Olumlu:** Resim atölye dersinde verilen sanat eğitiminin olumlu yönlerine yönelik (Ö.8), "Pek çok olumlu yönleri var" şeklinde düşüncesini açıklarken (Ö.12) ise görüşlerini "Çok fazla iyi sonuçlar aldım. ...yapılan her bilginin bize faydası elbet oldu. Yeni teknikler kendimizi bulma çabamız olmaya başladı" şeklinde dile getirmiştir.

**Öğrenmek:** Aldıkları sanat eğitiminin öğretici olduğu yönünde (Ö.2), görüşünü "Atölye dersinde istemediğim kadar çok şey öğrendim" şeklinde belirtmiştir. (Ö.5), düşüncesini "İlk önce yağlı



boyayı nasıl kullanacağımı ve nasıl kaynaştıracağımı öğrendim." şeklinde belirtmiştir. (Ö.4), teknik açıdan geliştiğine vurgu yaparak birçok şey öğrendiklerine yönelik görüşünü "Çok eser ürettik, bununla birlikte çok şey öğrendik, teknik açıdan geliştik" şeklinde açıklamıştır. (Ö.10) da yeni teknikler öğrendiklerini ifade ettiği görüşünü "Yeni teknikler öğrendik, farklı malzemeleri kullanmayı öğrendik. Sanat alanında yeni bilgiler edindik" şeklinde ortaya koymuştur. (Ö.8), eser üretme sürecinde nelere dikkat etmesi gerektiği ve nasıl bir araştırma yapması gerektiğine yönelik görüşünü "Sanatın benim gözümde ki karşılığı değişmeye başladı. Bir eser üretirken nerelere bakmam gerektiğini, nasıl araştırma yapabileceğimi öğrendim ve nelerden kaçınmam gerektiğini de" şeklinde ifade etmiştir. Verilen sanat eğitimi sayesinde sanatçı olmayı öğrendiğini ifade eden (Ö.9) düşüncesini "Aldığımız sanat eğitimi de sanatçı olmayı öğretti bize" şeklinde belirtmiştir. (Ö.17) ise şimdiye kadar öğrenemediği bilgileri son sınıfta öğrendiğine yönelik düşüncesini "Öncelikle 4. Sınıf bir öğrenci olarak şimdiye kadar almadığım bir eğitimi bu dönemde aldım. Bu bir yıl boyunca sanatla ilgili birçok bilgi edindim" şeklinde dile getirerek üç yılda öğrenmedikleri kadar çok şey öğrendiklerine vurgu yapmıştır.

**Katkı Sağlamak:** Aldıkları sanat eğitiminin kendilerine katkı sağladığı yönelik (Ö.2), ürettiği eserlerin sonucunda güzel bir cv hazırlamasına vurgu yaparak düşüncesini şu şekilde belirtmiştir: "... Atölye dersinde aldığım sanat eğitimi benim güzel bir cv hazırlamama ve geleceğim için güzel adımlar atmama sebep oldu". (Ö.13), görüşünü "İstenilen çalışma sayısı ve konularının teknik açıdan gelişmemize ve farklı bakış açıları kazanmamıza katkı sağladığını düşünüyorum" şeklinde açıklamıştır.

**Çaba Göstererek Çalışmak:** Öğrencilerden (Ö.2) ve (Ö.5) aldıkları sanat eğitimiyle eserlerini yapmak için çaba göstererek çalıştıklarını belirtmişlerdir. (Ö.2) elinden geldiğince çalıştığını "Gecemi gündüzüme katarak elimden geldiğince çalıştım" şeklinde ifade etmiştir. Hırslı bir şekilde ve çaba göstererek çalışmaları bitirebildiğini (Ö.5) şu şekilde açıklamıştır: "...yapamaz, bitemez zannettiğimde o hırs ve çaba ile nasıl da bitirebildiğimi gördüm".

**Mesleki Gelişim:** Öğrencilerden (Ö.1), ileride kendi öğrencilerine öğretebileceği kazanımlara dikkat çektiği görüşünü "Mezun olmadan birçok şeyi öğrenmiş oldum ve ileride bende kendi öğrencilerime öğretebileceğim çok güzel şeyler kazanmış oldum" şeklinde açıklamıştır. Üretilen eserlerle özgün çalışmalar ortaya çıkardıklarını belirten (Ö.11) mesleki olarak geliştiklerini "...özgün olmamızı sağlayarak kendimizi bu alanda geliştirebilme fırsatı sunmuştur" şeklinde açıklamıştır. (Ö.16) düşüncesini "Olumlu olarak; mesleki yönden katkı sağlamanın yanı sıra aynı zamanda bir atölye ailesi gibiydi" şeklinde belirtmiştir. Öğrenciler, aldıkları sanat eğitimiyle edindikleri kazanımları ve öğrendikleri farklı teknikleri, mesleki yaşantılarında kullanabilme açısından önemli görmekteyler.

**Kıyaslama:** Öğrencilerden (Ö.1) ve (Ö.4) bu sene aldıkları sanat eğitimiyle daha önceki yıllardaki mezunların aldıkları sanat eğitimiyle kıyaslayarak düşüncelerini belirtmişlerdir. (Ö.4) daha önceki mezunlarla bir karşılaştırma yaptığı düşüncesini "...önceki mezunlara göre en donanımlı ve en çok iş çıkaran sınıf bizim olduğumuzu düşünüyorum, bu da fazla fazla çalışma yapmaktan kaynaklanıyor" şeklinde ifade etmiştir.

**Farkına Varmak:** Aldıkları sanat eğitimiyle birlikte birçok şeyin farkına vardıklarını belirten (Ö.1), makale yazmalarının bakış açılarını geliştirdiğine dikkat çekerek düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır: "Bunun yanında sanatla ilgili zihnimizi çalıştırdık makaleler yazdık ve makaleleri yazarken bakış açımızın ne kadar geliştiğini

farkına vardık. Yine fark ettik ki önceden olsa bir tablomuz hakkında bir yorum bile yapmaya cesaret edemezken şimdilerde kendi kendimize yorumlar yapıp manifestolar yazıp kendimizi geliştirmiş olduk". (Ö.5) fazla resim yapmanın faydalarına vurgu yaptığı düşüncesini "Aslında bu öğrenmenin ne kadar fazla resim yapıldığında daha iyi kavranacağını farkına vardım" şeklinde açıklamıştır. Eksikliklerinin farkına vardığını belirten (Ö.8), görüşünü "Eksik ve geliştirmem gereken yönlerimin farkına vardım" şeklinde açıklamıştır. Verilen her bilginin faydalı olduğuna yönelik bakış açısını (Ö.19) "Verilen her bilginin bizim için çok fayda sağladığının kanısına vardım" şeklinde dile getirmiştir. Son sınıfa kadar kafasında oturmayan düşüncelerine cevaplar bulduğuna yönelik düşüncesini belirten (Ö.20), görüşünü "Olumlu yönler, sanat alanında bazı oturmayan düşüncelerim yerine oturdu. Kendimi sanat alanında daha bilgili ve daha rahat özgün çalışmalar ortaya koyduğumu fark ettim" şeklinde ortaya koymuştur.

Öğrenci görüşlerinden anlaşılacağı üzere öğrenciler, eksik ve fazla yönlerinin farkına vararak eser üretme sürecinde farkındalıklarının arttığını belirten görüşleri ortaya koymuşlardır. Aytekin'e (2008) göre öğrencinin nerelerde hata yaptığını fark etmesi eğitim sürecinin daha etkili olmasını sağlayacaktır.

**Etkileşim:** Aldıkları sanat eğitimiyle birlikte kendi aralarındaki etkileşime vurgu yapan (Ö.6), etkileşim sayesinde farklı fikirlerin de ortaya çıktığını belirttiği görüşünü "...öğrenciler birbiriyle etkileşim halinde olduğu sürece hep bir adım öndedir. Farklı fikir alışverişlerinin olması, farklı açılardan lambanın yanmasına sebep oluyor" şeklinde ifade etmiştir.

Resim atölye dersinde verilen sanat eğitiminin olumsuz yönlerine ait analiz sonuçları Tablo 5'te verilmiştir.

Tablo 5.  
Resim Atölye Dersinde Verilen Sanat Eğitiminin Olumsuz Yönleri

Temalar	Kodlar	Katılımcılar	f	%
Eser Üretme	Yoğun Bir Tempo	(Ö.1), (Ö.15)	2	10
Sürecine Yönelik Verilen Sanat Eğitiminin Olumsuz Etkileri <sup>3</sup>	Yorgunluk	(Ö.2), (Ö.4), (Ö.17)	3	15
	Kaygı-Stres	(Ö.4), (Ö.8), (Ö.12)	3	15
	Çalışma Sayısının Fazlalığı	(Ö.2), (Ö.3), (Ö.5), (Ö.7), (Ö.8), (Ö.13), (Ö.17), (Ö.20)	8	40
	İsteksizlik	(Ö.14), (Ö.17)	2	10
	Zorlanmak	(Ö.1), (Ö.2), (Ö.7), (Ö.12)	4	20
	Yanş	(Ö.16)	1	5

**Yoğun Bir Tempo:** Resim atölye dersinde alınan sanat eğitiminin olumsuz yönlerine yönelik olarak (Ö.1), yoğunluktan şikâyetçi olduğunu ve düşüncesini "Her şey çok yoğun bir şekilde geçti bunun biraz olumsuz tarafı olduğunu düşünüyorum." şeklinde ifade etmiştir. Aynı bakış açısıyla düşünen (Ö.15) ise düşüncesini "Olumsuz yönü ise dördüncü sınıf olmamızdan dolayı zaman az geldi, bu tempoyu daha önce yakalamamız gerekiyordu" şeklinde ortaya koymuştur.

**Yorgunluk:** Bu sürecin kendini yorduğunu ifade eden (Ö.2), görüşünü "Çalışmaktan yıprandım, yoruldu fakat asla vazgeçmedim." şeklinde açıklarken (Ö.17) de "Ama vücut olarak o kadar çok yorulmuştuk ki bunu hocamıza hiçbir zaman anlatamadık" şeklindeki bakış açısıyla (Ö.2)'yi desteklemiştir.

**Kaygı-Stres:** Verilen sanat eğitiminin olumsuz yönü olarak bu süreçte kaygı ve stres üzerinde duran (Ö.4), düşüncesini "Aslında olumsuz yön olarak düşündüğüm hiçbir şey yok, sadece çalışmalarını yetiştirme kaygısı ve yorgunluk. Bu tempo bile güzeldi" şeklinde ifade ederek bu sürecin her şeye rağmen güzel olduğunu dile getirmiştir. Uykusuzluğun kendilerini kötü yönde etkilediği

üzerinde duran (Ö.12), görüşünü "Tek kötü yanı kısa sürede stres, uykusuzlukla arkadaş olmak." şeklinde açıklamıştır. İstenen çalışmaları yetiştirme kaygısı yüzünden çalışmalardaki özensizlik üzerinde duran (Ö.8) düşüncelerini "...birçoğumuzun tabloları dönem sonuna yetiştirme kaygısıyla özensiz davrandığını gördüm. Daha hızlı çalışmayı öğrendiğimiz doğru..." şeklinde ifade etmiştir.

**Çalışma Sayısının Fazlalığı:** Resim atölye dersinde verilen sanat eğitiminin olumsuz yönü olarak çalışma sayısının fazlalığı konusunda (Ö.2), düşüncelerini "Bizim gelişmemiz ve ilerlememiz için çok çalışmalar verse de hiç pişman değilim. ...Bu kadar çalışmayı bir sene boyunca yapmamız gerçekten bizim için çok iyi oldu. Kendi kişisel sergimizi açacak kadar elimizde çalışmalarımız var." şeklinde ifade etmiştir. Buna karşın (Ö.3), fazla çalışma istenmesiyle özgüveninden kuşku duyduğunu dile getirmiş ve öneri niteliğindeki görüşlerini "Resim atölye dersinde bizden belli ve çok sayıda eser istenmesidir güzel yapma değil yetiştirme çabası içinde olmamız yaratıcılığımızı kullanmakta özgüvensiz ve kuşkulu davranmamıza neden oluyor kurallar şart fakat bu kuralların değişmesi gerektiğini düşünüyorum" şeklinde açıklamıştır. İstenen on adet çalışmanın artıları ve eksileri olduğunu ifade eden (Ö.5), düşüncelerini "Her dönem on tane çalışma yaptık. Bu bizim için hem artıları olan hem de eksileri olan bir sayıydı. Artısı çok çok resim yapıldığında yeni yeni boyama yöntemlerini keşfettim. ...sayı biraz az olsaydı belki resimlerime biraz daha özenbilirdim..." şeklinde ortaya koymuştur.

Öğrencilerin aktif öğrenme tekniklerine göre eser üretme süreçlerinin sorumluluklarını almaları için çalışma sayılarının belirli bir sayıda olması istenmiştir. Bu sayede her öğrenci bu süreçte deneme yanılmalarla kendi çalışmalarını bireysel farklılıklarına ve hızlarına göre yürütecekler hem de bu sayede diğer çalışmalarda hatalarının farkına varıp daha nitelikli çalışmaları üretecekleri düşünülmüştür.

**İsteksizlik:** Resim atölye dersinde verilen sanat eğitiminin olumsuz yönü olarak çalışmaları yapmada isteksiz oldukları konusunda (Ö.14) ve (Ö.17) görüşlerini belirtmişlerdir. (Ö.14) düşüncesini "Ancak psikolojik açıdan bireysel anlamda bu süreç içerisinde resimden bir nebze de olsa beni uzaklaştırmaya başladı. Sanayi mantığında eser üretimi ve üzerimde oluşan bu baskının olumsuz bir etkisi diyebilirim" şeklinde ifade etmiştir. Artık resim yapmaktan soğuduğunu belirten (Ö.17) düşüncelerini "Olumsuz yönleri ise çok fazla yorulduğumuz için artık bir şeyler yapmak istemiyoruz. ... Artık resim yapmak istemiyorum en azından uzun bir süre istemiyorum." şeklinde dile getirmiştir.

**Zorlanmak:** Verilen sanat eğitiminin olumsuz yönü olarak çalışmaları yaparken zorlandığını ifade eden (Ö.1), düşüncelerini "Haftalarca bir eser üretmek için beklediğimiz oldu ve hatta aylarca diyebiliriz. İlk başlarda sınıfça zorlandık baya diyebiliriz." şeklinde ortaya koymuştur. Eser üretme sürecinin başlangıcının zor olduğuna vurgu yapan (Ö.2) konuyla ilgili görüşünü "Eser üretmek görüldüğü kadar kolay olmayıp düşünmesi uzun bir süreç alıyor. Bu süreç zor geçse de aldığımız bilgiler, yorumlar ve destekler hiçbir zaman eksik olmuyor" şeklinde ifade etmiş ve her ne kadar bu süreç kendilerini zorlasa da buna değişimini ifade etmiştir. Konu seçimi sürecinde öğrenciler araştırma yaptıkları için ve nitelikli eskizler ortaya çıkmadığı için genel olarak zorlanmışlardır.

**Yarış:** Diğer taraftan bu sürecin öğrenciler arasında bir yarışa neden olduğunu belirten (Ö.16) görüşünü "Olumsuz olarak; keşke öğrenciler birbirleriyle değil de kendileriyle yarışa girseydi. Tek kayıp buydu" şeklinde ortaya koymuştur.

## Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Sanatçı adaylarını yetiştiren güzel sanatlar fakültelerine, her yıl yüzlerce sanatçı adayı adını atmaktadır. Güzel sanatlar fakültesinden mezun olan, resim bölümü öğrencilerinden özgün sanat eserleri ortaya koyması beklenmektedir. Bu bağlamda araştırmada öğrencilerin, eser üretme sürecindeki görüşlerinin neler olduğunun ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda;

Birinci alt amaca ilişkin elde edilen sonuçlar, "yarı yapılandırılmış öğrenci görüşme formu"nda yer alan sorulara göre şöyledir:

Resim atölye dersi eser üretme sürecinde, yaratıcılığın; kişinin öznel yaşantısı ve bilinçli kurgulama ile ortaya çıktığı görülmüştür. Eser üretme sürecinde atölye ortamının önemli olduğu ve öğrencilerin çalışmalarında serbest bırakılmaları gerektiği, bireyselleştirilmiş bir eğitim ile öğretim elemanının her aşamada etkili olduğu söylenebilir. Dolayısıyla öğrencilerin sanatsal aktivitelere katılmalarının eser üretme sürecinde ve yaratıcılıkları üzerinde etkili olmuştur. Diğer yandan öğrencilerin araştırmalar yaparak sanatsal okumaların ön planda olduğu, öğretim elemanı ile karşılıklı etkileşimin kurulabildiği ortamların eser üretme süreçlerinde olumlu etkilerinin olduğunu söylemek mümkündür.

İkinci alt amaca ilişkin elde edilen sonuçlar, "yarı yapılandırılmış öğrenci görüşme formu"nda yer alan sorulara göre şöyledir:

Eser üretme süreci, öğrencilerin eksik ve fazla yönlerinin farkına vararak farkındalıklarını arttırmıştır. Öğrenciler üzerinde farklı öğretim teknikleri eser üretme süreçlerinde etkili olmuştur. Eser üretme sürecinin, tüm öğrencilerin birbirleriyle etkileşim halinde olduğu ve birbirlerinden de bir şeyler öğrenebilecekleri bir atölye ortamı yaratıldığında sonuçlarının olumlu olduğu görülmüştür. Eser üretme süreci, öğrenciler üzerinde tekniğin olanaklarını zorlayıcı tavırlar sergileyerek farklı teknik ve üslup arayışlarına yöneltmiş ve bu durum öğrencilerin üsluplarına olumlu yönde yansımıştır. Eser üretme sürecinin öğrencilerin bakış açılarını geliştirdiği, öğrenciler için öğretici olduğu ve kendilerine birçok katkı sağlayacak mesleki gelişimlerinde olumlu etkilerinin olduğu söylenebilir. Ayrıca resim atölye dersinin her aşamasında öğretimi elemanı, öğrencileri motive etmiş, onlara sanatsal bir bakış açısı kazandırarak sorumluluk alma bilincini geliştirmiş ve kendilerine olan güvenlerini arttırmıştır.

Diğer yandan eser üretme sürecine yönelik verilen sanat eğitimiyle; öğrencilerin yoğun bir tempoya girerek çalışmaları ve istenen çalışma sayısının fazla olması sebebiyle kaygı ve stres yaşadıkları, bunun sonucu olarak da birbirleriyle yarış içine girerek zorlandıkları, bu sebeplerle verilen sanat eğitiminin olumsuz etkilerinin de olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Çağlayan'a (2020: 437) göre güzel sanatlar fakültelerinde öğrenim gören öğrencilerin eser üretim süreçleri üzerinde bireysel, toplumsal ve sanatsal etmenler etkilidir. Bu noktada sanatsal üretim ve özgünlük gibi kavramlar araştırılması gereken unsurlar olarak söylenebilir. Mamur'a (2012: 2165) göre eser üretme sürecinde öğrencilerin yaratıcılıklarını bireysel ve toplumsal etmenlere göre sorgulayabilecekleri türeden yöntemler izlenmelidir. Gökay, (2004: 40) öğrencilerde eser üretme süreçlerinde istenilen estetik değer yargıları oluşturma onların geleceğinde önemli olduğunu belirtmektedir. Haykır, (2010: 113) sanat eğitimi alan öğrencilerin, nitelikli bir sanat eserini ortaya koyarken derin anlamları okuyabilen ve çözümlenerek eserlerinde yansıtılabilen sanatçı adaylarının önemine vurgu yapmaktadır. Tan, (2011: 53) çağın dinamiklerine ayak uydurabilecek yaratıcılıkları gelişmiş bi-

reylerin yetiştirilmesi üzerinde durmaktadır. Bilirdönmez ve Karabulut, (2016: 353) sanat eğitiminin yönetsel sorunlarına dikkat çekerek sanat eğitiminin tek boyutlu olarak değil eğitim, öğretim ve eser üretme süreçlerinin birlikte ele alınması gerektiğini ifade etmektedir. Ümer, (2009: 122) resim atölye derslerinde Rönesans resminin plastik anlayışı kullanılmakta ve eser üretme sürecinde kişisel yaratıcılığı geliştirici uygulamaların önemine değinmektedir. Baş ve Kaptan (2019: 188) eser üretim sürecine öğretim elemanının olumlu ve olumsuz etkilerinin olduğunu belirtmiştir. Tan'a (2011: 54) göre öğretim elemanı, biçimsellikten ziyade çok katmanlı yapıları çözümleyebilen ve algı sınırlarını zorlayan eserler üretilmesi için gerekli koşulları sağlayabilmelidir.

Yönsel'e (2019: 5049) göre birçok alanda sanatçıların yarattığı biçim dili kişiliklerinin dışavurumudur. Coşkun'a (2016) göre eser üretme süreci öğrencilerin kendi öznel yaşantılarını içermelidir. Aytekin'e (2008: 40) göre eser üretme süreci, estetik ve eleştirel düşünceyle bir kurmaca sonucunda oluşan yaratıcı bir süreçtir. Resim atölye dersi eser üretme sürecinde, yaratıcılığın; kişinin öznel yaşantısı, bilinçli kurgulama ve her ikisinin de bağlantısı ile ortaya çıktığını öğrenciler ifade etmişlerdir. Öğrenci görüşleri Baş ve Kaptan'ın (2019: 188) bulgularıyla benzerlik göstermektedir. Öğrencilerin eser üretme süreçlerinde; "mevcut becerileri, birikimi, ruh hali, duyguları, motivasyonu, yaratmaya yönelik isteği ve hırsı gibi durumlar" sanatsal yaratıma etki eden faktörler olarak söylenebilir. Tan'a (2011: 54-55) göre yaratıcı kişilik yapısı bünyesinde; entelektüel birikim ve bireysel özgürlüğün yanı sıra, güçlü sezgiler, algılama ve aktarma yetileri bulunur. Özgün yapıtların oluşabilmesi için, geçmişten gelen birikim, deneyim, kavram ve olayların yeniden sentezlenip, farklı ilişkilendirmelerde bulunulması gerekmektedir. Yaratıcılıkla; bilinen düşünce, fikir ve etkileşimler farklılaşarak, farklı anlatım şekillerine kavuşmuş olur. Aytekin'e (2008: 41) göre eser üretim süreci, birçok kombinasyon sonucunda yaratıcılığı ortaya çıkaracaktır. Çağlayan (2020: 437) ile Baş ve Kaptan'ın (2019: 188) araştırma sonuçlarında da öğretim elemanının önemi üzerinde durulmuştur. Tan'a (2011: 54) göre öğretim elemanı, "sadece estetik kaygılar taşıyan, görselliğe ve biçimselliğe öncelik tanıyan yapıtlar üretilmesinden ziyade, çok anlamlı okumaları gerektiren, algılama sınırlarını zorlayan yapıtlar ortaya koyulabilmesi için gerekli koşulları sağlayabilmelidir."

Çağlayan'ın (2020) çalışmasında ise öğrencilerin konu seçiminde arkadaş fikirlerinin etkili olmadığı anlaşılmaktadır. Edwards (2015) güncel sanatta öğrencilerin deneyim kazandıkça kendilerine güveneceklerini, eleştirel düşünceyle kendilerini ifade edebileceklerini ve bu sayede onları motive etmenin hedeflendiğini ifade etmektedir.

Bireyselleştirilmiş bir eğitim, "öğrencilerin kendi öğrenmelerinden sorumlu olmalarını, araştırma yapabilmelerini, sorgulama becerilerini geliştirmelerini, bilgiyi düzenleme ve yaşama geçirebilme alışkanlıklarını kazanabilmelerini sağlayan" bir yapıda düzenlenmelidir. Öğretim elemanları, öğrencilere bilgi aktaran değil bilgiyi yapılandıran ve onlara rehberlik eden bir yapıda olmalıdır (Aktaran; Coşkun, 2016: 874). Haykır'a (2010: 187-188) göre öğrencilerin tutumlarını olumlu yönde etkileme ve sanatsal yaratıcı süreçlerine katkı açısından, sanatsal aktivitelere katılmalarının teşvik edilmesi gerekmektedir.

Resim Atölye dersinde öğrencilerin dersin hocasından çekinmeden düşüncelerini dile getirebiliyor olmasının yaratıcılık açısından önemli olduğu söylenebilir. Öğrenci görüşlerine göre öğretim elemanının resim atölye dersinde öğrenciler üzerindeki tutumu önemlidir. Bilirdönmez ve Karabulut'a (2016) göre öğretim ele-

manları öğrencilerin bireysel özelliklerinin farkında olup sanatsal yönde geliştirerek eserlerini üretmelerini sağlamalıdır. Bulut'a (2014: 125) göre öğretim elemanı tarafından öğrencilerin eser üretme sürecine katkı sağlayabilmesi için öğretim elemanının gerekli donanıma sahip olması gerekir. Araştırma bulgularına göre öğrenciler, öğretim elemanının eser üretme sürecinde güncel bilgi, tecrübe ve gerekli donanıma sahip olduğunu belirtmişlerdir.

Araştırmamızın bulgularına göre öğrenciler, eser üretme sürecinde öğretim elemanının akademik yeterlilik ve bireysel danışmanlık gibi unsurları ön plana çıkarmışlardır. Bu anlamda Gözlükaya Işık'ın (2014) araştırma bulgularıyla araştırmamızın bulguları benzerlik göstermektedir. Buna karşın Dilmaç'ın (2009) araştırma sonuçlarının tersine araştırmamızın bulgularında öğretim elemanının demokratik bir tutum ile sanat eğitimi verdiği ve eser üretme sürecine katkılarının olduğu söylenebilir. Ayrıca öğretim elemanları, öğrencilerin esnek düşüncelerini sağlayacak araştırmalar üzerinde durmalıdır (Senemoğlu, 2011'den Aktaran; Gözlükaya Işık, 2014). Bu bağlamda öğrencilerin kendi yaşantılarından yola çıkarak konuyu daha çok benimseyecekleri araştırmalar yapmaları istenmiştir. Bu sayede öğrenciler, esnek düşünerek kendilerinin daha çok benimsedikleri konular üzerinden eser üretme süreçlerini yürütmüşlerdir. Yılmaz'a (2010: 195-199) göre eser üretme sürecinin en önemli kriteri, öğrencilerin hazırbulunmuşluklarının sağlanarak öğretim elemanlarının motive edici davranış sergilemeleridir.

Gözlükaya Işık'a (2014: 4-5) göre öğrenmenin merkezinde öğretim elemanı bulunmakta ve eser üretme sürecinde öğrencilerin yaratıcılıkları öğretim elemanının kullandığı yöntem ve tekniklere göre şekillenmektedir. Bu bağlamda öğrencilerin yaratıcılıkları ile öğretim elemanının tutumunun ilişkili olduğu söylenebilir. Öte yandan öğrenci görüşlerinden çıkan sonuç eser üretme sürecinde öğrenciler, farklı tekniklerin kullanımını önemsemektedirler. Öğrenciler, farklı tekniklerle çalışarak eserlerinde daha farklı sentezlere ulaştıklarını belirtmişlerdir.

Öğrencilerin tutumları, atölye ortamından doğrudan ve dolaylı olarak etkilenmektedir. Etkileşim sürecinde öğrenciler, çevrelerinden belirli uyaranları alarak değer yargıları oluşur ve bunları kendilerine göre eleyerek yeni sentezlere ulaşırlar (Haykır, 2010). Dolayısıyla öğrenciler, eser üretme sürecinde birbirleriyle etkileşime girerek yeni sentezlere ulaşırlar ve estetik tercihlerde bulunurlar. Genel olarak öğrencilerin Resim Atölye dersinde verilen sanat eğitimine karşı tutumlarının olumlu olduğu görülmektedir. Bu bulgular Haykır'ın (2010) araştırma sonuçlarıyla da benzerlik göstererek atölye dersine karşı öğrencilerin tutumlarının olumlu olduğu söylenebilir.

Araştırmacı, sanat atölye ders süreçlerini daha aktif kılacak ve öğrencilerin yaratıcılıklarını artıracak aktif öğrenme tekniklerini ders sürecinde uygulamaya çalışmıştır. Süreç sonunda ortaya çıkan sanatsal çalışmaların, öğrencilerin yeni kavramlar ile farklı fikirlerin üretilmesinde ve düşünce çeşitliliğini artırmada etkili olduğu görülmüştür. Atölye ders sürecinin her boyutunda yaratım sürecini destekleyecek aktif öğrenme yöntemleri ile öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirici uygulamalara başvurulması öğrencilerin sanatsal bakış açılarını geliştirmesi açısından etkili olmuştur. Özellikle öğretim elemanının demokratik bir tutum sergileyerek öğrencileri motive edici davranışları sanatsal yaratma sürecini olumlu etkilemiştir. Sonuç olarak resim atölye ders sürecinin her aşamasında eser üretim sürecine katkı sağlayacak farklı yöntem ve tekniklere başvurulması sanat eğitimi alan öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirme açısından etkili olmuştur.



Araştırma sonuçlarına dayanılarak geliştirilen önerileri şu şekilde sıralayabiliriz: Ana Sanat Atölye derslerinde öğrenci görüşleri dikkate alınmalıdır. Resim Atölye derslerinde araştırmaya yönelik uygulamalar üzerinde durulmalıdır. Atölye içinde aşırı disiplinli bir ortam yerine öğrencilerin kendi sorumluluklarını aldığı, demokratik bir ortam oluşturulmalıdır. Atölye derslerinde öğrencilerin kavramsal boyutta düşünmeleri sağlanarak kendi yaşantılarından yola çıkıp malzemelerin serbest bırakıldığı daha deneysel sistemler önerilebilir. Atölye dersleri sadece tekniklerin öğretildiği bir sistemden çıkartılarak hayatın kendisinin öğretildiği bir konuma yerleştirilebilmelidir. Resim Atölye derslerinde bireyselleştirilmiş bir eğitime ağırlık verilmesi önerilebilir. Resim Atölyelerinin donanımları ve fiziki yapıları, öğrencilerin her türlü çalışmayı yapabilecek şekilde düzenlenmesi önerilebilir. Öğrencilerin sanatsal aktivitelere yönlendirilerek farklı sanatsal ifade biçimleri ile tanışmaları sağlanmalıdır. Atölye içindeki öğretme-öğrenme sürecini daha etkili kılma çabası güdülmelidir. Resim atölye derslerinde öğrencilerin yaratıcılıklarını ortaya çıkarıcı farklı öğrenme tekniklerinin kullanımı sağlanabilir.

Uygulayıcılar için Öneriler; Resim Atölye derslerinde öğrencilerin yaratıcılıkları üzerine farklı çalışmalar planlanabilir. Atölye içindeki öğretme-öğrenme sürecine yönelik uygulamalı çalışmalar planlanabilir. Resim atölye derslerinde öğrencilerin yaratıcılıklarını ortaya çıkarıcı tekniklerin kullanımına yönelik araştırmalar yapılabilir.

**Etik Komite Onayı:** Bu araştırma, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulunun (Tarih: 28 Ağustos 2020, Karar no: 2020-24) izniyle yürütülmüştür.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Ethics Committee Approval:** Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Kahramanmaraş Sütçü İmam University (Date: August 28, 2020, Decision Number: 2020-24).

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

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

## Kaynaklar

- Alakuş, A. O. (2015). Türkiye'deki yükseköğretimde görsel sanatlar eğitiminin sorunları ve çözüm önerileri. *Sanat Eğitimi Yeniden, Sanat Dünyamız*, 147, 38-42.
- Artut, K. (2010). *Güzel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri, sanat eğitiminde özel öğretim yöntemlerine giriş*. I.Bölüm, (Editör: Kazım Artut). Anı Yayıncılık.
- Aykaç, V. (2010). *Güzel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri, sanat eğitiminde aktif öğrenmeye dayalı proje destekli çoklu zekanın kullanılması*. 3. Bölüm, (Editör: Kazım Artut). Anı Yayıncılık.
- Aytekin, C. A. (2008). *Resim-is eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin anasanaat atölye tercihleri ile temel tasarım dersine yönelik tutum, algı ve beklentileri arasındaki ilişki*. [Doktora]. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Aytekin, C. A. (2015). Proje merkezli program modeli uygulaması-"kültürel kod: paradoks" sanat projesi. *Journal of Educational Sciences*, 3(4), 64-78.

- Baş, Ş., & Kaptan, A. Y. (2019). Resim iş (görsel sanatlar) öğretmenliği öğrencilerinin sanatsal yaratım süreçleri. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(1), 177-194. [Crossref]
- Baş, Ş. (2018). *Sanatsal yaratım sürecinde scamper tekniğinin kullanılması*. [Doktora]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Bender, M. T. (2006). *Resim-iş eğitimi öğrencilerinde duygusal zekâ ve yaratıcılık*. [Doktora]. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Bilirdönmez, K., & Karabulut, N. (2016). Sanat eğitimi süreç ve kuramları. *Ekev Akademi Dergisi*, 20(65), 343-355. [Crossref]
- Botella, M., Zenasni, F., & Lubart, T. (2018). What are the stages of the creative process? What visual art students are saying. *Frontiers Psychology*, 21(9), 1-13. [Crossref]
- Bulut, İ. (2014). 21. Yüzyılda yeni teknolojilerin yarattığı sanat anlayışları ve görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren kurumların eğitim programlarındaki yeri. *Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4(Özel Sayı 1), 117-132. [Crossref]
- Ceran, O., Karaca, C., Eren, S., & Karataş, S. (2015). SCAMPER tekniğinin öğrencilerin yaratıcı hikâye yazma becerilerine etkisi: bir hikâyeyi yeniden yazma örneği. *International Journal of Language Academy*, 3(4), 386-400. [Crossref]
- Coşkun, N. (2016). Postmodern sanat eğitimi anlayışına dayalı öznel tarih projesine ilişkin öğrenci görüşleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44), 873-895. [Crossref]
- Çağlayan, E. (2020). Resim atölye derslerinde üretilen özgün çalışmalarda konu seçimine etki eden etmenlerin öğrenci görüşleri bağlamında incelenmesi. *AJESI - Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 2020; 10(1), 432-454. [Crossref]
- Dilmaç, O. (2009). Resim-iş eğitimi anabilim dalında ana sanat atölye derslerinin öğrenciler tarafından değerlendirilmesinin sınıf içi başarıya etkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (23), 39-53.
- Dilmaç, O., & Tülüce, E. A. (2016). *Görsel sanatlar öğretmeni yetiştirmede proje tabanlı öğrenmenin rolü. Eğitim Bilimlerinde Yenilik ve Nitelik Arayışları*, (Ed.: Serkan Dinçer, Özcan Demirel) Ankara: Pegem Yayınları, 970-992. [Crossref]
- Ece, Ö., & Akın, Z. F. (2015). Sanat eğitimini yeniden düşünürken. *Sanat Eğitimi Yeniden, Sanat Dünyamız* 147, 4-15.
- Edwards, D.C. (2015). *İçeride ya da dışarıda: yaratıcı pratikler ve sanat ortaklıkları üzerine*. Sanat eğitimi yeniden, (Çev: Müge Fazlıoğlu). Sanat Dünyamız 147, 54-63.
- Etike, S. (1995). *Sanat eğitimi yazıları*. 1. Baskı, İlke Kitabevi Yayınları.
- Freedman, K., & Stuhr, P. (2004). *Curriculum Change for the 21st Century: Visual Culture in Art Education*. Eliot W. Eisner, Michael D. Day (Ed.). Handbook of Research and Policy in Art Education. 815-828.
- Fürst, G., Ghisletta, P., & Lubart, T. (2012). The creative process in visual art: a longitudinal multivariate study. *Creativity Research Journal*, 24(4), 283-295. [Crossref]
- Gökay, M. (2004). Modanın görsel kültür ve sanat eğitimindeki yeri. *Education and Science*, 29(133), 39-46.
- Gözlükaya Işık, S. (2014). *Resim-iş öğretmenliği sanat atölye derslerinde aktif öğrenme tekniklerinin sanatsal öğrenmeye katkısı*. [Yüksek Lisans], Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Haykır, M. (2010). *Eğitim fakülteleri resim bölümü öğrencilerinin anasanaat atölye derslerine karşı tutumlarının, sanat etkinliklerini izleme edimleri ile beğeni düzeyleri arasındaki ilişkilerin incelenmesi*. [Doktora]. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kara, D. (2011). Sanat yapıtının oluşum süreci. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Art-E, 4(8), 1-5.
- Kırıçoğlu, O. T. (2009). *Sanat kültür yaratıcılık görsel sanatlar ve kültür eğitimi-öğretimi*. Pegem Akademi.
- Kösa Topcu, A. (2008). *Görsel sanatlar eğitiminde bir öğretim yöntemi olarak yaratıcı drama*. [Yüksek Lisans]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lubart, T. I. (2001). Models of the creative process: past, present and future. *Creativity Research Journal*, 13(3-4), 295-308. [Crossref]

- Mamur, N. (2012). Görsel sanatlar öğretmen adaylarının görsel kültür diyaloglarına yönelik algıları. *Educational Sciences: Theory & Practice*, 12(3), 2149-2174.
- Merriam, S. B. (2015). *Nitel Araştırma Desen ve Uygulama için Bir Rehber*. (Çev: Selahattin Turan), 3. Baskı, Nobel Yayın.
- Özsoy, V. (2015). Görsel sanatlar eğitiminin gerekliliği ve tarihçesi. *Sanat eğitimi yeniden, Sanat Dünyamız*, 147, 44-53.
- San, İ. (2008). *Sanat ve eğitim, yaratıcılık, temel sanat kuramları, sanat eleştirisi yaklaşımları*. 4. Baskı, Ütopya Yayınevi.
- San, İ. (1979). *Sanatsal yaratma ve çocukta yaratıcılık*. 2. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tan, E. (2011). *Günümüz yükseköğretim sanat eğitimi anlayışının görsel sanatlar öğretmen adaylarına yansımaları*. [Yüksek Lisans]. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Ümer, E. (2009). *Rönesans resminin plastik anlayışının güzel sanatlar eğitimi bölümlerindeki resim atölye derslerine katkısı*. [Yüksek Lisans]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, M. (2010). *Güzel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri, sanat eğitimde motivasyon*. 5. Bölüm, (Editör: Kazım Artut). Anı Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yolcu, E. (2010). *Güzel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri, yaratıcılık ve sanat eğitimi*. 2.Bölüm, (Editör: Kazım Artut). Anı Yayıncılık.
- Yönel, M. (2019). Üslup oluşumunda sanatçı davranışlarını etkileyen durumlar. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(44), 5048-5063. [\[Crossref\]](#)

# Bir Deneyim İş Birliği Olarak Sanatçı ve İzleyici İlişkisi

## Artist and Viewer Relationship As a Collaboration of Experience

Mehtap MORKOÇ 

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Kayseri, Türkiye

### ÖZ

Modernist bakış açısının işaret ettiği biçimci gelenek sonrasındaki avangard dönem, eseri, izlenen bir nesne olma durumundan çıkararak, üreticisi ve izleyicisi arasındaki dinamiklerin yeniden kurgulandığı bir deneyim aracına dönüştürmüştür. Sanatçının iş birliği sağlamaya yönelik niyetiyle şekillenen süreç, izleyici-seyirci-gözlemci-katılımcı kimliklerinin de yeniden tanımlandığı bir alan açmıştır. İzleyici sanat eylemindeki dışarıdan bir göz değil, kimi zaman eserin oluşumunda gerekli olan özneye dönüşmüştür. Konusunu bu çerçeveye üzerine kuran çalışmada amaç, çoğunlukla sanatçı ve eser özelinde kurgulanan sanat olgusunun izleyici tarafından ele alınmasıdır. Esere bakışıyla dahil olan izleyicinin, onu fiziksel olarak deneyimleyen ve sanatçısıyla birlikte inşa eden bireye dönüşümü, günümüze kadar gelen önemli bir tartışma alanıdır. Çalışma bu alana yoğunlaşmakta ve izleyicinin eserle olan deneyimine, katılıma açık sanat eserlerinin kişisel olarak incelendiği örnekler üzerinden odaklanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İzleyici, sanat eseri, sanatçı, sanat deneyimi, katılımcı sanat

### ABSTRACT

The avant-garde period, following the formalist tradition pointed out by the modernist perspective, has transformed the artwork from being a watched object into an experienced tool in which the dynamics between the artist and the viewer are reconstructed. The process, shaped by the artist's intention to cooperate, has opened up a space where the identities of the viewer-spectator-observer-participant are also redefined. The viewer is no longer an outside eye in the act of art, and sometimes becomes the subject necessary for the formation of the artwork. The aim of the study, which builds its subject on this framework; It is the approach to the art phenomenon, which is mostly fictionalized by the relationship between artist and the artwork, by the viewer. The transformation of the viewer, who is included in the art work with his/her view, into an individual who physically experiences the art work and builds it together with its artist, is an important field of discussion that has survived until today. The study focuses on this field and focuses on the viewer's experience with the artwork, through examples in which artworks open to participation are personally examined.

**Keywords:** Viewer, artwork, artist, art experience, interactive art

### Giriş

Görsel sanatlarda yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren temsil geleneğinde artarak görülen değişim, sanatçılara ifade konusunda sınırsız kapı açarken, "izlenen" eserin sınırlarına da müdahalede bulunmuştur. Sanatsal üretilere dair malzeme ve mekan gibi parametreler, eseri, bakılan sonuç ürün yerine, sürece yayılan ve sanatçısından başka öznelere katılımıyla inşa edilen bir yapıya dönüştürmüştür. Üretime izleyiciyi dahil etme eğilimi, sanatçının tercihiyle şekillenen bir katılımcılığa işaret eder. Ancak izleyici tarafından fiziksel bir temasa olanak tanımayan ve salt izleme deneyimine dayalı olan eser karşısında da, izleyicinin esere dahil olduğu katılımcı bir izleyici deneyiminden söz edilebilir. Böylece, sanat eyleminde görme duyusuna dair önem, sanatçının varolan göstergeler bütününi kendi adına yeniden düzenlediği bir eylem haline gelmiştir. Ponty, *Göz ve Tin* adlı yapıtında "görme"yi ve eseri sorgulayarak, sadece bakışın gördüğümüz şeye bizi ulaştırdığından, o gördüğümüz dünyaya açtığından söz eder (Merleau-Ponty, 2016, s.33). Bu an-

lamda birey, gördüğü şeye doğal olarak katılmış bulunmaktadır. Eser, yalnızca sanatçının üretim sürecine dair zihinsel ve çevresel detayların alanını değil aynı zamanda izleyicinin izleyerek, okuyarak ve kendince yeni bir ilişkiler alanı kurarak oluşturduğu bir alanı da kapsar. İzleyicinin esere bu yönlü bir ilişkisinin sanatçısından bağımsız yeni bir bağ inşa ettiği söylenebilir. Dolayısıyla sanatçının eserine dair niyeti ve bu bağlamda ortaya çıkan anlamdan bağımsız olarak alımlamanın çok yönlülüğüne ve çok anlamlılığına işaret eden alımlayıcının/izleyicinin niyetinden söz edilebilir.

Umberto Eco *Açık Yapıt* adlı eserinde sanatçı, yapıt ve izleyicinin niyetinden ve aralarındaki tam anlamıyla açıklanıp sınıflandırılmaktan uzak, hâlen gelişmekte olan ilişkiye değinir. Bir sanat yapıtıyla olan tüm etkileşimlerin hem yorum hem icra olduğuna değinerek, tamamlanmış durumda olsa bile, her türlü sanat yapıtının özgür bir yanıt talep ettiğinden söz eder. Yazarın "açık" olarak ele aldığı yapıtlar, izleyiciyi sanatçıyla birlikte yaratmaya davet eder; "Yorumcunun sonsuz zenginlikteki bakış açısıyla yapıtın sonsuz zenginlikteki yönü

Bu çalışma, Mehtap Morkoç'un Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı'nda 2019 yılında tamamlanan "Sanat Deneyiminde Eser Aracılığıyla Sanatçı-İzleyici Yapılanışı: Mekansal Eskizler" başlıklı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu'ndan üretilmiştir.

Geliş Tarihi/Received: 13.12.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 18.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Mehtap MORKOÇ

E-posta: morkocmehtap@gmail.com

Cite this article: Morkoç, M. (2022). Artist and Viewer Relationship As a Collaboration of Experience. *Art Vision*, 28(48), 62-69.



Copyright@Author(s) - Available online at [finearts-ataunipress.org](http://finearts-ataunipress.org)  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



birbirleriyle karşılaşır, ilişkiye girer ve birbirlerini ortaya çıkarır..". Böylece yapıyla karşılaşan her kişi için sürekli içsel ilişkiler doğar ve tamamlanmış, bitmiş bir kesinlikte görölse de yapıt, sonsuz sayıda "okuma" olasılığı içerir (Eco, 2019, s.91-95). Bourriaud'un yaklaşımı da benzer şekildedir. Eser ve izleyici arasındaki karşılıklı ve sonsuz ilişkiler ağına, sanatçının eseri üzerinden başlattığı dialoğun neden olduğunu söyler. Dolayısıyla özneler arasındaki ilişkilerin keşfi sanatsal pratiğin özünü ortaya çıkarır. "... her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder." (Bourriaud, 2005, s.34).

İzleyiciyi yapıtla aldığı konum bakımından iki noktada ele alabiliriz. İlki; bilinçli bir sanat gözlemcisi olarak eserle görme duygusu üzerinden, onu izleyerek iletişime geçtiği durum, ikincisi ise; sanatçısıyla beraber eserin kurgusunda rolünün bulunduğu durumdur. Worringer, izleyici özneyi duyumsayan olarak da tanımlar ve nesne karşısındaki bu eylemini şöyle nitelendirir; "... duyumsamak, nesnellikten öznelliğe geçer. Nesnenin biçimi değil, bilhassa öznellik kapsamında dile getirmek istediği "estetik nesne"yi gören özne'nin davranışı önemlidir. Bu anlamda bir "görme psikolojisi" yaratma söz konusudur."(Aktaran: Eroğlu, 2012, s.24). İzleyici açısından eserle karşılaşılan anda eserin konusu ve bilgisine paralel olarak, izleyici kendisinde yer ettiği şekilde sanatçısıyla bağ kurabilir.

Akay, izleyicinin bakma eylemine şu şekilde değinmiştir;

Marcel Duchamp'ın bir sözünden yola çıkan küratör "bakanların eseri yaptıklarının" altını çizmektedir. Bir eserin oluşması için ona bakanların olması gerektiğini vurgulayan bu söz, onlara anlam vermek sorunundan yola çıkmaktadır. Anlamı sanatçı kendi bakış açısıyla vermektedir zaten, ama buna eklenecek izleyicilerin bakışı da başka bakışlara yol açmakta, bakışların keşifmesine ve ayrılmasına da imkan sağlamaktadır. Bir görsel tatmin arayan izleyici eseri tüketendir bakışlarıyla. Ve bundan bir haz ortaya çıkmaktadır (Akay, 2016, s.52-57).

Sanatçının üretimlerine, dönemlere, eserlere ve malzemeye odaklanan sanat süreci, günümüzde çok fazla örneğini gördüğümüz, izleyicinin sergileme ve katılım aşamalarının da hesaba katıldığı bir alanı kapsar. Sanatçının bu işbirlikçi tavrı ise sanat tarihinde Fütürist dönemden itibaren gözlemlenebilmektedir. Marinetti'nin düzenlediği bir tür etkinlik olan "Fütürist Akşamlar", sanatçıları halkla bütünleştirebilecek ve halkla doğrudan karşılaşmanın en kestirme yolu olan tiyatro sahnesindeki etkinliklerle, yeni bir ifade türü arayışına yol açmış, performans benzeri etkinlikler de bu arayışların sonucunda gelişmiştir (Antmen, 2010, s.69). Fütürizm'le birlikte atölyelerinde kendi hallerinde çalışan sanatçılar, kıskırtıcı bir gösteri sanatçısına dönüşmüştür. Ayrıca Fütürizm'in izlerine, Dadacılık, Happening, Fluxus, Performans gibi sonradan gelecek eğilimlerde de rastlanmıştır (Yılmaz, 2013, s.129). Genel olarak bu türde bir sanatsal ifade, izleyicinin, sürece duyularıyla katılmasının ötesinde, yapıtın bir yaratıcısı haline gelmesiyle ilişkilidir. Başka bir deyişle; katılımcı izleyicinin yokluğunda gerçekleşemeyen bir sanatsal eylemden söz edilmektedir.

Fütüristler, katılım çağrılarını temel olarak sıra dışı performanslarla sunarken, 1920 yılında Max Ernst, sergilere seyircilerin de dahil olabileceği imkanlar sunmuştur. Köln'de, Brauhaus Winter'ın arka bahçesinde, Max Ernst, Jean Arp ve Johannes Theodor Baargeld'in eserlerinin sergilendiği ikinci Dada sergisinde Ernst, izleyicilerin

eserleri beğenmemesi durumunda kullanmaları için eserlerin yanına bir balta koymuştur. İzleyiciyi, aktif olarak görüşlerini belirtmesinde, diğer bir deyişle beğenmedikleri eserleri parçalamaları için teşvik etmek üzere sunulan balta, eserler izleyicinin memnuniyetini kazandığı için hayali bir olasılık olarak kalmıştır. Aynı sergide izleyiciye bir eserin sunumuna müdahale etmek için başka bir açık davet daha yapılmıştır. Bir çizimin olduğu kâğıt parçasının büyük bir bölümü boş bırakılmış; altında izleyicilere Dadaist veya karşıtı aforizmalarını ve çizimlerini yapabilecekleri yazılmıştır (Dinkla, 1996, s.280).

Sonrasında çeşitli etkinlik ve sergilerle devam eden avangard hareketler, izleyicinin sanat eserine doğrudan katılımını öngörür. Söz konusu eylemlerde amaç, nesneden ziyade, izleyici ve sanatçının etkileşimde olduğu sürecin algısal ve zihinsel boyutuna odaklanmaktır. O tarihlerden günümüze sürekli gelişerek güncel sanatta da çokça yer bulan ifade şekli, görme eyleminden, fiziksel katılımı taşıyan bilgi aktarımına kadar genişleyen verimli bir inceleme alanı oluşturmaktadır.

## Yöntem

Bu çalışma, sanatçının üretim sürecinde değişen tutumunun, izleyici ilişkisi üzerinden ele alındığı nitel bir araştırmadır. Konu ile ilgili literatür taraması ve okumalar yapılmasının yanı sıra, örnek incelemeler de yapılmıştır. Çalışmanın çerçevesinin temel odağı, yazarın bir izleyici olarak sanat etkinlikleri ziyaretleri üzerine kurulmuş ve edinilen kişisel deneyimlerle sanatçı-izleyici ilişkisi üzerinden tartışılmıştır.

## Bulgular

### Sanatçı-İzleyici Yapılanışına Kişisel Yaklaşım

Sanatçının nesneden ziyade eyleme yönelik üretimleri, diğer bir kişinin katılımıyla anlaşılan pratiklere dönüşmüştür. Günümüzde pek çok etkinlik ve mekan, izleyicinin fiziksel katılımını merkeze alan etkileşimli sanat uygulamaları için alan yaratmaktadır.

14. İstanbul Bienali'nde yer alan Andrew Yang'ın "IO-OX: İki Dünya Sistemi Hakkında Bir Diyalog" isimli çalışması İstanbul Boğazı'nın suyunu, suyun altını, kıyıları yerleştirmeye taşıyarak, alanın doğal tarihini görselleştirir. Galata Rum Okulu'nun çatı katına çıkıldığında geniş alan boyunca bir yerleştirme görülür; bir köşede ve tavanda Agop ziller ve üretim fabrikasından ses kayıtları, Boğaz'ın suyuyla yapılmış suluboya resimleri, Boğaz'daki yunusların ve yük gemilerinin kayıtlarından oluşan ses kompozisyonu, Jüpiter'in uydusunun ses kayıtları, araştırma nesnelere ve fotoğraflar, teleskop, Riva Kum-salı'ndaki askeri radar anteni yer almaktadır (Resim 1a, b).

"Boğaz" (Bosphorus) kelimesi Yunancadan geliyor. 'Öküz geçidi' veya 'öküzlerle ineklerin sudan karşıya geçtikleri yer' anlamına geliyor... Boğaz'ın şu anki yolcuları her gün bu suların geçen yunuslar ve kargo gemileri. Buradaki yerli bilim adamları da bu ses yarışmasının akustik ekolojisini incelemek için yunuslarla gemilerin seslerini kaydediyorlar. Fakat lo uydusunun da kendi müziği var ve bu da Voyager I uzay aracı tarafından kaydedilmiş. Bu sebeple, bu çalışmanın yunusları, gemileri ve lo uydusunu barındıran bir ses manzarası var. Fakat aynı zamanda zilleri ve zil fabrikalarının da seslerini içeriyor. Böylelikle burada, İstanbul'da üretilen ziller, ses olarak sinyal oluşturuyor. Aynı zamanda hem sesi ileten çanaklara, hem de lo uydusunun şekline ve görüntüsüne de bir referans oluyor." (Yang, 2015).



**Resim 1. a, b.**

Andrew Yang'ın IO-OX: İki Dünya Sistemi Hakkında Bir Diyalog, Kişisel Deneyime Ait Fotoğraflar, 2015. (Morkoç, Kişisel Arşiv, 2015)

Bu büyük yerleştirme için kurgulanan pek çok şeyin aynı konu üzerinden bağlantılı oluşu ilk aşamada hissedilmese de salonda geçirilen zamanla birlikte, detaylara hakim olup, sesleri ve nesnelere tanıdıkça çalışma anlamlanır. Boğaz'la ilgili her bir detayın keşfi aslında aşına olunan bir bölgeyle yeniden tanışmaya olanak verir. Sanatçı, var olan bilgiler eşliğinde kendisine göre bir hikaye anlatıyor gibidir ve nesnelere iletişime anlamaya çalışması farklı deneyimler sunar. Serginin izleyici açısından en ilginç parçasını oluşturan Agop üretimi İstanbul marka ziller ise, yan yana sıkışık bir şekilde olağan dışı bir yerleştirmeye salonda dönüp duran seslere karışacak şekilde izleyicilerin dokunuşlarını bekler. Yerleştirmenin yanında yer alan bağıtler aracılığıyla zillerden çıkartılan ses, salonda yankılanıp diğer seslere karışarak, Yang'ın belirttiği gibi "ses olarak sinyal oluşturur." Böylece çalışmanın yer aldığı mekanı ziyaret etmekle, sesler, duygular, beden, mekan ve teknoloji bir bütün olarak aynı anda izleyici tarafından deneyimlenmiş olur.

Andrew Yang bu çalışmasıyla şehrin sadece bilinen bir bölgesini değil, aynı zamanda coğrafi ve politik konumu da olan bir bölgesini ele almıştır. Şehrin iki kıtayı bir araya getiren boğazına dair vurgu, sesleri, tarihinde yer eden İstanbul Zilleri gibi kültür öğeleriyle okumak, şüphesiz ülkeyi ve şehri bilen kişiler için, şehre yabancı olanlardan daha ilgi çekici ve anlamlı bir deneyime işaret eder. Bu anlamda Eco'nun açıkladığı şekilde sanatçı, yarattığı tarzda anlaşılması ve beğenilmesi amacıyla bir yapıt üretir ancak her bir muhatap onu kendi kültürü, zevkleri ve eğilimlerinin sağladığı bakışla açısıyla algılar (Eco, 2019, s.66).

Yazar tarafından 2017 yılında yine İstanbul Bienali etkinliği olarak yine Galata Rum Okulu'nun çatı katında ve yine izleyiciyi içine alan bir eser deneyimlenmiştir (Resim 2). Leander Schönweger'in 15. İstanbul Bienali'nde sergilediği çalışması, izleyicinin algısı üzerinde etki gösteren çalışmalarından biridir. Sanatçı genelde enstalasyon üzerine çalışır. Herkesin aşına olduğu günlük yaşamdan unsurları değiştirerek ve tekrar ederek ilginç unsurlar haline getirir. Ailemiz Kaybetti/Kayboldu adlı çalışmasını sanatçı şu şekilde açıklamıştır;

"Açıkçası benim için çalışmalarımın amacı duygu ve izlenimlerimi başkalarıyla paylaşmaktır. Çalışmalarımın başkaları kendi duygu ve izlenimlerini fark ederse, bu bana bir bağ hissi verir ve daha az yalnız başıma yaptığım bir şey gibi hissettirir. İstanbul Bienali'ndeki *Ailemiz Kaybetti/Kayboldu* isimli yerleştirmemde, bu enstalasyonlarımda yinelenen bir yöntem, şunu da ekleyebilirim, izleyici ile sanat eseri arasındaki konuları değiştirmeye çalışıyorum. İzleyicinin açıkta duran nesnelere etrafında özgürce hareket etmesi yerine, sanat eseri izleyiciyi çevreler ve onun olanaklarını tanımlar. Bu, izleyicinin kendisini en geleneksel koşulları algılamının zorlayıcılığının neden olduğu anlık izlenimlerine geri yönelten bir somutlaştırmadır." (Schönweger, 2022)





**Resim 2.**  
Leander Schönweger, *Ailemiz Kaybetti/Kayboldu*, 2017. (Schönweger, *Bienal Kitapçığı*, 2017)



**Resim 3.**  
Leander Schönweger, *Ailemiz Kaybetti/Kayboldu*, 2017, *Eserle Kişisel Deneyim*. (Morkoç, *Kişisel Arşiv*, 2017)

Sanatçı, enstalasyonu için Galata Rum Okulu'nun çatısına labirentvari yirmi odalık bir mekan kurmuştur. İzleyiciler bir kapıdan girip, diğer ucunda başka kapısı olan bir odaya oradan da başka bir kapıdan girerek birbirinin aynısı odalarda ilerleyerek hem yerleştirmeyi hem de mekanı deneyimlemektedir. Ancak birinden

diğerine geçerken odalar, kendini küçülerek tekrar eder (Resim 3). Sanatçının amaçladığı şekilde yapıda ne kadar derine girerseniz, odalar ve kapılar o kadar küçülür. Birkaç oda sonra kapılar da altından eğilerek, hatta sürünerek geçmenizi gerektirecek boyutta küçülürler. Bir oyun oynama hissiyle, diğer izleyicilerle birlikte başka odalara geçişte görülecek olanın heyecanı, nasıl bir son olacağı gibi düşünceler, insanları gözlemlemek çalışmanın heyecanlı noktalarını oluşturmaktadır. Odalarda aynı anda birden çok kişiyle olmak, yalnız olmaktan daha keyifli bir deneyime olanak tanır. Çünkü mekan içinde meraklı ve kafası karışmış kişilerle karşılaşmak izleyici için kurgunun etkisini arttırmaktadır.

Labirentin içinde tıpkı bir rüyadaki gibi çoğalıp duran odalardan geçerken, yön duygusu kaybolur ve bir süre sonra dışarı çıkıp çıkılamayacağından emin olamama durumu başlar. Henüz girilmemiş odalardan gelen sesler, bu deneyimi daha da yoğunlaştırır. "Böylece odalar, insanları barındırma işlevlerinden giderek uzaklaşarak, kendilerine ait bağımsız bir yaşama kavuşuyorlar." (Larios, 2012, s.302-303).

Diğer bir örnek ise 2018 yılında Cappadox festivali kapsamında Kapadokya/Ortahisar bölgesinde gerçekleştirilen çağdaş sanat sergisinden, Chapuisat (2018) kardeşlere ait "ilave" isimli sanatçıların daha önceki eserlerinin tarzında ahşap kullanılarak yapılmış hem heykel hem de mimari bir öge niteliğindeki eserdir. "İlave" sergideki bazı diğer yapıtlar gibi bir vadide yani dış ortamda yer almaktadır (Resim 4).

Bulunduğu konum itibarıyla serginin teması olan "Sessizlik"i yansıtır şekilde, vadiye yürüyüş rotası üzerinde, ağaçlar ve peribacalarıyla çevrili bir kuytuda, ziyaretçiler tarafından keşfedilmeyi bekleyen ve Ortahisar kasabasının mimari detaylarını da yansıtan bir eserdir. İlave; ilk bakışta bir ahşap yığından fazlasını andırmayan, ancak yaklaştığınızda ve kendisiyle fiziksel keşfe çıktığınızda anlaşılabilir bir yapıttır.

"İzleyicilere tırmanacağı veya içine oturacağı mimari alanlar sunmasına rağmen, bu ne mimari bir nesne, ne de yalnızca bakacağınız bir heykeldir. İzleyiciye, aynı macera dolu Kapadokya coğrafyasında yaptıkları gibi, kendi deneyimleme biçimlerini yaratmayı önerir. Chapuisat Kardeşler, çoğunlukla çevrelerini hareketlendirerek etkinleştirmeyi ve mekanı dönüştürmeyi amaçlayan büyük boyutlu ahşap yerleştirmeler gerçekleştirilmektedir. İzleyiciden kendilerini kaptırmalarını talep eden bu yapılar keşfe çağrıda bulunurlarken, aynı zamanda da göçebe ve araştırmacı bir mizacı kışkırtan ve ödüllendiren toplu bir çıkışa teşvik ederler." (O'Rourke, 2018, s.52).

Eserin, izleyiciyi sıradan bir sanat mekanında karşılamak yerine, bulunduğu çevreye göre şekillenen ve bu anlamdaki tesadüfle-re izin veren bir şekilde oluşması, deneyimlenmesi için de daha teşvik edici hale gelmiştir. Vadinin ortasında ahşap heykel bir yapıya tırmanma daveti izleyiciye sıra dışı bir deneyim sunmakta ve bir tür oyun içinde yer alma hissine ortak etmektedir. Zorlu ve karmaşık ahşap yapıyı çözerken heykeli tırmanıldığında, üst kısımda Resim 5'te görüldüğü gibi izleyiciyi ayak basılacak düz bir alan ve oda gibi çevreleyen bir kısım karşılamaktadır. Yapı-heykel izleyiciye kendisini izleyeceği bir açı ya da üzerine tırmanırken takip etmesi gereken bir yol ya da basamak sunmamaktadır. Bu açıdan sanatçıların da amaçladığı gibi her izleyici yapıyla kendi kişisel diyalogunu kurmaktadır. Peri ba-





**Resim 4. a, b.**  
Chapuisat Kardeşler, İlave, 2018. (Morkoç, Kişisel Arşiv, 2018)



**Resim 5.**  
Chapuisat Kardeşler, İlave, 2018.Yapım Aşaması. (Chapuisat Kardeşler, Sanatçı İnternet Sitesi, 2018)

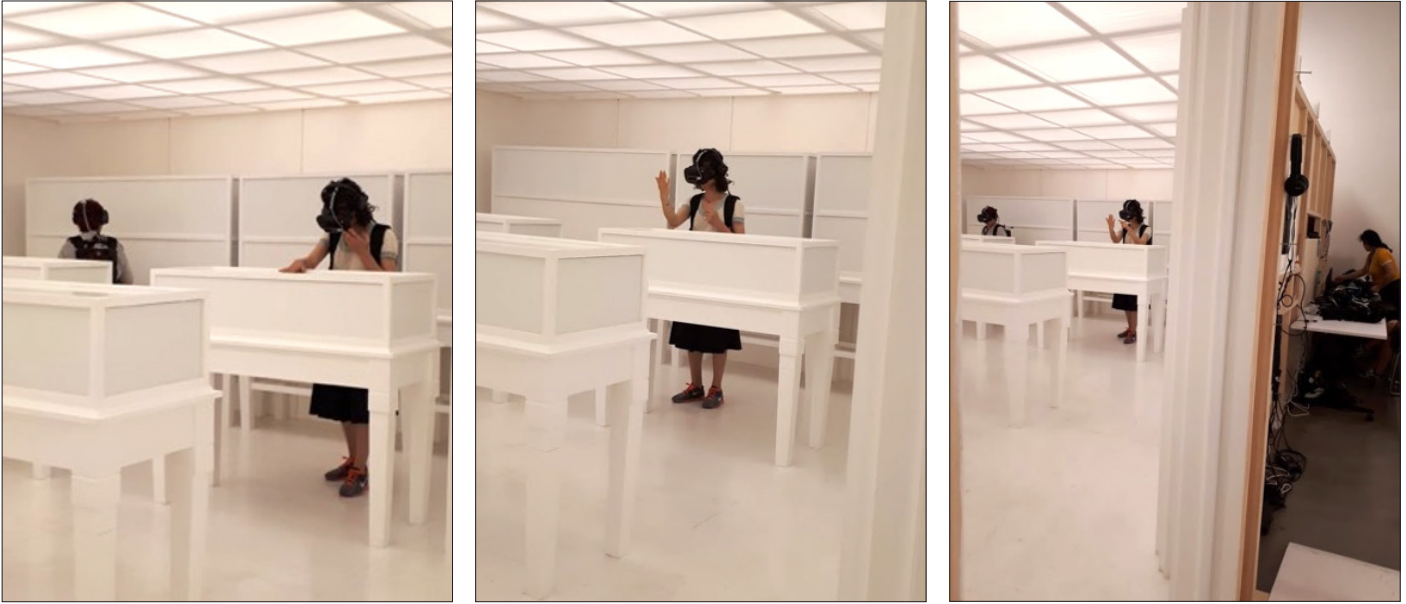
calarının jeolojik yapısına benzer, yükselen ve boşlukları olan yapı, tırmanmaya çalıştıkça üst kısmında neyle karşılaşılacağına dair izleyicide merak uyandırmaktadır. Sanatçılar pek çok çalışmalarında ham ahşap kullanır. Bu yaklaşım doğanın içinde doğal bir malzemeye temas hissi verirken aynı zamanda ahşabın üzerindeki küçük ele batan detayları nedeniyle tutunması



**Resim 6.**  
Chapuisat Kardeşler, İlave, Çalışmayla Olan Kişisel Deneyim, 2018. (Morkoç, Kişisel Arşiv, 2018)

ve kavraması zor olan yanını da beraberinde getirir. Heykelden iniş kısmı ise bu hareketli yapıya yukarıdan bakarken çok daha zorlu bir iş halini almaktadır. Sürecin sonunda ise bir heykeli gözlemlemiş olmanın yanı sıra sanatçıların onu ürettiği amaç doğrultusunda eserle doğrudan fiziksel katılım da sağlanmıştır (Resim 6).





**Resim 7.**  
Mat Collishaw, *Eşikler*, 2018, *Kişisel Deneyim*. (Morkoç, *Kişisel Arşiv*, 2018)



**Resim 8.**  
Mat Collishaw, *Eşikler*, 2018, *Üç Boyutlu Tasarlanmış Odanın Sanal Görünümü*. (Collishaw, *Sanatçı İnternet Sitesi*, 2018)



**Resim 9.**  
Mat Collishaw, *Eşikler*, 2018, *Detay, Fotoğraflar*. (Collishaw, *Sanatçı İnternet Sitesi*, 2018)

Mat Collishaw'ın (2018) Yapı Kredi Kültür Sanat'ın ev sahipliğinde İstanbul'da gerçekleştirdiği "Eşikler" adlı çalışması, mekanla iş birliği içindeki yapıtını, izleyiciye sanal gerçeklik deneyimiyle sunmaktadır. "Eşikler"de, öncelikle mekana dışarıdan bakıldığında gözlemlenen şey, tüm eşyalarla birlikte tamamı beyaz renkte olan

bir odadır (Resim 7). Ancak özel bir teçhizat (kulaklıklar, bir sırt çantası ve Google'ın virtual reality gözlükleri) giyilip içeri girildiği anda oda, üç boyutlu tasarlanmış, 19. yüzyıl İngiliz mimarisine ait bir mekana dönüşmektedir. Bilinen sanal gerçeklik uygulamalarında genellikle ziyaretçiler, gerekli teknik donanımlarla birlikte izlemek üzerine deneyim yaşamaktadır. Ancak Collishaw'ın çalışması farklı olarak izleyicinin masalara ve eşyalara dokunabildiği, şöminenin yanından geçerken ısıyı hissedilebildiği bir ortam sağlamaktadır.

Görevliler, sergi için ziyaretçileri gerekli teçhizatlarla ve talimatlarla hazırlamaktadır. Odaya girildiğinde, daha önceki beyaz alan detayların olduğu mekana dönüşmektedir (Resim 8). Özel VR gözlük sayesinde, cam vitrinlere yaklaşıldığında vitrinlerin içlerinde bazı fotoğraflar görülmektedir (Resim 9). Görevlilerden odaya girmeden öğrenilen programa kodlu bazı el hareketleri yapıldığında, vitrinin içindeki fotoğraflara sanal olarak temas edilebilmekte ve daha yakından bakılabilmektedir. Bu fotoğraflar İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot'ın 1839 yılında Birmingham'daki King Edward's School'da açtığı dünyanın ilk fotoğraf baskı sergisinden oluşmaktadır. Yani Collishaw, sanal gerçeklikle bizleri o zamana götürüp bu fotoğraflarla buluşturmaktadır. Odanın içinde VR gözlük yardımıyla o eski mekanı gözlemlerken zeminde görünen güvelerin yanı sıra bir ses sunumu da mevcuttur. Güveleri başka çalışmalarında da metafor olarak kullanan sanatçı, bu projesinde insanların ekranlara olan bağlılığını, ekran ışığına yönelmelerini, yine ışığa duyarlı bir canlı üzerinden göstermektedir. Sese doğru pencereden dışarı bakıldığında ise sokakta bir grup insan görülür ve slogan tarzı bağırışları duyulur. Collishaw, 1839 İngiltere'sinde yaşanan sanayi devrimi karşısı bu eylemle, teknolojik gelişmelerin alıştığımız yaşam tarzına sunduğu tehditleri hatırlatmaktadır. Aynı zamanda bu durum sanal proje sayesinde o an içinde olduğumuz teknolojiyle güçlü bir ironi yaratmaktadır. Sanatçı bu çalışmasıyla ilgili şu ifadelerde bulunmuştur; "Fikrim, görsel temelli en güncel teknolojiyi kullanan bir sergiyle, görsel temelli ilk teknolojiye yani fotoğrafçılığa uzanmaktı. Fotoğrafın keşfedildiği eşikle, 360 derecelik kapsayıcı yeni bir medya türünün keşfedildiği eşik arasında bir benzerlik kurmak istedim." (Aymete, 2018).

Collishaw'ın görsel medyanın evrimini ele aldığı sergisi, sanal bir proje olarak geçmektedir. Proje, tarihe referans olan fotoğrafların ve teknolojik gözlüklerin sağladığı görme eylemine, sanal ve fiziksel mekanın hissine kadar bir sanatçının kurguladığı süreci tam olarak deneyimlemeye fırsat veren bir örnek olarak bu metnin geneli için de önem arz etmektedir. İzleyici olarak projedeki diğer detaylar haricinde, teknolojinin sunduğu sanal gerçekliği deneyimleyebilme imkanı bile tek başına çok etkileyicidir. Kendisinin de itiraf ettiği şekilde sergide en az ilgi çeken şey fotoğraflardır. Çünkü gerçeklik içindeki gerçekliğin yarattığı çevrede dolanabilme ve eşyalara dokunabilme hissi insanı fazlasıyla cezbeden bir deneyim olmaktadır (Aymete, 2018). Çalışma, sık karşılaşamayan özel bir projeyi büyük bir teknolojik prodüksiyonla sunar. Sürecin başlama ve bitiş süresinin olması, çalışmayı tam anlamıyla deneyimlemek için süreyi tamamlamayı da gerektirmektedir. Teknik yeterlilikler ve alanın sınırları nedeniyle belirli sayıda kişinin içeri alınması başından sonuna tam olarak akılda kalıcı ve her detayı hatırlanan bir deneyim sunmaktadır.

Etkileşimin öne çıkmasıyla izleyici deneyiminin merkeze alındığı bu örneklerde, eser aracılığıyla, sanatçıyla kurulan farklı diyaloglar vurgulanmaktadır. Böylece izleyici, sanat eylemindeki gözlemleme eyleminin yanı sıra, yapıyla temasa geçen, sanatçı ve eserle belirli bir süreç üzerinden iletişimde olan yönüyle de öne çıkmaktadır. Bu anlamda deneyim, mantıksal bir çizgiden çok iç görüler ve çevresel etkiyle, yan yollara sapıp kıvrılarak ilerleyen bir özne bilincini temsil etmektedir. Ortaya çıkan etkileri üst üste içselleştiren özne zihni, deneyimi yapıp etmeye dayalı bir bilgi modeli olarak almaktadır. Bu bilgi modelinin oluşmasında, mekan, çevre, algı, teknoloji gibi faktörlerin öne çıktığı eserlerin ya da projelerin deneyimleniyor olması, bu metinde ele alınan konunun bütünselliği için de önemli olmaktadır.

## Tartışma

Artık malzeme ve çevre gibi pek çok etkeni barındıran eserin deneyimi, izleyici için teknik bilgiden ziyade sanatçıyla kurulan farklı bir bilgi aktarımına dönüşmüştür. Karşınızda tüm açıklığıyla duran bir sanat eserini kavramaya, anlamaya gayret eden izleyici ucu açık olasılıklarla karşı karşıyadır. Bu olasılıklar dahilinde her izleyici kendi deneyimini o an eserle bire bir iletişime geçerek yaşar. Bu deneyim okuyarak ya da başkasından dinleyerek sanatçı ve eser hakkında oluşturacağı bilgiden farklı bir noktada durmaktadır. Çalışmada örneklendirilen Chapuisat kardeşlerin heykeline tırmanılmadan üst bölümde yer alan mekânsal alanı dışarıdan sadece izleyerek algılamak mümkün değildir. Ya da Collishaw'ın *Eşikler*'ini tam anlamıyla ziyaret edebilmiş olmak için izleyici, gözlükleri takıp odadan içeri girmek zorundadır. Yine benzer şekilde Andrew Yang'ın IO-OX: İki Dünya Sistemi Hakkında Bir Diyalog adlı yapıtında her izleyici zillerle ancak kendi müziğini oluşturabilir. Schönweger, Ailemiz Kaybetti/Kayboldu adlı yerleştirmesindeki küçülen odaların verdiği hissi ancak izleyici oradayken hissedebilir. "Yani algı nesnelere gibi sanat yapıtının da doğası görülüp iştirilmektir ve tanımlarla çözümlemeler sonradan deneyimin dökümünü çıkartırken ne kadar değerli olsa da sanat yapıtındaki bire bir algısal deneyimin yerini tutamaz" (Merleau-Ponty, 2017, s.61).

## Sonuç ve Öneriler

Sanat üretimi konusunda tekil bir yaklaşımı bulunan modernist sanatçının işbirliği ve araştırmacı yaklaşımını, karşılıklı etkileşime çevirmesine vurgu yapan bu araştırma, sanatçının, kolektiflerle, galeri ve etkinliklerle ortaklaşa kurduğu alana izleyici tarafından

bakılmaktadır. Kişisel olarak izleyici konumunda farklı zamanlarda farklı kurgularla ziyaret edilen katılımcı eserlerin bir araya getirilmesi, bu çalışmaya referans oluşturmuştur. Bu anlamda araştırma, kişisel deneyimin merkeze alındığı örnekler üzerinden, eserlere yaklaşımı ve eserle eleştirisi ya da bilgisinden daha çok izleyici olarak içeriden bir bakışı sunmaktadır.

Sanat alanında, sanatçının eseriyile yalnız kurduğu kutsal bağ, nesnenin konumu, kavramsal etki ve dönemlerin farkındalığıyla yerini katılımcı üretimlere de bırakan esnek bir yapıya bürünmüştür. Bu tavrın, bakış yoluyla tamamlanan bir durağanlıktan, sürece ve harekete yön vermiş olduğu söylenebilir. Üreten kişinin, karşısındakiyle düşünebilme kabiliyeti, bir bakıma izleyiciyi yönlendirirken kendi deneyim biçimini oluşturabilmesinin önünü açma niyeti, etkileşimli pratiği sağlamaktadır. Çalışmadaki örneklerde görüldüğü üzere, etkileşimli eserler, sanatçı-seyirci-gözlemci-işbirlikçi-katılımcı arasındaki sınırları kaldırarak, sanat yapıtının değişen doğası ve izleyicinin rolü üzerine düşündürmektedir. İzleyicinin, eserle sanatçısından bağımsız kendi ilişkisini kurduğu noktalara değinmektedir. Özellikle yerleştirme ya da izleyicinin fiziksel temasına olanak sağlayan eserlerin, her kişi açısından pek çok şekilde deneyimlenebilecek olmasının önemi vurgulanmaktadır. Böylece her kişi açısından eser deneyiminin farklı anlamlar kazanacağını söylemesine de olanak sağlamaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

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

## Kaynaklar


- Akay, A. (2016). Karambolaj. *Artam Dergisi*, 39, 52-57.
- Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (3.baskı). Sel Yayıncılık.
- Aymete, O. (2018, 16 Ocak). *Geleceğe Dönüş*. Time Out. <https://www.timeout.com/istanbul/tr/goeruelmesi-gereken-yerler/gelecege-doenues-esikler>
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (2.baskı). Bağlam Yayıncılık.
- Chapuisat Kardeşler, (2018). *İlave*. Chapuisat. <https://chapuisat.com/x/The-Appendix>.
- Collishaw, M. (2018). *Eşikler*. Mat Collishaw. <https://matcollishaw.com/works/thresholds/>.
- Dinkla, S. (1996). *From Participation to Interaction: Toward the Origins of Interactive Art*, Clicking In: Hot Links to a Digital Culture. Der. (derleyen), Leeson L.H., 279- 290, Bay Press.
- Eco, U. (2019). *Açık Yapıt* (4.baskı). Can Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2016). *Worringer Soyutlama ve Duyumsama "Bir Okuma Çalışması"* (1.baskı). Tekhne Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin* (4.baskı). Metis Yayıncılık.
- Merleau-Pont, M. (2017). *Algılanan Dünya* (5.baskı). Metis Yayıncılık.
- Morkoç, M. (2015). *Andrew Yang'ın IO-OX: İki Dünya Sistemi Hakkında Bir Diyalog*. Eserle olan Kişisel Deneyim, Kişisel Arşiv.
- Morkoç, M. (2017). Leander Schönweger. *Ailemiz Kaybetti/Kayboldu*, Eserle olan kişisel deneyim. Kişisel arşiv.
- Morkoç, M. (2018). Chapuisat Kardeşler. *İlave*. 2018. Kişisel Arşiv.



- Morkoç, M. (2018). Mat Collishaw. *Eşikler*. Eserle olan kişisel deneyim. Kişisel Arşiv.
- O'rourke, N. (2018). *Sessizlik*. Cappadox Çağdaş Sanat Sergi Kataloğu. Mas Matbaacılık.
- Schönweger, L. (2017). *Ailemiz Kaybetti/Kayboldu*. Erişim: 15.İstanbul Biennial Sergi Kataloğu, s.303.
- Schönweger, L. (2022, 6 Şubat), Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Yang, A. (2019, 25 Mart). *Andrew Yang ile Buluşma // Meeting with Andrew Yang*. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=f5U2W-4MAG4U>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (1.baskı). Ütopya Yayınları.
- Larios, P. (2017). *Leander Schönweger hakkında sanatçı yazısı*, 15.İstanbul Biennial Kataloğu, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları, 2017.

# Roland Schimmelfennig Oyunlarında Zaman Kullanımı

## Time Using On Roland Schimmelfennig's Plays

Münip Melih KORUKÇU   
Merve CEYLAN 

İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü, İstanbul, Türkiye

### ÖZ

Zaman kavramı tiyatrodan Antik Yunan'dan günümüz çağdaş tiyatro anlayışına kadar önemli dönüşümler yaşamıştır. Çağdaş Alman tiyatrosunun önemli yazarlarından biri olan Roland Schimmelfennig'in oyunlarında da zamanın farklı kullanımları dikkati çeker. Bu çalışmada Roland Schimmelfennig oyunları üzerinden zamanın nasıl bir döngü izlediği ve zamanın metinlerde nasıl bir anlatım aracına dönüştüğü araştırılmıştır. Bu çalışmada öncelikle zaman kavramı ilk çağlardaki düşünürlerden, bilim insanlarının deneylerine kadar araştırılmış ve farklı tanımları incelenmiştir. Ayrıca tiyatrodan Antik Yunan'dan günümüze kadar gelen zaman anlayışının yolculuğu araştırılmıştır. Çalışmanın sonraki kısmında Schimmelfennig'in oyunları zaman kavramı üstünden incelenerek çözümlenmiştir. Schimmelfennig'in Türkçe'ye çevrilmiş beş oyunun incelenmesi ve yardımcı kaynaklardan alınan bilgiler neticesinde alışılmış kronolojik zaman anlayışından farklı zaman teknikleri kullanarak oluşturduğu örneklenmiştir. Zamanı farklı kullanarak, metinlerinde hayata dair günlük sorunları daha betimleyici hale getirdiği, zamanı yabancılaştırma efekti olarak kullandığı ve seyirciyi aktif bir hale getirdiği bulgulanmıştır. Çağdaş tiyatro estetiği içerisinde, zaman kullanımının çeşitli varyasyonlarını kullanarak önemli bir yol açtığı ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş tiyatro, Alman tiyatrosu, Roland Schimmelfennig, zaman

### ABSTRACT

The concept of time has undergone significant transformations in the theater from Ancient Greece to today's contemporary theater understanding. The different uses of time draw attention in the plays of Roland Schimmelfennig, one of the important writers of contemporary German theatre. In this study, it has been investigated how time follows a cycle through Roland Schimmelfennig plays and how time turns into a means of expression in texts. In this research, first of all, the concept of time has been researched from the thinkers of the ancient times to the experiments of scientists and its different definitions have been examined. In addition, the journey of the understanding of time from Ancient Greece to the present day in the theater was investigated. In the next part of the study, Schimmelfennig's plays are analyzed by examining the concept of time from above. As a result of the examination of five plays translated into Turkish by Schimmelfennig and the information obtained from auxiliary sources, it is exemplified that he created by using different time techniques from the usual chronological understanding. It has been found that by using time differently, he makes the daily problems of life more descriptive in his texts, uses time as an alienation effect and makes the audience active. It has been revealed that in contemporary theater aesthetics, the use of time has made an important way by using its various variations.

**Keywords:** Contemporary theatre, German theatre, Roland Schimmelfennig, time

### Giriş

Zaman insanlık tarihi boyunca farklı şekillerde algılanan ve yorumlanan bir kavramdır. İnsan hayatını etkileyen bu kavram tiyatro sanatı için de çok önemlidir. Tiyatrodan "mitos" olarak adlandırılan öykü, zamanın ve mekanın esteteze edilişi üzerinden gerçekleşir. Metinlerin üretim sürecinde bu kavram tiyatro tarihi boyunca hem şekil hem de içerik bakımından sürekli değişime uğramıştır. 19. ve 20. yy'da bir anlatı aracı olarak kullanılmaya başlanan zaman kullanımı artık metinlerde adeta oyuncu görevi görmektedir. Zamanın soyut anlamda kullanılmasıyla metinlerde daha katmanlı bir yapı oluşmaktadır. Bu oluşan katmanlar, okuyucu ve seyircide öyküyü anlamaya, benimsemeye, yeri geldiğinde sorgulamaya itmektedir. Çağdaş Alman tiyatrosunun önemli yazarlarından biri olan Schimmelfennig, zaman kullanımının farklı versiyonlarını deneyişi ile ön plana çıkar. Schimmelfennig, belirli bir anın, bağımsız bir za-

man diliminde kendini devamlı tekrar etmesiyle yarattığı döngüyü, metinlerinde ana kurgu malzemesi olarak kullanır. Bunu, çeşitli teknikleri bir araya getirerek yaptığı gözlemlenir. Bu şekilde, oyunlarının merkezinde zaman kavramıyla belli bir döngüsellik yaratır. Bazen bir aşk hikayesinin, bazen de gündelik bir yaşam deneyiminin içinde zamanın üstüne kurduğu öykülerinde aktarmak istediklerini anlatmaktadır. Bu anlatımlarda seyirciyi harekete geçirmek, sorgulamaya itmek ve oyunu izlerken adeta bir bilmece ile baş başa bırakmak gibi amaçlar gütmektedir. Bu nedenle Schimmelfennig oyunlarında zaman kullanımına dair önemli örnekler gözlemlenebilir.

### Yöntem

Bu incelemede, Roland Schimmelfennig'in Türkçeye çevrilmiş oyunları üzerinden, tiyatro metinlerinde zamanın kullanım örnekleri araştırılacaktır. Bu kavramın alışlageldik lineer kullanımın

Geliş Tarihi/Received: 04.11.2021  
Kabul Tarihi/Accepted: 21.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Münip Melih KORUKÇU  
E-posta: melihkorukcu@aydin.edu.tr;  
mumeko@gmail.com

Cite this article: Korukçu, M. M., & Ceylan, M. (2022). Time Using On Roland Schimmelfennig's Plays. *Art Vision*, 28(48), 70-77.



Copyright@Author(s) - Available online at finearts-ataunipress.org  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



dışında bir şekilde işleminin Schimmelpfennig'in oyunlarını nasıl etkilediği, farklı kullanımların neye hizmet ettiği, zaman kavramının işleme sürecinde nasıl bir yol izlendiği ve kullanılan zamanın çağdaş metinlerde neye yol açtığı soruları cevaplandırılmak istenmektedir. Öncelikle farklı kaynaklarla zaman kavramı incelenecek, zaman kavramına ilişkin farklı görüşler ve tanımlar ortaya konacaktır. Zaman kavramının kuramsal incelemesinin ardından, söz konusu kavramın tiyatrodaki işlenişi, kullanım yöntemleri ve farklı yansımaları ortaya konulacaktır. Zaman kavramına ilişkin bu incelemelerden sonra Roland Schimmelpfennig'in "Geçmişten Gelen Kadın", "Uzun Zaman Önce Mayıs'ta", "Arap Gecesi", "Altın Ejderha" ve "Şov Devam Edemez" adlı oyunları zaman kullanımı bağlamında inceleyerek yukarıda belirtilen sorular cevaplandırılmaya çalışılacaktır. İncelemenin sonunda, zaman kavramına ve Roland Schimmelpfennig'e ilişkin bulgular üzerinden tümevarım yöntemiyle sonuca ulaşılması hedeflenmektedir.

### Zaman ve Tiyatroda Zaman Kullanımı

#### Zaman

Zaman, insanlık tarihi boyunca ilgi çeken ve insanları soru sormaya yöneltten bir kavram olarak karşımıza çıkmıştır. Birçok alanda farklı şekillerde tanımlanan bu kavram, günümüz dünyasında hala anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Kelimenin etimolojisine bakıldığında vakit anlamına gelen Arapça ve Farsçadaki 'zamān', Türkçeye 'zaman' olarak dönüşmüştür. Türk Dil Kurumu kelimenin birinci anlamı için 'Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit.' tanımı yapmaktadır (URL-1, 2019). İlk çağlarda mitolojik öğeler ve dini anlayışlarla anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Gelişen teknoloji ve bilimsel çalışmalar tanımını daha somut verilerle açıklığa kavuşturmaya devam etmektedir. Zaman kavramı konusunda tarih boyunca farklı düşünürler tarafından birçok tanım yapılmıştır. Bu kavramın düşünsel tanımlanışına ilişkin bilinen ilk yapıtlar antik Yunan'da üretilmiştir. Antik Yunan düşünürleri zaman kavramının tanımını yaparken mitolojiyi merkez olarak almaktadır. Antik Yunan'da önemli kavramlar olarak karşımıza 'Kairos' ve 'Kronos' çıkmaktadır. Zamanın niteliksel yönünü Kairos karşılarken, nice-liksel yönünü Kronos karşılamaktadır. Eski Yunan mitolojisinde zamanın babası ve kendi çocuklarını yutan olarak Kronos, çıplak, yaşlı, kel kafalı, sakallı ve omuzlarından çıkan kanatlarla tasvir edilmektedir. Mitolojide Kronos' a verilen bu özellikler kavrama aktarılmıştır. Mitolojide gücün ve tarımsal faaliyetlerin sembolü olarak kullanılan tirpan, bu kavramın sembolü olarak kullanılmıştır. Bu sembolle zamanın insan yaşamındaki vazgeçilmez önemi ve gücü vurgulanmaktadır (Topakkaya, 2013: 105-106).

Bu kavramı eserleriyle farklı şekillerde yazılı hale getiren Platon ve Aristoteles, Antik Yunan'ın önemli filozoflarından. İkisi de günümüze kadar gelen zaman tanımlarıyla sonraki düşünürler için yol açmıştır. Aristoteles'in öğretmeni olan Platon'un zaman tanımına göre zaman ve evren beraber yaratılmıştır ve zaman öz-gölge ilişkisi esasına dayanmaktadır. Platon evreni tanımlarken iki farklı kavramdan bahsetmektedir. Bu kavramlardan biri görünüşler dünyasıyken (gölge), diğeri idealar (öz) dünyasıdır. Görünüşler dünyası sayılıp ölçülen bilen bir kavram iken, idealar ise ölçülemeyen ve sonsuz evreni tasvir etmektedir. Aion (sonsuzluk) temel anlamda yaşama gücüdür. Demiurgos adını verdiği yaratıcı da kaos halindeki evreni şekillendirerek idealar dünyasına benzetmeye çalışmıştır. Gök cisimleri zamanı tanımlayabilmemiz için yaratılmışlardır. Yıldızların hareketleri Aion'un ilk yansıması olarak görülmektedir. Aion kavramı değişmeyen, akılla algılanandır. Kronos (fiziksel zaman) ise sürekli oluş şeklinde ve algıyla algılanabi-

len bir kavramdır. Bu bağlamda zamanı Aion'un (sonsuzluğun) bir yansıması işlevinde algılamaktadır. Platon' a göre geçmiş, şimdi ve gelecek kavramları Aion zamanında karşılık bulmasa da, insan hayatını kolaylaştırdığı için görünüşler dünyası için önem taşımaktadır. Görünüşler dünyasındaki zaman sayıya göre hareket etmektedir. Zaman parçalara ve bölümlere ayrılabilir. Bu bölümleri de gezegen hareketleri ortaya çıkarmaktadır. Platon'un Timaios diyaloglarında bu konu şöyle geçmektedir;

"Evet, gökyüzü olmadan önce aylar, yıllar, günler, geceler yoktu. Ancak gökyüzünü oluştururken bunları da oluşturmaya karar verdi. Bu şeyler zamanın parçalarıdır. Geçmiş ve gelecek kavramları ise ölümsüz tözden bahsettiğimiz zaman kullandığımız ve kullanma nedenimizin de bilgisizliğimiz olduğu kavramlarıdır. Tözden söz ettiğimiz zaman bile "var", "vardı", "var olacak" gibi ifadeler kullanıyoruz. Oysa kullanılacak tek ifade "vardır" olmalı, "vardı" ya da "var olacak" gibi şeyler sadece doğmuş ve zamanla farklılaşmış şeyler için söylenir. Çünkü onlar değişimi ifade ederler." (Platon, 2015: 46)

Khronos ve Arion birbirinden zıt kavramlar olarak görünse de birbirleri içinde var olurlar. Ve zamanın aşıl işlevi, görünüşler dünyası ile idealar dünyasının arasında aracı köprü oluşturmaktır. Platon, zamanı hareketle eş değer tutmaktadır. Evrenin döngüsel hareketiyle beraber ilerler. Zamanın hareketin sayısı olduğu görüşünü şu örnekle açıklar;

"Nasıl ki arazlar her zaman değişmesine karşın öz aynı kalır; aynen bunun gibi yaşlanmaya ya da genç olmaya karşın insan yaşadığı yaşın eş yaşlısıdır. Yani bir zamanlar genç olanda şimdi nasılsa öyle olan da ya da gelecekte yaşanacak olan kişi de bir ve aynı kişidir." (Topakkaya, 2013: 115)

Platon zamanı sayı ile ifade etse de doğası gereği zamanın harekete ve değişime bağlı olduğunu ifade eder. Tüm bilgilerden yola çıkılarak Platon zamanın sadece duyularla anlaşılabilirliğini ve gölgeler dünyasına ait bir kavram olduğunu ortaya koyar.

Zaman kavramı için en kapsamlı çalışmaları yapan düşünürlerden biri de Platon'un öğrencisi Aristoteles'tir. Aristoteles'in zaman kavramı iyice kavrayabilmemiz için evren anlayışına göz atmamız gerekir:

"Evren iç içe geçmiş kürelerden oluşmuştur. Evrenin merkezinde Yer bulunmaktadır. Yer'den sonra Ay küresi ve sırasıyla Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter ve Satürn küreleri yer almaktadır. En dışta ise Sabit Yıldızlar küresi bulunmaktadır. Ve Ay iki kısma ayrılır. Evrenin Ay-üstü kısmı eterden oluşmuştur; eterin doğası, buraya sonsuz bir kusursuzluk sağlamaktadır. Ay da dahil olmak üzere, her gezegen için bir küre vardır ve gezegenler bu kürelere çakılı olup küreler hareket ettiğinde, gezegenler de doğal olarak hareket etmektedir. Küreleri de hareketsiz ilk hareketlendirici olan Tanrı hareketlendirmektedir." (Aristoteles, 2001: 200b8-9)

Yaşadığımız evreni tek ve gerçek evren olarak kabul eden Aristoteles doğaya yönelmiş ve doğayı bütün yanlarıyla anlamlandırma-ya çalışmıştır. Bütün sorularına 'neden-sonuç' ilişkisiyle ulaşmaya çalışmıştır. Bu da onu fiziğe itmıştır.



Aristoteles Fizik adlı eserinde zamanı tanımlamak için sorular sormaya başlamıştır. Zamanın var olan anlamında mı var olduğu, yoksa kendisi bir varlık olmayan anlamında mı var olduğu sorusuna geniş kapsamda cevaplar bulmaya çalışmıştır. Aristoteles'e göre zaman bir varlık, bir bütünlük olarak kendi başına var olmuşsa, geçmiş ve gelecek de bu bütünlüğe ait olmalıydı. Ama geçmiş çoktan gerçekleşmiştir ve artık yoktur. Gelecek ise daha gerçekleşmemiştir. Var olmamış parçalar bir bütün oluşturamayacağından dolayı, sadece "şimdiki an" vardır. Şimdi, zamanın parçaları olan gelecek ve geçmişi birbirinden ayıran sınırdır. Ama şimdi, zamanın bir parçası değildir, çünkü şimdi, zamanı ölçen bir şey değildir ve zamanın diğer parçaları olmadan bir anlamı olmaz. Şimdi, varlıktan yokluğa doğru hareket eder, her şimdiki yeni bir şimdi takip eder. Şimdinin iki işlevi, gelecek ile geçmişi birbirinden ayırmak ve zamanın sürekliliğini sağlamaktır. Aristoteles kendinden önce gelen "zaman hareketin kendisidir" görüşüne karşı çıksa da zamanın hareketten bağımsız olmadığını yadsımaz. (Tezel, 2017: 42) Hareketin, hareket eden cisme bağlı olduğunu, bu cisimle beraber bir mekanda, mekanla sınırlı olacak şekilde gerçekleştiğini savunur. Zamanın ise hareket halindeki cisim ve hareketi içine alacak şekilde her yerde ve her şeyle birlikte aynı biçimde olduğunu ifade eder (Aristoteles, 2001: 218b10-15)

Zamanı algılayabilmemiz için, bir değişimin gerçekleştiğini fark etmemiz gerekir.

"Heron derin uykusu sırasında ne dışsal ne de ruhsal edimlerinin farkındadır ve uyandığında hiçbir zaman geçmemiş olduğu yargısına varır. Zaman ancak ruhun, birbirlerini takip eden iki şimdiki idrak etmesiyle ortaya çıkar. Tek bir şimdinin algılandığı yerde zaman geçmemiş gibi algılanır. Zaman ancak öncelik ve sonralık ilişkisine göre düzenlenmiş bir algısal düzlemde idrak edilebilir." (Topakkaya, 2013: 119-120)

Aristoteles zamanı "öncelik ve 'sonralık' ilişkisine göre hareketin ölçüm sayısı" olarak tanımlamaktadır. Zaman, hareket dahilinde, önce gelme ve sonra gelmenin hareket ile sayıldığı ölçü birimidir. Hareket, düzlemde "önce gelen" ve "sonra gelen" olarak bölündüğünde ve bunlar sayıldığında zamana ulaşılabilir. Dolayısıyla zaman, "önce" ve "sonra", "geçmiş" ve "gelecek" olarak bölünen hareketlerin ölçüsüdür (Yetmen, 2004: 68).

Tüm bilgiler doğrultusunda Aristoteles'in zaman kavramına ulaştığına usçu bir şekilde yaklaşmıştır. Platon ve Aristoteles'in ortak noktalarından biri de evrenin en uygun şeklini küre olarak görmeleridir. Ve ikisi de evreni döngüsel olarak ele almıştır.

Antik Yunan filozoflarının görüşlerinden sonra Orta çağ dönemine geldiğimizde karşımıza önemli bir düşünür olan Augustinus çıkmıştır. Augustinus zaman kavramının temelini skolastik düşünceyle temellendirmiştir. Platon ve Aristoteles'in aksine çizgisel zaman anlayışını benimser. Bu zaman anlayışı dinlerin yön vermesiyle oluşmuştur. Tanrı bütün zamanların yaratıcısıdır ve bütün zamanların ötesindedir. Buna göre de yaşanan bir şey bitmiştir ve bir daha yaşanmaz. Yaşanılan ana geri dönülemez. Zamanın tanımını yaparken zamanın, cisimlerin hareketini hesaplamamıza yarar sağladığını açıklar ve devamında zamanın yalnızca bizim zihnimizde ölçülebileceğini savunur. Zihnimizde zamanın üç bölümde ölçüldüğünü öne süren Augustinus, bu zamanları geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak bölmüştür. Bu bölümler ve insan zihniyle ilgili 'İtiraf' adını verdiği eserinde şöyle bir örneklemeyle daha da betimlemiştir;

"Şimdi varsayalım ki bir cisim ses çıkarmaya başladı, ses yayıldı, yayıldı, sonunda kesildi ve etraf sessizliğe büründü. Ses geçip gitti ve artık yok. Ses başlamadan önce gelecekti ve ölçülmesi mümkün değildi, çünkü henüz yoktu; şimdi de ölçülemez, çünkü artık yok o halde ses duyulmaya başladığı anda ölçülebilirdi, çünkü o anda ölçülebilecek şekilde var olmuştu" (Augustinus, 2010: 389).

Genel olarak Augustinus zamanı tanımlarken şimdiki zamanın önemini vurgular. Çünkü artık geçmiş zaman yoktur. Yaşanmış ve bitmiştir. Gelecek zaman da yoktur. Ya da yaşanmamış, yaşanacaktır.

Zaman kavramı bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle matematiksel bir mantıkla açıklanmaya başlamıştır. On yedinci yüzyılda kendi yaşadığı dönemi ve ilerdeki dönemleri de etkileyen fizikçi, matematikçi Sir Isaac Newton zaman kavramını tanımlar. Newton için zaman, mutlak zaman ve mutlak uzay kavramlarının temelinde anlamlandırılmıştır. "Doğa Felsefesinin Matematiksel İlkeleri" isimli kitabında bu iki kavram üstünde derinlemesine çalışmalarını aktarmıştır. Bu ilkelere göre Newton yasalarında zaman sürekli akıp gitmektedir ve cismin hareketinden bağımsızdır. Evrenin her yerinde zaman aynı sürede akar. Newton'dan üç yüzyıl sonra bu teorisini çürüten Albert Einstein, zamanın her yerde eşit olmadığını, ışık hızına göre farklılıklar gösterdiğini temel alan özel görelilik teorisini ortaya koyar. Einstein'ın bu teorisi deneyler sonucunda doğrulanmıştır. Bu deneylere göre ışık hızı hiçbir zaman farklılık göstermez ve her koşulda aynı biçimde gözlemlenir. Teoriye göre nesne veya insan ne kadar hızlı hareket ederse, zaman o kadar yavaş ilerler. Bunu hareket eden insan anlamasa da dışardan gözlem yapan biri rahatça anlamaktadır (URL-2, 2021). Bunu en iyi örnek olarak 'İkizler Paradoksu' verilmektedir:

"İkiz A bir uzay mekiğine binip ışık hızına yakın bir hızla bir yıldız doğru hareket ederken; ikiz B evde kalmaktadır. Burada soru bu ikizlerden hangisinin daha yaşlanacağı sorusudur. B'nin ilişkili olduğu sistemden ve A'da zaman B'ye göre daha yavaş aktığından A dünyaya daha az yaşlanmış olarak dönecektir. Dünyaya dönen A, ikizinin kendine göre yaşlandığını görür. Açık bir çelişki olarak görülen bu durumun sebebi dünyada kalan ikizin hareketsiz bir sistem içinde bulunmuş olmasıdır." (Topakkaya, 2013: 363)

Bu özel görelilik teorisinde zaman genişlemesiyle cisim ne kadar hız alırsa zaman o kadar yavaşlar. Sonuç olarak zaman kavramı birçok düşünür ve bilim insanı tarafından farklı disiplinlerce ele alınmıştır. İçinde bulunduğu düşünsel, dinsel ve kültürel faktörlerden etkilenecek farklı tanımlanmıştır. İlerleyen çağlarla beraber bu teoriler yerini pozitif bilimlere bırakmış ve öyle anlamlandırılmaya devam etmiştir.

### Tiyatroda Zaman

Tiyatro bir zaman ve mekan sanatıdır. Oyun metinlerini oluşturan öykü de bu iki kavram üzerinde ilerler. Tiyatroda söz konusu kavram Antik Yunan kuramcısı Aristoteles'in bilinen ilk tiyatro kuramı kitabı olan Poetika'da ele alınır. Aristoteles şiir sanatı anlamına gelen kitabında, tiyatrodaki şiir sanatının özellikleri ve tragedyanın tanımı geniş olarak yapılmıştır. Günümüze kadar gelen tüm zaman kullanımlarının temeli Aristoteles'in görüşlerine dayanmaktadır. Bu eserinde hem yazarlara hem de oyunculara nasıl bir yol izlemeleri gerektiğini belirleyen kurallar koymuştur. Kendi

sisteminde sanatın anlamını anlatmıştır. Aristoteles tragedya da zaman kavramını tanımlarken mitosun (öykü) 24 saat içinde geçmesi gerektiğini, üç birlik kuralına uyumlu ilerlemesi gerektiğini ileri sürer. Üç birlik kuralına göre; mitos tek bir mekânda, tek bir ana konu etrafında ve gün doğumundan, gün batımına kadar olan bir sürede geçmelidir (Aristoteles, 2013: 2, Tepeli, 2019: 24). Bu zaman kullanımına verilebilecek en net örnek Sofokles'in yazdığı "Kral Oedipus" oyunudur. Bu oyun da tek bir mekan, tek bir ana konu işlenmiştir. Zaman kullanımı da gün doğumundan gün batımına kadar ilerleyen süre içinde geçmektedir.

Orta çağda Kilisenin egemenliğinin ortaya çıkmasıyla çoğunlukla dinsel oyunlar oynanmaktaydı. Kilise, oyunları titiz bir şekilde denetliyordu. Dini hikâyeleri konu alan oyunlarda çoğu zaman sahnede aynı anda 3 farklı mekan kullanılmaktaydı. "Cennet ile iyilerin seyircilere göre solda (Kuzeyde) ve Cehennem ile kötülerin ise sağda (Güneyde) olması gerekiyordu" (Nutku, 2011: 91). Tiyatro tarihi için hem metin yazımında hem de sahnelemede çok büyük bir buluş olan simültane (eş zamanlı) sahne terimi böylelikle karşımıza çıkmıştır. Çağdaş tiyatrodan da sıklıkla kullanılmaya devam eden bir tekniktir.

Klasik akıma bakıldığında ise tekrar Antik Yunan zaman kurallarının uygulandığı görülmektedir. İlerleyen dönemlerdeki metinlere bakıldığında sıkça metinlerde kullanılan bir zaman dilimi karşımıza çıkar. Bu zaman dilimi Çizgisel Zaman olarak adlandırılır. Çizgisel zaman kullanımında olay örgüsü başlangıç noktasından bitiş noktasına kadar kronolojik olarak yazılır. Bu zaman kullanımına birden fazla örnek verebiliriz. Çoğunlukla tiyatro metinleri kronolojik sıraya göre zamanı yaratır. Bu anlatımın tam tersi olan Ters Çizgisel zaman kullanımında ise olay örgüsü sondan başa ters kronolojik bir şekilde işlenir.

Non-liner (Çizgisel olmayan zaman) ise kronolojik sıra dediğimiz şeyi kesintiye uğratar. Başlangıç noktası olarak başladığımız yer, bitiş noktamız olabilir. Kronolojik zaman da ileri ve geri gitmelerle doğrusal olmayan bir zaman kullanımı gerçekleşir.

Mayenburg tarafından yazılan "Taş" oyunu doğrusal olmayan zaman kullanımına örnek olarak verilebilir. Oyunda otuz dört sahne vardır. Bu sahnelerin sekizi farklı zaman diliminde geçmektedir. Öyküde İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında bir ailenin yaşadığı olaylar zaman atlamalarıyla seyirciye aktarılır.

Bu kavram metinlerde okuyucu veya seyirci için anlatımı güçlendirmek için farklı tekniklerle kullanılmaktadır. Bunlara en büyük örnekler geçmişe dönüş anlamına gelen flashback ve geleceğe gidiş anlamına gelen flashforward teknikleridir. Geçmişe dönüş tekniğinde olay dizisinde akışın içindeki andan, geçmiş zamana dönüş yaparak bir kesit göstermektedir. Daha sonra akışın içindeki ana geri dönüş yapmaktır. Geleceğe gidiş tekniği de bunun tam tersidir. Olay akışının içinden ileri bir zamana giderek bir kesit göstermektedir. Daha sonra içindeki ana geri dönmektedir. Böylelikle zaman seyirciye öyküyü betimlemek ve anlamak açısından büyük katkıda bulunur.

Daha çok absürt metinlerde örneklenebilen zamansızlık da bir teknik olarak kullanılmaktadır. Bu kullanım genelde olay örgüsünün belli bir zamana bağlı olmamasıyla sağlanır. Oyunun hava da asılı veya boşlukta kalması hissi uyandıran zaman kullanımı tekniğidir. Buna yine absürt bir metin olan ve absürt tiyatronun en önemli temsilcilerinden olan Samuel Beckett'in kaleme aldığı "Godot'yu Beklerken" oyunudur. Olay örgüsünün sürekli tekrarlandığı, iki karakterin aslında hiç gelmeyecek olan birini beklemeleri zamansız ve mekansız bir atmosfer oluşturmaktadır. Aslında

oyunda bekleme eylemi tam olarak zamansızlık kullanımına işarettir. İki karakter belirli bir zaman içinde sıkışıp kalmış, sürekli bir bekleme eylemini sürdürmektedirler.

Yirminci yüzyılın en önemli yazarlarından biri olan Pinter oyunlarında ters çizgisel anlatım tekniğini kullanmıştır. Bu teknikte zaman kronolojik zamanda aksa da olay oyun zamanın bitişinden başlangıcına doğru ters hareket eder. Pinter'in Aldatma oyununda bir çiftin tanışma hikayesini ters zamandan izleriz. İlk sahne Jerry ve en iyi arkadaşının karısı Emma'nın bir barda buluşmasıyla başlar ve Jerry ve Emma'nın ilişkilerinin başladıkları ilk gün ile biter. Bu da bu zaman kullanımına verilebilecek en iyi örneklerden biridir.

Son olarak katmanlı ya da sarmal zaman kullanımına bakıldığında öyküde işlenen zamanın iki veya daha fazla ortamda kurgulandığı zaman kullanımınıdır. Bu kullanım daha net anlayabilmek için George Tabori tarafından kaleme alınan "Annemin Cesareti" adlı oyundaki zaman kullanımını örnek vermek mümkündür. Oyunda iki farklı ortam yaratılmaktadır. İlk ortam da Oğul ve Anne Elsie 'şimdiki zaman' olan birinci ortamda annesiyle beraber radyo stüdyosunda anılar hakkında konuşmaktadır. İkinci düzlem olan 'geçmiş zaman' da ise, annenin yaşadığı olayların içindeki karakterler oyununa dahil olur ve okuyucular anıları resmederler. Böylelikle oyunda şimdiki zaman ve geçmiş zaman kullanılarak öyküde iki farklı atmosfer kullanılarak zamanın anlatım gücünden yararlanılmıştır.

Bütün bu zaman kullanımına baktığımızda zamanın farklı teknikleri kullanılarak, metinlerde büyük bir anlatım gücü sağlandığını ve oyunlarda birden fazla katman yarattığını görmekteyiz. Okuyucu da illüzyonu ve derinliği artırmak için kullanılan zaman teknikleri gün geçtikçe daha güçlü anlatım araçlarına dönüşmektedir.

## Roland Schimmelpfennig ve Oyunları

### Roland Schimmelpfennig

Oyun yazarı ve yönetmeni Roland Schimmelpfennig 19 Eylül 1967 yılında Almanya'nın Göttingen şehrinde doğmuştur. Liseyi Münih'te bitirdikten sonra İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da yaşadığı sürede Cumhuriyet gazetesinin eki olan hem Almanca hem Türkçe yayın yapan "Bizim Almanca-Unser Deutsch" dergisinde redaksiyon bölümünde çalışmıştır. Daha sonra "Taz" gazetesinde muhabir olarak göreve başlamıştır. 1990 yılında Otto Falckenberg Schule'de rejî eğitimi görmüş, Münih Kammerspiele Tiyatrosu'nda rejî asistanlığı yapmaya başlamıştır. Bundan beş yıl sonra yine aynı tiyatrodan genel sanat yönetmeni yardımcısı konumunda çalışmaya devam etmiştir. 1996 yılında bu tiyatrodan ayrılarak çalışmalarını serbest yürütmeye karar vermiştir. 1998 yılında ABD'ye giderek çevirmenlik yapmıştır. 1999/2000 yıllarında Berlin Schaubühne'de yazar ve dramaturg olarak çalışmaya başlamıştır. Berlin Güzel Sanatlar Yüksekokulunda öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Schimmelpfennig'in oyunları dünyanın birçok ülkesinde sahnelenmektedir. İngilizce, Fransızca, Arapça, İspanyolca, Rumence, Macarca, İtalyanca, Flamanca, Yunanca, Katalanca, Bulgarca, Litvanyaca, Sırpça ve Türkçe dahil olmak üzere yirmiden fazla dile çevrilmiştir. Alman tiyatrolarının oyunları en çok sahnelenen yazarı olmayı sürdüren Schimmelpfennig, aynı zamanda 1994'te yazdığı ilk oyunundan beri on sekiz oyuna imza atmış son derece üretken bir yazardır. Başarılı yazar birçok ödül almıştır. 1997 yılında Else-Lasker-Schüler ARGE-ALP Edebiyat Ödülü, 1998 yılında Schiller Özendirme Ödülü, 2002 yılında Nestroy Tiyatro Ödülü ve 2010 yılında Mülheim Oyunlar Festivali Ödülü'nü almıştır. Aynı zamanda "Altın Ejderha" oyunu Theater Heute dergisi tarafından yılın oyunu seçilmiştir.

Schimmelpfennig genç yazarlar kuşağı içinde en masalsı, en romantik biçimli yazar olarak nitelendirilmektedir. Tamamlanmamışlık duygusu veren, ancak sahnede bütünlüğe, yoruma açık yapıtları nedeniyle eleştirmenler tarafından 'boş alanlarının yetenekli şairi' olarak adlandırılmaktadır (URL-3, 2021). Yazarın dramatik anlatısına baktığımızda büyü ve masalsı olduğunu, anlatımının ve romantizminin yanında yaşam sorularını da es geçmediğini, ama daha çok ikili ilişkiler üstünde durduğunu görürüz. Oyunlarında kullandığı kısa replikler ve hızlı hareket dizgesinde sinema kurgusundan da yararlanarak çağdaş sahne dili yaratma konusundaki ustalığını da göstermektedir Oyunlarında kronolojik olarak bakıldığında birbirlerinden tamamen ayrıdır. Oyunlarında fantezi araçlarını kullanmayı sevmektedir (URL-4, 2021).

Oyunlarıyla boş alanları yetenekli bir şekilde doldurup elindeki malzemeleri iyi işleyen Schimmelpfennig, çağdaş tiyatrodan önemli bir yere sahip olan yazarlar arasındadır. Ürettiği oyun metinlerinde zaman kavramının farklı kullanımları göze çarpmaktadır. Bu nedenle söz konusu kavramın ele alınış ve uygulanış şekilleri incelemeye değer kabul edilebilir.

### Uzun Zaman Önce Mayısta

Oyun Roland Schimmelpfennig tarafından 1996 yılında kaleme alınmıştır. Barbara Frey tarafından 2000 yılında Berlin Schaubühne'de sahnelenen oyun Türkiye'de ise Tiyatromundus tarafından 2019 yılında sahnelenmiştir. Metnin çevirisi ise Sibel Arslan Yeşilay'a aittir. Yazar kaba hatlarıyla bir aşk öyküsü çizmektedir. Oyunda kısa kesik kesik konuşmalar ile birlikte yoğun bir hareket dizgesi gösterilmektedir. Yazar erkek ve kadının ilişkisinin geçmişine dair izler ararken, yalın bireyin farklı karakterlerdeki yansımalarını izleten kesik bir kurgu bütünü sunmaktadır. Birbirine benzeyen fakat aynı olmayan yapboz parçaları birbirinden bağımsız görünse de bir araya gelerek bizleri soruları cevaplandırıp belirli bir bütünlüğe götürmeyi amaçlamaktadır. Yazar oyunu 'Tablo' olarak adlandırdığı 81 kısa bölümden oluşturmuştur. Kadın ve Erkek'in arasındaki diyalogu temel alan oyun, diyalogların arasında çeşitli fiziksel aktivite ve eylemlerle desteklenmiştir. Oyunda temel Kadın-Erkek kurgusundan, araya giren fiziksel eylemleri ayırdığımızda, aşık çiftler, bisikletli adamlar, rokokolu elbiseli, bavullu, yeri süpüren kadınlar gibi figürler seyirciyi karşılar. Bu farklı düzlemler hikayenin başından sonuna kadar ilişkide dostluğu, ayrılığı, anılara ve geçmişe duyulan özlemi vurgular.

Oyunun temelini klasik metin mantığına koymayan yazar üç farklı zaman dilimi kullanmaktadır. Bunlardan ilki oyunun kurgusunda temel alınan sarmal zamandır. Oyunda farklı düzlemlerin anlatılması için sarmal zaman kullanımına başvurulmuştur. Kadın ve Erkek'in konuşması arasına, sahnenin her yerine koşuşturan bavullu kadınlar, durmadan bisikletleriyle daire çizip duvara çarpan bisikletli adamlar ve aşık çiftler sarmal zaman kullanımının en büyük örneklerindedir. Bu kullanımın neticesinde mekanın da boşluğu ortaya çıkmıştır. Zaman ve mekanın birbiriyle bir olduğu baz alındığında bir diğer teknik olan zamansızlık kavramı bu şekilde ortaya çıkar. Ortamlar arasında mekan boş bir zemin üzerinde kurulmuştur. Bu illüzyon, zamanın belli bir düzlemde olmaması, olay örgüsünün bir boşluk üstüne kurulmasıyla sağlanmıştır. Kadın ve Erkek'in diyalogunda zaman atlamaları olmadan, araya giren sahneler çıkarıldığında normal gündelik bir konuşma örgüsü ilerler. Araya giren ortamlar ne kadar zamansızlık ve sarmal zaman kullanımını kanıtlasa da, Kadın ve Erkek sahnelerinde çizgisel zaman tekniği kullanılmıştır. Bütün bu zaman kullanımlarıyla birlikte yazar kaba hatlarıyla çizdiği aşk öyküsünü sözden çok bedensel anlatımın ön planda olduğu, klasik yapıdan daha çok post-drama-

tik yapıya sahip bir oyun biçimiyle sunmaktadır. Bu yapının oluşmasında da kullanılan zaman teknikleri metni desteklemektedir.

Seksen bir kısa tablodan oluşan oyunda tablolar temel olarak yedi farklı düzlemde geçer ve bu düzlemler yer yer birbirlerinin içine giren ve aralarında imgesel bir bütünlük olan tablolardır. Bu yönden bakıldığında oyundaki hakim zaman kullanımı sarmal zaman kullanımındadır.

Kadın ve Erkek arasındaki ilişkiyi irdeleyen oyun, kullanılan farklı zaman teknikleri ve tablolarda tekrarlanan mizansenlerle seyirciye kadın-erkek ilişkilerinin temelindeki sorunları sunmaktadır. Tekrarlanan tablolarda ilişkide yapılan hataların tekrarlandığı ama insanın her ilişkide hataları yapmaktan kaçınmadığı düşüncesini de uyandırmaktadır. Böylelikle zaman kullanımıyla, seyirci bir yap-boz çözüme zevkini yaşarken, zamandaki döngüler aracılığıyla ilişkiye dair sorular sormaya, ilişkinin temelindeki sorunları irdeleyip bilinçlenmeye yönlendirilmektedir.

### Arap Gecesi

2000 yılında Roland Schimmelpfennig tarafından kaleme alınan, orijinal adıyla "Die Arabische Nacht" (Arap Gecesi) ilk kez 2001 yılında Staatstheater Stuttgart'ta Samuel Weiss tarafından sahnelenmiştir. Oyun Türkiye'de ilk kez 2014 yılında Ekip Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Metnin çevirisi Gül Benövenli'ye aittir. Schimmelpfennig'in İstanbul'da gazetecilik yaptığı dönemlerdeki gözlemlerinden yola çıkarak yazdığı oyun, düş ve gerçek çatışmasını şimdi ve gelecek zaman dilimlerinin iç içe geçtiği bir atmosferde sunmaktadır. Binbir Gece Masallarını anımsatan olay örgüsü, bir apartmanda beş farklı kişinin kesişen ama birbirine dokunmayan hikayesini anlatmaktadır. Karşılıklı diyalogların olmasının yanında oyunu gözlem ve karakterlerin kendi iç sesleriyle konuşmaları üstüne kuran yazar, bunu yaparken zamanda çokça oynama yapmaktadır. İki ev arkadaşı olan Franziska ve Fatima'nın evinde başlayan oyun, Fatima'nın erkek arkadaşından, karşı blokta Karpati'ye kadar uzanmaktadır. Hikaye apartmanda başlarken rüyalar alemine dalarak farklı ilişki düzlemlerine yayılır.

Oyun örgüsüne bakıldığında oyunun beş ortam üzerinden ilerlediğini görmekteyiz. Ana öykü ev arkadaşı olan Franziska ve Fatima'nın 7/32 nolu dairede geçmektedir. Oyunun geçtiği mekan on katlı C blok apartmanıdır. Bu apartmanda asansör, koridor ve dış kapıda geçen olaylarla ana öyküyü tamamlar. Oyun akşam sekiz otuz saatte başlar ve gece yarısında son bulur. Oyunda replikler karakterlerin durumlar ve kişiler hakkında düşüncelerinin betimlenmesiyle kesilir. Yazar bu oyunda repliklerden çok karakterlerin iç sesleriyle ilerleyen bir yapı kurmuştur. Güneşin batışıyla bu beş ortamdaki hikayeler yolculuğa çıkmaya başlar. Aslında güneşin batışıyla düş ve gerçek birbiri içinde var olmaya başlayacaktır. Oyunda genel olarak sarmal ve simültane zaman kullanımının olduğu görülmektedir. Yazar beş farklı karakterin hayatını eş zamanlı olarak anlatmaktadır. Bu zaman kullanımında her karakterin bakış açısını, düşüncelerini detaylı olarak görmekteyiz. Düş ve gerçek zaman kurgusunu desteklemek için bir diğer kullanım ise flashback tekniğidir. Bu zaman tekniğini Lomier ve Fransızca karakterlerinin düzlemlerinde görürüz. Lomier'in eski karısıyla ilgili anlattığı tüm hikayeler, canlandırdığı tüm anlar Lomiere geçmişini tutulan bir mercek niteliğindedir. Aynı şekilde Fransızca'nın düş zamanı içinde gördüğü ailesiyle yaptığı Kapalı Çarşı ziyareti anısında da geçmişe dönülür. Böylelikle bu iki düzlemin oyun sonunda birlikteliğinin nedeni tam anlaşılabilir olur. Oyunun sonuna gelindiğinde Karpati konyak şişesinin içinde yedi kat aşağı düşerken, zamanın genişlediğini ve yavaşladığını görürüz. Böylelikle farklı



düzlemdeki hikayelerin sonları Karpati'nin gözünden okuyucuya aktarılır. Oyunda yazar bu zaman tekniklerini kullanarak seyirciyi gözetleyen konumuna sokar. Beş farklı düzlemi anlamaya, farklı açılardan bakmaya ve bilinçaltının gerçeklerine doğru yola çıkmaya yönlendirir. Bunu yaparken de seyirciye masalsi bir dünya kurar (URL-5, 2019).

Bu oyunda da "Uzun Zaman Önce Mayıs'ta" oyunundaki gibi hakim olarak sarmal zaman kullanımı vardır, hikaye beş farklı karakterin düzleminden anlatılır. Bunun yanında oyunda yer yer bazı karakterlerin geçmişlerinin okuyucuya anlatıldığı flashbacklere rastlanır. Döngüler ve geri dönüşler gerçekliğin büküldüğü masalsi bir atmosfer yaratılmasına hizmet etmiş olur.

### Geçmişten Gelen Kadın

Orijinal adıyla "Die Frau von Früher" oyunu ilk kez 2004 yılında Stephan Müller tarafından Viyana Akademie Theater' da sahnelenmiştir. Oyun Türkiye'de ilk kez 2007 yılında DOT ve Goethe Institut-İstanbul ortaklığıyla seyirciyle buluşmuştur. Çevirisi Sibel Arslan Yeşilay'a aittir. Okuma tiyatrosunun ardından yazar Roland Schimmelpfennig ile oyun üstüne ufak bir söyleşi gerçekleştirilmiştir. Oyun ayrıca aynı yıl Nedim Saban'ın yönetmeliğinde İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahneye taşınmıştır. Geçmişle yüzleştiren, sonsuz aşkın olanağını sorgulatan metin bizlere zaman atlamalarıyla, tamamlanması gereken bir yapboz sunmaktadır. Oyun yirmi yıllık evli Frank ve eşi Claudia'nın uzak bir ülkeye taşınmak için hazırlanmaları ile başlamaktadır. Ansızın kapıyı çalan Frank'ın eski sevgilisi Rommy Frank'ın yıllar önce ona verdiği sonsuz aşk sözüne dayanarak bu evliliği ve kendisini derinden sarsacak bir yola sürükleyecektir. Oyun sonunda Frank, Claudia ve oğulları Andi geri dönülmez bir yola girer.

Oyunda yapının temellini oluşturan zaman kullanımında yazar metnin zamanını yirmi dört saati geçmeyecek şekilde kurarken, zamanda ileri geri sıçramalar yapar. Oyun yirmi dört saate geçenken liner zaman yerine, Non- liner zaman tekniği üzerine kurulmuştur. Bu yirmi dört saatin içinde olaylar kronolojik sırada aktarılmaktansa, ileri geri sıçramalarla anlatılmıştır. Sahnelerin ilerlemesinde önce sonuçlar, daha sonra nedenler gösterilmektedir. Örneğin, birinci sahne ikinci sahenin beş dakika öncesi olabilirken, üçüncü sahne birinci sahenin biraz öncesi ve devamı niteliğinde gelişebilmektedir. Non- liner zaman kullanımının yaygın olduğu oyunda ikinci bir zaman tekniği de kullanılmaktadır. İkinci zaman kullanımı tekniği flashback tekniğidir. Bu kullanımda hikayede geçmiş ana dönüldür. Oyunda bu kullanımı on birinci sahnede görmekteyiz. Bu sahnede oyun başlangıcından iki gün öncesine gidilir. Claudia ve Frank çifti kolilerle ilgilenmektedir. Andi ise duvarlara bir şeyler karalamaktadır. Bu geri dönüş sahnesi okuyucuda bir serim sahnesidir. Oyunun başındaki aile yapısının temelleri hakkında bilgi vermektedir.

Oyun yapısının bu zaman teknikleriyle kurulması merak ve gerilim unsurunu tepede tutarak seyirciyi trajik sona hazırlar. Doğrusal olmayan bir çizgide verilen sonuç ve sebeplere göre tamamlanması gereken bir yap-boz oluşturulmuştur. Bu yap-boz yapısında tekrarlanan ve devamının gösterildiği sahnelerde farklı açılardan bakmayı aynı olaylarda belli anları irdelemeyi hedeflenmiştir.

Geçmişten Gelen Kadın oyunu olay örgüsünün ileri geri sıçramaları ile genel olarak çizgisel olmayan zaman tekniği üstüne kurulmuştur. Sonuca bakıldığında yazar seyircinin bir yap-bozu tamamlamanın zevkini çıkarırken, aynı zamanda farklı açılardan bakmasını, empati yoluyla durumları değiştirmeyi düşünmesini kolaylaştırmaktadır.

### Altın Ejderha

Roland Schimmelpfennig tarafından yazılan, orijinal adıyla "Der Goldene Drache" oyunu ilk kez 2009 yılında Burgtheater Wien tarafından sahnelenmiştir. Oyun Türkiye'de Goethe Enstitüsü lansmanı ve Sibel Arslan Yeşilay çevirisi ile 2012 yılında Kumbacı 50'de okuma tiyatrosu olarak seyirciye sunulmuştur. Aynı yıl Serkan Salihoglu çevirisi ve yönetmenliğinde DOT tarafından sahnelenmiştir. Yazar bu oyunuyla 2010 yılında Mülheim Oyunlar Festivali ödülü almıştır. Aynı zamanda "Theater Heute" dergisinde yılın ödülüne aday gösterilmiştir. Bir apartmanın altında yer alan Çin-Thai-Vietnam lokantasının küçük mutfağında geçen oyun, apartmandaki hayatlarla birleşerek seyirciyi farklı perspektiflerden düşünmeye iter. Yazar bu anlatımında yine zaman atlamalarıyla göçmenliği, özgürlüğü, daha farklı bir hayat hayal eden komşuları, beklentileri bir çatı altında toplamaktadır. Oyun Altın Ejderha mutfağında dış ağrısından kıvranan genç göçmenin hikayesinden, apartmandaki aşk ilişkilerine, kapitalist ağustos böceği karınca hikayesine kadar uzanmaktadır.

Oyundaki zaman kullanımına gelindiğinde, metindeki olayın süresi yirmi dört saati geçmemektedir. Yazar bununla beraber apartman ve mutfaktaki farklı yaşamlardan kesitler sunmaktadır. Bu yapıyı kurarken farklı zaman tekniklerinden yararlanmıştır. İlk zaman tekniği çizgisel zaman kullanımıdır. Çizgisel zaman kullanımında olay örgüsü başlangıç noktasından bitiş noktasına kadar kronolojik olarak devam eder. Bu öyküde de yazar, lokantanın iş saatlerinde başlayan, gecenin karanlığında son bulan bir zaman yapısı üstünden ilerlemiştir. Bir diğer zaman tekniği ise sarmal zaman kullanımıdır. Bu zaman kullanımında yazar bir lokanta mutfağı ve apartman dairelerindeki hayatların pencerelerinden bakarak farklı yaşam hikayelerini eş zamanlı olarak anlatır. Bu eş zamanlı anlatımda çizgisel zaman ve sarmal zamanın üst üste binerek anlatımı tamamlar.

Yazar sinematografik bir dil kullanarak farklı düzlemdeki hikayeleri eş zamanlı olarak anlatır. Bu farklı hikayeler birbiriyle kesişerek farklı zaman dilimleri içinde ana öyküyü oluşturur. Göç meselesini kültürel bir motif olarak Altın Ejderha ile anlatan yazar okuyucuyu bakmaktan çok görmeye odaklamayı amaçlar. Hayatın akışında binlerce hikayenin içi içe gerek nasıl sonuçlar doğurduğu, nereye bakarsak orayı göreceğimiz çizgisel zaman ve sarmal zamanın iç içe geçmesiyle anlatılır. Yazar bu zaman kullanımları ve kahramanların cinsiyet, yaş orantısını ters şekilde kurarak önyargıları ve acımasızlığı ortaya koyar. Mesele olguları aşarak insan olmaktadır. Schimmelpfennig bunu çoğu zaman seyircinin vicdanına hafifçe dokunarak, kimi zamanda çok sert bir yumruk atarak anlatır (URL-6, 2021). Altın Ejderha oyununda farklı düzlemlerin eş zamanlı anlatımıyla oyuna hakim olan zaman kullanımı çizgisel zaman ve sarmal zamandır. Bu eş zamanlılıkla karşımıza simultane zaman kullanımı da çıkmaktadır.

### Şov Devam Edemez

Oyun Covid-19 salgının yarattığı pandemi sürecinde kaleme alınmıştır. Oyun ilk olarak Berliner Ensemble tarafından 12 Nisan 2020 tarihinde tiyatrosunun sosyal medya hesaplarında yayınlanmıştır. Tek kişilik olan oyunu Wolfgang Michael canlandırmaktadır. Türkiye'de ise Platform Tiyatro tarafından 16 Aralık 2020 tarihinde YouTube kanalında yayınlanmıştır. Oyunun ilk çevirisini Erce Kardaş üstlenirken, (Selin Kavak düzenlemesi ile) yönetmenliğini Mark Levitas yapmıştır. Oyunun öyküsü boş sahnede duran Adam'ın dekorlar hakkında konuşmasıyla başlarken, gelen öksürük kriziyle devam eder. Sonrasında virüsün tiyatrolar üstündeki olumsuz etkisiyle sona erer.

Oyunun örgüsüne bakıldığında tek bir zaman düzlemi üstünden temellendirildiğini görmekteyiz. Tek kişilik olan kısa oyun, anlatı türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman zaman bu anlatım oyununun canlandırmalarıyla kırılmaktadır. Oyun kişisi, bir oyuncuyu canlandırır. Sahnede seyircilerle dolu bir salonda konuştuğunu hayal etmektedir. Oyunun konusu Covid-19 salgınıyla beraber ortaya çıkan pandemi koşullarından olumsuz etkilenen tiyatrolar hakkındadır. Yazar pandemi koşullarında tiyatroların ve oyuncularının yardım çılgınlıklarını duyulmamasını sorgular. Boş sahnede tiyatroyu ve kendini var etmeye çalışan bir adam tiyatronun hep olduğunu ve olacağını söylerken, tiyatronun korunmaya ihtiyacı olduğunu da dile getirir. Sanat alanında yaşanan sorunları görmek istemeyen, destek sağlamayan hükümetleri eleştirir.

Oyundaki zaman kullanımına gelindiğinde, yazarın çoğu oyunda olduğu gibi bu oyunda da zamanı güçlü bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. Oyun zamanı zamansızlık tekniğinin üstüne kurulmuştur. Zamansızlığı, oyunun hikaye örgüsünü belirli bir zaman düzlemine bağlamadan yapmaktadır. Oyun sanki boş bir zemin üstünde akmaktadır. Aslında Adam'ın bile o sahnede var olmaması oyunun zamanının belli olmadığına göstergesidir. Bu zaman kullanımında hayal ve gerçek arasında giden bir öykü aktarımı görünmektedir. Seyircinin ve adamın salonda var olmaması bile bir boşluk yaratmaktadır. Zamanın bu denli havada bırakılmasının asıl amacı, metnin derdinin daha çok altına çizilmesidir. Oyunun destek ayaklarından bir diğeri olan zaman kullanımında da Flashback tekniği görülmektedir. Oyunun başında Adam'ın sahnede dünden kalan dekorlar hakkında konuşması, hayali bir ortamda olmayan bir dün yaratmaktadır. Adam var olmayan bir zamanda geçmiş ve geleceğe yönelmektedir. Böylelikle flashforward tekniği de adamın şu an sahnede anlattığı zaman düzlemi olarak adlandırılabilir. Böylelikle zamansızlığın temelinde kullanılan bu zaman teknikleri hikayenin gerçek ve hayal dengesini korumaktadır.

Sonuç olarak oyunun genelinde zamansızlık tekniği kullanılmış, flashback ve flashforward kullanımı ile de bu anlatım desteklenmiştir. Sanatçıların koşullardan dolayı kaldığı zor durumlar çaresizlikle beraber sonsuz bir bekleme doğurmuştur. Yazarın bu çaresizliği, sanatçıların yolun sonunu görememesini "zamansızlık" tekniği kullanılarak belirginleştirmeyi amaçladığını görmekteyiz. Oyunda kullanılan Flashback ve flashforward teknikleriyle anlatım desteklenmiştir.

## Tartışma

Zaman insanlık tarih boyunca çeşitli metotlarla anlamlandırılmaya çalışılan bir kavramdır. Tiyatro sanatı da tarih boyunca zamanı farklı şekillerde ve tekniklerle ele almıştır. Çağdaş tiyatrodan önemli bir yere sahip olan oyun yazarı ve yönetmeni Roland Schimmelpfennig zamanı anlatı aracı olarak verimli bir şekilde kullanır. Oyunlarının temelini zaman üstüne kurar. Tamamlanmamış duygusu veren, ancak sahnede bütünlenen, yoruma açık yapıtları nedeniyle eleştirilenler tarafından 'boş alanlarının yetenekli şairi' olarak da adlandırılmaktadır.

Schimmelpfennig'in karışık yapıya sahip oyunu olarak görülen Uzun Zaman Önce Mayıs'ta oyunda üç farklı zaman tekniği olan sarmal zaman, zamansızlık ve çizgisel zaman tekniği kullanılmıştır. Bu oyunda üç zaman kullanımı birbirleriyle iç içe girerek kadın-erkek ilişkilerinde okuyucuyu sorgulamaya ve ilişkinin içindeki hataları irdelemeye iter. Kullanılan sarmal zamanda farklı düzlemlerin işlenmesi okuyucuda çözümlenmesi gereken bir bulmaca niteliğindedir. Ve böylelikle yazar oyunda kullandığı zaman tekniklerinde aslında zamanı bir yabancılaştırma efekti olarak kullanır. Seyirci

sorunları irdelerken gerçek bir aşk hikayesinin içinde kaybolmaktansa, bu hikayenin her anında çözüm odaklı olup tüm ilgiyle oyuna hakim, aktif bir rol oynar.

Arap gecesi oyununda "Uzun Zaman Önce Mayıs'ta" oyunundaki olduğu gibi sarmal zaman tekniği kullanılmıştır. Bununla beraber oyunda bazı karakterlerin geçmişlerinin seyirciye anlatıldığı flashbacklere de yer verilmiştir. Düş ve gerçek zaman kurgusunu zaman teknikleriyle verimli hale getiren yazar, seyirciyi gözetleyen konumuna sokar ve beş farklı düzlemi anlamaya, farklı açılardan bakmaya ve bilinçaltının gerçeklerine doğru yola çıkamaya yönlendirir. Böylelikle zaman kullanımı iki zaman diliminin iç içe geçmesiyle seyircinin imgelem gücünü kuvvetlendirirken aynı zamanda merak duygusunu da yüksekte tutar.

Diğer bir karışık yapıya sahip olan "Geçmişten Gelen Kadın" oyunu zamanda ileri geri sıçramalar yaparak seyirciye gerçek aşkın varlığını sorgulatırken aynı zamanda bir bilmece çözme zevki yaratır. Oyunda ileri geri sıçramalar yapılarak olayların nedenlerinin verilir sonuçlarının sonradan verildiği sahne yapısında masalsi bir atmosfer yaratılmıştır. Yazar bu atmosferin içinde seyircinin aynı olaylara farklı bakış açılarından bakmasını, aynı olaylarda belirli anlara odaklanarak farklı perspektifler kazanmasını hedeflemektedir. Aynı zamanda oyun yapısının bu zaman teknikleriyle kurulması merak ve gerilim unsurunu tepede tutarak seyirciyi trajik sona hazırlar.

Yazar "Altın Ejderha" oyununda yine alışılmışın dışında kullandığı zaman teknikleriyle sinematografik bir dil oluşturmuştur. Oyundaki farklı düzlemlerdeki hikayelerin anlatılması için sarmal zaman tekniği kullanılırken, aynı zamanda metin zamanı yirmi dört saati geçmeyen çizgisel zaman tekniğini üzerinden de ilerletmektedir. Zamanın birbiriyle iç içe olduğu oyun yapısında yazar aslında çizgisel sandığımız şeyin aynı zamanda sarmal zamanla üst üste binebileceğini göstermektedir.

Yazarın en son kaleme aldığı son oyunu olan "Şov Devam Edemez" oyununda kullanılan zaman tekniklerine bakıldığında baskın olarak zamansızlık tekniği üzerine kurulmuş olduğunu görürüz. Bu zaman anlatımında flashback ve flashforward tekniği de kullanılmıştır. Bu zaman dilimlerinde zamansızlığın en büyük rolü yazarın çaresizlik duygusunu, dönemin belirsizliğini daha da belirginleştirmesidir. Flashback ve Flashforward teknikleriyle de bu zamansızlığın içinde her şeyin gerçek olduğu bir dünyanın ve bir yarının var olduğu ve hep var olacağı fikri de vurgulanmıştır.

## Sonuç ve Öneriler

İncelenen oyunlarda Schimmelpfennig'in olay örgüsünü Çizgisel Zaman tekniğini üzerine kurmadığı görülmektedir. Genel olarak Sarmal zaman tekniği kullanan yazar, zamanı güçlü bir anlatım aracı olarak kullanmaktadır. Kullandığı zaman sıçramalarında, kimi zaman aşkı sorgularken, kimi zaman da bir insanın olgularından sıyrılarak sadece insan olma meselesini sorgulamaktadır. İnsan ilişkilerine dair en gündelik, en bilindik hikayeleri kuvvetli kalemiyle işleyen yazar, bunu yaparken zamanı da yabancılaştırma efekti olarak kullanırken seyirciye "Ne yapıyorum?" sorusunu sordurur. Bu sorunun içinde seyirci bazen modern bir tragedya içinde Katarhsis'e ulaşırken, bazen de pasif seyirciden sorgulayan harekete geçen aktif seyirci rolüne geçer. Bütün bu verilerden yola çıkılarak Schimmelpfennig'in oyunlarını klasik olmayan ve sinematografik bir dille yazdığı, bu dili de kullandığı zaman teknikleriyle birleştirerek oluşturduğu çıkarımına varılabilir. Sonuç olarak yazarın metinlerinde zaman kullanımının ağırlıklı olarak ne şekillerde ele alındığı ve bununla nasıl bir sonuç elde ettiği aktarılmaya çalışılmıştır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir – M.K., M.C.; Tasarım – M.K.; Denetleme – M.K.; Kaynaklar – M.C.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – M.C.; Analiz ve/veya Yorum – M.C.; Literatür Taraması – M.K., M.C.; Yazıyı Yazan – M.K., M.C.; Eleştirel İnceleme – M.K.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept – M.K., M.C.; Design – M.K.; Supervision – M.K.; Resources – M.C.; Data Collection and/or Processing – M.C.; Analysis and/or Interpretation – M.C.; Literature Search – M.K., M.C.; Writing Manuscript – M.K., M.C.; Critical Review – M.K.

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

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

## Kaynaklar

Aristoteles. (2001). *Fizik*. Çev: Saffet Babür. Yapı Kredi Yayınları. 2. Baskı.  
Aristoteles. (2013). *Poetika*. Çev: İsmail Tunalı. Remzi Kitapevi.  
Augustinus. (2010). *İtiraflar*. Çev: Çiğdem Dürüşken. Kabcacı Yayınevi.

Nutku, Ö. (2011). *Dünya Tiyatro Tarihi 1*. Mitos Boyut Yayınları, 4. Baskı.  
Platon, (2015). *Timois*. Çev: Furkan Akderin, Say Yayınları.  
Schimmelpfennig, R. (2007). *Geçmişten Gelen Kadın*. Çev: Sibel Arslan Yeşilay, Mitos Boyut Yayınları.  
Schimmelpfennig, R. (2002). *Uzun Zaman Önce Mayıs*. Çev: Sibel Arslan Yeşilay. Mitos Boyut Yayınları.  
Schimmelpfennig, R. (2002). *Arap Gecesi*. Çev: Gül Benövenli, İstanbul DT Arşiv.  
Schimmelofennig, R. (2020). *Şov Devam Edemez*. Çev: Erce Kardaş.  
Yeşilay, S. (2016). *Çağdaş Alman Oyunları Seçkisi*. Mitos Boyut Yayınları.

## İnternet Kaynakları

URL-1 Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 01 Şubat 2019).  
URL-2 Özel Görelilik Teorisi, <http://www.physics.metu.edu.tr/uploads/Admission.ADM-146/4-Gorelilik-BilUt188-feb10.pdf> (Erişim Tarihi: 30 Ocak 2021).  
URL-3 <http://www.sibelarslanyesilay.com/?p=179> (Erişim Tarihi: 03 Mart 2021).  
URL-4 <http://www.sibelarslanyesilay.com/?p=312> (Erişim Tarihi: 01 Ağustos 2021).  
URL-5 Tiyatronun Kronos'u Schimmelpfenning'den, Bilinçbilinçdışı Arasında Savrulan Bir Zaman Ve Mekan Anlatısı: "Arap Gecesi" <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/2099/21726.pdf> (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).  
URL-6 Critical Stages, <https://www.critical-stages.org/5/that-point-in-the-drama-where-it-starts-to-hurt-thats-where-the-work-gets-interesting-interview-with-roland-schimmelpfenning-german-playwright-and-director/> (Erişim Tarihi: 01 Ağustos 2021).



# Üretken Sanatta Müzikal Sistemlerin Kullanımı

## Use of Musical Systems in Generative Art

Fatoş ÇAKICIOĞLU İLHAN 

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi,  
Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü,  
Ankara, Türkiye

### ÖZ

Üretken sanat sanatçının oluşturduğu kurallar çerçevesinde kendi kendine kararlar alabilen bir otonom sistemi içeren sanatsal üretim yöntemidir. Bu alanda ortaya konulan eserler hem sayısal hem de sayısal olmayan (dinamik ve mekanik sistemler gibi) çok çeşitli teknikler ile kurgulanabilmektedir. Günümüz teknolojisinde geline son noktada ağırlıklı olarak bilgisayarlar ve kodlama yöntemiyle oluşturulan algoritmalar kullanılarak gerçekleştirilen tasarımlar ile üretken sanatın erken döneminde geliştirilen müzikal sistemler prensip olarak benzer temellere dayanmaktadır. Bu çalışmada üretken sanat alanında ortaya konulan erken dönem ve son dönem müzikal sistemler incelenmekte ve üretken sanatın tanımlanmasında geçerli olan ölçütlerin müzikal anlamda karşılıklarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın giriş kısmında üretken sanat ve üretken sanatı ortaya koyan parametreler tanımlanmış ilerleyen bölümlerde farklı müzikal sistemlerin çalışma prensipleri irdelenerek otonom sistem kavramına getirdikleri özgün yaklaşımlar incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Algoritmik kompozisyon, otonom sistemler, kavramsal sanat, üretken sanat, üretken müzik, rastgelelik

### ABSTRACT

Generative art is an artistic production method that includes an autonomous system that can make decisions on its own within the framework of the rules created by the artist. The works produced in this field can be constructed with a wide variety of techniques, both digital and non-digital (such as dynamic and mechanical systems). At the last point reached in today's technology, designs produced by using computers and algorithmic coding and musical systems developed in the early period of generative art are based on similar foundations in principle. In this study, the early and late period musical systems in the field of generative art are examined and it is aimed to determine the musical equivalents of the criteria that are valid in the definition of generative art. In the introduction part of the study, generative art and the parameters that reveal generative art are defined, and in the following sections, the working principles of different musical systems are examined and their approaches to the concept of autonomous system are examined.

**Keywords:** Algorithmic composition, autonomous systems, conceptual art, generative art, generative music, randomness

### Giriş

Üretken sanat her ne kadar günümüz teknolojisindeki gelişmeler neticesinde tamamen bilgisayarların kontrolünde yer alıyor gibi görünse de temelleri bilgisayarların keşfinden çok daha erken dönemlerde atılmıştır. Sanatçıların eser oluşturma sürecindeki arayışları, sanatsal dönemlerde farklı teknikler ve fikirler ile var olmuştur. Bu arayış üretken sanat bağlamında sanatçının kendisi dışındaki bir otoriteyi tasarım sürecine dahil etme isteğiyle karşılık bulmuştur. İnsan sanatçı, eserin üretimi sürecinde kısıtlı öngörülerini sebebiyle olası sonuçları bir dereceye kadar tahmin edebilir. Bununla birlikte üretken sanatta yer alan otonom sistemlerin katkısıyla beklenmedik ve tahmin edilemeyen sonuçlara ulaşabilmek mümkündür. Otonom sistemler kendi kendine kararlar alabilen ve bu yönde hareket edebilen özerk sistemler olarak tanımlanmaktadır (Topçu, 2015, s.18). Üretken sanatın ölçütlerinden birisi de mutlaka bir otonom sisteme sahip olması gerekliliğidir (Galanter, 2003, s.275). Burada bahsedilen otonomluk bilgisayar destekli bir dijital sistem olabileceği gibi mekanik veya kurgusal bir sistem ile de

sağlanabilir. Üretken sanat var olduğundan bugüne resim, mimari, grafik tasarım, heykel ve moda gibi sanatın her alanında kendisine yer bulmuş farklı düzenlemeler ve yöntemler ile farklı sanat akımları içinde sınıflandırılmıştır. Bu çalışmada müzikal sistemleri süreçlerine dahil eden erken dönem üretken sanat örnekleri ve yakın zamandaki güncel çalışmalar incelenmekte, üretken sanatın tanımlanmasına dair tartışılan ölçütler müzikal kapsamda yeniden değerlendirilmektedir.

### Yöntem

Bu çalışma üretken sanat kapsamında yer alıp müzikal bağlamda kurgulanmış olan otonom sistemlerin sayısal olan ve olmayan formlarına dair kullanım pratiklerinin araştırılmasını ve otonom süreçlerin oluşturulmasına dair ölçütlerin tespit edilmesini amaçlayan bir nitel çalışmadır. Üretken sanat literatürde kendi karşılığını kazanmadan önce, kavramsal sanat adı altında tanımlanmıştır. Bu makalenin yazım süreci üretken sanatın kavramsal sanat kapsamında yer alan örneklerinin incelenmesi ile başlamış, güncel teknoloji ile desteklenen en son noktadaki uygulamalarına dair örneklerin araştırılması ve sunumu ile devam

Geliş Tarihi/Received: 13.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 30.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Fatoş ÇAKICIOĞLU İLHAN  
E-posta: fatoscakicioglu@gmail.com

Cite this article: Çakıcıoğlu İlhan, F. (2022). Use of Musical Systems in Generative Art. *Art Vision*, 28(48), 78-84.



Copyright@Author(s) - Available online at finearts-ataunipress.org  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

etmiştir. Üretken sanata dair ortaya konulan ölçütler ayrıntılı literatür taraması ile belirlenmiş, bu ölçütler üretken sanatın müzik kavramı ile birleştiği erken dönem uygulamaları ve modern zamanlarda kazandığı yeni kavramlar ile birlikte irdelenerek yeniden yorumlanmıştır. Üretken sanata paralel olarak gelişen üretken müzik kavramı için güncel parametreler ortaya konulmuştur.

## Bulgular

### Üretken Sanatın Tanımı

Üretken sanatın temelini oluşturan üretken metodoloji, kavram-sallaştırma konusunda gelenekselin dışında bir yol sunmaktadır. Üretken sistemlerin çalışma yöntemi, özünde doğadan ödünç alınmıştır. Bu nedenle bazı tanımlamalarda biyoloji ve genetik bilimi temelli terimler kullanılmaktadır. Dorin ve McCormack'e (2001) göre "Üretken sanat", genotipin üretimine ve kompozisyonuna odaklanır. Üretken sanat eseri fenotipin karşılığıdır ve genotip ile fenotip terimleri üretken bir metodolojinin analog temsilleridir (McCormack, 2001, s. 239-240). Genotip, fenotipi yani fiziksel olan görüntüyü ortaya koyan gen dizilimidir. Genotipin sayesinde protein sentezi gerçekleşir. "Dünyadaki yaşamın çeşitliliği ve uyarlabilirliği, bu mekanizmanın tasarımdaki sorunların üstesinden gelme ve nispeten basit birimlerden yenilik ve çeşitlilik üretme potansiyelini göstermektedir." (McCormack ve ark., 2004, s.18). Dehlinger'a (2020, s. 33) göre üretken sanat "sanatçının kendi tasarladığı biçimsel kurallar sistemini izlediği bir sanat pratiği" olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımda yer alan biçimsel kurgular, sanatçının bizzat ortaya koyduğu kurallar dizisini tanımlamaktadır ve bir otonom sistem ile desteklenerek üretken süreci oluşturmaktadır. Üretken sanat alanında en sık kullanılan tanımlama ise Philip Galanter'e aittir. Galanter'e (2003) göre "Üretken sanat, sanatçının bir dizi doğal dil kuralı, bir bilgisayar programı, bir makine veya başka bir yöntemsel buluş gibi bir sistemi kullandığı ve bir dereceye kadar otonomi katkısı bulunan herhangi bir sanat pratiğini ifade etmektedir." Yapılan bu tanımlamalar üretken sanatın her alanındaki formları genel olarak kapsamakta, bir anlamda da sanatçının otonom sistem kurgusunda özgür ve yaratıcı olabileceğini anlatmaktadır.

Üretken sanat özetle sanatçının oluşturduğu kurallar çerçevesinde kendi kendine kararlar alabilen bir otonom sistem içeren sanatsal üretim yöntemidir. Bu sistemin çıktılarının genellikle görsel formlar şeklinde karşımıza çıkmasının yanı sıra, müzikal ifade biçimlerine de sıklıkla rastlanılmaktadır. Üretken sanatın müzik ile ilgili olan süreçleri zaman içerisinde kendi literatürünü oluşturmuştur. Başlarda kavramsal sanatın altında yer alan bir takım müzikle ilgili sanatsal ifadeler, literatürde kendi terim karşılıklarını kazanmıştır: Üretken müzik, algoritmik kompozisyon ve meta-müzik gibi. Müziğin üretken sanattaki yerinin belirlenebilmesi için öncelikle bu kavramların anlaşılması gerekmektedir.

### Üretken Sanatta Müziğin Tanımı

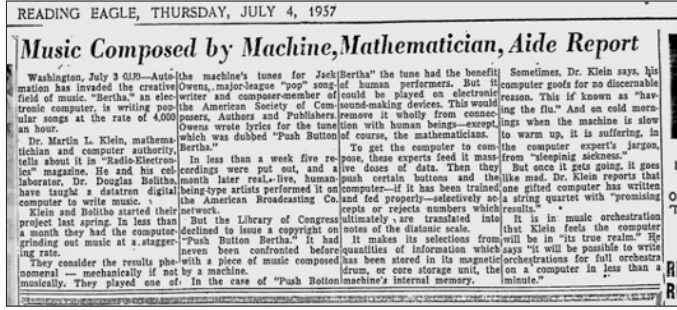
Üretken sürecin çıktılarının müzikal formlar olarak alındığı sistemler söz konusu olduğunda tarihsel süreçte çeşitli tanımlamalar ortaya konulmuştur. Bunların başında üretken müzik (generative music) kavramı gelmektedir. Üretken müzik, sadece notalar ile değil, bir algoritmaya, bir dizi kuralla, bir dizi süreçle, rastgelelik içeren bir haritalamaya veya benzer başka bir yöntemle belirlenen müziktir (Shao ve ark. 2010, s.341). Üretken müzik ilk olarak İngiliz müzisyen Brian Eno tarafından SSEYO'nun bilgisayar müzik yazılım programı Koan'ı kullanarak yarattığı müziği tanımlamak için kullanılan bir terimdir (Brown, 2005, s.215). 1990'ların ortalarında Brian Eno'nun çalışmaları ile ortaya çıkan bu tanım, özellikle de Koan yazılımıyla oluşturulan Generative Music 1 program sürümüne kadar uzanmaktadır (Eno, 1996).

Üretken müzik, müziğin bir sistem veya süreç içinde bestelenmesiyle yaratılır. Bu ifade müzisyenlerin, sanatçıların, yapımcıların ve bir dereceye kadar bestecinin yaratma sürecinde bulunmadığı anlamına gelir. Üretken müzik bestecisi, parça içindeki müzikal parametreleri tanımlamanın yanı sıra, esasen kendisini son müzik parçasının yaratılmasından ayırır. Öngörülemediği yakalamak ve beklenmedik sonuçlara ulaşmak bestecinin esas hedefidir. Ayrıca, her seferinde benzersiz bir müzik parçası oluşturmak üretken müziğin temel amaçlarından bir tanesidir. (Brown, 2005, s.215).

Müziğin sistematik kullanımı sadece üretken müzik olarak değil algoritmik kompozisyon, deneysel müzik, meta-müzik, bilgisayar destekli müzik gibi kavramlar ile de tanımlanmıştır. Algoritmik kompozisyonlar, bilgisayarlar ile müzik üretimine ilgi duyan sanatçıların ortaya koyduğu ilk deneysel çalışmaların ürünleridir. Algoritma, "belirli bir problemi çözerken uyulması gereken bir dizi kural" olarak tanımlanır (Oxford Learner's Dictionaries, t.y.). 1950'lerde bilgisayarların algoritmik kodlamaları çözümlemesi ve rastgele dizilimler ile müzikal kompozisyonlar oluşturabileceği düşüncesinden yola çıkılarak ilk deneysel çalışmalar yapılmıştır. Ellili yılların başlarında, bir bilgisayar aracılığıyla müzik besteleme fikri, tüm dünyada, özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'nde oldukça yaygın bir konu haline gelmiştir. İlk algoritmik kompozisyon olarak kabul edilen Lejaren Hiller'in Illiac Suite'i ve matematikçi Martin Klein ve Douglas Bolitho tarafından yürütülen bir araştırmanın sonucunda ortaya konulan Push Button Bertha, erken dönem bilgisayarla gerçekleştirilen ilk müzik deneylerindedir (Ariza, 2011, s.41). Projenin tasarımını yapan Klein (1957) deneyin ana fikrini şöyle açıklamaktadır: "Eğer insanlar saatte bir şarkı hızında "popüler müzik" yazabilselerdi, onu bir bilgisayar ile aynı derecede

Şekil 1.

Push Button Bertha Nota Görseli, 1957. Musica informatica. (t.y.).



**Şekil 2.**  
Push Button Bertha Gazete Haberi, 1957 Musica informatica. (t.y.).

kötü ama daha hızlı şekilde yazabilirdik." Klein ve Bolitho'nun popüler şarkıların kurgusundan yola çıkarak hazırladığı kurallara dayanan algoritmanın ürettiği çok sayıda kompozisyondan biri olan Push Button Bertha, "Adventure Tomorrow adlı televizyon programında yayınlanmış, bu deneyin haberi dönemin gazetelerinde yer almıştır (Ariza, 2011, s.41). Şekil 1 ve 2'de bahsedilen gazete haberlerinden görseller yer almaktadır (Musica informatica, t.y.).

Erken dönem bilgisayarların ilk ortaya çıktığı ve kullanım alanlarının araştırıldığı zamanlarda oldukça ilgi çeken algoritmik kompozisyonlar, bilgisayarların kişisel kullanıma elverişli hale gelmesi ve yaygınlaşmasıyla bilgisayar destekli müzik alanında gelişim göstermiştir. Bilgisayar destekli müzik (Computer generated, CG-music), kuralları içeren nesnel programların inşasını araştıran ve dolayısıyla hesaplanabilirlik anlamında kesinlikle resmi olan üretken müziğin bir alt kümesi olarak tanımlanmaktadır (Collins & Brown, 2019, s.1). Boden ve Edmonds'un (2009, s.31) deyişiyle,

"Burada bizi en çok ilgilendiren üretken sanat (Generative art, G-art) örnekleri aynı zamanda bilgisayar sanatı (Computer art, C-art) örnekleridir. Bunlar bilgisayar tarafından üretilen sanatlardır: kısaca CG-Art. CG-Art'ın çok katı bir tanımı, sanat eserinin insan sanatçının sıfır müdahalesi ile kendi başına çalışmaya bırakılan bazı bilgisayar programlarından kaynaklandığı konusunda ısrar etmektedir. Sanatçı programı yazar, ancak yürütülmesi sırasında onunla etkileşime girmez. Aslında, program kendi işini yapmaya bırakılırken, öğle yemeği için dışarı çıkabilir."

Bu tanımlamada öne çıkarılabilecek en önemli nokta üretken sürecin insan etkileşimini içermemesi gerekliliğidir. Temel kurgu insan sanatçı tarafından yapılır fakat sanat eserini oluşturma görevi üretken sisteme aittir. Bu araştırmada sıklıkla vurgulandığı üzere üretken sanat sadece bilgisayar sanatından oluşmamaktadır. Üretken bilgisayar müziği (Generative Computer Art) kavramı dijital teknolojilerin gelişiminden önce başlayan üretken sanatın sistematik bilgi birikimi üzerine kuruludur. Müzikal sistemler içeren üretken sanat 1960 tarihli Cornelius Cardew'in "The Great Learning" adlı eserlerinde olduğu gibi, yalnızca metinsel yönergeler ve yazılı direktifler kullanılarak da gerçekleştirilebilir. Sanatçının kullandığı metinsel yönergeler, bilgisayarlar ile yazılan algoritmaların sayısal sistemler dışındaki uygulamalarının bir karşılığıdır.

Üretken müzik günümüzde gerçek zamanlı hesaplamalı müzik yapımında, bilgisayar oyunları da dahil olmak üzere etkileşimli müzik sistemlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Tarihsel sürecindeki ilk ve son örneklerine bakıldığında arada çok büyük bir fark olduğu görülse de sanatçıların üretken sistemden beklediği temel ihtiyaçlar ortaktır ve bunlar üretken sanat başlığı altında bugüne ka-

dar beyan edilen ölçütlerden bağımsız olarak düşünülemez. Bir sonraki bölümde üretken sanat için tanımlanan ölçütler ışığında üretken müzik kavramı tartışılmaktadır.

## Üretken Sanatın Ölçütleri

Üretken sanatın tanımını yapan birçok sanatçı, üretken sanatın daha net olarak sınıflandırılabilmesi için birtakım ölçütler belirlemiştir. Bu ölçütler her sanatçıya göre farklılık göstermekle beraber, ölçütlerde ortak olarak vurgulanan ve öne çıkan özellikler mevcuttur. Alanda en sık alıntı yapılan tanımın sahibi olan Galanter'e göre:

- Üretken sanat, kompozisyonda rastgeleleştirmenin kullanılmasını (randomization) içerir.
- Üretken sanat, formu geliştirmek için evrimsel sistemlerin (evolutionary systems) kullanılmasını içerir.
- Üretken sanat, sergilenirken zamanla sürekli değişen (constantly changing) sanattır.
- Üretken sanat, merkezi bir fikrin varyasyonlarını içeren ve otomatik olarak yaratılan sanattır.
- Üretken sanat hem dijital hem de dijital olmayan otonom sistemleri kullanarak sanat yapmanın bir yoludur (Galanter, 2012, s. 274-275).

Üretken sanatın çarpıcı bir örneği olarak kabul edilen "Condensation Cube" Yoğuşma Küpü" adlı eserin sahibi olan Hans Haacke'nin 1965'te yazdığı aşağıdaki sanatçı açıklaması, bugün üretken sanatçılar için bir manifesto olarak kabul edilebilir ve üretken ve etkileşimli sanatçılar ve tasarımcılar için temel bir kurallar dizisi olarak görülebilir (Selz, 1966, s.37).

Haacke'ye göre üretken sanat yapmak:

- Deneyimleyen, çevresine tepki veren, değişen, dengesiz bir şey yapmaktır,
- Her zaman farklı görünen, şekli kesin olarak tahmin edilemeyen belirsiz bir şey yapmaktır,
- Çevresinin yardımı olmadan 'gerçekleştiremeyecek' bir şey yapmaktır,
- Işık ve sıcaklık değişimlerine tepki veren, hava akımlarına maruz kalan ve işleyişinde yerçekimi kuvvetlerine bağlı olan bir şey yapmaktır,
- Seyircinin ele aldığı, oynadığı ve böylece canlandırdığı bir şey yapmaktır,
- Zamanda yaşayan ve izleyiciye zaman kazandıran bir şey yapmaktır,
- Açıkça ifade edilebilen, doğal bir şeydir.

Spittel'e (2018) göre ise:

- Sanat eseri, bilgisayar ve sanatçı arasında bir iş birliği haline gelir. Sanat eserinin bazı yönleri kodlayıcı tarafından kontrol edilir.
- Sanatçı, sanattaki rastgeleliği ve düzeni kontrol eder. Rastgelelik, bir tür otonom sistemdir.
- Üretken sanat var olan hiçbir şeye benzemeyen, tamamen benzersiz sonuçlar üretmek için otonom sistemleri kullanır.
- Sanatçı, arzu edilen ve genellikle daha şaşırtıcı sonuçlar elde etmek için sürekli olarak bir sistemde geri bildirim döngüsüne girer.
- Üretken sanat yaratmak için rastgelelik çok önemlidir. Oluşturma komut dosyasını her çalıştırdığınızda oluşan sanat farklı olmalıdır, bu nedenle rastgelelik bunun büyük bir parçasıdır.
- Algoritmalar üretken sanatta önemlidir.

Ortaya konulan bu ölçütlere göre üretken sanatın, çevresi ile et-



kileşim halinde olan, sürekli olarak değişim gösteren ve benzersiz sonuçlara ulaşabilen, rastgelelik içeren, kendi kendine kararlar alabilen bir mekanizmayı içeren süreç olduğu söylenebilir. Üretken müziğin erken dönem örneklerinden olan algoritmik kompozisyonlara bakıldığında, belirtilen ölçütlere benzer motivasyonlar taşıdıkları görülmektedir. Kullanılan algoritmalar üretken sanata uygun olarak sanatçının kurguladığı kurallar çerçevesinde rastgele seçimleri bir araya getirerek birçok kompozisyon oluşturmuştur. Bu ürünlerin hepsi benzersizdir ve insan sanatçının iradesi dışında geliştirilmiştir. Fakat bu noktada ilk deneylerden beri tartışılan bir soru vardır? Ortaya çıkan kompozisyonlar müzik olarak nitelenebilir mi?

Üretken müziğin ölçütlerinin tanımlanabilmesi için üretken sanatın tanımlanmasının öncesinde müziğin tanımlanması gerekmektedir. Godt'a (2005, s.84) göre müzik, bir iletişim olarak tanımlanabilir, estetik bir varlık halinde organize edilmiş ve insanca düzenlenmiş sestir. Levinson (1990, s. 273) ise müziğin "bir kişi tarafından, birincil olarak veya önemli ölçüde ses olarak kabul edilen seslerle aktif katılım (örneğin, dinleme, dans etme, performans) yoluyla deneyimi zenginleştirmek veya yoğunlaştırmak amacıyla geçici olarak organize edilen sesler" olduğunu öne sürer. Kania'nın (2010, s. 348) önerdiği tanıma göre ise "Müzik, perde veya ritim gibi bazı temel müzik özelliklerine sahip olan ve bu özellikler için duyulmak veya dinlenmek üzere kasıtlı olarak üretilen veya düzenlenen herhangi bir olaydır". Her bir tanıma bakıldığında ortak olan değer müziğin insansı bir estetik değer algısından oluştuğu gerçeğidir.

Üretken sanatın ölçütleri daima bir aşamada sürecin insansı karar mekanizmasından uzaklaşması gerektiğini vurgular. Üretken müzik için belirtilen "bir sistem veya süreç içinde bestelenmesi ve beklenmedik sonuçlara ulaşması" hedefleri, üretken sanatın ölçütleri ile örtüşmektedir. Rastgele seçimler sonucunda oluşan ürünün sanatsal ve estetik niteliği ise üretken müziğin ilk örneklerinden beri tartışılan bir konudur. Üretken müziğin güncel formlarına bakıldığında ise kazandığı fonksiyonlar açısından daha farklı özelliklere sahip olması gerektiği söylenebilir. Sonraki bölümde üretken sürecin çeşitli formlarını içeren sistemler incelenerek müzikal anlamda üretken sanatla örtüşen ölçütler örnek durumlar eşliğinde ele alınmaktadır.

### Üretken Sanatta Müziğin Kullanımına Dair Uygulamalar

İngiliz besteci Cornelius Cardew'in 1960'lardaki deneysel çalışmalarının bir sonucu olan "The Great Learning" in 7. paragrafı, üretken sanat alanında müziğin kullanımına dair öne çıkan çalışmalardan birisi olarak gösterilebilir. Bu eser üretken sanat alanında sayısal yöntemlerin dışında metinsel yönergelerle dayanarak oluşturulan otonom sistem kurgusuna dair önemli bir örnek sunmaktadır. Cardew'in eseri bir şarkıcı korusu için yazılan üretken bir müzik eseridir. Eser "Müzik eğitimi almış veya almamış her bireyin müzikal bir kaynak olarak kullanabileceği" felsefesini yansıtmaktadır (Dusman, 1987, s.201). Eserin üretim sürecinin başında her katılımcıya aynı talimat setini içeren bir metin verilmektedir (Şekil 3) (Monash University, t.y.). Talimatlar, "nefesin uzunluğu" notasında söylenecek bir dizi kelime ve ifadeden oluşmaktadır. Sanatçılar rastgele şarkı söylemek için bir nota seçerek başlamakta, daha sonra "bir meslektaş tarafından söylendiğini duyabileceğiniz bir notayı seçin" gibi diğer talimatlarla geçilmektedir. Çok sayıda kişinin katılımıyla ve sadece metindeki talimatların uygulanmasıyla uygulanan çalışmanın neticesinde her seferinde farklı bir müzikal performansa ulaşılmaktadır.

Cornelius Cardew 1975'teki bir röportajında, kendisi için "...müzik

Line numbers			
1	-- --	→ sing 8	IF
2	-- --	---sing 5	THE ROOT
3	-- --	---sing 13(f3)	BE IN CONFUSION
4	-- --	---sing 6	NOTHING
5	-- --	---sing 5 (f1)	WILL
6	-- --	---sing 8	BE
7	-- --	---sing 8	WELL
8	-- --	---sing 7	GOVERNED
9	-- --	---hum 7	
10	-- --	→sing 8	THE SOLID
11	-- --	---sing 8	CANNOT BE
12	-- --	---sing 9(f2)	SWEPT AWAY
13	-- --	---sing 8	AS
14	-- --	---sing 17(f1)	TRIVIAL
15	-- --	---sing 6	AND
16	-- --	---sing 8	NOR
17	-- --	---sing 8	CAN
18	-- --	---sing 17(f1)	TRASH
19	-- --	---sing 8	BE ESTABLISHED AS
20	-- --	---sing 9 (f2)	SOLID
21	-- --	---sing 5 (f1)	IT JUST
22	-- --	---sing 4	DOES NOT
23	-- --	---sing 6 (f1)	HAPPEN
24	-- --	---hum 3 (f2)	
25	-- --	→speak 1	MISTAKE NOT CLIFF FOR MORASS AND TREACHEROUS BRAMBLE

Şekil 3.

*The Great Learning 7. Paragraf Metinsel Yönergeler, Cornelius Cardew, 1969 (Monash University, t.y.)*

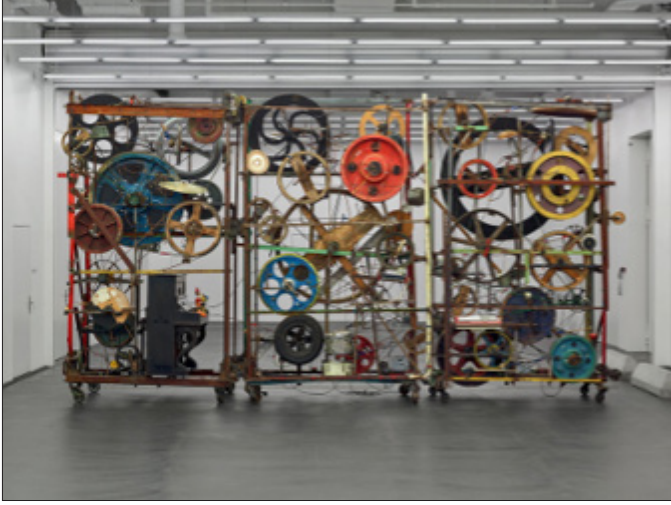


Şekil 4.

*Cornelius Cardew "The Great Learning" Paragraph 7 Temsilinden Görüntü (Alexey Sysoev, 2019)*

yapma sanatının o kadar önemli olmadığını, müziğin ürününün ideolojik bir etki olduğunu ve bu etkiyi belirli bir yöne yönlendirmek istediğini" belirtmiştir (Jack'den akt. Dusman, 1987, s.201). Bu bakış açısı ile ele alındığında Cardew'un eserinin ürün odaklı olmaktan çok süreç odaklı olduğu söylenebilir. Eserin ortaya çıkış sürecinde bir araya gelerek çalışan katılımcılar bütünsel bir performans sergilemektedirler. Performansı dışardan gözlemleyen katılımcılar için de ön planda olan, duyulan sesler değil üretim sürecidir. Bu örnekten yola çıkarak üretken müzikte sürecin üründen daha ön planda olduğu söylenebilir. Aynı zamanda müziğin bir iletişim aracı olduğu fikrini öne süren tanımlamalara, müziğin üretim sürecinin de ideolojik yansımaları olabileceği fikrini sunmaktadır. Şekil 4'te The Great Learning Paragraph 7 temsilinden bir görüntü yer almaktadır (Sysoev, 2019).

İsviçreli sanatçı Jean Tinguely'nin ürettiği sesli ve hareketli kinetik heykeller Meta Harmonie I ve II 1978, üretken sürecin mekanik olarak tanımlandığı, sıra dışı bir durum örneğidir. Sanatçı Tinguely, topladığı hurda metallere ürettiği, sesler çıkarıp kokular yayabilen veya resimler çizebilen, robota benzeyen heykelleri ile ünlenmiştir. Sanatçı, Meta Harmonie I ve II adını taşıyan kinetik



**Şekil 5.**  
Jean Tinguely, *Meta Harmonie II*, 1879 (Kenney, 2018)

Table des Chiffres pour le Walzer.  
Zahlentafel für den Walzer.

Première Partie.  
Erster Theil.

	A	B	C	D	E	F	G	H
2	96	22	141	41	105	122	11	30
3	32	6	128	63	146	46	134	81
4	69	95	158	13	153	55	110	24
5	40	17	113	85	161	2	159	100
6	148	74	163	45	80	97	36	107
7	104	157	27	167	154	68	118	91
8	152	60	171	53	99	133	21	127
9	119	84	114	50	140	86	169	94
10	98	142	42	156	75	129	62	123
11	3	87	165	61	135	47	147	33
12	54	130	10	103	28	37	106	5

Seconde Partie.  
Zweiter Theil.

	A	B	C	D	E	F	G	H
2	70	121	26	9	112	49	109	14
3	117	39	126	46	174	18	116	83
4	66	139	15	132	73	58	145	79
5	90	176	7	34	67	160	52	170
6	25	143	64	125	76	136	1	93
7	138	71	150	29	101	162	23	151
8	16	155	57	175	43	168	89	172
9	120	88	48	166	51	115	72	111
10	65	77	19	82	137	38	149	8
11	102	4	31	164	144	59	173	78
12	35	20	108	92	12	124	44	131

**Şekil 6.**  
Mozart Müzikal Zar Oyunu, 1793 (Gbrachetta, t.y.)

heykellerini de metal parçalarını ve bazı müzik enstrümanlarını bir araya getirerek inşa etmiştir (Şekil 5) (Kenney, 2018). Tinguely'nin Meta-Harmoniler adını verdiği heykel serisi, proto-müzik üreten mekanik yapılardır. Gıcırta olarak ifade edilebilecek sesler çıkarak, seslerin uyumlu olmasına önem vermeden ve belirli bir melodiyi takip etmeden, görsel-akustik gösteri sunmaktadır. (Skeggs ve ark., 2017, s.3). Bu heykellerin başlıca amacı "müzik üretmek" değildir. Tinguely'nin dediği gibi, "Benim mekanizmam müzik yapmaz... Bazen sesleri karıştırmak için ses karıştırma makineleri yapıyorum ve sonra sesleri salıveriyorum, onlara özgürlüklerini veriyorum" (Müller-Alsbach'den akt. Skeggs ve ark., 2017, s.3).

Tinguely'nin heykellerinin orijinaleri zamanla aşınmıştır. Günümüze kadar ulaşabilen parçaları ise restore edilerek müzede sergilenmektedir. Makineler ilk tasarlandığı günden bugüne kadar oldukça değişime uğramışlardır. Eserlerin zamanla çevresel etkilere maruz kalmaları ve değişime uğramaları aslında sanatçının kasıtlı olarak arzuladığı bir durumdur. Mekanizmanın parçalarının aşınması veya yer değiştirmesi sonucunda, sanatçının kurguladığı şekilde, Meta Harmoniler'in ürettiği "ses karışımları" sürekli değişmektedir.

Müzikal zar oyunları üretken sanatın oldukça dikkat çeken başka bir uyarlamasıdır. 1757'den 1812'ye kadar çeşitli dillerde, Avrupa'da en az yirmi adet müzikli zar oyunu yayınlanmıştır. Bu oyunlar, müzikten habersiz kişilerin, şans işlemlerini kullanarak önceden hazırlanmış müzik parçalarını seçmesiyle minuetler, marşlar, polonezler, valsler vb. kompozisyonlar yazmasını mümkün kılmaktadır. Bu yayınlar, tesadüfi müziğin (aleatory music) yirminci yüzyıldaki gelişinden iki yüzyıl önce, şans eseri belirlenmiş müziğin bestelenebileceği yöntemler sunmaları bakımından dikkate değerdir (Hedges, 1978, s.180).

Bu oyunlar arasında en popüler olanı W. A. Mozart'ın (1756-1791) müzikal zar oyunu "The Musikalisches Würfelspiel'dir. Bu ilginç "kompozisyon" Viyana minuetindeki 16 ölçünün her biri için birkaç seçenek sunmaktadır: 8. ve 16. ölçüler için 2 seçenek, diğer ölçülerin her biri için 11 seçenek. Mozart'ın fikri, oyuncunun satır başına sunulan seçeneklerden birisini rastgele seçerek, ölçü stoğundan çok çeşitli melodileri "oluşturabileceği" idi. Tüm olası seçenekler Mozart tarafından öyle bir şekilde verilmiştir ki, herhangi bir seçimle ortaya çıkan melodi, o zamanın Viyana minuetlerinin armonik gereksinimlerini karşılayan güzel bir kompozisyon oluşturmaktadır (Ruttckay, 2007, s.18).

Oyunun ilk versiyonu 1793'te Mozart'ın yayıncısı Nikolaus Simrock tarafından Berlin'de yayınlanmıştır. Mozart'ın ölümünün ardından ve daha sonraları, oyunun birkaç kez farklı şekillerde yayınlanan çeşitleri mevcuttur. Tüm yayınlarda, rastgele seçimler yapmak için iki zar kullanılması önerilmektedir. İki zar atıldıktan sonra atılan sayıların toplamı alınır, bu 2 ile 12 arasında bir sayıdır. Bu sayılara tabloda karşılık gelen ölçü sayıları yan yana getirilerek rastgele bir kompozisyon oluşturulmuş olunur. Tablodaki sayılar 1 ve 176 arasındadır, Mozart bu oyun için toplamda 176 adet ölçü hazırlamıştır (Gbrachetta, t.y.) (Şekil 6).

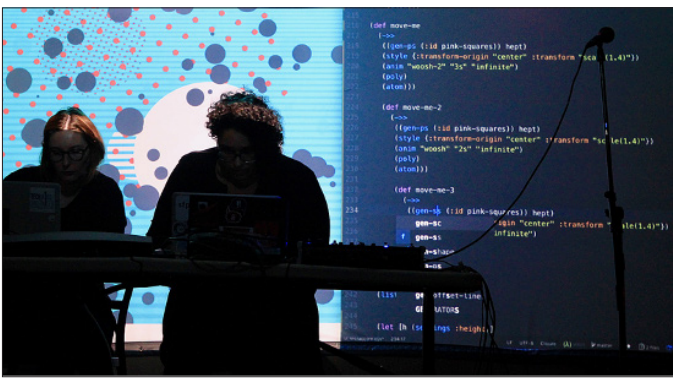
Müzikal zar oyunlarının ve diğer şans eseri yapılan seçimler sonucunda bir araya getirilerek kurgulanan kompozisyonların "üretken" olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışmalı bir konudur. Plut ve Pasquier'e (2020, s.2) göre Mozart'ın zar oyunu bir müzik performansından ziyade bir oyun olarak ele alınırsa, oyuncunun her zar atışı bir oyun durumu değişikliği olarak nitelendirilebilir. Müzik, oyun durumu değişikliğine doğrudan yanıt verdiği için, bu durum oyunda sistemsel bir özerklik sunmaz ve bu nedenle zar oyunu, üretken müzik değil, "uyarlanabilir müzik (adaptive music)" bestelenmiş olarak tanımlanabilir.

Bilgisayar oyunları, üretken müziğin günümüzdeki kullanım alanlarının başında gelmektedir. 18. Yüzyılda kurgulanan Mozart'ın müzikal zar oyunundan bu yana 21. yüzyılda üretken müzik kavramından beklenen özellikler de değişime uğramıştır. Bu noktada araştırmalar üretken müziğin kurgusunun dönüşümsel olup olmadığı doğrultusunda ilerlemiştir. Wooller ve ark. göre (2005, s.116-117) müzik sistemlerindeki algoritmalar analitik, dönüşümsel (transformational) ve üretken (generative) algoritmalar olarak ele alınabilir. Analitik algoritmalar verileri indirgeme eğilimindedirler. Dönüşümsel algoritmalar veri boyutu üzerinde daha az etkilidir, ancak genel yapıyı etkilerler. Bu tür algoritmalar belirli bir veri setini kullanarak farklı döngüler yaratırlar. Dönüşümsel algoritmalarda bir cümle, perde değeri rastgele değiştirilebilen birkaç notaya sahip olabilir veya cümlelerin kendileri yeniden yapılandırılabilirken, asıl cümle değişmeden kalır. Bir cümle içinde, oyun içi durumlara göre enstrüman parçaları eklenebilir-çıkarılabilir veya tempo değişikliğine gidilebilir. Super Mario adlı bilgisayar oyununda zaman tükenirken müziğin hızlanması gibi (Collins, 2009, s.8). Mozart'ın müzikal zar oyunu da





**Şekil 7.**  
Fract OSC Adlı Bilgisayar Oyunundan Bir Sahne Görüntüsü (Artstation, t.y.)



**Şekil 8.**  
Canlı Kodlama ile Müzik Gösterisi (Creative Applications, 2019)

döngüsel bir algoritmaya sahiptir. Oyunda 176 adet ölçü tanımlanmıştır ve sistem bu ölçülerin dışında farklı bir veri setini oyuna dahil edemez. Var olan müzikal verileri farklı dizilimlerde ve tekrarlarla sıralayarak kompozisyonlar üretir. Üretken algoritmalar ise, sisteme tanımlanan temel müzik malzemelerinin ötesinde kendi oluşturdukları öngörülemez bir üretim sağlarlar. Bu nedenle üretken algoritmalar, oyunlardaki genel müzik veri boyutunu artırır (Wooler ve ark. 2005, s.117).

Mozart'ın müzikal zar oyunu ile ilgili tartışılan bir diğer konu da oyunun ve üretken müziğin birbirinden ayrı olmamasıdır. Müzik aslında oyunun kendisidir. Plut ve Pasquier'e (2020, s.2) göre "müzik oyundan kısmen veya tamamen bağımsız olan sistemsel bir otomasyon tarafından üretiliyorsa, müzik bir video oyunu içinde üretken olarak kabul edilebilir." Oynanış ve müzikal yapının bu şekilde birbirinden ayrılması da günümüzde bilgisayar oyunlarındaki üretken müzik tanımının bir ölçütü olarak kabul edilebilir.

Üretken müzik 21. yüzyılda bilgisayar oyunlarının bir parçası haline gelmiştir. Oyuncuların etkileşim verilerine bağlı olarak eş zamanlı tepki verebilen algoritmalar sayesinde kendi müziğini üretebilen oyunlar geliştirilmiştir. Bu oyunlarda müzik, oyun döngüsünün temel bir bileşenine dönüşmüştür. Fract OSC adlı oyun, üretken müzik kavramını oyun senaryosu içinde kullanan örnek uygulamalardan birisidir. Fract OSC'nin yaratıcı yönetmeni Richard E. Flanagan, oyunu müzikal bir keşif oyunu olarak tanıtmaktadır. Sesler üzerine inşa edilmiş bir dünyanın sırlarını keşfetmek üzerine kurgulanan oyunda amaç, sesler üretip makineleri yeniden inşa

ederek sanal bir dünyayı hayata geçirmeye çalışmaktır (Flanagan, 2021). Oyunda müzik, oyuncuların hareketlerine tepki olarak belirmekte ve oynanış şekline göre değişmektedir. Üretken müziğin doğasına uygun şekilde her oynanışta yeni bir kompozisyon oluşmaktadır (Şekil 7) (Artstation, t.y.). Müzik oyunun kendisi veya tek bileşeni olmaktan öte yolculuğa eşlik eden eş zamanlı bir elemandır.

Üretken müzik alanında ortaya çıkan güncel uygulamalardan bir diğeri de canlı kodlama (live coding)'dir. Brown'a (2016, s.179) göre "Kodlama, kendi başına bir hayat süren otomatikleştirilmiş davranışları mümkün kılar. Bilgisayarlar canlı kodlama için kullanıldığında, bir araçtan çok daha fazlasıdır, artık müziğin ortağı olmuştur." Brown'un da bu tanımlama ile desteklediği üzere kodlama, üretken sanatın ihtiyaç duyduğu otonom sistemi oluşturmak üzere kullanılan en etkili yöntemlerin başında gelmektedir. Canlı kodlama uygulaması, gerçek zamanlı olarak müzik üreten bilgisayar programlarını yazmayı ve değiştirmeyi içerir (Brown & Sorensen, 2009, s.17). Canlı kodlamanın temel ilkesi, besteci (aynı zamanda) programcının karmaşık algoritmik programlama becerilerini ve müzik bilgisini bir arada yürütmesi ve virtüöz betik dilleri algoritmik tekniklerle oluşturmak için matematiksel bilgi, deneyim ve pratiğini kullanmasıdır (Burnard, 2012, s.177).

Canlı kodlama, gerçek zamanlı bir programlama eylemidir. Hem müzik hem de matematik alanında uzmanlık sahibi olmayı gerektirir. Bu yöntemi içeren müzik yapma etkinlikleri genellikle izleyicinin de bestecilerin yazdığı kodların kaynağını görebildiği canlı bir performans durumunda gerçekleşir (Şekil 8) (Creative Applications, 2019).

Canlı kodlama performansı esnasında sesleri doğrudan oluşturmak mümkündür fakat esas amaç sesleri bağımsız olarak kendisi üreten otonom sistemi oluşturmaktır. Performans esnasında üretken süreç, öncelikli olarak algoritmalar ile otonom sistemin yaratılması ve ardından bu sistem sesleri üreten kazanılan zamanda sanatçının bir sonraki aşamada müziği değiştirecek olan kodları canlı olarak yazması şeklinde ilerler. Brown ve Sorensen'in (2009, s.17-18) tanımladığı canlı kodlamada yer alan üretken süreçlerin sahip olması gereken bir dizi ölçüt şu şekildedir:

- Üretken süreçler öz olmalı ve hızlı yazılabilmeli,
- Çeşitli müzikal koşullara uygulanabilir olmalı,
- Gerçek zamanlı değerlendirilmeye izin veren, hesaplama açısından verimli olmalı,
- Duyarlı ve uyarlanabilir olmalı,
- Uygun parametrelere maruz bırakılarak değiştirilebilir olmalıdır.

Canlı kodlama, üretken sanat ve müziğin tam anlamıyla birleştiği bir kurgu olarak tanımlanabilir. Üretken sanat için tanımlanan ölçütleri karşılamakla beraber kendi ölçütlerini ve ihtiyaçlarını da belirlemiştir. Sanatçıların müzikal becerilerinin yanı sıra kodlama bilgilerini de sergiledikleri bu performanslar, üretken müzik kavramına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

## Tartışma

Geleneksel tasarım yöntemlerinde sanat üretimi işi tamamen sanatçının kontrolünde iken üretken sanat alanında sanatçı, öngöremediği sonuçlara ulaşabilmek için kendi isteğiyle bağımsız bir sistemi sürece dahil eder. Bu çalışmada müzikal sistemler ile entegre bir şekilde çalışan üretken sanatın örnekleri incelenmiştir. Üretken sanata dair beyan edilen ölçütlere bakıldığında üretken sanatın, "çevresi ile etkileşim halinde olan, sürekli olarak



değişim gösteren ve benzersiz sonuçlara ulaşabilen, rastgelelik içeren, kendi kendine kararlar alabilen bir mekanizmayı içeren bir süreç olduğu" görülmektedir.

Üretken sanatta müziğin kullanımına dair ilk örneklerin, bilgisayar döneminden önce sadece metinsel yönergelere dayalı olarak gerçekleştirilebildikleri görülmektedir. Metinsel yönergeler zamanla kodlama bilgisinin de gelişmesiyle yerini algoritmik hesaplamalara bırakmıştır. Süreci çok daha hızlı bir şekilde yürütebilen bilgisayarlar, üretken müzik anlamında artık vazgeçilemez bir araç haline gelmiştir. Erken dönemlerde şans ve rastgelelik kavramlarını içermesi nedeniyle bir oyuna dönüşen üretken sanat, modern zamanlarda bilgisayar oyunları için üretken müzik kullanımına evrilmiştir.

## Sonuç ve Öneriler

Günümüzde üretken sanatçılar programlama ve algoritmik hesaplama bilgilerini sanatsal becerileri ile birleştirerek alternatif alanlara yönelmişlerdir. İncelenen örnekler bakıldığında bilgisayar teknolojisi ilerledikçe üretken sanat ve beraberinde gelişen üretken müzik, temelde sunulan ölçütlere sadık kalmış fakat alanda ihtiyaç duyulan özelliklere göre kendi parametrelerini belirlemişlerdir. Üretken müzik artık, ilk örneklerinde görüldüğü üzere sanatsal bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek, bilgisayar destekli tasarımların bir parçası haline gelmiş, farklı işlevler kazanmıştır. Dijital teknolojiye gelişmeler paralelinde de evrimleşmeye devam edeceği öngörülmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

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

## Kaynaklar

- Alexey Sysoev. (21.04.2019). *Cornelius Cardew "The Great Learning" Paragraph 7* [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=6C-cGT\\_cbNfg](https://www.youtube.com/watch?v=6C-cGT_cbNfg)
- Ariza, C. (2011). Two Pioneering Projects from the Early History of Computer-Aided Algorithmic Composition. *Computer Music Journal, The MIT Press*, 35(3), 40-56. [Crossref]
- Artstation. (t.y.) *Fract Osc, Richard Flanagan* [Fotoğraf]. Erişim: 07.10.2021, <https://www.artstation.com/artwork/ERzgK>.
- Boden, M. A., & Edmonds, E. A. (2009). What is generative art? *Digital Creativity*, 20(2), 21-46. [Crossref]
- Brown, P. (2005). Is the Future of Music Generative? *Music Therapy Today*, 6(2), 215-274.
- Brown, A. R., & Sorensen, A. (2009). Interacting with Generative Music through Live Coding. *Contemporary Music Review*, 28(1), 17-29. [Crossref]
- Brown, A. R. (2016). Performing with the other: the relationship of musician and machine in live coding. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 12(2), 179-186. [Crossref]
- Burnard, P. (2012). *Musical Creativities in Practice*. Oxford University Press. [Crossref]
- Collins, K. (2009). An Introduction to Procedural Music in Video Games. *Contemporary Music Review*, 28(1), 5-15. [Crossref]
- Collins, N., & Brown, A. R. (2009). Generative Music Editorial. *Contemporary Music Review*, 28(1), 1-4. [Crossref]

- Creative Applications. (2019). *Workshop: Live Coding Visuals with Hydra* [Fotoğraf]. Erişim: 20.10.2021. <https://www.creativeapplications.net/member-submissions/workshop-livecoding-visuals-with-hydra/>
- Dehlinger, H. (2020). Generative Art. *Journal of Mathematics and the Arts*, 14(1-2), 33-36. [Crossref]
- Dorin, A., & McCormack, J. (2001). Introduction: First Iteration: A Conference on Generative Systems in the Electronic Arts. *Leonardo*, 34(3), 239-242. [Crossref]
- Dusman, L. J. (1987). The individual as structure in Cornelius Cardew's the great learning: paragraph 7. *Interface*, 16(4), 201-217. [Crossref]
- Eno, B. (1996). *Generative music*. In Motion Magazine. <http://www.inmotionmagazine.com/eno1.html>
- Flanagan, R. E. (2021). *Fract OSC, Game, Level, Sound & Graphic Design, Art, Animation, UI*. Erişim:11.10.2021, <http://www.richardflanagan.com/fractosc>
- Galanter, P. (2003). *What is generative art? Complexity theory as a context for art theory*. Generative Art Conference, 2003.
- Galanter, P. (2012). Generative art after computers. *15th Generative Art Conference*, s.271-282.
- Gbrachetta. (t.y.). *Musical Dice A new take on Mozart's game*. Erişim: 20.10.2020, <https://gbrachetta.github.io/Musical-Dice/>
- Godt, I. (2005). Music: A Practical Definition. *The Musical Times*, 146, 83-88. [Crossref]
- Hedges, S. A. (1978). *Dice Music in the Eighteenth Century. Music & Letters, Oxford University Press*, 59(2), 180-87. [Crossref]
- Kania, A. (2010). Silent Music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, s. 343-53. [Crossref]
- Kenney, N. (2018). *Back from the brink: Jean Tinguely's beloved music machine* [Fotoğraf]. Erişim: 16.10.2021, <https://www.theartnewspaper.com/2018/11/15/back-from-the-brink-jean-tinguelys-beloved-music-machine>
- Levinson, J. (1990). *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca: Cornell University Press.
- McCormack, J., Dorin, A., & Innocent, T. (2004). Generative Design: A Paradigm for Design Research, Futureground – DRS. *International Conference*, s. 17-21.
- Monash University. (t.y.) *The Great Learning 7. Paragraf* [Fotoğraf]. Erişim: 09.10.2021, <https://users.monash.edu/~cema/projects/hons2000/p7>
- Musica informatica. (t.y.). *Push Button Bertha nota görseli* [Fotoğraf]. Erişim: 11.10.2021, <https://www.musicainformatica.org/topics/push-button-bertha.php>
- Oxford Learner's Dictionaries. (t.y.). *Definition of algorithm*. Erişim:05.10.202, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/algorithm?q=algorithm>
- Plut, C., & Pasquier, P. (2020) Generative music in video games: State of the art, challenges, and prospects. *Entertainment Computing*, Vol. 33. [Crossref]
- Ruttikay, Z. (2007). Composing Mozart Variations with Dice. *Teaching Statistics. An International Journal for Statistics and Data Science Teaching*, 19(1), 18-19. [Crossref]
- Shao, J., Mcdermott, J., O'Neill, M., & Brabazon, A. (2010). Jive: A Generative, Interactive, Virtual, Evolutionary Music System. *In EvoApplications* (2), 341-350. [Crossref]
- Selz, P. (1966). *Directions in Kinetic Sculpture*. Berkeley. University of California Press.
- Skeggs, E. S., Langberg, E. I., Marcucci, S., & Mackintosh, T. P. (2017). Weighing Perceived Values of Tinguely's Sculptures Against Technically Advanced Conservation. <https://digitalcommons.wpi.edu/iqp-all/383>
- Spittel, A. (2018). An introduction to Generative Art: what it is, and how you make it. Erişim: 21.10.2021 <https://www.freecodecamp.org/news/an-introduction-to-generative-art-what-it-is-and-how-you-make-it-b0b363b50a70/>
- Topçu, O. (2015). Akıllı Otonom Sistemler. *Turkish Navy Magazine*, 18-25.
- Wooller, R., Brown A., Reck E., Roger M., Berry S., & Diederich, J. (2005). A framework for comparison of process in algorithmic music systems. *Generative arts practice. Sydney: Creativity and Cognition Studios Press*, 109-124.

# Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Dantel

## Lace in the Context of Interdisciplinary Art

### Öz

Dantel, bir kumaşın kenarına işlenen veya bağımsız olarak her türlü iplikle çeşitli biçimlerde örülen, ince ve ağ görünümlü örgülere verilen genel addır. Anadolu'da dantelin başlangıç tarihini tespit etmek mümkün olmamakla birlikte, Türk kadınının günlük uğraşı ve çeyiz geleneğinin önemli bir parçası olmuştur. Dantelin 12. yüzyılda Anadolu üzerinden Yunanistan'a, oradan da İtalya yoluyla Avrupa'ya geçtiği düşünülmektedir. 16. yüzyılda Fransa'da bir endüstri kolu olma yolunda ilerleyerek büyük ilgi gören dantel, 1594 yılında Fransız Akademi sözlüğüne geçmiş ve diğer diller içinde kabul edilmiştir. 19. yüzyılda göç veya diğer yollarla dünyanın birçok yerine yayılan dantel günümüzde ilgisizlik, kadınların iş hayatına aktif katılımı, boş vakitlerin artık farklı şekillerde değerlendirilmesi, değişen moda ve dekorasyon anlayışı gibi sebeplerle üretimi gün geçtikçe azalan bir el sanatı durumuna gelmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatta yeni bir sürece girilmiş ve güzel sanatlar alanında disiplinlerarası çalışmalar görülmeye başlanmıştır. Bu süreçte özellikle tekstil malzeme ve tekniklerinin kullanımı dikkat çekmiştir. Bu döneme kadar insanların giysilerini ya da evlerini süsleyen dekoratif danteller, yeni bir anlayışla sanat unsuru olarak farklı bir anlam kazanmıştır. Böylece dantel geleneksel ve dekoratif kimliğinden uzaklaşarak sanatta düşünce ve malzeme kalıplarının sınırlarını aşılmasını sağlamıştır. Bu amaçla çalışmada geleneksel teknikleri kullanarak danteli yeniden inşa etmeyi başaran farklı disiplinlerdeki sanatçıların eserleri ve enstalasyon çalışmalarından örneklerle konu tartışılmıştır. Çalışma tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanatsal yaklaşımlar, disiplinlerarası sanat, dantel

### ABSTRACT

Lace is the general name given to fine, net-like weaves that are embroidered into the edge of a fabric or knit independently with any type of yarn. Although it is not possible to determine the beginning date of lace in Anatolia, it has been an important part of the daily occupation and dowry tradition of Turkish women. It is thought that lace passed from Anatolia to Greece in the 12th century and from there to Europe on the way to Italy. In the 16th century, lace which attracted great attention by progressing to become an industry branch in France was transferred to the French Academy dictionary in 1594 and was accepted among other languages. Lace which spread to many parts of the world in the 19th century through immigration or other ways has become a handicraft whose production is decreasing day by day due to reasons such as indifference, active participation of women in business life, different ways of using leisure time, and changing fashion and decoration understanding. Since the second half of the 20th century, a new process has been entered in art and interdisciplinary studies have started to be seen in the field of fine arts. In this process, especially the use of textile materials and techniques has attracted attention. Until this period, lace gained a different meaning as an element of art with a decorative, new understanding that adorned people's clothes or homes. Thus by moving away from the traditional and decorative identity of lace it was ensured that the limits of thought and material patterns in art were overcome. For this purpose, the subject is discussed in this study, with examples from the works of artists from different disciplines and installation works who have succeeded in reconstructing lace using traditional techniques. The study is a descriptive research based on survey model.

**Keywords:** Artistic approaches, interdisciplinary art, lace

Mine CAN 

Kocaeli Üniversitesi, Değirmendere Ali Özbay Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye



Bu çalışma Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 16-21 Kasım 2021 tarihleri arasında Kocaeli/Türkiye'de düzenlenen 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Geliş Tarihi/Received: 23.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 28.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Mine CAN

E-posta: mine\_can82@hotmail.com

Cite this article: Can, M. (2022). Lace in the Context of Interdisciplinary. *Art Vision*, 28(48), 85-90.



Copyright@Author(s) - Available online at finearts-ataunipress.org  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

### Giriş

Dantel, tekstil sanatı içerisinde kendisine has doku karakterleri ve estetik değeri ile geçmişten günümüze farklı teknik ve desen özellikleriyle varlığını sürdürmüş bir zanaat ve sanat dalı olarak görülmektedir (Yıldız & Öğüt, 2020: 126). Örne sanatının yüzyıllardır süregelen gelişim süreci içerisinde "dantel, bir kumaşın kenarına işlenen veya bağımsız olarak her türlü iplikle çeşitli biçimlerde örülen, ince ve ağ görünümlü örgülere verilen genel addır" (URL-8). Teknik açıdan analiz edildiğinde ise dantel, iğne veya tığ ile tek ipliğin ilmeler halinde düğümlemesi sistemine göre örülmesiyle meydana gelir (Balkanal, 2010: 47).

Yapılan arkeolojik araştırmalarda Friglerden Antik Mısır'a, Orta Asya'da yaşayan Hunlardan Romalılara kadar pek çok medeniyete ait örücülükle ilgili buluntulara rastlanmıştır. Dantelin Avrupa'da ne zamandan itibaren üretilmeye başlandığına dair çok çeşitli bilgiler mevcuttur. Kaynaklarda iğne ile yapılan örgülerin Ege masallarında geçtiği ve eski örneklerin balık ağları olduğu vurgulanmıştır. Bu sebeple dantelin "12. yüzyılda Anadolu'dan Yunanistan'a, oradan da İtalya yolu ile Avrupa'ya geçtiği" düşünülmektedir (Özbel, 1951; aktaran Balkanal, 2010: 46). Jackson (1900: s.4), bu konuyu destekler nitelikte, dantelin Uzak Doğu'ya özgü olduğunu, ancak tutucu gelenekleri nedeniyle yeterli bilgiye sahip olunmadığı için en eski dantel formlarının doğuda yapıldığına işaret etmekte ve

dantelin doğudan Avrupa'ya yakın ve bitişik Asya ülkeleriyle olan ticari ilişkiler yoluyla geçme ihtimalinin yüksek olduğuna işaret etmektedir.

16. yüzyılda Fransa'da bir endüstri kolu olma yolunda ilerleyerek büyük ilgi gören dantel, 1594 yılında Fransız Akademi sözlüğüne geçmiş ve diğer diller içerisinde kabul edilmiştir (Öğüt, 1973: 55). 19. yüzyılda göç veya diğer yollarla dünyanın birçok yerine yayılan dantel günümüzde ilgisizlik, kadınların iş hayatına aktif katılımı, boş vakitlerin artık farklı şekillerde değerlendirilmesi, değişen moda ve dekorasyon anlayışı gibi sebeplerle üretimi gün geçtikçe azalan bir el sanatı durumuna gelmiştir.

Bugün küreselleşmeyle birlikte yeni bir sürece girilmiş ve disiplinlerarası çalışmalar sanatın hemen hemen her alanına girmiştir. Bu döneme kadar insanların giysilerini ya da evlerini süsleyen dekoratif danteller, çağın getirdiği yeni anlayışla bir sanat unsuru olarak farklı bir anlam kazanmıştır (Arabalı Koşar, 2017: 2040). Böylece dantel geleneksel ve dekoratif kimliğinden uzaklaşmış, sanatta düşünce ve malzeme kalıplarının sınırlarının aşılmasını sağlamıştır. Kendisine yeni mekan ve malzeme arayan sanatçı, sanatın her yönüyle sınırsız ifade aracı olma özelliğinden yararlanarak kendisine yeni ve özgür alanlar yaratmıştır. Bu anlayış nesnelerin belirlenen bir mekanda kurulumu ve düzenlenmesinden oluşan ve bir çeşit sanatsal üretim şekli olarak ifade edilen enstalasyon uygulamalarının hayatımıza girmesini sağlamıştır. Modern sanatın önemli bir parçası olan enstalasyon çalışmaları izleyenlere sanat eserinden çok sanat hazzı yaşatmakta olup, bu tür uygulamalarda dantel veya tığ örücülüğünün kullanıldığı disiplinlerarası çalışmalara sıklıkla rastlanmaktadır (Toluyağ, 2020: s. 101-114).

### Yöntem

Bu çalışma tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır. Çalışmada dantelin kısa tarihçesi hakkında literatür taraması yapılmış ve geleneksel teknikleri kullanarak danteli yeniden inşa etmeyi başaran farklı disiplinlerdeki sanatçıların eserleri ve enstalasyon çalışmalarından örnekler sunulmuştur.

### Bulgular ve Tartışma

#### Disiplinlerarası Çalışmalarda Dantelin Kullanımına Örnekler

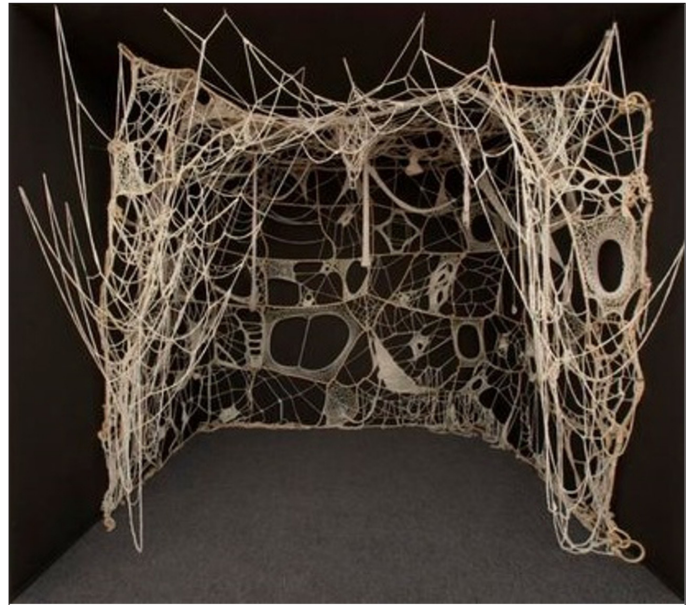
Sanayi Devrimi sonrasında sanatsal etkileşimler modernleşme sürecinde hız kazanarak değişime uğramış ve 20. yüzyılın başlarında bu etkileşimin yansımaları gözlenmeye başlamıştır. Disiplinlerarası çalışmaların temellerinin atıldığı bu değişimlerde "Arts and Crafts Movement" (Sanat ve El Sanatları Hareketi) ve güzel sanatlar ile uygulamalı sanat kuramlarını birleştirmeyi amaçlayan Bauhaus'un rolü oldukça önemlidir. 1919 yılında bir tasarım ve zanaat okulu olarak kurulan Bauhaus'ta mimariden heykelle kadar dönemin ünlü sanatçıları görev almıştır (Atay Yolal, 2020: 30-31). Yüzyılın ortalarına gelindiğinde sanatta ifade biçimleri ve kullanılan araçların tartışıldığı yeni bir döneme girilmiş ve sanatta disiplinlerarası ilişkilere dayalı olarak, sanatın kendi alanlarında ve farklı bilim dalları ile etkileşime girdiği görülmüştür. Özellikle 1960 sonrasında lif sanatı ile diğer sanat disiplinleri arasındaki katı sınırların ortadan kalktığı ve resim, heykel, mimari gibi disiplinlerde teknik ve malzeme alışverişinin değişim gösterdiği bir sanatsal ortamın oluşmaya başladığı gözlenmiştir (Arabalı Koşar, 2007: 2017).

Bu bağlamda sanat alanlarının birbiri ile etkileşime girmesi ve lif sanatının yeni ve güçlü bir ifade aracı olarak sanatta kullanması, zenginliğe ve çoğulcu bir anlayışın egemen olmasına sebep olmuştur. Böylece örme disiplinlerarası bir sanat biçimi olarak öne çıkmış ve tekstile ait malzemeler plastik sanatlar alanında kullanılmaya başlanmıştır (Arabalı Koşar, 2017: 2040). 20. yüzyılda pek çok sanatçının bir çeşit örgü olan danteli ve dantelimsi dokuları toplumsal bir takım söylemleri ifade etmek ve mesaj iletmek için sanatsal bir ifade aracı olarak kullandığı görülmektedir.



Şekil 1.

Mary Walker Phillips'e Ait Bir Örme Eser Kaynak: (URL-1) <https://alchetron.com/Mary-Walker-Phillips> (26.10.2021)



Şekil 2.

Faith Wilding, "Rahim Odası" (Crocheted Environment, Womb Room) Kaynak: (URL-6) <http://mondo-blogo.blogspot.com/2012/01/california-crazy.html> (20.03.2022)



Amerikan El Sanatları Konseyi üyesi olan Mary Walker Phillips, el örgüsünü bağımsız bir sanat formu olarak keşfeden ilk kişi olarak kabul edilmektedir. O güne kadar tiğ yardımıyla oluşturulan danteller, birbirine geçen ilmek sistemiyle, elde iki veya üç boyutlu form ve dokular olarak bir zanaat olarak uygulanmıştır. 1960'lı yılların başında Mary Walker Phillips, örme zanaatının ününü genişletmek istemiş ve onun sayesinde örme, zanaat ürünü olmaktan çıkarak sanatsal bir değer olarak yükselmeye başlamıştır (Searle, 2008: 10).

Amerikalı bir sanatçı, yazar ve öğretmen olan Mary Walker Phillips, Michigan Cranbrook Sanat Akademisine çağdaş dokuma ve tekstil eğitimi almış ve 1960-1963 yılları arasında MFA'sını kazanmıştır. Phillips, kitle pazarı ve atölyeler için el örgüsü hakkında kitaplar yazarak, seri üretim endüstrisinde devrim yaratmış ve daha sonra ününü dokuma kumaşlardan örgülere de kaydırmıştır. Mimariden ilham alan Mary Walker Phillips, soyut olan örme duvar asmalarıyla tanınmıştır (Şekil 1). Örme sanat eserlerinde klasik kazak, çorap, bere gibi alışılmış modellerden uzaklaşmış ve bunun yerine danteli andıran ince işler tasarlamıştır (URL-1).

Dantelin sanatsal bir ifade aracı olarak kullanıldığı en başarılı örneklerden birisi Faith Wilding'in düzenlemesidir. Miriam Schapiro'nun da öncülüğünde 1972 yılında, Chicago sanat okulu öğrencisi 23 kadın sanatçının katılımıyla "Kadın Evi" projesi başlatılmış ve bu projenin en anlamlı eseri lif ve performans sanatçısı Faith Wilding tarafından tasarlanmıştır. Feminist sanatın önemli isimlerinden olan Faith Wilding "Rahim Odası" (Crocheted Environment, Womb Room) isimli düzenleme çalışmasında danteli kadınla özdeşleştirmiştir (Şekil 2). İç mimari ve tekstil sanatını birlikte kullanan sanatçı, halatların aralarında dantel tekniğinden yararlanarak oluşturduğu sığınak formu ile saklanmak ve çaresizlik temasını vurgulayarak, duvarları siyaha boyanmış loş bir oda ve rahim ismiyle eserini ön plana çıkarmıştır (URL-7).

Günümüz de bazı sanatçıların danteli toplum içindeki haklarını ve sosyal söylemlerini iletmek için bir materyal ve yöntem olarak kullandıkları görülmektedir. Bu anlamda kamusal alanlarda yer alan ağaçlar, araçlar, binalar ve diğer birçok nesne tiğ örgüleri ve dantellerle kaplanmaktadır. Bir çeşit örgü graffiti olarak adlandırılan bu yeni sanat formunun tanınan isimlerinden Magda Sayeg, çalışmalarında çok renkli bir üslup kullanarak oluşturduğu örmelerle alttaki nesnenin ana formunu bozmadan bambaşka



**Şekil 3.** Magda Sayeg, "Knitted Bus" (Örümüş Otobüs) Kaynak: (URL-2) <http://www.dookyblog.com/?tag=magda-sayeg> (24.10.2021)

bir imgelem algısı yaratmaktadır (Şekil 3). Eserleriyle metro ve köprülerin dış cephelerinde, kentsel alanların stratejik yerlerinde, arabaları, ağaçları ve sokakları örgülerle kaplayan veya giydiren sanatçının örme ve dantelin geleneksel rolünü modern yaratıcılık seviyelerine taşıdığı görülmektedir (URL-2). Sanatçının



**Şekil 4. a, b** (a) Joana Vasconcelos, "Dantelli Piyano" (Dentelle Piano). (b) Joana Vasconcelos'a Ait Dantelle Kaplanmış Hayvan Figürleri. Kaynak: (URL-7) <https://textileartcenter.wordpress.com/tag/piano-dentelle/> (26.10.2021)





**Şekil 5.**

Irmak Bayburtlu, Şans, "Kabuktan Hayaller Giymek", (2019). Kaynak: (Bayburtlu, 2020: 83) <https://usved.com/files/4230642b-d22c-4ca1-8b0b-a80229ebbdbb.pdf> (20.03.2022)

geleneksel teknikleri alıp tanıdığımız ve bildiğimiz bir şeye dönüştürme çabası, Yılmaz'ın (2011: 129) ifade ettiği üzere, sanatın her döneminde gelişen tanımına paralel olarak, bireyin düşüncükleri ve hayalleri ile birlikte, ifade ettiği kavram ve yöntemlerin de değişip gelişebileceğine en güzel örneklerden birisi olarak gösterilebilir.

Enstalasyon ve heykel yapmak için seçtiği malzemelerde klasik malzemeler yerine tığ işleri ve dantel kullanan Joana Vasconcelos, gelenek ve moderniteye meydan okuyan çalışmalarla geniş ve zengin bir yorum alanı yaratmıştır. "Dantelli piyano" (Dentelle Piano) adlı çalışmasında yüksek kültürü temsil eden piyanoyu ve sandalyesini dantelle kaplayarak kültür ikilemini ironik bir anlatımla sergilemiştir (Şekil 4a). Sanatçı ayrıca pek çok hayvan figürünü de dantelle kaplayarak adeta ikinci bir deri oluşturmaktadır (Şekil 4b). Bu çalışmaların bazılarında dantel ile çok zarif bir estetik görüntü, bazılarında ise kitsche yakın sarkastik bir eleştiride bulunduğu izlenmektedir (Krause Schilling, 2011).

Günümüzde bazı tekstil tasarımcılarının da disiplinlerarası çalışmalara yöneldikleri ve sergiledikleri eserlerde heykel sanatına kendilerine özgü bir üslupla yaklaştıkları gözlenmektedir. Irmak



**Şekil 6.**

Agnes Herczeg, Bahçe, (2019). Kaynak: (URL-3) <https://www.textileartist.org/agnes-herczeg-thoroughly-modern-lace/> (20.03.2022)

Bayburtlu'nun "Kabuktan Hayaller Giymek" isimli sergisinde yer alan çalışmalarda yün, sentetik ve pamuk karışımı ipliklerin tele sarıldığı ve dantel görünümüne ince tığ örgüsü yapıların kullanıldığı görülmektedir (Şekil 5). Kadın silüetinde kurgulanmış bu heykelsi giysi formlarında renkli ipliklerle oluşturulan dantelimsi örgü yapıların iç içe geçmiş olduğu görülmektedir (Bayburtlu, 2020).

Budapeşte Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden tekstil restoratörü olarak mezun olan Agnes Herczeg, geleneksel dantel ve iğne oya-sını hassas bir işçilikle resim sanatı ile birleştiren bir sanatçıdır. Müzelerde bulunan nakış ve dantel tekniklerini uzun yıllar boyunca deneyimleyen sanatçı 2013 yılından bu yana eserlerinde oyalı örgü işleriyle birleştirmektedir. Çalışmalarında ağırlıklı olarak keten, kenevir, pamuk, ipek, jüt, rafya vb. bitkisel kökenli doğal iplikler kullanmaktadır. Sanatçı çalışmalarında kullandığı resimlerdeki figürlerin sınırlarında ince metal teller kullanmaktadır. Şekil 6'da görüldüğü üzere oluşturduğu sınırların içindeki ilmeklerin desenin yoğunluğuna göre değiştiği görülmekte ve eserlerin iplik ile çizim ve resim yapmak şeklinde adlandırılabilen danteller olduğu



**Şekil 7.**

NeSpoon, "The Sultan's Tent" Limerick/İrlanda, (2016). Kaynak: (URL-4) <https://www.thisiscolossal.com/2016/09/lace-street-art-nespoon/> (20.03.2022)

izlenmektedir. Çalışmalarında kullandığı küçük dallar, ağaç kabukları veya başka tür yardımcı malzemelerin resmin ana kompozisyonu ile uyumlu olduğu izlenmektedir. Bu sebeple görsel içerik dışında yapısal öğeleri ve çalışma aşamalarını da çok iyi planladığı anlaşılmaktadır (URL-3).

Günümüzde bazı sanatçıların sanatı, sokak sanatı aracılığı ile kamusal alana taşıdığı görülmektedir. NeSpoon adıyla bilinen Polonyalı sanatçı danteli sokağa taşıyan tasarımcılardan birisidir. Sanatçı bazen gerçek dantelleri ağ şeklinde kompozisyonlarla birlikte, bazen de sprej boya ve dantel şablonları kullanarak gerçeği aratmayan dantel görünümlü duvar resimleri ile sanatı sokağa taşımaktadır. Danteli seramik sanatında da kullanılan sanatçının aynı zamanda bazı kaldırım veya duvar çatlaklarını çimentoyla doldurup ardından bu kısımları zarif dantel tasarımlarıyla süslediği de görülmektedir. Tasarımlarını çok sayıdaki önemli müzede ve farklı ülkelerde düzenlenen festival ve biennallerde sergileyen sanatçının, ayrıca dantel sanatı çevresinde kaybolan değerleri konu alan enstalasyon çalışmaları dünyanın çeşitli şehirlerinin sokaklarını, yollarını, binalarını süslemektedir (URL-4). Şekil 7'de NeSpoon'un 2016 yılında İrlanda'nın Limerick kentinde kentinde dantelle gerçekleştirdiği sokak sanatı görülmektedir.

## Sonuç ve Öneriler

Küreselleşme ile birlikte sadece ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarda değil sanat alanında da çeşitli değişimlerin yaşandığı bilinen bir gerçektir. Özellikle 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde sanatsal faaliyetlerde bu değişimler daha çok hissedilmeye başlanmış ve sanatçıların farklı alanlar ile etkileşime girerek disiplinlerarası çalışmalara yönlendiği görülmüştür. Bu dönem lif ve örme sanatı ile diğer sanat disiplinleri arasındaki katı sınırların ortadan kalktığı, teknik ve malzemenin değişim gösterdiği bir dönem olmuştur. Bu zamana kadar geleneksel üretim yöntemleri ile bir zanaat olarak ihtiyaçlar doğrultusunda uygulanan dantel, ilk kez sanatta bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Heykel, resim, fotoğraf gibi plastik sanatlar alanlarındaki sanatçıların, dantel ve tığ örücülüğünü geleneksel uygulama biçiminin dışında farklı boyutlara taşıdığı görülmektedir. Disiplinlerarası uygulamalarda günümüz sanatçıların amacı sadece estetik değerler üretmek değil, aynı zamanda toplumsal yaşama eleştirel bir bakış açısıyla bakmak ve yaşamı etkin bir biçimde

yansıtmaaktır. Materyal seçiminde farklılığa giden sanatçı veya tasarımcıların pek çoğunun duygu ve düşüncelerini, toplumsal hak ya da sosyal söylemleri iletmek için danteli kullandıkları görülmektedir. Bu uygulamalarda bir materyal veya yöntem olarak karşımıza çıkan dantelin alışık olmadığımız bambaşka bir üslupla kullanıldığı gözlenmektedir. Bazen kentsel alanların stratejik yerlerinde veya bir sokakta gerçekleştirilen enstalasyon çalışmalarında dantel modern yaratıcılık seviyelerine taşınmıştır. Gerçekleştirilen bu tür disiplinlerarası çalışmalarda tasarımcı ve sanatçıların dantel gibi geleneksel bir zanaat unsuruna yeni bir soluk getirdikleri izlenmektedir. Ayrıca bu çalışmalar uluslararası anlamda geleneksel kültürün tanıtılması ve yaşatılmasını da destekler niteliktedir. Konuya bu açıdan yaklaşıldığında yok olmaya yüz tutan geleneksel el sanatlarının küreselleşme sürecinde bambaşka bir yöne evrilerek gelecek yıllarda disiplinlerarası çalışmalar yoluyla yaşayacağını söylemek mümkündür.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

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

## Kaynaklar

- Arabalı Koşar, S. T. (2017). Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı. *İdil Dergisi*, 6 (35), 2035-2059.
- Atay Yolal, C. (2020). *Dantel Öğesinin Özgün Seramik Yüzeyle Yansıması*. [Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi]. <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/handle/11655/23360>
- Balkanal, Z. (2010). Karadeniz'in İncisi İnebolu Yöresinde Dantel Perdeler. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 8, 44-54.
- Bayburtlu, I. (2020). Tasarım ve Sanat Sınırında Heykelsi Örme Giysiler. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 4, 66-88. [Crossref]
- Jackson, F. N. (1900). *A History of Hand-Made Lace*. New York: Charles Scribner's Son's. [Crossref]
- Koçak, E. (2021). Çağdaş Sanatta Kanaviçenin Evrimi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2), 238-259.
- Krause Schilling, A. (2011). Joana Vasconcelos ve Şok Edici Temaları. *ARTAM Global Art*, 9, 62-67. [Annabelle\\_Krause\\_Schilling.pdf](https://www.annabellekrause.com/annabelle_krause_schilling.pdf) (joanavasconcelos.com)
- Searle, K. (2008). *Knitting Art, 150 Innovative Works From 18 Contemporary Artists*. Voyageur Press.
- Taştan, T. R. (2018). *Türkiye' de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür* (Tez No: 519359). [Sanatta Yeterlik, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Toluyuş, D. (2020). Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekan, Nesne ve Sanatçı Örnekleri. *Akademik Sanat*, 5(11), 101-114. [Crossref]
- Öğüt, G. (1973). Oyacılık Sanatı ve Kütahya Oyaları. *Etnografya Dergisi*, XIII, 55-61.
- Yıldız, G., & Öğüt, L. (2020). Tanım, Terim ve Kavramları İle Dantel. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6 (1), 126-142. [Crossref]
- Yılmaz, S. (2011). Güzel Sanatlar Eğitiminde Gelişen ve Değişen Kavramlar ve Tanımlar. 1. *Sanat Tasarım Eğitimi Sempozyumu: Dün, Bugün, Gelecek* (s. 129-132) içinde.



**Yararlanılan Web Siteleri**

URL-1: <https://alchetron.com/Mary-Walker-Phillips> (26.10.2021)  
URL-2: <http://www.dookyblog.com/?tag=magda-sayeg> (24.10.2021)  
URL-3: <https://www.agnesherczeg.com/2018.html> (24.10.2021)  
URL-4: <https://nespoon.art/the-sultans-tent-limerick-ireland-2016/> (26.10.2021)

URL-5: <https://ararenkfanzin.com/2020/11/09/kadinevinde-bekleyis/> (26.10.2021)  
URL-6: <https://tr.pinterest.com/pin/624311567077738876/> (26.10.2021)  
URL-7: <https://textileartscenter.wordpress.com/tag/piano-dentelle/> (26.10.2021)  
URL-8: <https://sozluk.gov.tr/> (29.11.2021)

# Acil Durum, Sanat ve Budala: Felâkete Nasıl Direnilir?

## Emergency, Art and The Idiot: How to Resist Disaster?

Burak DELİER 

Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Sakarya, Türkiye

### ÖZ

Bu makalede, belirli sanat işlerine odaklanarak acil durum ve budalalık ilişkisi felsefi ve kuramsal bir tartışma ile açıklanmaya çalışılmıştır. Acil durum özneyi salt hayatta kalmaya odaklı dar bir akıl ve dolaysız çıkarı üzerinden hareket etmeye zorlar. Salt hayatta kalmak ise yaşamak anlamına gelmez. Yaşamak için salt hayatta kalmayı aşan anlam üretimi gereklidir. Fyodor Dostoyevski'nin *Budala* (2002) adlı romanı, Lars von Trier'in *Melankoli* (2011) adlı filminin son sahnesi ve Thomas Hirschhorn'un sanat işleri acil durumlar bağlamında budalalığın anlam üretici potansiyelini ortaya koyarlar. Dostoyevski'nin Budalası, maruz kaldığı epilepsi nöbetlerinden hayata saf bir inanç damıtır. Budala, toplumun felâketine iyileştirici bir etki yapmaz veya karşılaştığı kişilerin hayatında somut bir fark yaratmaz; o kendisi gibi kendi deliliklerini yaşayan özel kişileri olumlar. Buna karşılık Melankoli'nin başkahramanı Justine dünyanın akıbetine kayıtsızlığı sayesinde acil durum anında bir anlam üretmeyi başarır. Thomas Hirschhorn ise günümüz kapitalizminin ve modern toplumun acil durumuna bizzat bu acil durumun içine yerleşerek cevap verir. Bu şekilde acil duruma maruz kalmışlığın, şaşkına dönmüşlüğü, zayıflığın direngen imkânlarını araştırır. Budala, acil durumu geçersizleştirerek başka türlü düşünme ve duyumsama biçimlerinin, yaratıcılığın ve direnmenin önünü açar. Günümüz kapitalizminin acil sorunlara deva olmak şöyle dursun sorunları azdırdığı dünya-tarihsel bir bağlamda budala elden bırakılmaması gereken bir "kavramsal kişilik"tir.

**Anahtar Kelimeler:** Acil durum, budala, direnç, kaos, kırılmalık

### ABSTRACT

In this article, the relationship between emergency and idiocy has been tried to be explained with a philosophical and theoretical discussion by focusing on specific works of art. The emergency forces the subject to act on narrow rationality and immediate interest focused only on survival. However, mere survival does not mean living. To live requires the production of meaning that goes beyond mere survival. Fyodor Dostoyevsky's novel *The Idiot* (2002), the final scene of Lars von Trier's *Melancholy* (2011), and Thomas Hirschhorn's artworks reveal the meaning-production potential of idiocy in the context of emergencies. Dostoyevsky's Idiot distills pure faith in life from epileptic seizures that he suffers. The Idiot does not make a healing effect on the disasters of society or make a tangible difference in the lives that he meets; instead, he affirms the particular people like himself who live their own madness. On the other hand, the protagonist of Melancholy, Justine, manages to produce meaning in an emergency, thanks to her indifference to the fate of the world. Thomas Hirschhorn responds to the emergency of today's capitalism and the modern world by settling in this emergency. In this way, he explores the resistant possibilities of being exposed to the emergency, of weakness, of bewilderment. The Idiot nullifies the emergency, paving the way for other forms of thinking, sensing, creativity, and resistance. In a world-historical context where capitalism has exacerbated, let alone cured, urgent problems, The Idiot is a "conceptual personae" that should not be overlooked.

**Keywords:** Emergency, idiot, resistance, chaos, precariousness

### Giriş

Çoklu-acil durumlar tarafından kuşatılmış; ekonomik, ekolojik, epistemolojik, biyolojik, psikolojik, sosyolojik, politik krizleri çözmek için zamansal ve mekânsal çeşitli boyutlarda olağanüstü hâller ilan edilen bir dünyadayız. Birbiri ardına gelen, zaman zaman da çakışan somut, fiziki, bedensel, tam yanımızda vuku bulan acil durumların içindeyiz. Bir acil duruma deva olsun diye geliştirdiğimiz davranış biçiminin (Kovid-19 pandemisi: "Evde kal!") onunla çakışan bir başka acil durum bağlamında (İzmir depremi: "Dışarı çık!") geçersizleştiği, aynı anda iki karşıt eylemi birden gerçekleştirmemizi gerektiren eşzamanlı acil durumlar ile karşı karşıyayız. Hangi krizin asli bir aciliyet içerdiğine (ekonomi mi, sağlık mı?), hangisinin tali olduğu-

na, hangisinin öne alınması hangisinin sonraya bırakılması gerektiğine dair fikirlerimiz kendini bize dayatan her acil durumla beraber bertaraf olmaktadır. Ne yapacağımızı şaşırıyor, akılla izah edemiyor, bir acil durumdan diğerine sürüklenirken giderek hissizleşiyor, insan olmanın getirdiği özgürlük ve sorumluluk yükünü üzerimizden atmak ve en doğru, bilge ya da haklı olanın değil, o sırada sesi en güçlü çıkanın ya da elimizin altında hazır olanın ardında sıralanmayı ya da hepten geri çekilmeyi tercih ediyoruz.

Bizi budalaya çeviren bu çoklu-acil durumlarla nasıl baş edebiliriz? Acil durumlar bağlamında, tam da budalaya dönmüşlüğüümüzde kucaklanacak bir potansiyel var mıdır? Budalalık, acil durumlarla baş etmemize yardımcı olabilir mi? Modern kül-



Geliş Tarihi/Received: 26.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 01.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Burak DELİER  
E-posta: burakdelier@sakarya.edu.tr

Cite this article: Delier, B. (2022). Emergency, Art and The Idiot: How to Resist Disaster? *Art Vision*, 28(48), 91-100.



Copyright@Author(s) - Available online at finearts-ataunipress.org  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

türde ve genel geçer dilde budalalık; aptallık, akılsızlık, şaşkınlık, beceriksizlik gibi olumsuz anlamlara işaret eder. Fakat bu şekilde öne sürüldüğünde budalalık kavramı tüm potansiyellerini yitirmez; olumlu, hayatı açıcı, yükseltici anlamları da vardır. Modern zamanların sanat üretimine kabaca bakıldığında bile budala figürünün bize kendi durumumuz hakkında kritik bir bilgiyi aktarmak için çabaladığı görülebilir. Fyodor Dostoyevski'nin *Budala*'sından (2003) Samuel Beckett'in absürd tiyatrosuna; Charlie Chaplin'den Dada'ya, Kral Übü'den Jean Dubuffet'in Ham Sanat'ına; Marcel Duchamp'dan Robert Filliou'ya, Filliou'dan Maurizio Cattelan'a budala figürü ve onun birlikte budalalık hâli çağdaş sanat üretiminin temel bir motifi olmuştur. Bu yazıda bu figürün tarihsel evriminin dökümü değil, acil durum(lar) ile özel ilişkisi ortaya konulacak ve budalalığın acil durumu aşmamıza yarayacak gizli ve absürd potansiyelleri ortaya çıkarmaya ne kadar elverişli olduğu araştırılacaktır.

## Yöntem

Bu makalede belirli sanat işlerine odaklanarak felsefi ve kuramsal bir tartışma yürütülmüştür. Acil durum ve budalalık üzerine felsefe, siyaset ve sanat alanından belirli kaynakların yakın okumaları gerçekleştirilerek ana kavramlar betimlenmiş ve bu betimlemeler üzerinden kuramsal çözümler gerçekleştirilmiştir. Genel bir taramadansa, spesifik olana bakmak ve vaka analizleri üzerinden derinlemesine okumalar ve düşüncüler geliştirmek amaçlanmıştır.

## Bulgular

### Acil Durum Kavramı ve Güncelliği

Son yirmi yıldır, özellikle Covid-19 pandemisinden sonra artarak, "acil durum/istisna hâli" sosyal bilim ve sanat söyleminde vazgeçilmez bir kavram haline gelmiştir. Giorgio Agamben, acil durum kavramını Michel Foucault'nun biyopolitika düşüncülerinden yola çıkarak geliştirir. Agamben, Foucault'dan ayrışarak; biyopolitikayı modern dönemde ortaya çıkan, "ölümü değil hayatı yönetmeye" odaklı bir iktidar biçimi olarak ele almaz. Agamben, dokuz kitaplık *Kutsal İnsan* başlığı ile yürüttüğü çalışmada biyopolitikanın kökenini Batı metafiziğinin ve siyaset zihniyetinin temelinde yatan çelişkide bulur. Agamben'e (2001) göre, Aristoteles'in *bios* (belli bir biçime, tarza sahip hayat) ve *zoe* (hayvanları, insanları ya da tanrıları kapsayan biçimsiz hayat) ayrımını yankılayan; kimin/neyin yaşamaya ve yasa tarafından korunmaya ve sembolik düzene dâhil edilmeye değer bir hayata sahip olduğu, kimin/neyin yasanın ve sembolik düzenin koruması dışına atılabileceğinin kararını veren egemenin konumu bütünüyle sorunlu ve paradoksaldir. Egemen kendini ancak hukukun dışında bir konuma, istisna hâline yerleştirerek ve acil durum ilan ederek hukuku ve yasayı kurabiliyordur ve bir kere kurulduktan sonra yasa ancak yasa dışına çıkılarak salt bir güç ve şiddet edimi ile pekiştirilebiliyordur. Yasanın özünde yasa veya hak değil; yasal düzenin dışından kaynaklanan çıplak güç ve şiddet bulunmaktadır. Bu çıplak güç ve şiddet, geçmişte, bir gün, bir yerde, bir kereliğine gerçekleşmiş kurucu bir edimdense; hâlihazırda, her an yasanın kendisini geçerli kılabilmesinin koşuludur. Dolayısıyla her olağan/kurala bağlı durum potansiyel olarak bir olağanüstü hâlin/acil durumun konusu olabilir. Bu anlamda, yasanın kurduğu düzen, geçerliliğini düzen dışından alan, fakat şimdi ve burada, düzen içinde gerçekleşen sürekli tekrar etmesi gereken siyasal güç edimlerinden kaynaklanır.

Siyasal gücün paradoksu ile hayatın *bios* ve *zoe* olarak ayrılması örtüşür. *Zoe*, biçimsiz, çıplak hayattır; fakat tam da kendini yasa dışından, çıplak bir şiddetle kuran yasanın dışladığı ve dışlayarak

da ürettiği şeydir. Agamben (2001), bunu, egemen (düzen kurucu özne) ve kurt (düzen dışı hayvan) figürleri arasındaki farazi ayrımı ve asli örtüşmeyi ortaya koyarak açıklar. Doğada, varoluşta veya kültürde biçimsiz, çıplak; aynı anda hem insana, hayvana ve tanrılara ait olan "kutsal" bir hayat bulunmamaktadır. Bu durumda *zoe* ve *bios* ayrımı farazileşir; felsefi, mantıksal, bilimsel ve siyasal akıl yürütmelerle haklılaştırılması imkânsızlaşır ve salt egemenin keyfine dayalı hale gelir. *Bios* ile *zoe*'nin, kural ile istisnanın, egemen ile çıplak hayatın bu şekilde iç içe geçmesi, aynı madalyonun iki yüzü olmaları, insanlığın, modernliğin, siyasal ve toplumsal düzenin temel sorunudur. Agamben, Walter Benjamin'in, ölümünden önce kaleme aldığı *Tarih Üzerine Tezler* metninde dile getirdiği "Ezilenlerin geleneği gösteriyor ki, içinde yaşadığımız 'olağanüstü hâl' istisna değil, kuraldır." düşüncesini kendi araştırmasının şiarı haline getirmiştir (Benjamin, 1993, s. 43). Agamben günümüz toplumlarını uyarılmaktadır: Siyasi ve sembolik düzenin temelinde yatan bu çelişki çözülmediği takdirde toplama kamplarının insan toplumlarının nomos'u olarak kalacağını; her an şurada ya da burada, küçük ya da büyük ölçekli soykırımların gerçekleşmeye hazır olduğunu söyler. İçinden geçtiğimiz son yıllar göz önüne alındığında (başta Covid-19 pandemisinde uygulanan sınıfsal ve ayrımcı politikalar, aşya ulaşımında ülkeler arasındaki eşitsizlik, Suriye savaşından kaynaklanan göçmen ve mülteci sorunları, kurulan ve kurulmakta olan toplama kampları, yabancı düşmanlığı, son yıllarda Fransa ve Türkiye gibi ülkelerde çeşitli nedenlerle ilan edilen fiili Olağanüstü Hâller, küresel ısınmadan kaynaklanan yangın ve seller, depremler, ekonomik kriz vb.) Agamben'in tartışmasının bizim için can alıcı önemde olduğu ortadadır.

### Acil Durum ve Sanat

Gilles Deleuze ve Felix Guattari *Felsefe Nedir?* adlı kitaplarının "Kaostan Beyne" başlığını taşıyan sonuç bölümünde sanatı, görüşlere (doxa), "klişe"lere ve kaosa karşı kaosa beraber girilen bir kavga olarak nitelerler (1996). Sanat, insanların görüşler ve klişelerle kapladıkları "gökkubbe"de bir delik açarak "bir parçacık kaosu içeri alabilmek" için çalışır:

İnsanlar ara vermeksizin onları koruyacak bir şemsiye imal ederler, bunun alt yüzüne bir gökkubbe çizer ve uzlaşımını, görüşlerini yazarlar buraya; ama şair, sanatçı, şemsiyede bir gedik peydahlar; hatta, özgür ve esintili bir parçacık kaosu içeri alabilmek, ani bir ışık içinde gedikten beliriveren bir görüyü, Wordsworth'un çuhaçiçeğini veya Cezanne'nin elmasını, Macbeth veya Ahab'ın silüetini çerçevelemek uğruna, gökkubbeyi bile yırtar (Deleuze & Guattari, 1996, s. 181).

Sanatçı, kaosa karşı korunmak amacıyla kültüre, hâkim görüşlere, hayatı hızlıca duyum alışkanlıklarına indiren klişelere sığınmaz; bu genel geçer kültürün ve sanat anlayışının bir tekrarıdır. Buna karşılık, sanatçının çabası kaosu kültüre karşı kullanmak da değildir. "Ressam bir felâketin, ya da bir yangının içinden geçer ve tuvalin üzerinde, tıpkı onu kaostan kompozisyona ulaştıran sıçrayışın izi gibi, bu geçişin izini bırakır." (Deleuze & Guattari, 1996, s. 180). Sanatçı kaosa karşı kültürün görüş ve klişelerini bir kenara bırakır, kendini kaosa açar, ona maruz kalır. Buradaki amaç kaosa ulaşmak, kaosta yitmek ve kaybolmak değildir; kaostan bir "sıçrayışla" bir anlam ya da duyum damıtmaktır.

Bir kaos yapıtı hiç şüphesiz bir görüş yapıtından daha iyi değildir, sanat da görüşle yapıldığından daha çok kaosa yapılmamıştır; ama, eğer sanat



kaosa karşı dövüştüyorsa, bunun nedeni denenmiş silahlarla daha bir iyi yenebilmek için, sonradan görüşe yönelteceği silahları ondan ödünç almaktır (Deleuze & Guattari, 1996, s. 182)

Dolayısıyla sanatçının hareketi salt kaosa doğru değildir; hareket asıl olarak kaostan, insan kapasitelerini zorlayan, aşan duyular okyanusundan kültüre doğrudur. Ancak, sanatçının, kültürle (klişe ve görüşlerle) savaşabilmesi için kaostan geçmesi, kaosun izini taşıması ve sanat işinin de kaosla beraber gerçekleşmesi gerekmektedir. Sanatçı kaosu kaos olarak bırakmaz, onu bir üst seviyeye taşır. Bu anlamda sanat işine, kaosun sanatçı dolayımı ile üst-gerçekleşmesi denilebilir.

Deleuze ve Guattari, kültürün asli olarak bir korunma ihtiyacında temellendiğini vurgularlar: "Tek istediğimiz, kendimizi kaostan korumak için bir parçacık düzen"dir (Deleuze & Guattari, 1996, s. 179). Kaosa karşı -ve kaosla birlikte- çabamızda her kültürel üretim ev kabilinden bir nitelik kazanır. "Sanat etle birlikte değil, ama evle birlikte başlar; bu yüzdendir ki mimarlık, sanatların birincisidir." (Deleuze & Guattari, 1996, s. 167). Görüşler, klişeler, şemsiye, ev... bizim ürettiğimiz bizi kaosa karşı koruyan hem somut/fiziki hem soyut/düşünsel aletleri oluştururlar. İnsan, varlığa atılması karşısında bu kültürel üretimlere ve onların koruyuculuğuna sığınmaktadır. Bu durumda, insanın varoluşunu başlı başına bir acil durum olarak nitelenmek mümkündür. İnsan varoluşunu bir acil durum olarak yaşar ve bu acil durumdan kurtulmak, onunla karşılaşmamak, onun üstünden gelmek için "bir parça düzen" arar ve bulduğuna da sığınır. Kültür (görüşler, klişeler, felsefe, bilim ve sanat ürünleri) bu asli acil duruma karşı bulunmuş hazır çözümler dağarcığıdır.

Egemenlik literatüründe tartışılan siyasal acil durum bu asli ve varoluşsal acil durum üzerinde temellenmektedir. Onun mimetik bir tekrarı gibidir; egemen, bir şok tedavisi gibi asli acil durumun üzerini örtercesine olağanüstü hâl ilan eder ve kaos ile düzen, biçimsizlik ile biçim, zoe ile bios arasında tıpkı üzerine gökkubbe çizilmiş şemsiye gibi farazi bir çizgi çeker. Agamben'in çalışması -ve acil durum literatürü- bu farazi, kaynaklandığı paradoks tarafından kurduğunu sandığı düzenin altının oyulmaması mümkün olmayan, kaosa karşı egemenliğin imkânsızlığını tanımayan, dolayısıyla egemenlik jestini sürekli tekrar etmeye mahkûm olan çözümün felâketin kendisi olduğuna işaret eder. Kaos her yerde pıtrak gibi biten toplama kampları ve sürekli ilan edilen olağanüstü hâller ile telâfi edilir.

Budala figürü böyle bir kriz açısından değerlendirilmelidir. Budala kelimesi Türkçe'ye Arapça'dan geçmiştir ve "Abdal", "bedel", "mü-badele", "tebdil" ile aynı "bdl" kökünden gelmektedir. "Abdal" bedelin çoğulu "bedeller" demektir; "Abdal (bedeller) ismi, onların nefislerini ruhlarına feda etmiş, bedenlerini ve benliklerini ruhlarının bedeli olarak vermiş olmalarını anlatır." (Bora, 2017, para. 2, 4). Abdallar toplumun olağanüstü hâlini ve egemenliğini reddederler; yasaya, hukuka bağlı değildirler; düzene, kültüre sığınmazlar, böylece varoluş karşısında kendilerini çıplaklaştırırlar. Bu anlamda, budala bedel ödemiş kişidir; kaostan korunmak yerine hayatın riskini almış, doğal, kültürel ya da siyasal nedenlerle egemen tarafından dayatılan acil durumu geçersiz kılmış, Deleuze ve Guattari'nin sanatçısı gibi felâketin ve kaosun içinden geçmiş, kaosla birlikte üst-gerçekleşmeye talip olmuştur. İçinde bulunduğumuz somut ve çoklu acil durumlar; bizi, salt hayatta kalmaya odaklı, kısa erimli çıkarlara dayalı, dar bir akıl ve sağduyu ile hareket etmeye zorlarlar. Giriş kısmında değindiğimiz gibi (Kovid-19 pandemisi bağlamında "Evde kal!", İzmir depremi bağlamında "Evden çık!") bu dar

akıl, içinde bulunduğumuz çoklu acil durumlar bağlamında kendi kendini geçersizleştirir. Bunun yanında, salt hayatta kalmaya odaklanmamızı önererek, toplumsal ve kamusal sorumluluklarını tanıyan evrensellik ufkuna yönelmiş bir öznel biçimine de izin vermezler. Salt hayatta kalmanın ötesinde bir anlam üretmemize engel olurlar. Salt hayatta kalmak ise, varoluş krizini karşılayabilecek bir anlam oluşturma gücünden yoksundur. Budala figürünü merkeze alan sanatsal bir araştırma, acil durumun dayatmalarını aşarak asli acil durum ile karşılaşmamızı ve bu karşılaşmadan yeni duyum ve anlamlar üretmemizi sağlayabilir.

### Dostoyevski'nin Budalası: Açık Yürekli Bir Sabuklama

Dostoyevski'nin romanlarında kahramanlar her an en büyük kötülüğü yapabilecek ve en büyük iyiliği de gösterebilecek olan kişiler olarak tasvir edilirler. İster *Karamazov Kardeşler* (2002), ister *Suç ve Ceza* (2003), ister *Budala* (2003) ya da *Cinler* (1984)'de soğukkanlı ve mesafeli, sorunları baştan sona ele alarak akılcı bir tartışma yürütebilen, herhangi bir aciliyet hissini kuşatmadığı bir başkahraman yok gibidir. Her şey, epileptik bir krize tutulmuş, gerçeklik ile rüyanın ayırt edilemediği bir atmosfer içinde olup biter. Toplumsal, ahlaki ve varoluşsal sorunlar bütünü kahramanları kat eder. Kabaca özetlenirse, Dostoyevski kendi Hıristiyan bakış açısından; inancını, dolayısıyla varoluşun kaosunda dengede durmasını sağlayan çapasını yitirmiş, çeşitli karanlık tutkuların pençesinde kıvranan veya hiç de masum olmayan -konformizm ve sinizm gibi- "akıllılıkları" (ya da kurnazlıkları) sürdüren, her an -başta nihilizm olmak üzere- aşırı tavırlara sürüklenebilecek olan bir toplum görmektedir: "Tanrı yoksa her şey mubahtır." Ve ufukta beliren -Dostoyevski'ye göre temeli "Rus ruhu" olması gereken-milliyetçilik veya komünizm projesinin Tanrı'nın yokluğunun krize sokuğu insan ruhunun ihtiyaçlarını ne kadar karşılayabileceği belirsizdir.

*Budala*'da Dostoyevski, başta çocuklar olmak üzere hayata, doğaya ve insanlara koşulsuz bir sevgi besleyen, onların iyiliğine koşulsuz bir şekilde inanan Prens Mişkin'i (Budala'yı), bu ahlaki, varoluşsal, inançsal ve politik krizler içindeki toplumun içine yerleştirir. Prens Mişkin tedavi gördüğü İsviçre'den gelir; çeşitli kişiler ve durumlar ile karşılaşır, gelmekte olan felâketi sezerek fakat insanların iyiliğine inanarak ve insanlar için kaygılanarak bu durumların içinde var olur. Kimseyi kendi saf inancına ikna edemeden, onlarda elle tutulur herhangi bir davranışsal değişikliğe sebep olamadan ama karşılaştığı hemen herkeste ikircikli bir hayranlık uyandırarak tekrar İsviçre'ye, hastalığı ilerlemiş olarak döner.

Deleuze, Budala'nın "formülünü" şöyle açıklar:

Her şey, sanki bir yangın çıkmış, her şey yanmaya başlayınca, kaçıp dışarı çıkmak yerine kendime şunları demem gibidir 'Hayır! Hayır! Burada daha da acil bir şey var. Onu öğrenene kadar yerimden kıymılatmayın beni' Ama bu Budala'dır... Bu, Budala'nın formülüdür: 'Biliyorsunuz daha derin bir sorun var. Sorunun ne olduğunu iyi göremiyorum. Ama bırakın beni. Her şey yanıp kül olabilir... Önce daha acil sorunu bulmak gerekiyor.' (Deleuze, 2003, s. 28, italikler özgün metinden)

Deleuze'ün kurduğu sahnede, Budala felâketin ortasında, acil durumun buyurduğu akılcı ve apaçık eylemi, bedensel öz-korumasını erteleyerek daha acil olana yönelir. Fakat, daha acil olanın ne olduğunu bilmemektedir. Daha acil olan sorunu bilmemesi veya sorunu basitçe adlandırıp geçmemesi, sorunu geçiştirecek hızlı ve pratik çözümler önermemesi Budala'yı düşünce, yaratıcılık ve direnç figürü haline getirir. Budala (Prens Mişkin) daha acil sorunu

bilmediği veya bir şekilde sezebilse bile sorunu basit bir şekilde ifade edemediği için durur; böylece felâketi/kaosu başka türlü anlama, görme, duyumsama, dile getirme olasılıkları için alan açar. Bu iki özellik; biri bilmenin, diğeri, bilse bile dile getirmenin imkânsızlığı Budala'nın toplumsallaşmış bir özne haline gelememesini ve sabuklayan varoluşunu açıklar.

Felâketin ortasında durmak; kaosa maruz kalmak, kaosun izine ve potansiyellerine kendini açmaktır; fakat bunun da ötesinde kaosun sonuçlarını, açtığı, açacağı yaraları olumlamaştır. Dostoyevski'nin Budalas'ının önemli bir niteliği kendisi gibi toplumun sınırlarında, tuhaf bir delilik, kötülük veya düşünlük içinde felâketlerini yaşayan kişileri olumlamaştır. Prens, bu özgün kişileri düzeltmeye çalışmaz; onlar için endişelenir, ama kişisel ve toplumsal felâketlerini geçiştirecek bir çözüm, bir çıkış önermez. Buna karşılık, "iş bilirliliği", "pratikliği" ve "çok akıllı olmamayı" değer addeden toplumda Prens'in çocuksu ve saf inancı da yerini bulamaz (Dostoyevski, 2003, s. 383-384). Prens'in açık yürekliliği, coşkulu ve dosdoğru konuşmaları akıllılar toplumunda ya tamamen etkisizdir ya da kişilerin felâketlerini körükleyen beklenmedik yan etkileri vardır. Dostoyevski, bu romaniyle Budala'nın; yani, açık yürekliliğin ve hayata karşı saf inancın yerini bulamadığı bir toplumun kaderinin nihilizm ve yaşam gücünün kendine karşı dönmüşünün en açık ifadesi olan cinayet ile mühürleneceğini söylemektedir. Romanın sonunda "yitirdiği inancını geri almanın savaşını veren bir eylemci" olarak nitelenen tutkulu ve kaba Rogojin, Prens Mişkin'in en başından beri geldiğini hissettiği cinayeti gerçekleştirir (Dostoyevski, 2003, s. 283).

#### **Konuşamayanların Kurtuluşu ve Konuşanların Felâketi**

Fakat, Prens'in açık yürekliliği, coşkulu ve dosdoğru konuşmaları her zaman her yerde etkisiz değildir. Romanın başlarında, Prens Mişkin henüz tanıştığı Yepançin ailesine, İsviçre'de kaldığı kliniğin yakınlarında bir köyde geçen ve romanın kısa ve farklı bir versiyonu olan macerasını anlatır. Köylülerin dışladığı, çocukların taşıdığı, üstüne üstlük bir yabancı tarafından işgal edilmiş ve bakımını yaptığı ölmekte olan annesi tarafından bile aşağılanan, "kendini hep günahkâr gören" yoksul Marie'nin "bağışlanmış" ve mutlu ölümünün hikâyesidir bu. Prens, Marie'nin iyiliğini görmüş, ona acımış ve sevgi ile davranmıştır. Prens'in bu tavrını gören, önce onu da taşıyan ama konuşmalarını dinleyerek yavaş yavaş gözü -ve ruhları- açılan köyün çocukları da Marie'ye acımaya, ona iyi davranmaya, hediyeler getirmeye, ihtiyaçlarını dert etmeye başlarlar. Bu sayede Marie "bahtının karanlığını unutarak" ölür (Dostoyevski, 2003, s. 109). Muhatap olunan öznel çocuklar olduğunda -ki "çocuk" kategorisi de tıpkı budala gibi tam toplumsallaşmamış bir öznellik haline belirtir ve İngilizce (infant) Fransızca (enfant) etimolojisi itibari ile "konuşamayan" anlamına gelmektedir-, Budala'nın açık yürekliliği verili durumda anlamlı bir etki üretebilmektedir. Yine de burada dikkat edilmesi gereken ayrıntı nitelik Prens'in bunu sadece Marie'ye davranışı ve çocuklara dosdoğru, hesapsız, plansız, belli bir yönü, stratejisi olmayan konuşmalarıyla başarmış olmasıdır: "kendilerinden hiçbir şey gizlemiyordum, bulduğum, düşündüğüm her şeyi anlatıyordum." (Dostoyevski, 2003, s. 106).

İsviçre'de, köyde ve çocuklara karşı etkili olan bu açık yüreklilik Rusya'da, kentte, yetişkinlere karşı etkisizdir. Belli bir önerisi ve mesajı olmayan coşkulu konuşmalar, küçük ya da büyük hesaplar tarafından kurgulanan entrikaların, karanlık tutkuların (Rogojin), imalı ve şifreli konuşmaların, yanlış yorumlanan pusulaların, hınçlı bir alayla okunan şiirlerin (Aglaya), yanlış bilgilerle yönlendirilmiş kara çalan gazete yazılarının (nihilist gençlerin yazdığı

Burdovski ile Prens'in ilişkisini konu edinen yazı), manipülasyon amacı ile yazılmış itirafların (İppolit) ve dostlar arası iftiralardan (General İvolgin ve Lebedev) kavurduğu konuşanlar/yetişkinler toplumunda işlememektedir. Romanda, Marie'nin hikâyesinin anlatıldığı sayfalarda Budala'nın çocuklara hitap eden konuşmalarının örnekleri yoktur; ne dediği, nasıl dediği açık edilmemiştir; buna karşılık yetişkinler içindeki konuşmalarının örnekleri mevcuttur. Bu konuşmalar toplum içinde, diyalogun kabul edilmiş akışına aykırı, yersiz, ölçsüz sabuklamalar olarak duyulur. Dostoyevski bu konuşmaların Budala tarafından ne anlama geldiği ve ifade ettiği şey(ler) ile toplum tarafından duyulması arasında dramatik bir fark yaratır. Okuyucu, bu konuşmaların özündeki gücü, anlamı hisseder ama o da tıpkı toplum gibi sadece söylenen somut sözcükleri, cümleleri, cümle parçalarını duyar. İfade edilmeye çalışılan ile söylenen arasındaki fark, somutluktan yoksun büyük ve temel anlam (saf inanç, şekilsiz yaşam gücü, hayat olayının kendisi) ile belli bir şekle, somutluğa kavuşmuş ancak gücünü kaybetmiş dil arasındaki gerilimi belirtir. Marie'nin ruhunu, çocuklar/konuşamayanlar üzerinde etkili olan bu açık yüreklilik dolayımı ile kurtarabilen Budala; kentte, tıpkı Marie gibi işgal edilmiş ve kendini günahkâr gören, öz-yıkımcı ve saldırgan bir hıncın yönlendirdiği Nastasya Filipova'nın ne ruhunu kurtarabilir ne de onu katilinden sakınabilir.

#### **Eylemci Değil Olumlayıcı**

Budala her iki durumda da somut, fiziksel, biyolojik, nesnel duruma ve gelmekte olan ölüme ve cinayete dair bir fark yaratamaz, biyolojik ölüm her iki durumda da gerçekleşir; fakat biri derin bir suçluluk duygusu ile kararmış, adeta kendini çökerterek sona ermiş lanetli ve suçlayan, olumsuzlayan bir ölümdür; diğeri suçluluk duygusundan kurtarılmış, bağışlanmış ve bağışlayan bir ölüm. Nastasya Filipova'nın kötücül ölümü/öldürülmesi ile insani ve ruhsal bir cehennem içinde yaşamaya mahkûm olan tüm bir toplumken; Marie'nin ruhunun kurtarılması ile kurtulan ve olumlanan tüm bir köydür.

Budala'nın saf inancı, iki karakteri -ve aslında cinayetin faili Rogojin dâhil olmak üzere tüm ayrıksı, özel, deliliğin eşliğindeki karakterleri- de olumlar. Prens Mişkin'in budalalılığının kaynağı bu olumlama, yargılamama ve suçlamamada yatmaktadır. Dostoyevski'ye -ve Budala'ya göre-, kendini günahkâr görme, kendini suçlama ve kendi öz-yıkımını arzulama bir iyi ruh göstergesidir. Bu iyi ruh kendini, toplumsal ve bedensel öz-yıkım riski alınarak gerçekleştirilmektedir. Asıl kötülük, romanın üçüncü ve dördüncü bölümünün girişlerindeki "çok akıllı olmamak" ve "akıllı sıradanlık" tartışmasının işaret ettiği gibi iyi ruhun (budalalılığın, özgünlüğün ya da deliliğinin) riskini alamamak, kendinden menkul bir kurnazlıkla öz-korumacı bir şekilde genel geçer toplumsal değerlere boyun eğmektir (Dostoyevski, 2003, s. 386, 536). Budala içinde bulunduğu durumlarda fark yaratmaya çalışan ve böylece toplumsallaşan bir eylem öznesi haline geldiği takdirde, saf inancı ve hayat coşkusu ile çelişkili bir durum ortaya çıkacaktır. Bu durumda budala ister istemez yargılayacak, suçlayacak, öğütler verecek, kurtulma reçeteleri önerecek ve böylece kendi yarasına layık olmayacaktır. Budala, toplumun sınırlarında bulunan, öz-yıkım süreci içindeki karakterlerin deliliği ve içten içe iyilikleri ile özdeşleşir, onları buldukları hâllerine olumlar. Onlar çektikleri acılarla, içinde kıvrandıkları tutkularla iyi ve güzeldirler. Buna karşılık, Budala, kendi meşrebince gelmekte olan kötülükleri engellemeye çalıştığında da içinde bulunduğu kaotik entrikalar ve küçük kurnazlıklar toplumunda yanlış anlaşılır, yadırganır hatta davranışları felâketi hızlandırıcı bir etki yapar.

### **Budala: Doğal Işık ile Düşünmenin Dilini Arayan Kişi**

Budala'nın coşkulu açık yürekliliği ve dosdoğru konuşmaları epilepsi nöbetlerinin izlerini taşımaktadır. Deleuze ve Guattari "kavramsal kişilik" olarak adlandırdıkları düşünce figürlerini açıklarken "kamusal hocaya" karşı "özel düşünür"ü, "tuhaf kişi"yi öne sürerler. Budala kavramsal kişiliği ise bu özel düşünürün başlıca örneğidir; "kendisi aracılığı ile, 'doğal ışık' aracılığı ile düşünen, düşünmek isteyen kişidir." (Deleuze & Guattari, 1996, s. 60). Buradaki "doğal ışık", "cogito"daki (düşünüyorum) daha sonra aşkınlaşacak bir akıl tasavvuruna kayan "aydınlanma"daki ışıktır; fakat bunun doğadaki, etssel ve sinirsel varoluşumuzdaki duyumsal ve kaotik ışık olduğunu düşünmemek için hiçbir neden yoktur. Dostoyevski, Prens'in -ve muhtemelen kendisinin- epilepsi nöbeti öncesinde kendinin bilincinde olduğu son anları şöyle anlatır:

"Onca acının ve ruhsal karmaşanın, ezikliğin arasında bütün zihninde bir an müthiş bir aydınlanma oluyor, tüm yaşamsal güçleri inanılmaz bir silkinişle ayağa kalkıyor; şimşek çakmasına benzeyen on an içinde yaşama duygusu ve kendini algılayış kat kat artıyor; akli yüreği ışığa boğuluyordu" (2003, s. 277).

Bu nöbetlerin bir hastalık sayılıp sayılmaması konusunda kararsız olan Prens -ve muhtemelen Dostoyevski-, "bütün bir hayata değer!" dediği bu anları, Aziz Yuhanna'nın dünyanın sonuna ve yargı gününe dair kehanetlerin yer aldığı *Apokalipsis'i*nde geçen "o an, artık zaman olmayacak" sözleri ile ilişkilendirir (Dostoyevski, 2003, s. 278, italikler özgün metinden).

Prens Mişkin'e bunları söyletmiş olsa da Dostoyevski epilepsi nöbetini tanrısal bir deneyimle ilişkilendirmek konusunda çekimserdir: "Fakat bunun öbür dünyaya ait olduğunu da söylemek istemiyorum; sadece, insan dünyevi biçiminde buna tahammül edemez. Ya fiziksel olarak dönüşmeli ya da ölmelidir." (Bin, 1992, aktaran Agamben, 2004, s. 128). Nöbet, adeta, yaşam ve kaos güçlerini filtreleyen zırhın ortadan kalkması, derinin ve bedenın yarılması ile bu güçlerin bedeni kat ederek titreştirmeleridir. Budala bu güçlere yakalanır, onlara tanık olur ve bu deneyimden dünyaya saf bir inanç damıtır. Nöbet öncesinde benlik ve evren hissi en yüksek seviyesine ulaşır; akabinde nöbet sırasında bilinç kapanır, tam bir benlik kaybı gerçekleşir; tıpkı ölüm gibi, o anlar insani olanın, katlanabilir, duyumsanabilir, bilinebilir olanın ötesindedir.

Agamben (2004, s. 43-44), bu deneyimi Nazi toplama kamplarında "Müslüman" (der Muselmann) adı takılmış olan "canlı cesetler" ya da "yaşayan ölümler" ve onların imkânsız tanıklığına vekâlet edenlerin durumu ile ilişkilendirir. Siyasal egemenliğin ve sinirsel varoluşun bu iki sınırı insani-olmayana çıkar; eğer Müslüman insan bedeninin "dip"teki sınıırıysa epilepsi en yüksekteki sınıırıdır. Prens Mişkin, epilepsinin, aynı zamanda bedensel/sinirsel ve ilahi olan deneyiminden, dayanılmaz ve deneyimlenemez bir yaşam gücünün tanığı olarak geri döner; fakat neye tanık olduğunu bilmez. Toplumsal Prens Mişkin'i toplumsallığın kıyısındaki Budala'ya dönüştüren, onu sabuklayan bir dil öznesi haline getiren katlanılmaz yaşam gücüne imkânsız tanıklığıdır. Agamben'in (2004, s. 121) incelemesinde tartışıldığı gibi "Gorgo'yu gören"ler, dibin bilgisine sahip olanlar, gerçekten insanın sınırına, insani-olmayana tanık olanlar konuşamazlar; buna karşılık konuşabilenler de bilmezler, onlar sadece tanıkların adına vekâleten konuşurlar. Budala figüründe, tanıklık edilmesi imkânsız olana tanıklık eden öznelik kaybı (desubjectivation) ile onun adına konuşan (vekâlet eden) öznelik (subjectivation) konumu üst üste gelir. Budala, hem imkânsız olana tanıklık etmiş olan -fakat benlik kaybından dolayı tam olarak

neye tanıklık ettiğini bilmeyen- hem de bu tanıklığa vekâlet eden ve anlatma sorumluluğu taşıyan dil öznesidir. Budala, bilmediği ama kendisi üzerinde bir iz bırakmış olan bu deneyimle düşünür ve var olur. Onun akla mesafesi ve sezgi gibi akıl-dışı bilme biçimlerine yakınlığı buradan kaynaklanır. O yüzden Budala'nın sorusu, "Onlarla nasıl konuşmalı? Nereden başlamalı ki (beni) birazcık olsun anlayabilsinler?"dir (Dostoyevski, 2003, s. 634). Bu dehşeti veya bu muhteşemliği nasıl anlatmalı, insanlara unuttukları sanki yokmuş gibi yaşadıkları ama her zaman etraflarında olan büyük dehşeti ve muhteşemliği nasıl anlatmalı? O yakıcı ışığı biraz olsun dünyalarına katmayı nasıl becermeli? Bu, Budala'nın, onu sabuklatan; hem bir sorumluluğa hem de bir imkânsızlığa işaret eden sorusudur.

Budala bu imkânsızlıkta; hem bilmenin, duyumsamanın, düşünmenin hem de bilse, duyumsasa ve düşünebilse bile dile getirmenin, ortaya çıkarmanın, somutlaştırmanın imkânsızlığında durur. Bu imkânsızlığı hazır, pratik, iş bilir, akıllıca çözümlerle geçirirmez. Böylece, acil durumu yeni düşünme, duyumsama, dile getirme ve var olma biçimleri için potansiyeller barındıran zamansal ve mekânsal bir alan haline getirir. Dostoyevski, bu olumlu nüveyi, kıyamet tasavvurundaki ("o an, artık zaman olmayacak") aşkînsal zamansızlık ile ilişkilendirse de; her somut acil durum, şimdiki ve burada ortaya çıkmaya hazır içkin zaman ve mekân biçimlenmelerinin potansiyelini barındırır. Budala, bu potansiyelleri gerçekleştiren, potansiyelli alanı dolduran özne değil; ancak yarım yamalak, derme çatma bir biçimde, sabuklayarak işaret edilebilecek bu potansiyellere alan açan figürdür.

### **Bir Acil Durum Sığınağı: Sanat veya "Büyük Mağara"**

Budala'ya, Lars von Trier'in *Melankoli* (2011) filmindeki dünyayı köktülüğün egemenliğinde habis bir gezegen olarak gören Justine kadar tezat bir kişilik olamaz. Justine, dünyanın ve kendisinin başına gelen felâkete karşı kayıtsızdır; hatta bu felâketi ister. Fakat, Justine tam da somut duruma kayıtsızlığı sayesinde Prens Mişkin'in yapamadığını yapar; yaklaşmakta olan büyük sonun arifesinde, hayal edilebilecek en acil durum içinde kendisi ve diğerleri için bir anlam adacığı oluşturmayı başarır ve uzun süren bir anda dünyaya inanır, yaşam için endişelenir ve korkar.

*Melankoli*, dünyadaki yaşamın varlığına bir anda son verecek felâket bağlamında yaşamın ve dünyanın anlamını sorgulayan spekülâtif bir düşünce deneyi olarak kurgulanmıştır. Filmde, Melankoli adlı gezegen dünyamıza çarpacak üzere yaklaşmaktadır. Alelâde bir doğa olayı sonucu yok olacak olmak, dünyanın, yaşamın, insanlığın, kültürün ve uygarlığın varlığını kaza nevinden, önemsiz ve anlamsız bir kaos olayına indirger. Yaşamın sonunda anlamlı bir bitiş yoktur. Büyük patlama ile ortaya çıkmış olan, evrende bilebildiğimiz üzerinde yaşam olan tek gezegen olan yeryüzü daha küçük ve yerel bir çarpışma sonucu yok olacaktır. Yok oluşun arifesinde, modern ve olağan derterleri olan, son derece normal bir ailenin malikânesinde depresif reklamcı Justine'in düğünü gerçekleşecektir. Malikâne Justine'in kız kardeşi Claire'e aittir; Claire, bilim insanı John ile evlidir ve Leo adında bir oğlu vardır. John, eşine bilimin hesaplamalarına göre Melankoli'nin dünyaya çarpmayacağını, geçip gideceğini söylemektedir. Ona göre, yapılması gereken endişeleri bir kenara bırakıp, özenle kurulmuş bir masa etrafında toplanıp, bir aile buluşması ritüeli ile Melankoli'nin geçişinin yaratacağı görsel şölenin keyfine varmaktır. John, gelmekte olan sonun kaçınılmaz olduğunu anladığında intihar eder. Bilim ve teknoloji olgusal gerçekleri tespit etmekte -elbette, pratik sorunlara çözümler de üretmektedir-, ama bu gerçeklikleri aşarak nasıl anlama çevirebileceğimiz konusunda suskundur. Trier'nin kurgu-



suna göre, bilim ve teknolojinin, çözülebilecek bir sorun olarak davranmadığı, ölçülerine ve cetvellerine sığmayan felâket karşısında önerisi, kendine ve etrafındakilere yalan söylemek ya da gerçekleri manipüle etmektir.

Buna karşılık, Leo'nun basit bir telden bükerek yaptığı ilkel alet John'un biliminin ve teleskopunun yapamadığını yapar. Melankoli'nin dünya ile çarpışmasının kaçınılmaz olduğunu, Melankoli'nin dünyanın üzerine doğru geldiğini söyler. Claire öncelikle yanına Leo'yu da alarak felâketten kaçmaya, malikâneyi terk etmeye çalışır. Fakat çıkış yoktur; golf arabası onu yarı yolda bırakır. Dünyanın yok olacağı bilgisi ile depresyonunu üzerinden atan, Melankoli'nin ölümcül beyaz ışığında yıkanan Justine ise Claire'in insani kederine mesafeli, yeryüzünün bildiğimiz yaşam olan tek yer olsa bile ardından yas tutmaya değer olmadığını açıklar:

- Justine: Dünya kötücül bir yer, onun için yas tutmaya değermez.
- Claire: Ne?
- Justine: Kimse onu özlemeyecek.
- Claire: Ama Leo nerede büyüyecek?
- Justine: Tek bildiğim, dünyadaki hayat kötücül.
- Claire: Başka bir yerde hayat olabilir.
- Justine: Ama yok. (von Trier, 2011)

Mutlak sona karşı kayıtsız bir tavır takınan Justine, dünyanın, yaşam olan bildiğimiz tek gezegen olsa da yok olmayı hak eden kötücül bir yer olduğunu düşünmektedir. Fakat, Justine karakteri salt kayıtsız ve depresif değildir; akılcı olmayan bir şekilde bir şeyleri de bilir (örneğin, kavanozun içinde kaç adet fasulye olduğunu tahmin etme oyununda fasulye sayısını) ve -tıpkı Dostoyevski'nin Budalası'nın çocuklarla özel bir ilişkisi olması gibi- Leo ile özel bir ilişkisi vardır. Leo ona "ÇelikKıran teyze" (aunt Steelbreaker) demekte ve gizil, insan ötesi güçlere sahip olduğunu düşünmektedir. Bu tuhaf bilme yeteneği ve atfedilen çocuksu gizil güçler, belki Justine'in insanlar arasındaki yaşamda bocalamasına sebep olmaktadır; fakat, mutlak son ve ölümlerle karşılaşma bağlamında işlerlik kazanırlar. Bu güçler sayesinde Justine, Claire'in yok oluşu malikânenin terasında şarap içerek karşılama önerisini şiddetle ve küçümseyerek reddeder ve felâkete -tıpkı yaşam gibi- başa gelen bir olay olarak sahip çıkılmasını sağlayacak, felâketi yaşama dönüştürecek, ondan anlam damıtacak bir öneri getirir. Söz konusu olan, felâketle bir olay olarak karşılaşmak olduğunda modern ve insani bilme biçimleri, aletler, ritüeller (aile kahvaltısı veya yemeği, şarap içme, iyi ve kaliteli hayatın sığıldığı sağlam bir yapı olan malikâne ve sembolik olarak insani egemenliğimizi gösteren dünyayı seyrettiğimiz teras) işlev ve anlamlarını yitirirler. Bunun yerine filmin son sahnesinde Justine Leo'ya "büyülü bir mağara" yapmayı önerir. Leo ve ÇelikKıran teyze, bu sırada bütünüyle kedere boğulmuş Claire ile kuru dallardan, derme-çatma, duvarsız bir Kızılderili çadırı yaparlar. Dallar beraber toplanır ve çadır malikânenin çayırına "inşa" edilir. Anne, ÇelikKıran teyze ve Leo bu büyülmüş mağara içine yerleşip el ele tutuşurlar ve Melankoli dünyaya çarpışmasını beklerler (Şekil 1).

### **Kayıtsızlıktan Budalalığa**

Bu sahnede; tam Melankoli dünyaya çarpılmazdan önce kamera Justine'e yakın plan yapar ve bu ana kadar kayıtsız bir tutum içinde olmasına karşılık yüzünde bir endişe ve dehşet ifadesi görülür. Dünyanın kötücüllüğü konusunda hiçbir şüphesi olmayan Justine, bu anda, kendisi, Leo, kardeşi, hayat ve dünya için endişe duyar; yaşama, dünyaya bağlanır ve korkar. Eğer bu yakın çekim olmasaydı, Justine'in ifadesindeki korkuyu görmeseydik, onu radikal bir apati ve kayıtsızlığın öznesi olarak düşünebilir ve von Trier'in



**Şekil 1.**  
*Melankoli (von Trier, 2011)*

filminin nihilizme saplanıp kaldığını söyleyebilirdik. Justine tam da fiziki duruma kayıtsızlığı sayesinde durumu aşarak felâket olayıyla karşılaşmayı ve bir anlam üretmeyi başarır. Bu kayıtsızlığın mutlaklığı son andaki yakın çekim korku ifadesi ile son bulur. Bu anda, hem felâketi/kaosu tam olarak görür, onunla karşılaşır ve gücünden korkar hem de felâketin kendisinin ve sevdiklerinin de başına geleceğini idrak eder; ama çadırın altında oluşan kırılğan anlam dünyası ile meydan okumaktan da geri durmaz. Böylece, uzun süren bir an boyunca, aynı jestle yaşamı ve felâketi sahiplenir.

Justine, olağan hayatında da dünyanın anlamsızlığını, hatta kötücüllüğünü görmüştür. Onun dünyasına Melankoli gezegeni her gün çarpmaktadır. Dolayısı ile Justine için olağan durum ile olağanüstü durum arasında bir fark yoktur. İkisinde de kültürün ve uygarlığın önerdiği çözümler anlamsız ve geçersizdir. Aradaki fark, olağan durumda olaya layık olmamıza engel olan kültürün ve uygarlığın güdültüsünün olağanüstü durumda geri çekilmesi ile durumumuzun ve durumumuzda geçerli olabilecek -çözüm olmayan- çözümün (derme-çatma çadır) olanca açıklığı ile ortaya çıkmasıdır. Olağan durumda, akıl ve sağduyu ile gerçekleştirilebilecek, zayıflığı ve üçkâğıtçılığı fark edilmeyen eylemler ve davranışlar kaçınılmaz son ile anlamsızlaştığı anda ancak budalalılık bize bir çözüm sunabilir. Bu bağlamda budala çözüm olmayan çözümlerin, somut durumda bir değişikliğe sebep olmayacak ama olaya layık olmamızı sağlayacak imkânsız eylemlerin öznesidir. Bu da olağan durumda kaçırığımız paradoksal hakikati açıklar: Tam da, kuşatıcı koşulumuz olan bu anlamsızlık ve imkânsızlık sayesinde, somut karşılığı olmayabilecek eylemlerin öznesi olmaya girildiğinde ve böylece bir anlamın riski alındığında her hangi bir çözüm üretilebilmektedir.

### **Malikâne vs. Derme-Çatma Kızılderili Çadırı**

Bu durumdaki budalaca çözüm olmayan çözüm kuru dallardan yapılmış, derme çatma Kızılderili çadırıdır. Eğer mimari, "sanatların birincisi"yse, bu çadır da acil duruma layık bir sanat işidir. Fakat, bu nesne nasıl çalışır? Toplumsal, ekonomik ve sembolik olarak temsil ettikleri, bütünlüğü, oluş-bitmişliği, kapalılığı ile malikâne ile ilişkisi nedir? Felâket durumunda neden malikâneye değil de derme-çatma çadıra sığınılır? Felâket durumunda neden ve nasıl bilim ve kültür değil de sanat bizi kurtarır? Deleuze ve Guattari (1996, s. 143, italikler özgün metinden): "(...) şeylerin durumlarından kavramını çıkarmak üzere onu soyutladığımız her kez olayı tersine-gerçekleştiririz." Malikâne toplumsal işlevselliği ile olayı "tersine-gerçekleştirmeye", onu savuşturmaya çalışır. Malikâne, somut felâketten ve felâket olayından zarar görmeden, onunla karşılaşmadan ve ona temas etmeden bir çıkış yolu olduğu zannını ifade eder. Bir malikânede -tıpkı bir kültürde ya da bir toplumda olduğu gibi- ölümsüzmüşçesine, küçük kurnazlıklarla var olmanın krizinin geçiştirilebileceği zannı ile sahte bir sonsuzluk

ve egemenlik duygusu içinde yaşanır. Claire'in istediği gibi felâketi malikânenin terasında şarap içerek karşılamak mümkün değildir; bu, inandırıcılığı ve gerçekleştirilebilirliği son derece şüpheli bir geçiştirme numarasıdır. Bu, üzerine hakiki gökyüzünün yerine geçmesini dilediğimiz bir gökyüzü boyadığımız ve bu yolla kendimizi varoluşla karşılaşmaktan uzak tutmayı istediğimiz şemsiyedir. Derme çatma çadır ise olamamış, yetersiz kalmış, tamamlanmak isteyen ama tamamlanamamış, beceriksizce kotarılmış ya da henüz gerçekleşmemiş bir malikâne değildir. Çadır öncelikle somut bir mimari yapıdır; ama bu nesnelüğünün yanında başka bir politikaya, etik ve estetik programa işaret eder. Çadır, varoluş karşısında ne mütevazılıktan ne de meydan okumaktan vazgeçen; kaosa açık, onunla birlikte gerçekleşmeyi arzu eden, mimarlık olayına işaret etmeyi elden bırakmamış bir mimari yapıdır. Çadır, mimarlık olayını; yani sığınma olayını, kaos karşısında kırılğanlığımızı ve dirençliliğimizi gösterir. Bu durumda, derme-çatma çadır malikâneyi "karşı-gerçekleştirir"; şemsiyede bir delik açar ve aleti özündeki işleve geri döndürür. Bu karşı-gerçekleştirme hamlesi ile bizi -tekrar- felâkete bağlar; böylece onunla karşılaşma ve ona direnme, onun karşısında riskini alabileceğimiz bir anlam üretme olanağını ortaya çıkarır.

### Başsız ve Budala: Thomas Hirschhorn

Aslen grafik tasarımı eğitiminden gelen İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn sosyal ve politik acil durumların içine yerleşerek, acil durumlara maruz kalmışlığımızla ve budalaya dönmüşlüğüümüzle direnmenin bir biçimini önerir. Hirschhorn'un işlerinin büyük kısmı dört kategoride sınıflanır: doğrudan heykeller, sunaklar, kiosklar, anıtlar. Heykellerinde ve kurguladığı mekânlarda modern "kapitalist çöp sepeti"nde bulunan kültür endüstrisinin ve meta üretim ve tüketiminin her yerde bulunan gündelik kullan-at, geçici ve ucuz malzemelerini aşırı bir şekilde kullanır (Foster, 2017, s. 105). Bu estetik yöntemi Hal Foster (2017, 101-115), "mimetik şiddetlendirme"nin bir örneği olarak okur. Mimetik şiddetlendirme, Benjamin'in (2002) *Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde öne sürdüğü dikkati dağıtık izleyicinin dikkat dağınıklığında yakalanması fikrine dayanır. Bu fikre göre, insan algısını şekillendiren teknik aygıtlardaki ani değişim ve başlı başına bir acil durum olan -modern savaşta en aşırı ifadesini bulan- modernliğin şokları, yavaş bir dikkati ve temaşayı çağıran geleneksel sanat yöntem ve sunumları ile telâfi edilmeye çalışılmayacak; aksine -tıpkı Dada'da olduğu gibi- şiddetlendirilerek, izleyicinin modern hayatın şoklarına bağışıklık kazanması sağlanacaktır. Mimetik şiddetlendirme acil durumun içinden neşet eden bir çözüm olmayan çözümdür; Benjamin'in yazdığı ve Dada'nın faal olduğu, Avrupa'da hukukun askıya alındığı bir dönem olan I. Dünya Savaşı bağlamında işlerlik kazanmıştır.<sup>1</sup> Dada'nın sorusu şudur: Ortada ne ihlâl edilecek bir yasa ne de öncüsü olunacak yeni bir yasa ve düzen tasavvuru bulunmadığında insan nasıl var olur, ne yapar? Yasanın ve hukukun askıya alındığı, egemenin kendisini meşrulaştırarak anlatıları lağvettiği ve yeni bir politik öznellik ve gelecek tasavvurunun inandırıcı gözükmeyeceği bir bağlamda mesafeli ve akli başında öznellik konumları iptal olur. Birbirlerinden çok da ayrı düşmeyen çözüm olma-

yan çözümlerden biri; kendi, yerel, tabandan olağanüstü hâlimizi ilan ederek hem bir çatlak açmak hem de egemenliğin eleştirel paradisine soyunmaktır. Bir diğeri ise, "mimetik şiddetlendirme"dir; yani şaşkınlığımızı, budalalığımızı, "şamar yemişliğimizi" kabul etmek ve durumun içine dalarak zaten var olan çatlakları genişletmektir (Foster, 2017, s. 100). Kuşkusuz mimetik şiddetlendirme, bir formül, yöntem ya da çözüm olarak ele alındığında ve mesafeli bir şekilde, akıllıca işe koşulduğunda ya da ileri kapitalizmin medya teknolojileri ve egemenin hâlihazırdaki şiddetlendirmesi galebe çaldığında sinizm ve nihilizm tuzaklarına düşmeye teşnedir (Andy Warhol, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Isa Genzken, Hito Steyerl bu bağlamda düşünebilir; hatta bizzat Dada'nın kendisinin nihilist olduğu savlanabilir.) Acil durumun öğelerinin şiddetlendirilmesi direnmeyi, tamamen batmış olsa da teslim olmamayı içermiyorsa, çözümsüzlüğün yükünü taşıyamayarak, gizli bir sadizme ve mazoşizme, felâketten haz almaya ve onaylamaya dönüştürülebilir. Hirschhorn, özellikle en gelişkin yapıtları sayılabilecek anıtlarıyla, günümüz ileri kapitalizminin acil durumuna bizzat bu acil durumun mekânlarına ve acil duruma maruz kalanın tarafına yerleşerek, zayıflığın, ahmaklığın, budalaya dönmüşlüğüün direngen imkânlarını araştırır.

### Başsız ve Budala

Hirschhorn'un tavrı ve tüm yapıtı, Georges Bataille'in çalışmalarından aldığı başsız (headless)<sup>2</sup> kavramı ile betimlenebilecek bir tutum önerisi ile açıklanabilir. Hirschhorn için başsız, günümüzün katlanılmaz gerçekliğini (savaşlar, vahşet, eşitsizlik, aşırı bilgi, görsel ve meta üretimi ve tüketimi, güvencesizlik/kırılğanlık, acil durum(lar)dan oluşan modern hayat) karşılamayı sağlayacak varoluş ve üretim kipidir. Hirschhorn, başsız kavramını Bataille'in düşüncesini hatırlatan kavramlarla ilişkilendirir: "Körlük, huzursuzluk, aşırılık, hızlanma, aptallık, tasarruf etmeme, harcama, abartma, öz-ihlâl, körü körüne atılma, enerji." Fakat, başsızlık aptallık, cehalet ya da anti-entelektüellik anlamına gelmez; tümüyle olumlu bir kavramdır. Hirschhorn aptallığı, cehaleti ya da anti-entelektüel bir tavrı savunmaz; başsız bir tavrın getireceği gülünçlüğü, aptallığı ya da şaşkına dönmüşlüğü sahiplenir. Olumsuz kavramlar ise; "kayı, naiflik, uyum, analiz, kafa yorma, güvenlik, sakinlik, doğruluk, itaat, tüketim"dir. Hirschhorn, yavaş, sanki acil bir durum yokmuş, daha zaman varmış ve yeterince akıllı bir şekilde düşünürsek durum açıklığa kavuşabilirmiş gibi davranan tavırların karşısına hesapsızca gerçekliğin içine dalmayı çıkartır. Başarı ya da öz-korunma kaygısını bir tarafa bırakıp, gerçekliği bütün hamlığı içinde karşılamak ve başarabilirse bir delik açmayı arzulamaktadır: "*Duvarı koşarak geçmek istiyorum, baş önden, bir atılım yapmak istiyorum, günümüzün gerçekliğinde bir delik ya da pencere açmak istiyorum.*" (Hirschhorn, 2013, para. 1, 2). Günümüzün vahşi, karmaşık, anlaşılabilir ve katlanılmaz gerçeklikleri ancak başsızlıkla, başımız, aklımız, açıklayıcı şemalar, hazır bilgiler, konforlu mesafeler, öz-korumacı tavırlar reddedilerek katlanılmazlıkları içinde karşılanabilirler. Buna göre, katlanılmaz olanı sembolik alanın içine erittiğimizde değil; katlanılmaz olan ancak katlanılmazlığı içinde karşılanabildiğinde içinde bulunduğu acil durumun gerektirdiği karşılık ortaya çıkarılabilecektir.

1 Agamben'in düşüncelerini dayandırdığı istisna hâli ve acil durum kavramlarının önemli bir referansı olan ve hem Benjamin'in -adını vermeden olsa da- tartıştığı hem de Hugo Ball'un Dada sonrası yıllarında diyalog halinde olduğu siyaset kuramcısı Carl Schmitt de egemenlik kavramını bu dönemde geliştirmiştir.

2 Başsız terimi Yunanca başsız gövde anlamına gelen ve kesik baş mitosuna gönderen "a-cephalos"tan gelir; Fransızca'da "acéphale" olarak karşılanır. Acéphale Georges Bataille'in 1936-1939 arasında Alman faşizmine ve faşizmin Nietzsche'nin yapıtını ve düşüncelerini kesip biçerek kendi amaçlarına uydurmasına karşı kurulmuş bir dergi ve gizli cemiyetin adıdır. Bataille, faşizmin, lider ve baş kültüne dayalı siyasi düşüncesine ve kültürüne karşı başsızlığı, başından olmuşluğu, başıbozukluğu, aklını kaybetmişliği öne sürer (Sayın, 2018). Sekiz sayfadan oluşan derginin ilk sayısının kapağında André Masson'un başsız gövde çizimi bulunmaktadır. Başsız gövde iki kolunu yanlara açmış, birinde meşale gibi yanan bir kalp, diğerinde ise bir kama tutmaktadır; karnında bağırsakları gözükmekte ve cinsel organı yerinde bir kuru kafa bulunmaktadır. Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi* kitabında başsız Kalenderiler, Abdallar, Torlaklar gibi heterodoks İslam kültüründe ve Osmanlı Devleti'nin tarihinde bulabileceğimiz derviş toplulukları ile ilişkilendirir (2018). Abdallık üzerinden, başsız ile budala arasında bir bağ bulunmaktadır.



**Şekil 2.**  
Şikâyetler, Hayvanlar/Aptallar, Politikalar (Detay) (Hirschhorn, 1995)

Hirschhorn'un önerisinin kaynağı, görece erken bir dönemde gerçekleştirdiği iki işten neşet eder. İlki 1992'de gerçekleştirdiği, işlerini sokağa bıraktığı ve sokaktan geçenlerden işlerine sahip çıkmalarını talep ettiği *Biri İşime Baksın* (Someone Takes Care of My Work) adlı iştir. Bu işte iki nitelik hemen göze çarpar: Sokağa bırakılan işlerin kırılabilirliği, dışarıya atılmışlıkları, geçenlerin lütfüne bırakılmışlıkları (bunlar akla "précaire"<sup>3</sup> kavramı getirir.) ve bu verilmişlikleri, sunulmuşlukları ile geçenlerden karşılık talep etmeleri (bu da akla Marcel Mauss'un, Kuzey Amerika yerlilerinin potlaç<sup>4</sup> şölenlerinden yola çıkarak geliştirdiği "armağan" kavramını getirir.) Diğeri ise; dilencilerin sokakta kullandığı karton pankartlardan yola çıkan Şikâyetler, hayvanlar/ aptallar, politikalar (Les plaintifs, les bêtes, les politiques) (1995) adlı sanatçı kitabıdır (Şekil 2). Fransızca "bête", "hayvan", "yaratık" anlamına gelir; ikinci anlamıysa "kafasız", "aptal"dır. Acil bir ihtiyaç akıllı, hesaplanmış, planlanmış, masa üzerinde kotarılmış sonra uygulanmış, soğukkanlı, zaman isteyen bir dil ve biçim ile dile getirilemez, -tıpkı ÇelikKıran teyzenin o anda elinin altında bulduğu kuru dallarla kotardığı çadır gibi- o anda el altında ne varsa onlarla dile getirilmek zorundadır. Sokaktaki dilencinin ve bizim güncel kapitalist gerçekliğimiz bağlamında bunlar, karton, mukavva, koli bandı, jelatin, folyo, tükenmez kalem, markör, naylon torba gibi sıradan ve kırılabilir malzemelerdir. Pankartın zemini temiz bir dikdörtgen değildir, bir kolinin artakalmış, yamuk yumuk, lekeli bir yüzüdür; harfler sığmaz, bol bol ünlem kullanılır, harflerin, ünlemlerin, soru işaretlerinin, işaret eden okların üzerinden tekrar tekrar geçilir. Heyecan içinde, dosdoğru, kriz halinde, titreşen, çaresizliğini ve kırılabilirliğini ortaya koyan, tıpkı *Biri İşlerime Baksın*'da (1992) olduğu gibi karşısındakinden yardım talep eden, onu işe karıştırmaya çalışan bir dildir bu.

Hirschhorn, olabildiğince alttan, dosdoğru ve açık yürekli bir dil kullanır. Pankartlardan birinde muhtemelen evsiz ya da mülteci bir ailenin kapalı bir spor salonundaki renkli bir fotoğrafının yanına, büyük bir ok ve ünlemle "Kafam karıştı, imdat! Yardım edin!

Lütfen! Bu sanat mı değil mi?" yazar. Bir başkasında büyük bir soru işareti ile "Just Do it" sloganı, torbalar içine konmuş cesetlerin ve askerlerin sıralandığı bir fotoğraf ve aerobik kıyafetleri ile uzanmış bir figürün çizimini yapan öğrenci grubunun fotoğrafını görürüz. Bu seride, "Anlamıyorum, bana yardım edin!", "Gerçekten anlamıyorum, anlamama yardım eder misiniz?", "Bu afişi Naziler yaptı biliyorum ama güzel buluyorum. Neden? Yardım edin!" gibi yardım çağrıları sık sık tekrar eder (Hirschhorn, 1995). Hirschhorn rol yapmaz; amacı dilencinin çaresizliğinin mimini yapmak değildir ya da aslında anladığı bir gerçekliği anlamıyormuş gibi yapmaz; kendisinin gerçekten anlamadığını ve yardıma ihtiyacı olduğunu söyler: "Kolajlar benim için de varoluşsal bir ihtiyaçtan doğdu. Anlama ihtiyacı duyuyordum." (Foster, 2017, s. 111).

Bu çağrılarda toplumsal ve politik çelişkiler, çatışmalar alabildiğince çarpıcı bir biçimde sunulur ve bu çelişki ve çatışmaların karşısındaki çaresizlik, durumun yadrigatıcılığı ve afallatıcılığı vurgulanır. Bu sayede, fotoğrafların ve yansıttıkları gerçekliğin sağduyulu analiz ve açıklamaları ret edilmiş; gerçekliğin elimizdeki açıklama şemalarına sığmayan bizi şaşkına çeviren aşırılığı görünür kılınmış olur. İçinde bulunduğumuz toplumsal ve politik felâketleri geçiştiren, bizi durumun aciliyetine karşı aşıl原因 hazırladığımızı itiraf etmek zorunda hissederiz. Aslında ortada anlaşılacak, açıklanacak ve kenara koyulacak bir şey olmadığı; ancak yüzleşilmesi ve sorumluluğu alınması gereken afallatıcı bir gerçeklik olduğu hissine doğru ittiriliriz.

### Sanat Dünyasının Akli vs. Sanatçının Budalılığı

Hirschhorn, dosdoğru konuşmayı küçümseyen, dolaylılığı, zekâ-yı ve muğlaklığı asli sanatsal değerler olarak kabul eden sanat dünyasını ve grafik tasarımı eğitimini suçlayarak "Öğrenciyken bize Rolls Royce ve Üçüncü Dünyalı aç çocuğu yan yana koymanın ötesine gitmemizi söylerlerdi. Asıl önemli olanın Rolls Royce ve Üçüncü Dünyalı aç çocuk olduğunu anlamam uzun zaman aldı!" der (Hirschhorn, 2016, para. 22). *Ur-kolaj* (2008) diye adlandırdığı kolajların özellikle "aptallığı" (stupidity) ve "mesajının hemen anlaşılması" (nı sevdiğini söyler. Sanat dünyasında yerleşik değerleri ifade eden "kalite" kavramına karşı çıkarak "Kaliteye hayır, enerjiye evet!" diye vurgular (Hirschhorn, 2016, para. 26). Hirschhorn, sanat dünyasının kendinden menkul değerlendirmeye kriterlerini bir kenara koyarak, dosdoğru ve herkese, -kendini icat ettiği bir terim olan- "dışlayıcı olmayan izler çevre"ye hitap etmeyi hedefler (Hirschhorn, 2009, para. 5). Dışlayıcı olmayan izler çevre sanat dünyasının öznelere (sanat izleyicisi, eleştirmen, küratör) dışlamaz fakat özel olarak onlara ve onların alanındaki jargona ve kriterlere hitap etmez. Ortada zekice kotarılmış ve eleştirel zevkin terazisinde değerlendirilecek, "başarılı" ya da "başarısız" bulunacak bir sanat eseri yoktur; bunun yerine ya kabul edilerek dâhil olunacak ya da ret edilerek dışında kalınacak bir çağrı vardır.

### Mekân/Anıtlar: Kırılabilirlikteki Direngenlik

Hirschhorn, *Acil Durum Kütüphanesi* (2003) adlı işinde ise seçtiği otuz yedi kitabı büyütür. Burada kitapların içeriğini erişilebilir kılmaktansa kitapların fiziksel olarak kendilerini dayatmalarını istemiştir. İçeriklerine ya da hepsinin tek tek anlamlarına değil, bu ki-

3 "Précaire" terimi Fransızca "güvencesiz", "kırılabilir", "geçici" anlamlarına gelmektedir. Kelime anlamı "geri alınabilir bir şekilde elde edilmiş"tir. Latince "precarious", "dua ile elde edilmiş" kökünden gelmektedir (LAROUSSE, t.y.). Fransızca'da özellikle "güvencesiz" anlamı ön plandadır. Güvencesizlik, neoliberal kapitalizm bağlamında esnek ya da belirsiz istihdam olanaklarını, sağlık hizmetlerini, emeklilik, eğitim veya barınma olanaklarının piyasa mantığına bırakılması anlamına gelir. "Précaire" hem politik anlamda güvencesizlik olarak başkasının, piyasanın lütfüne kalmak hem de varoluşsal kırılabilirlik anlamlarını karşılar. Türkçede bu iki anlam iki ayrı kelime ile karşılanabildiğinden metinde yer yer "güvencesizlik/kırılabilirlik" olarak kullandım.

4 Kuzey Amerika yerlilerinin toplumsal itibar ve güç elde etmek için sahip oldukları şeyleri vermeleri ya da imha etmeleri üzerine kurulu törensel şölen. Potlaç'ta verme ya da imha etme bir meydan okuma içerir; verilen armağanın kabul edilmemesi bir savaş nedenidir ve armağan kabul edildiğinde itibarı korumak ve üstün gelmek için misli ile karşılık vermek gerekir. Eğer karşılık verilemezse daha çok vermiş ya da malını imha etmiş olan sembolik güç elde eder.



## Tartışma

tapların gerekliliğine ve vazgeçilmezliğine dikkat çeker. Boyutlarını büyütme hem sanatçının onlara duyduğu tutkulu sevginin bir göstergesi hem de onların kendilerini acil bir ihtiyaç olarak dayatmalarını sağlamanın bir yoludur (Hirschhorn, 2003). Bu tavır, çeşitli yazar ve düşünürler adadığı sunak (Otto Freundlich, Piet Mondrian, Ingeborg Bachman, Raymon Carver) kiosk (Fernand Léger, Emile Nolde, Meret Oppenheim, Luibov Popova, Otto Freundlich tekrar) ve anıtların (Baruch Spinoza, Gilles Deleuze, Geroges Bataille, Antonio Gramsci) temel fikrini açıklar. Bu sunak, kiosk ve anıtlarda asıl amaç yazarların düşüncelerini açıklamak, onları erişilebilir kılmak değil (kiosklarda ve kısmen anıtlarda bu yapılır); onların acil bir ihtiyaç olarak gerekliliğini bir tutku edimi ve hayranlık jesti ile vurgulamaktır.

Kioskların bilgi verici ve sunakların yâd edici işlevini birleştiren anıtlar güvencesizliğin/kırılganlığın atfedilebileceği toplumsal alt sınıf mekânlarında gerçekleştirilirler. *Spinoza Anıtı* (1999) Amsterdam Red Light District, genelev bölgesinde, *Deleuze Anıtı* (2000) Avignon'da kent merkezi dışında Kuzey Afrikalıların yaşadığı bir semtte (vandalizm eylemleri sonrası sergi bitmeden iki ay önce kaldırılmıştır), *Bataille Anıtı* (2002) Documenta çerçevesinde Kassel'de Türk mahallesinde, *Gramsci Anıtı* (2013) New York Bronx'ta Forest Houses adlı bir toplu konut sitesinde gerçekleşmiştir. Hirschhorn, anıtlarını, güvencesiz/kırılgan mahallelere yerleştirerek, *Biri İşime Baksın'da* (1992) olduğundan çok daha bariz bir armağan jesti gerçekleştirir. Hirschhorn anıtların gerçekleşmesi süresince, başından sonuna kadar; işe katılacak kişiler ile ilişkiye geçilmesi, mekânın inşa edilmesi, işin aktif hale gelmesi ve sökülmesine kadar, semte yerleşir ve mekânda bulunur. Böylece, istenmemiş, talep edilmemiş bir şeyi -budalaca- ve aşırı bir şekilde vermenin ve bir talep yaratmanın riskini ve sorumluluğunu alır.

Doğrudan heykellerin dallanıp budaklanan yapılarını, sunaklarda kullanılan küçük malzemelerin, kioskların bilgi verici niteliklerini kaotik bir şekilde birleştiren anıtlar, kamusal heykel niteliği taşımalarının yanında, semt sakinlerinin ve çeşitli davetlilerin katıldığı bir programın yürütüldüğü, kültür veya gençlik merkezi havasında aktif ve üretken mekânlardır. Fakat bu program ve etkinlikler "ilişkisel estetik" ya da "katılımcı sanat"ın demokratik toplum ütopyasına referans veren açık bir yapı olarak düşünülemezler (Bourriaud, 2018, s. 283). Yapılan üretimler ise belli bir amaca yönelik değildir; salt üretmek için üretilir. Mottosu "işlemekte olan şey, üretkendir."dir (Bishop, 2018). Amaç katılımı kışkırtmak değil talep yaratmaktır; rastgele ve farklı sosyalliklerin, üretim ve söz alma biçimlerinin, birbirlerini anlamasalar, belirli mesajları iletmeseler ve böylece bir kakofoni oluştursalar da yan yana getirilmeleridir.

Bu geçici, kırılabilir anıt/mekânlar, kolajlardaki ve doğrudan heykellerdeki bağlantısız, ilişkisiz veya tezatlar oluşan parçalı aşırılığın yan yana gelmesi ve birbirlerine ve izleyiciye bir talep ve çağrı olarak sunulma fikrini başka bir şekilde uygularlar. Kolajlarda sosyal, politik çatışmanın en müstehcen şekilde görünür kılınması amacı; anıtlarda çatışmalar, ilişkisizlikler içinde beraber durma, sırf üretmek için üretenlerin ve karşılıksız olarak verenlerin küçük topluluğunu kurma çabasına dönüşür. Potlaç şölenindeki meydan okuma ve karşılıksız verme jestinin yarattığı topluluk kurucu talep anıtlarda barizleşir. Bu farazi, küçük topluluk, modern iletişim ve ekonomi aklını izleyen, soyut bir denk değer (dil ve para) üzerine kurulu iletişim ve mübadele topluluğu değil; acil duruma maruz kalan kırılabilir/güvencesizlerin karşılıksız vermeleri ve üretmeleri üzerine kurulu, kaotik, aşırı, dengesiz ve direngen bir cömertlik topluluğudur. Bu topluluk, paradoksal bir şekilde kapitalizmin çöplüğündeki bolluğu; zayıflık, kırılabilirlik ve sembolik düzenin dışına çıkarılmışlıktaki direngen potansiyele işaret eder.

Günümüzdeki eşzamanlı ve çoklu acil durumlar salt pratik, teknolojik, bilimsel ve akılcı çözümler ile giderilememektedir. Pratik sorun ancak kısmi ve eşitsiz bir biçimde çözülebilmekte -Kovid-19 pandemisinde olduğu gibi- ve çözüldüğünde, yani hayatta kalım sağlandığında dahi insanın anlam ihtiyacı karşılanmamış varoluşsal bir ihtiyaç olarak varlığını sürdürmekte ve Agamben'in ege-menlik ve istisna hâli üzerine odaklanan araştırmasının gösterdiği gibi çok daha derinde olan sorun (*bios* ve *zoe* ayrımı) ele alınmadan kalmaktadır. Acil durumlarla yönetilen modern dünya bağlamında; budala figürü, varoluşsal bir ihtiyaç haline gelmiş olan yeni düşünme, duyumsama ve ortaklık biçimlerinin araştırılmasında Budala, "kendisi" ve "doğal ışık aracılığı" ile düşünmekte direten, uzlaşmaz, bilmeden eylemeye, körü körüne atılmaya açık, aptal ve gülünç duruma düşmekten çekinmeyen, öz-korumacı kaygılara mesafeli, çözüm olmayan çözümlere güvenebilen, katlanılmaz olanı katlanılmazlığında karşılayabilen özne(siz)lik biçimlerine işaret eder. Acil durumu ret etmeyen, aksine şaşkınlığımızı, afallayıp kalmışlığımızı, zayıflığımızı ve kırılabilirliğimizi kabul eden bu özne-sizleşme biçimleri, sadece acil durumdaki potansiyelleri tanımakla (Dostoyevski'nin Budalası) kalmaz ya da karşısında riskini alabileceğimiz bir anlam üretmemizi sağlamazlar (Justine'in Kızıl derili çadırı); aynı zamanda yeni ve bambaşka değerler üzerine kurulu bir topluluğun ortaya çıkabilmesi için alan açarlar (Hirschhorn'un anıtları).

## Sonuç

Ancak Budala; Tarih'in ve Doğa'nın olgularından şüphe etmeye, kültürel, politik, medya yoğun, teknolojik ve bilimsel gerçekliğimizi reddetmeye cesaret edebilir; ve ancak bu başsız ve gülünç cesaret, üstü örtülmüş yaşam olasılıkları için alan açabilir. Günümüz kapitalizminin, içinde yaşadığımız ekolojik ve küresel krizleri çözmek şöyle dursun giderek azdırdığı dünya tarihsel bir bağlamda, Budala sadece şimdinin felâketine nasıl direnilebileceğinin örneklerini vermemekte, aynı zamanda, gelmekte olan felâketler için de aletler, kavramlar, duyumsama ve davranış biçimleri geliştirmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

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

## Kaynaklar

- Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. Çev.: İsmail Türkmen. Ayrıntı Yayınları.
- Agamben, G. (2004). *Auschwitz'den Kalanlar: Tanık ve Arşiv*. Çev.: Ali İhsan Başgöl. Bağımsız Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. Haz. Nurdan Gürbilek. Çev.: Ahmet Doğukan, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İskender Savaşır. Metis Yayınları.

- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. Yapı Kredi Yayınları Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 8.
- Bin, K. (1992). *Ecrits du psychopathologie phénoménologiques*. Presse Universitaire de France.
- Bishop, C. (2018). *Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. Çev.: Mine Haydaroğlu. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel Estetik*. Çev.: Saadet Özen. Bağlam Yayıncılık
- Bora, T. (2017). Bedel. *Birikim Dergisi*. <https://birikimdergisi.com/haftalik/8542/bedel>
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. Çev.: Ulus Baker, Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Felsefe Nedir?* Çev.: Turhan Ilgaz. Yapı Kredi Yayınları.
- Dostoyevski, F. (1984). *Cinler*. Çev.:Ergin Altay. Can Yayınları.
- Dostoyevski, F. (2002). *Karamazov Kardeşler*. Çev.: Ergin Altay, İletişim Yayınları.
- Dostoyevski, F. (2003). *Budala*. Çev.: Mazlum Beyhan. İletişim Yayınları.
- Dostoyevski, F. (2003). *Suç ve Ceza*. Çev.: Ergin Altay. İletişim Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. Çev.: Ferit Burak Aydar Koç Üniversitesi Yayınları.
- Hirschhorn, T. (1995). *Les plaignants, les bêtes, les politiques*. Centre Genevois de Gravure Contemporain. [https://www.c-e-c.ch/en/tag/\\_hirschhorn-thomas-en/](https://www.c-e-c.ch/en/tag/_hirschhorn-thomas-en/)
- Hirschhorn, T. (2003). *Emergency Library*. Thomas Hirschhorn. <http://www.thomashirschhorn.com/emergency-library-list-texts/>
- Hirschhorn, T., & Birell, R. (2009). The Headless Artist. *Art and Research Journal*, 3(1). <http://www.arpla.fr/mu/creationscollectives/files/2015/05/hirschhorn2.pdf>
- Hirschhorn, T. (2013). *About Headlessness*. Thomas Hirschhorn. <http://www.thomashirschhorn.com/about-headlessness/>
- Hirschhorn, T., & Gingeras, A. (2016). "Quality, No! Energy, Yes!" Thomas Hirschhorn On Why Confrontation Is Key When Making Art For The Public. *Artspace*. [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/book\\_report/phaidon-thomas-hirschhorn-interview-54368](https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-thomas-hirschhorn-interview-54368)
- Larousse. (t.y.). *Précaire*. [larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9caire/63295](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9caire/63295) içinde <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9caire/63295>
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm Terbiyesi*. Metis Yayınları.
- von Trier, L. (Yönetmen). (2011). *Melankoli*. Magnolia Pictures.

# Sanat Yapıtında Gerçek Nesneden Uzaklaşma Sürecinde Teknolojinin Rolü ve Dijital Sanat Nesnesi

## The Role of Technology in the Divergence Process From Real Object in the Artwork and the Digital Art Object

Alpaslan AKPINAR 

Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim  
Bölümü, Erzincan, Türkiye



### Öz

Sanat nesnesi geçmişten günümüze sürekli değişim göstermiştir. Bu değişim tüm plastik sanat dallarını etkilemiştir. Sanat nesnesi ilk önce yanılsama alanındaki nesne olarak var olmuş, ardından dokunup algılayabildiğimiz gerçek nesneye dönüşmüş ve günümüzde de tamamen sanal olan dijital nesneye evrilmiştir. Bu çalışmada da sanat nesnesinin yolculuğundaki önemli noktalara değinilerek, bir zincir halinde dijital sanat nesnesine nasıl ulaşıldığı ve günümüzde dijital sanat nesnesi olarak anılan üretimlerin hangi yollarla üretildiğini anlatmak amaçlanmıştır. Giriş bölümünde tarihsel sürece ve sanat nesnesinin değişimini sağlayan fotoğraf makinesi gibi önemli olay ve keşiflere kısaca değinilmiştir. Ardından gerçek nesnenin durumu, sürecin önemi ve değişen nesnenin enstalasyon gibi yeni sanat alanları oluşturması anlatılmıştır. Sanat nesnesinin varlığı bölümünde dijital görüntü oluşumu, çoğaltılabilirlik, mekan ve gerçek nesneden bağımsız sanat nesnesi üzerinde durulmuştur. Elde edilen bulgularla sürecin birbirini takip eden bir ilerleyiş içinde olduğu, teknolojik gelişmelerin günümüz sanatını doğrudan etkilediği ve değiştirdiği, bu durumun gelecekteki sanat nesnesinin temelini oluşturduğu anlatılmıştır. Bu temel ile bilgisayarlarla üretilen dijital sanat nesnesinin yeni bir gerçeklik oluşturarak doğayı, maddeyi, rengi ve biçimi sınırları olmayan sanal bir hale getirdiği anlatılmıştır. Kripto Sanat ve NFT bölümünde yeni teknolojinin tanımları yapılarak Kripto sanatın nasıl üretildiği açıklanmıştır. Gelinek noktada, sanat nesnesinin dönüşümü NFT olarak adlandırılan ve yalnızca sanal alanda dijital sanat eserlerinin oluşturulması ile devam etmektedir. Bu sebeple Sanat nesnesinin geleceğinin gerçek nesneden bağımsız olacağı ve metaverse denilen sanal evrenlerin sayısının artarak insanların artık bu evrenlerde yaşayacağı ve sanat üreteceği sonucuna ulaşılmıştır. Sonuca bağlı olarak teknolojinin gelişme için sadece sebep değil aynı zamanda sonucu da belirlediği fikri oluşmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Gerçek nesne, sanal nesne, teknoloji, dijital sanat, çağdaş sanat

### ABSTRACT

The art object has constantly changed from past to present. This change has affected all branches of plastic arts. The art object first existed as an object in the field of illusion, then transformed into a real object that we can touch and perceive, and today it has evolved into a completely virtual digital object. In this study, it is aimed to explain how the digital art object is reached phase by phase and how the productions that are referred to as digital art objects are produced today by touching on the important points in the journey of the art object. In the introduction, the historical process and important events and discoveries such as the camera that enables the change of the art object are briefly mentioned. In the section of the existence of the art object, digital image formation, reproducibility, space and art object independent from the real object are emphasized. With the findings obtained, it is explained that the process is in a successive progression, that technological developments directly affect and change today's art, and that this situation forms the basis of the future art object. On this basis, it is explained that the digital art object produced by computers creates a new reality, making nature, matter, color and form a virtual without borders. In the section Crypto Art and NFT, definitions of the new technology are made and how crypto art is produced is explained. At this point, the transformation of the art object continues with the creation of digital artworks called NFT and only in the virtual space. For this reason, it has been concluded that the future of the Art object will be independent from the real object and the number of virtual universes called metaverse will increase and people will now live in these universes and produce art. Depending on the result, the idea has emerged that technology determines not only the cause but also the result for the development.

**Keywords:** Real object, virtual object, technology, digital art, contemporary art

Geliş Tarihi/Received: 30.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 16.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Alpaslan AKPINAR

E-posta: alp\_akpinar@hotmail.com

Cite this article: Akpinar, A. (2022). The role of technology in the divergence process from real object in the artwork and the digital art object. *Art Vision*, 28(48), 101-109.



Copyright@Author(s) - Available online at finearts-ataunipress.org  
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

### Giriş

Sanat adına nesnenin yolculuğu, mağara resimlerinden günümüze kadar yaşanan süreçteki yön değişimleri ile gerçekleşmiş ve hala da devam etmektedir. Nesne, sanat yapıtında işlenen nes-

nenin -gerçek nesne- ve sanat yapıtının kendisi -yanılsama nesne- olarak düşünüldüğünde, günümüze gelene kadar birçok varyasyonda var olmuştur. Gerçek nesne üç boyutu ihtiva eder, eni boyu ve derinliği vardır. Uzayda yer kaplar ve bir ağırlığı vardır. Sanat yapıtında model olarak kul-



lanılan gerçek nesne 3 boyutu ihtiva ediyor olsa da resimde bu sadece yanılısama alanında bir gerçeklikten ibarettir. 20. yy başlarına kadar 2 boyutlu yüzey üzerine uygulanan ve bir yanılısamadan ibaret olan sanat nesnesi bu süreçte önce kolaj tekniği gibi kes yapıştır mantığı ile 3. Boyuta yaklaşmış ve ardından düşüncenin ve teknolojinin gelişimi ışığında yanılısama alanından tamamen dışarı çıkmıştır ve beş duyu organımızla algılanabilen gerçek sanat nesnesi haline gelmiştir. Bu fiziksel durum dijital teknoloji geliştikçe de tekrar bir yanılısama alanına dönüş yapmış fakat burada algılarımızla oynayarak bir sanal gerçeklik haline gelmiştir. Bilgisayar yardımıyla program kodlama temelini dayanan ve dijital kodlardan oluşan bu sanal gerçeklik dünyasında var olmaya başlayan sanat nesnesi, dijital olanakların artmasıyla da fiziksel durumundan uzaklaşmaya başlamıştır. Sanat nesnesinin duygulara hitap eden tavrı gittikçe duyulara hitap etmeye başlamış ve bir boşluk gibi etrafımızı sarmaya başlamıştır. Fiziksellikten sanallığa geçiş ise yeni bin yılın en önemli değişimi ve gelişim sürecidir. Bu yolculukta gerçek nesnenin kendisinin sanat eseri olma süreci teknoloji ile paralel bir ivme ile yol almıştır.

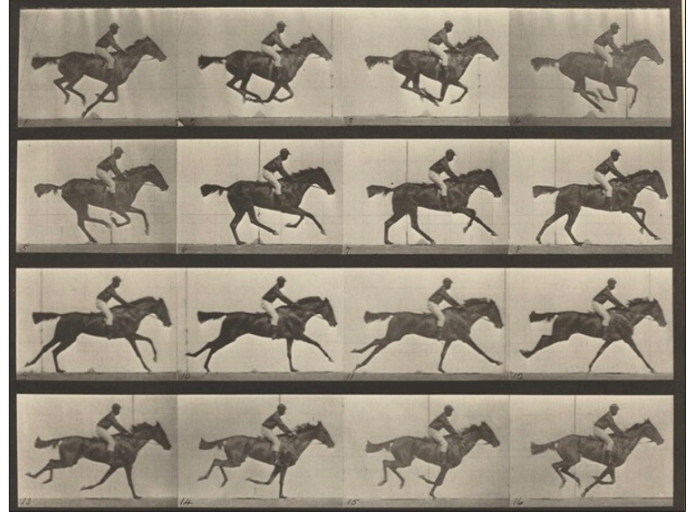
Bir sanat yapıtında teknolojinin gelişmesine paralel değişimler ve olanakların sunduğu yenilikler oldukça önemlidir. Gelişim tarihine baktığımızda tamamen insan için zaman, fayda/yarar ve enerji korunumu ekseninde gelişmiş olan teknoloji, sanatsal görü ve eser üretimini de oldukça pozitif yönde etkilemiştir. Din ve inanç çevresinde üretilen ve insanı eğitmek üzerine kurulmuş sanat yapısı ardı ardına gelen teknolojik gelişmeler ve Sanayi Devrimi ile büyük bir değişime uğramıştır. Sanat adına bu değişim birçok yöne doğru gelişim göstermiştir. Belki de bu teknolojik gelişmelerin sanat adına en önemlisi fotoğraf makinesinin keşfi olmuştur.

Teknolojik açıdan Dijital Sanat için en önemli gelişmelerden biri olan ve keşfedildikten sonra 1839 yılında Ay'ın bile fotoğrafını çekebilir hale gelen fotoğraf makinası, görüntüyü kesin bir doğrulukla yakalayıp izleyicilere sunmayı başarmıştır (Isaac Asimov: 2006:303). Fotoğraf makinesinin bulunmasının ardından dönemin soyluları ve burjuvazisi için portre yapan ressamalar da ikinci planda kalmaya başlamışlardır. Çünkü fotoğraf hem hızlı hem de bir resim yapımından çok daha kolay ve kesin sonuç vermektedir. Ressamlar için bir temsil sorunu haline gelen fotoğraf, görünenin resmedilmesinin artık gerekli olmadığı fikrini sanatçılara düşündürmüştür diyebiliriz. Sanatı değiştiren bu fikir estetik sorgulamalarını da beraberinde getirmiştir.

Fotoğraf makinesini farklı bir amaç için kullanan Eduard Muybridge ise birden çok fotoğrafı ardı ardına sıralayarak hareketli fotoğraflar veya ilk video da diyebileceğimiz Animal Locomotion isimli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçı, Zoetrope mantığında ardışık karelerden oluşan (Britannica, 2021) bu çalışmada bir atın koşu esnasında yaptığı hareketleri fotoğraflamıştır (Şekil 1). Hareket ve görüntünün birlikte sunulduğu bu çalışma üç boyutlu nesnenin tüm enerjisi ile sanat eserine dahil olmasının dijital öncülüdür diyebiliriz.

18. yüzyılda bilim ve teknolojiye paralel ilerleyen ve bir diğer gelişme unsuru olan düşünce tarafında ise sanat adına yeni gelişmeler ortaya konulmaktaydı. Alexander Gottlieb Baumgarten bu dönemde düşünme yöntemlerini sanata doğru yöneltmiş ve Estetik kavramını felsefeye kazandırmıştır (Tunalı: 2010:13). Güzellik üzerine düşünme olarak tabir edebileceğimiz bu durum güzel kavramını görece olmak dışında sorgulanabilir bir hale de getirmiştir.

Bilimsel, teknolojik ve düşünme üzerine yaşanan tüm bu pozitif etkiler yeni ve modern bir sanatı vadetmiş, realist ve empresyo-



**Şekil 1.**

Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion, Plate 626, 1887, 48.3 x 61 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., Permanent collection*

nist sanatçılar ile de vad edilen modern sanata geçiş başlamıştır. Modern sanatı başlattığı düşünülen Édouard Manet ilerçilik anlayışı ile geleneksel düşüncenin zayıfladığı bu dönemde "Kırda öğle yemeği" isimli çalışmasını gerçekleştirmiş ve yeni sanatın önünü açmıştır (Hollingsworth, M., 2009:421). Gündelik alelade bir konunun, hem de dönemin tabularından sayılabilecek bir cinsel çağrışımla sanat eserinde yer bulabilmesi öncü bir sanat devrimi olarak da algılanabilmektedir.

Ardından Claude Monet'nin "İzlenim" tablosu yeni bir arayışın ilk resimlerindedir. Dünyayı ve doğayı görünenin dışında yeni bir temsil ile çözümlenmeye çalışan sanatçı, ışığın gücü ile yeni bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. Bu durumu ortaya çıkaran en önemli etkenlerden biri ise bilimsel deneylerle ispatlanan renklerin ışıktan oluştuğu bilgisidir (Erzen, 2008). Nesneden uzaklaşma sürecinde dönüm noktalarından biri olan bu anlayış, yanılısama alanındaki nesneyi eritmeye başlamıştır. Böylece Işık-gölge üzerine planlanan resimlerin yerini Işık-Renk resimleri almıştır (Antmen,2008:22). Işığın gün içindeki hareketinin nesnelere üzerinde yarattığı değişikliği resmetmeyi amaçlayan sanatçı resimlerini keskin ve tek renk monotonluğundan kurtararak, belirsiz ve çok renkli görünümüne kavuşturmuştur.

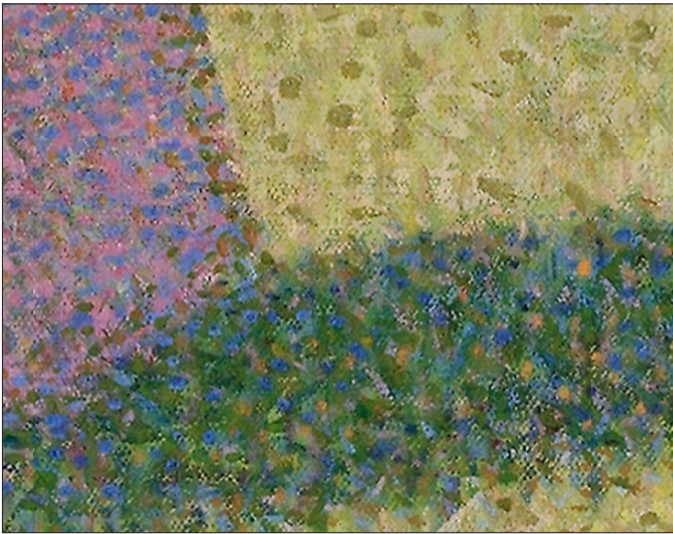
Sürecin devamında Georges Seurat'nın "La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar İkincisi" hem sanat eserinde konu seçimini hem de sanat nesnesi ile gerçek nesne arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Bilimsel renk teorilerinden türeyen bu çalışma aynı zamanda renk kullanımının dijitalleşmesi adına önemli bir değişimdir (Şekil 2, 3) (Hodge, 2018). Seurat, Emprestyonistlerin gelişigüzel, hareketli ve birbirinden farklı olarak uyguladıkları fırça darbelerine karşılık daha planlı, birbirine benzeyen ve birbirinden bağımsız noktalarla renkler oluşturmuştur. Gelecekteki TV teknolojisinin de temelini oluşturan bu renk çözümlenmesi, renkleri birbirine karıştırmadan yan yana kullanarak farklı renkler oluşturma temelini içerir (Cottingham, D, 2013:20). Örneğin Mavi nokta ve sarı nokta yan yana geldiğinde yeşil rengi oluşturur gibi. Nesne bir anlamda Seurat ile piksellerine ayrılmış ve bir nevi günümüz dijital eserleri gibi elektronik bir ışık ve renk düzenine geçmiş de diyebiliriz.

Seurat'nın çalışmalarının ardından henüz hem seri üretimden uzak hem de dokunarak algılayamadığımız sanat nesnesi aynı



**Şekil 2.**

Georges Seurat, *A Sunday on La Grande Jatte*, 1884, Oil on Canvas 207.5 x 308.1 cm, Art Institute of Chicago, Helen Birch Bartlett Memorial Collection

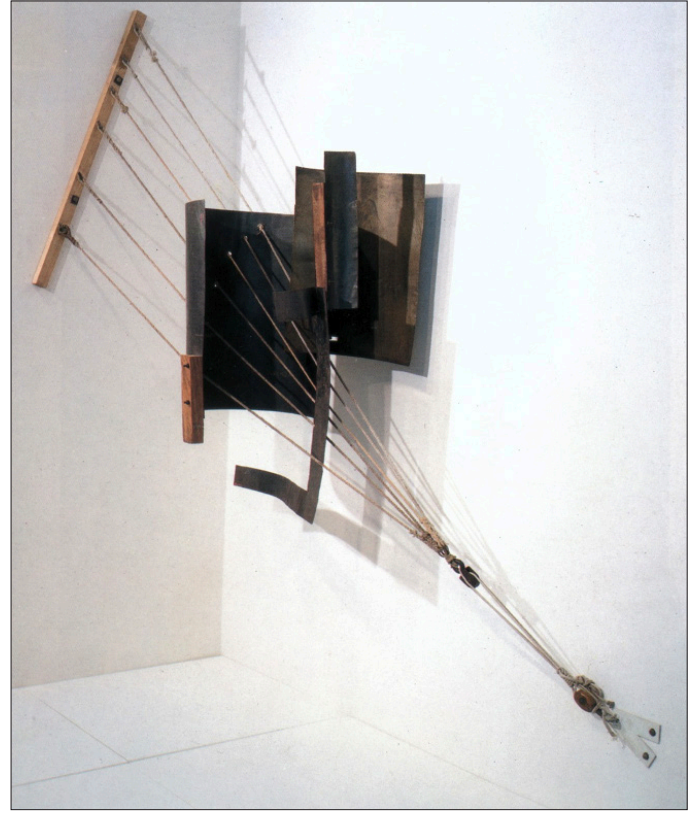


**Şekil 3.**

*Şekil 2 Detay*

dönemim bir diğer önemli ismi Cézanne ile geometrik planlara indirgenerek Picasso tarafından parçalarına ayrılmıştır. Sanat eleştirmenlerinin Kübizm dediği bu parçalanma, modern sanattan çağdaş sanata doğru bir geçiş sağlamıştır. Picasso parçalanmaya ek olarak realite parçaları dediği bazı gerçek nesnelere de resimlerine yapıştırmış, kolaj ve asamblajlar üretmiştir. Bu kolaj ve asamblajlar sanat eseri üretme anlamında sanatçıları oldukça etkilemiştir. Örneğin Konstrüktivist bir sanatçı olan Viladimir Tatlin'in Picasso'dan etkilenecek ürettiği çalışmalardan biri olan köşe rölyefleri (Cumming, R, 2006:373) (Şekil 4), sanat nesnesinin günümüzdeki haline uzanmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Dijital sanat nesnesi açısından baktığımızda gerçek nesne ve gerçek mekânın sanat eserinin bir parçası haline gelmesi sanal nesnenin de bir sanat eseri haline gelmesi ile benzeşir niteliktedir. Tatlin ve diğer konstrüktivistlerin üç boyutlu eser üretme ve mekân eserlere dahil etmeyi içeren yeni sanat fikri, sanat nesnesinin etrafında gezilir ve içine girilir bir hale gelmesinde önemli bir yere sahiptir. Tatlin in "III. Enternasyonel Anıtı" (Şekil 5), Lissitzky'nin "Proun Odası" (Şekil 6) ve Schwitters'in "Merz Odası" (Şekil 7)



**Şekil 4.**

Viladimir Tatlin, *Corner Counter Relief*, 1914, Sheet Metal, Copper, Wood, and Metal Attachment Elements, 71 x 118 cm., The State Russian Museum, Saint Petersburg

bu anlamdaki ilk enstalasyonlar olarak gösterilebilir. Bu çalışmalar ile nesne yanılısma mekândan gerçek mekâna hızlı bir şekilde geçiş yapmıştır. Bu sebeple Sanat nedir? ve Sanat eseri ne olmalıdır? soruları bu dönemde yüksek sesle sorulmaya başlamıştır. Bu sorular nesnenin ne olduğu, yanılısma alanındaki nesne ve gerçek nesne arasındaki ilişki ve dönüşümü de sorgulamaktadır.

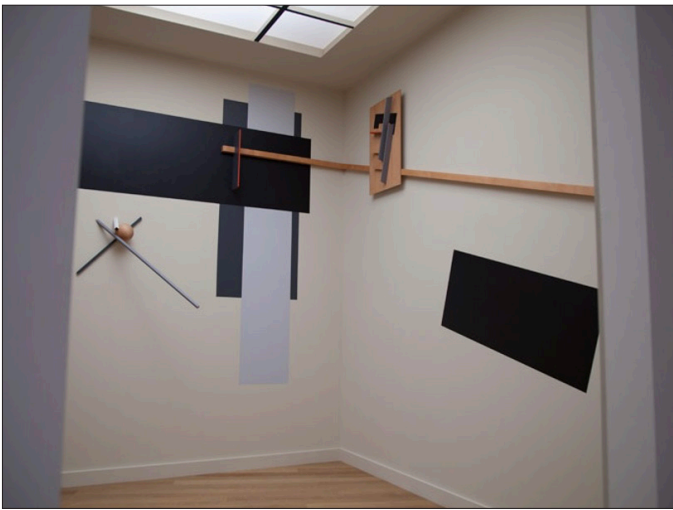
Dada denildiğinde ise hiç şüphesiz ilk akla gelen isimlerden biri Marcel Duchamp'tır. Dada'nın sanatı kırıcı ve aşağılayıcı tavrının Çağdaş Sanata doğru bir geçiş yaratmış olması sanat nesnesinin evriminde önemli bir rol üstlenmiştir. Bu süreçte Duchamp'ın seri üretim ve kendi tabiriyle Hazır-Nesne'leri yüksek kültür, alçak kültür tartışmalarını da şiddetlendirmiştir. Bir sergi için gönderdiği Pisuvan, sergiye kabul edilmemiş ve zamanın çoğu eleştirmeni tarafından sanata yapılmış bir hakaret olarak kabul edilmiştir. Bir pisuvan sanat eseri olabilir mi? Sorusu şüphesiz Duchamp'ın yeni fikrini günümüz için bir kısırdöngü haline getirmiştir. O gün sergilere kabul edilmeyen bu fikir günümüzde sanatın temel taşlarından biri haline gelmiştir. Ağır eleştirilere rağmen sanat nesnesi o gün düşünsel ve kavramsal yönü ile tamamen değişmiştir. Teknoloji ve sanatın bu manidar buluşmasında sıradan bir fabrikada sıradan bir kişi tarafından üretilen bir seri üretim nesnesi sanatçı tarafından seçilerek kutsanmıştır. Bu sebeple birçok eleştirmen ve yazar da Çağdaş Sanat'ı Duchamp'tan sonrası olarak görmektedir.

İlk enstalasyonlar ve seri üretim nesnelere sanatçı kullanımlarında artmasıyla Çağdaş Sanat, gerçek nesneyi almış ve çok önemli bir yere koymuştur. Sanat, disiplinler arası bir dönüşüm içinde yeni bir yaşayan organizma yaratmış ve sınırları olmayan bir enerji olarak sanatçıların ellerinde şekillenmiştir. Gerçek nes-





**Şekil 5.**  
Viladimir Tatlin, Monument to the Third International, 1919-1921, Wooden Model, The Design Was Never Built



**Şekil 6.**  
El Lissitzky, Prounenraum (Proun Room), 1923, reconstruction 2010, Moma

nenin sanata dahil olmasıyla sanat nesnesinin varlığı da yeniden sorgulanmıştır diyebiliriz. Çünkü, Aynı dönemlerdeki yeni bir gelişme olan ve fotoğraf makinesinden sonra sanat adına köklü bir değişim vadeden TV, sanat nesnesinin varlığını dijitalleştirmeye başlamıştır.



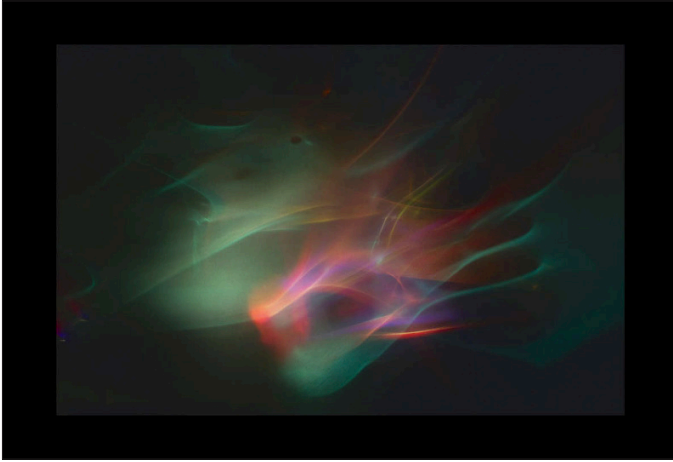
**Şekil 7.**  
Kurt Schwitters, Merzbau, 1927-1933, Hannover-Waldhausenstraße, 8 Room, Ekim 1943'te Hannover'da bir İngiliz Hava Saldırısında Yok Edildi

### Sanat Nesnesinin Varlığı

Dijital sanat eserinin görünebilirliğini sağlayan ve 1923 yılında John Logie Baird tarafından icat edilen Televizyon, görüntü oluşturabilmeyi, görüntünün elektronik ortamda taşınabilmesini sağlamış ve sanat adına bir devrimi başlatmıştır. Sanatın işlevsel yönünü değiştiren bu yapı Walter Benjamin'in de dediği gibi teknoloji, sanat eserini daha ulaşılır hale getirmiş ve biricik olma durumunu da kırmıştır. Teknoloji ile yitip giden tekillik durumu, özgün ve tek olan sanat yapıtı yerine, yeniden üretilebilir/çoğaltılabilir bir sanat nesnesi fikrini sanatçılara işlemeye başlamıştır. Benjamin, "Sanat yapıtının teknik çoğaltılabilirliği dünya tarihinde ilk kez olarak yapıtı kutsal törenin bir asalağı olmaktan çıkartmaktadır." (Benjamin:1993:52) sözleriyle sanat yapıtını kutsal bir idol/nesne olmaktan, sıradan bir seri üretim nesnesi olarak gelişmesini öngörür. Bu öngörü de ki var olma durumu ise sanat yapıtının gerçekliği ile ilintilidir. Gerçek/hakiki nesne bulunduğu yer yani mekân ile bir bütün oluşturularak algılanır. Aslında mekân nesneyi gerçek kılar. Sanat yapıtının varlık durumundan sanal varlık durumuna geçişi ise gerçek mekân'ın bir yansıması olarak dijital/sanal mekân haline gelir ve sanal nesneyi sarması olarak düşünülebilir. Temelde somut olan nesne sanal olarak soyutlaşır. Bu durumda Soyut bir alanda somut temsiller sunan dijital ortamlar, bilinen tüm gerçeklik algılarını da sorgular.

İlk önceleri fotoğraf daha sonradan TV ve videonun da eklenmesiyle dijital ortama kaydedilen ve fiziksel olarak da varlığını sürdüren sanat yapıtı, iki durumda da var olmaktadır. Tv ve Fotoğraf dönemlerinde bir çalışmanın sanal olabilmesinin koşulu, gerçek olabilmesidir. Yani bir eser önce fiziksel olarak gerçekleştirilip ardından görüntü kaydı yolu ile elektronik bir ortamda saklanmakta ve daha sonradan katalog ya da video art olarak kullanılmaktadır. Var olma açısından farklılıklar gösteren performans sanatını ele alırsak, sanat eserinde insanın bedeni ve enerjisini kullanması 1960'lardan sonra kameralar ve TV'lerin gelişmesiyle öne çıkmıştır. İzleyici katılımını öngören ve yapısı itibarıyla sadece o an için var olabilen Performans Sanatı, bir süreklilik için kameralara ve TV'lere ihtiyaç duyar. Performans gerçekleştirilirken kaydedilir ve ardından TV yolu ile tekrar izlenebilir. Fakat bu iki durum da sanat adına tam anlamıyla fiziksel bir nesneden kopma gerçekleştirilmiştir. Var olabilmenin yanı sıra nesnenin biçiminin önemi ise kavramsal sanat ile ikinci plana itilmiş ve kavram öne çıkarılmış olsa





**Şekil 8.**  
Thomas Wilfred, Lumia Suite, Opus 158, 1964, During Treatment, Yale University Art Gallery.



**Şekil 9.**  
Thomas Wilfred, Clavilux

da genel olarak nesne mevcudiyetini korumuştur. Daha sonraları ise Thomas Wilfred'in Lumia'larında olduğu gibi yalnızca sanal olarak var olan ve fiziksel olarak herhangi bir varlığı olmayan nesnelere ile fiziksel varlık koşulu ortadan kalkmış ve dijital nesnelere sanat eseri üretimi yapılabilmektedir.

Işığı bir sanat nesnesi olarak kullanan Thomas Wilfred "Lumia" ismini verdiği çalışmalarında (Şekil 8), biçim renk ve hareketi yalnızca ışık kullanarak gerçekleştirmiştir. Dördüncü boyutu -zaman-öneren ve çalışmaya dahil eden ve herhangi bir nesneye gerek-

duymayan bu çalışma ilk dijital sanat örneklerinden biridir diyebiliriz. 1921'de Wilfred, Lumia'nın yaratılmasına ve performansına izin veren bir makine olan ilk taşınabilir makinesini icat etmiş ve Latince "anahtarla oynanan ışık" anlamına gelen 'Clavilux' terimini isim olarak seçmiştir (Şekil 9). Dijital dünyanın benzeri diyebileceğimiz bu sadece ışıktan oluşan çalışma, nesnesiz sanat içinde önemli bir basamak olmuştur diyebiliriz. Elle tutulamayan ve sadece görsel olarak izlenebilen bu tip çalışmalar, fiziksel varlık ve sanal varlık durumları arasında bir geçiş/ara form olarak da algılanabilmektedir.

### Problem Durumu

Sanatın yeni teknolojilerle gelişmesi ve geleceğe doğru hızla ilerlemesiyle yeni olanın takibi ve güncel kalabilme oldukça zor bir hale gelmiştir. Problemin temelini oluşturan şey ise nesnenin geçmişte olduğu durum, günümüzde neye dönüştüğü ve gelecekte ne olabileceğidir. Bu da tamamen geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki bağlantılar ile ilgilidir. Sanat nesnesinin geçmişten bugüne ardından da geleceğe yolculuğunda, birbiri ile olan bağlantılarını bilmek, sanatın ne olduğu ve ne gibi dokunuşlar ile değiştiğinin çözümlenebilmesi adına önemlidir. Sanat nesnesinin bu yolculuğunu tarihsel süreç ve ustaların çalışmaları üzerinden kısaca anlamak gerekmektedir. Günümüz teknolojisi ve kısmen ona bağlı sanat nesnesi, gelecek ve gerçekle bağı kalmayan nesne olarak düşünmenin, NFT gibi yeni teknolojilerin sanat nesnesine etkisini anlamamızı sağlayacaktır.

### Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada sanat nesnesinin yolculuğundaki önemli noktalara değinilerek, bir zincir halinde dijital sanat nesnesine nasıl ulaşıldığı ve günümüzde dijital sanat nesnesi olarak anılan üretimlerin hangi yollarla üretildiğini anlatmak amaçlanmıştır.

### Yöntem

Bu çalışmada sanat tarihi, felsefe ve günümüz sanatı bağlamında betimsel bir araştırma yapılmıştır. Sanat nesnesi kavramının, gerçek nesneden sanal nesneye doğru olan değişimini anlatmak amaçlanmıştır. Çalışmada gerçek nesnenin ne olduğu hangi aşamalardan geçtiği, bu geçişlerde ne gibi teknolojilerin ve yeniliklerin etkili oldukları araştırılmış ve temel bilgiler ışığında bir yol izlenmiştir. Araştırmanın ilk aşamasında belirlenen konunun anlatılabilmesi için yerli ve yabancı kaynaklardan literatür taraması yapılarak konuyla ilgili bilgiler toplanmıştır. Araştırmada öncelikle sanat nesnesinin ne olduğu anlatılmış, ardından gerçek nesneye geçiş aşamaları sorgulanmıştır. Sanat nesnesinin var olabilme durumu teknoloji ve felsefe açısından ele alınmıştır. Son olarak gerçek nesnenin dijital sanat nesnesine dönüşmesi bağlamında yeni Kripto sanat ve NFT konuları açıklanmıştır. Elde edilen bulgularla sürecin birbirini takip eden bir ilerleyiş içinde olduğu, teknolojik gelişmelerin günümüz sanatını doğrudan etkilediği ve değiştirdiği, bu durumun gelecekteki sanat nesnesinin temelini oluşturduğu vurgulanmıştır. Araştırmada, modern ve çağdaş sanat olgusuna nesneyi etkileyen akımlar ve sanatçılar bağlamında yaklaşılarak dijital sanatla bağlantıları kurulmuştur. Veri toplama sürecinde sanatın kuramsal literatüründe yer edinmiş etkin eserler yaygın literatürden elde edilirken, günümüz örneklerine ise ulusal ve uluslararası yeni literatür kaynaklarından ulaşılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda günümüzün en yaygın bilgi edinme gücü olan dergilerden, web sitelerinden de yararlanılmıştır. Edinilen kaynaklardan dijital sanat için yol gösterici olan sanatçılar, düşünürler ve çalışmalar belirlenmiş bu veriler üzerinden çalışma tamamlanmıştır.

## Bulgular

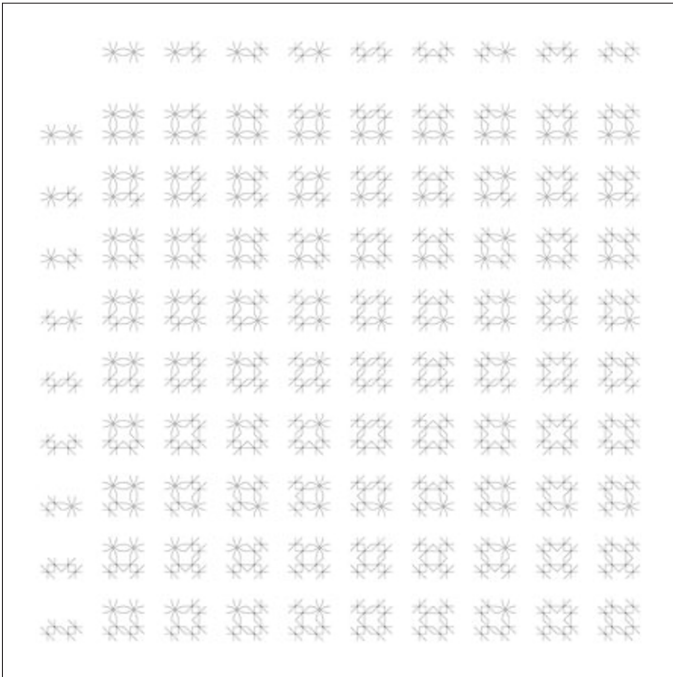
Bu bölümde yararlanılan kaynaklar ışığında dijital sanata geçiş süreci ve dijital sanat nesnesine varış konuları incelenmiştir. Sanat nesnesi dijital sanat nesnesine ulaşma yolculuğunda geçmiş çalışmaların birbirlerine eklenmesi, sanatçıların birbirlerinden etkilenmesi ile temellenmiştir. Bu etkilenme ve eklenme düşün yönü ile gelişme göstermiş ve ürünler ortaya koyarak gerçek nesneden uzaklaşma yönü ile nesnesiz sanatın önünü açmış ve dijital sanata doğru yol gösterici olmuştur.

### Dijital Sanata Doğru

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, ilk diyebileceğimiz örnekleri yüzyıllar öncesine dayanan fakat günümüz dijital teknolojisinin



**Şekil 10.**  
Nam June Paik, *TV Buddha*, 1974, Installation, Television Monitor, Video Camera, Painted Wooden Buddha, Tripod, Plinth, Stedelijk Museum, Amsterdam



**Şekil 11.**  
Paul Brown, *The Grammar Complete*, Giclée Print, 100 x 100 cm, 2005

temeli olan bilgisayarlar üretilmeye başlanmıştır. İlk örnekleri bir oda kadar olan bilgisayarlar daha sonradan yonga dediğimiz, daha az yer kaplayan ve daha az malzemeye ihtiyaç duyan elektronik devrelerin üretilmesiyle küçülmeye başlamıştır. Teknolojik aletler küçüldükçe daha fazla insanın ulaşabilmesinin ve fazla enerji gerektirmeden hemen her yerde kullanılabilmesinin önünü açmıştır. Fiziksel depolama sınırlarını kaldıran dijital teknoloji, sayısal bir oluşum ile görsel, işitsel ve mekânsal çıktıları da içine dahil edebilmektedir. Nesne dijital durumunda gerçek nesneden farklı olarak ekranlar vasıtası ile görülebilmekte fakat fiziksel olarak var olamamaktadır. Bu durum Num June Paik'in "TV Buddha" isimli çalışmasında karşı karşıya gelen ve varlık durumu ile ilgili bir kontrast oluşturan Buda ile düşünülebilir (Şekil 10). Fiziksel olarak mekânda bulunan Buda heykeli ile kamera ve ekran vasıtası ile dijitalleştirilen Buda heykeli. Biri diğerinin yansıması. Aynadan bir farkı yok diyebiliriz. O dönemde fazla gelişmemiş olan dijital teknoloji ile Buda'nın fiziksel heykeline ihtiyaç duyulmuştur fakat günümüzde fiziksel nesneden bağımsız ve hiç var olmamış bir buda heykelini sadece dijital kodlardan oluşan bir dizilimle ekrandan görebilmekteyiz. Yani bir ayna karşısında duran görüntüden bağımsız olarak bugün o Buda kendi varlığını bir ayna/yansıtma aracından sunabilmektedir. Dijital ve Gerçek olarak adlandırdığımız Buda karşılaştırması günümüz Dijital Sanat ve Fiziksel Sanat arasındaki farkı da betimler niteliktedir.

### Dijital Sanat Nesnesi

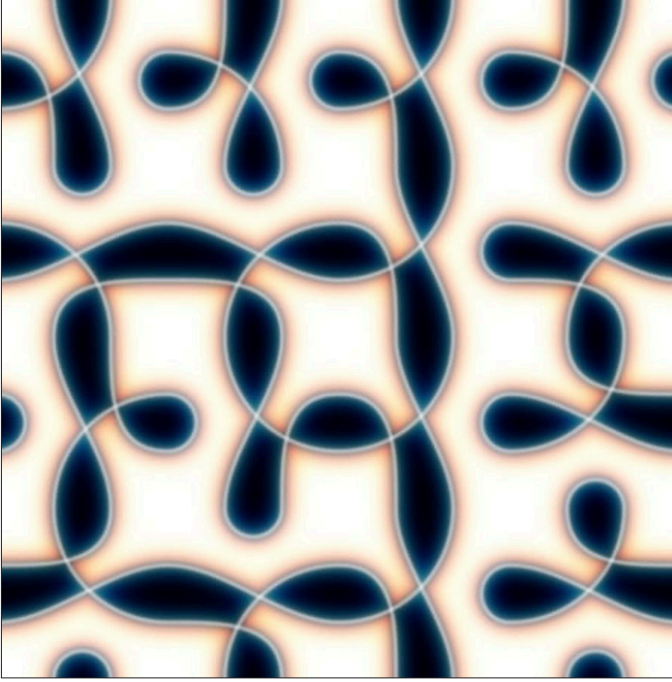
20. yy'ın ortalarından itibaren günümüze doğru geldiğinde gerçek nesneden bağımsız olarak üretilen dijital sanat nesnesi, yeni bir gerçeklik oluşturarak doğayı, maddeyi, rengi ve biçimi sınırları olmayan bir ortama kavuşturmuştur. Malzemenin sadece bilgisinin gerektiği bu dijital dünya da bir nesneye sahip olabilmek ve bunu sergileyebilmekte oldukça basittir. İnsanın sadece yaratıcılık yetenekleri ile sınırlanabilen bu alanda sanat eseri üretme fikri de oldukça cazip bir hale gelmiştir. Çünkü sanatçılar eserlerini sadece bilgisayar ve telefonlarından yapmakla kalmayıp dijital ortamı sanatın kendisi haline getirmeye başlamışlardır. Örneğin, salt sanal nesne bağlamında bilim ve teknoloji ile ilgilenen ve yalnızca bilgisayar kullanarak ürettiği sanat eserleri ile bilinen Paul Brown, bilgisayarda çizdiği resimleri dijital nesne bağlamında oldukça önemlidir (Şekil 11, 12) (Tuğal S. A.:2018:193-194). Bu çalışmalarını gerçek nesneden bağımsız sanal nesne olarak günümüzdeki NFT'leri çağırarak bir yapı olarak da görebiliriz.

Sanat nesnesi mekânla var olduğu için mekân sorgulamaları ve yaratımları sanal ya da gerçek mekân üzerinden yapılabilmektedir. Gerçek bir mekânda sanal bir nesne sunulabileceği gibi sanal bir mekânda yine sanal bir nesne ile tamamen dijital bir eserde üretilebilmektedir.

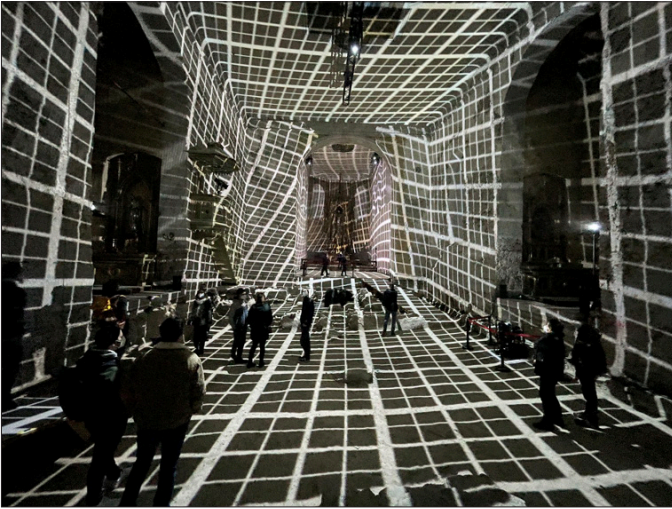
Mekân ve bilgisayar animasyonlarını birleştiren Peter Kogler, mekân içindeki algıyı değiştiren ve mekânı sanallaştıran çalışmalar üretir (Şekil 13). Bu tür çalışmalarda mekânın sınırlarını karmaşıklaştıran ve tümüyle bilgisayar animasyonu ile saran/kuşatan bir anlayış üzerinden üretim gerçekleşir (Tuğal S. A.:2018:216-217). Nesnenin mekânla var olduğu gerçek dünyada birbirinden bağımsız mekân ve nesne oluşturarak dijital bir ortam/mekân oluşturan sanatçı, mekânlarda kullandığı sesler ile görsel algıyı destekleyen işitsel bir yapı kurarak izlenen resmin dışında ve içinde gezilebilen bir resim/dünya yaratmıştır da diyebiliriz. Gerçeğin karşıtı olan bu dünya sanal dünya ile de eşleştirilebilmektedir.

Sanat adına dijital dünyanın son olarak sunduğu NFT "Non-Fungible Token" olarak adlandırılan sanat nesneleri, alışılan sanat eseri/nesnesi ve izleyici/koleksiyoner arasındaki ilişkiyi oldukça değişik-



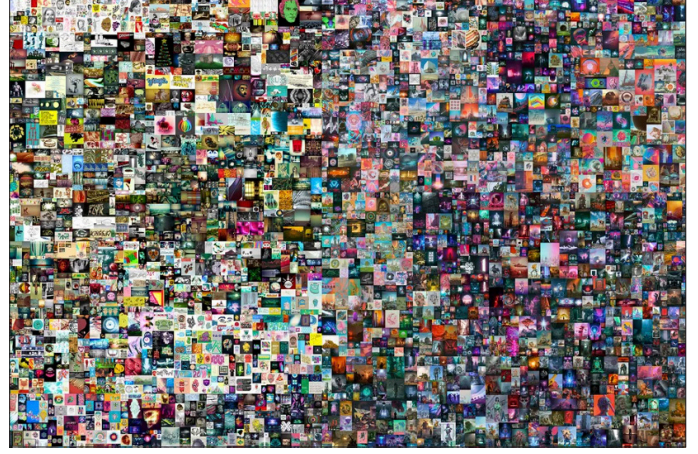


**Şekil 12.**  
Paul Brown, *Desert Storm*, Giclée Print, 50 x 50 cm, 1999



**Şekil 13.**  
Peter Kogler, *Untitled*, 2021, Video Proje, Lichtstadt Feldkirch  
Sound Composition, and Production: Franz Pomassi

tirmiştir. Elle tutulamayan ve gerçek dünyadan bağımsız olarak var olabilen bir eser/dijital simge olarak algılayabildiğimiz NFT'leri izlemek ve sahip olmak tamamen dijital olanaklar ile gerçekleşebiliyor. Kripto Sanat olarak anılan ve herhangi mekâna ihtiyaç duymayan NFT eserler dijital dünyanın sanat eserleri olarak tamamen gerçek nesneden bağımsız varlıklarını sürdürmektedirler. Sadece dijital ortamda var olan bu dijital simgeleri değerli kılan şey ise tamamen eşsiz ve başka bir eserle takas edilemez olmalarıdır. Bu sayede dünyada ve dijital dünyada sadece bir tane olabilmektedir. Öyle ki dijital ortamdaki ismi "Beeple" olarak bilinen Mike Winkelmann, 11 Mart 2021 tarihinde NFT olarak sertifikalanan ve dijital sanat için bir dönüm noktası olarak kabul edilen bir çalışma gerçekleştirmiştir (Şekil 14). Sanatçı, varlığı sadece dijital ortamda olan bir eseri 69,3 Milyon \$ gibi çok yüksek bir değere satabilmiştir



**Şekil 14.**  
Mike Winkelmann, *Beeple's Collage, Everydays: The First 5000 Days*, Digital, Non-Fungible Token (jpg), 21,069 x 21,069 pixels (319,168,313 bytes), Minted on 16 February 2021. Bu Çalışma Benzersiz

(TRT Haber, 2021: Web: Paragraf:1) (BBC, 2021, Web: Paragraf:1). NFT'ler oldukça karmaşık görünen bir sisteme sahiptir. Bu sistemi anlayabilmek amacıyla Blokzincir (Blockchain), Kripto para (Coin) ve Token başlıklarını incelemek gerekmektedir.

#### Kripto Sanat ve NFT

Fiziksel yapı dışında kalan ve varlığını sadece sanal alanda sürdüren NFT dijital görüntüsü bu tür sanatın temelini oluşturur. Tabiki dijital olarak gerçekleştirilen bir eser baskı yolu ile çoğaltılarak fiziksel alana geçiş yapabilir. Fakat, genel olarak gerçek dijital sanatın dijital olarak kalması amaçlanmaktadır. Bu sebeple günümüz dijital sanat eseri üretme yöntemlerinden NFT üretimlerini biraz daha iyi anlamak gerekir.

NFT en temel anlamıyla Blokzinciri (Blockchain) tarafından güvence altına alınan benzersiz dijital koleksiyonlar olan ve takas edilemeyen Token'lardır. İnsanlar bu benzersiz tokenları coin karşılığında satın alırlar. Peki bu Tokenlar neden koleksiyonerler tarafından alınırlar? İnsanlar koleksiyon yapabilmek amacıyla Pul, karikatür kitabı, resim, eski el yazısı gibi az bulunan veya eşsiz birçok farklı nesne toplarlar. Bu sebeple çağımızda da dijital ürünlerin toplanması insanın koleksiyoncu doğası için şaşırtıcı değildir. Gerçek dünyada elle tutulan nesne kavramından dolayı biraz kafa karıştırmacı olsa da başka kimsede olmayan benzersiz bir ögeye sahip olma arzusu, sanal olan NFT'leri de koleksiyon haline getirme isteği doğurur. Aslında insanların neden NFT satın aldıklarını tam olarak anlayabilmek için 1990'larda dünyayı etkisi altına alan fiziksel bir koleksiyonla karşılaştırma yapabiliriz. Ty Warner'in, kurduğu Beanie Babies firması aynı isim ile piyasaya sürdüğü oyuncakları belirli miktarda üretmiştir. Ürünler perakendecilere oldukça az miktarlarda ulaşabilmiştir. Oyuncaklar zincir marketlere verilmiş ve büyük miktarda siparişlerden ise kaçınılmıştır. Ty Warner'in oluşturduğu bu Beanie Babies kıtlığı insanların oyunculara ulaşımını zorlaştırmıştır. Yeterli paranız olsa bile oyunculardan bulup satın alabilmek oldukça zor bir hale gelmiştir. Hatta az miktarda üretilen oyuncaklar için belirli süreler üretimi de durdurmuştur. Öyle ki hatalı ürünler satılmaya başlamış ve bu nadir hatalı ürünler oldukça yüksek fiyatlardan alıcılar bulabilmiştir. Bu ürünlere sahip olabilme adına en önemli olaylardan biri de uğruna cinayet işlenmesidir. İnsanın doğasında bulunan nadir olanı ele geçirebilme psikolojisi NFT'ler için de söylenebilir. Beanie Babies'i satın almaya yönlendiren temel ilke NFT'leri de oldukça değerli hale getiriyor.



Kıtlık, yatırım, spekülasyon, duygusal bağ kurma, kaçırma korkusu, bir şey avlama heyecanı gibi etkenler insanları NFT toplamaya teşvik ediyor. Sınırlı sayıda olan bir şey koleksiyonculuğun özünü temsil eder düşüncesinden yola çıktığımızda günümüzde NFT'leri değerli ve önemli kılan şeyin bu olduğunu söyleyebiliriz (Fortnow, M.-Terry, Q., 2021;7-10).

NFT'ler Kripto Para (Coin) olarak adlandırılan Token'lardır ve belirli bir dijital koleksiyon türü olarak bilinirler. Bir Blokzincir (Blockchain) ile doğrulanarak güvence altına alınan benzersiz öğelerdir.

### **Blokchain (BlokZincir)**

En çok bilinen kripto paralardan olan Bitcoin ya da başka kripto para birimi üzerinden düşünüldüğünde, tüm kripto para birimleri kriptografi ile güvence altına alınarak oluşturulan dijital veya sanal para birimleridir. Bir kişi herhangi bir kripto para birimini satın alabilir, satabilir veya başka birine aktarabilir. Fakat bu işlemleri gerçekleştirebilmek için bir doğrulama gerekmektedir. Doğrulama süreci, işlem yapan hesabın işlem tutarını karşılayacak kadar kripto paraya sahip olup olmadığını belirler. Örneğin kripto para işlemleri Bitcoin üzerinden doğrulanırsa bir işlem değil hem alan hem satan için bir dizi işlem gerekir. Bu işlemler bloklar halinde gerçekleşir ve her bloğun belirli bir depolama kapasitesi vardır. Blok dolduğunda yeni bloğa geçilerek iki blok zincir halinde birbirine bağlanır. Her işlem yapıldığında bu sistem tekrarlanır ve giderek büyüyen bir blok zinciri oluşur. Alınıp satılmalar ve ya aktarımlar arttıkça tıpkı bir muhasebe defteri gibi işlemler listelenir. Bu sebeple Blokzincirde ilk işlemden son işleme kadar tüm geçmiş işlemleri görülebilir (Fortnow, M.-Terry, Q., 2021;10-12).

### **Coin (Kripto Para) - Token**

Blokzincirin ardından Coin ve Token farkını da bilmek gereklidir. Coin ve Token çoğu zaman aynı anlamda kullanılır fakat bu iki terimin anlamları NFT teknolojisinde birbirinden oldukça farklıdır. Bitcoin, Litecoin, Dogecoin, Ethereum gibi Coinler kendi blokzinciri bulunan kripto paralardır. Tokenlar ise bu kripto paraların blokzincirini kullanarak oluşurlar. Yani Token'ların kendi blokzincirleri yoktur. Örneğin Game Credits (Oyun Token'i), SushiToken (Suşi Token'i) Ethereum Coin'ini kullanırlar ve bir belirteç ile bu Token'a işlenirler. Belirteçler Kripto paraların nereye ait olduklarını bildirir kodlardır. Örneğin, Ethereum üzerinden gerçekleştirilen işlemlerin belirteci ERC20'dir (Fortnow, M.-Terry, Q., 2021;12-13).

### **Non-Fungible (Değiştirilemez)**

Blokzincir, Coin, Token temel kavramlarının ardından bir de NFT isminin açılımda karşımıza çıkan Non-Fungible terimi vardır. "Non-Fungible" değiştirilemez demektir. Değiştirilemez olması emtia bakımından değildir. Örneğin 100 NFT'nin değeri 100\$ ise birbirleri ile değiştirilebilir veya fiziksel olarak bir örnek verecek olursak, 10 varil petrol 100\$ ile değiştirilebilir. Değiştirilemez denilen durum, takas edilemez olmasıdır. Örneğin bir elması başka bir elması ile değiştiremeyeceğiniz gibi. Çünkü elmasların karatı, kesimi ve parlaklıkları farklılıklar gösterebilir. NFT'ler de elmaslar gibi olduğundan takas edilemez, eşsiz, benzeri olmayan ürünlerdir. Bir NFT benzersiz olduğundan diğer bir NFT'nin değerini tam anlamı ile karşılayamaz ve bu sebeple birbirleri ile değiştirilemez. NFT'leri benzersiz yapan şey ise Blokzincirinde bulunan belirteçlerdir. Bir blokzincirde token oluşturulur ve maksimum sayı belirlenerek kripto para basılır. Maksimum arz miktarı Token'ın oluşturulma koduna eklenir ve sonradan değiştirilemez. Örneğin Bitcoin'in maksimum arz miktarı 21.000.000, ERC20'nin ise 1.000.000.000'dur ve bu arz miktarı değiştirilemez. NFT'ler de Coin'ler gibi çalışır fakat NFT'lerin maksimum arzı 1'dir. NFT'leri

benzersiz ve değişmez yapan şey de budur. Bir NFT'yi orijinal bit tablo olarak düşünürsek, kopyaları ya da baskıları yapılabilir fakat orijinal olanı bir tane. NFT'nin maksimum arzının 1 olduğunu biliyoruz fakat 1'den büyük bir arz ile NFT basmak da mümkündür. Aynı NFT'nin 100 kopyasını basabilirsiniz. Teknik olarak bu 100/1 olacaktır. Yani 100 Token 1 NFT olacaktır. Aynı zamanda bu 100 baskı birebir aynı olacağından birbirleri ile değiştirilebilir olacaktır (Fortnow, M.-Terry, Q., 2021;13-15).

### **Metaverse**

Dijital Kripto para ve NFT Token'lardan bahsedildiğinde yeni bir dijital gelişme olan Metaverse'den de kısaca bahsetmek gerekir. Bilinen evrenin ötesi, sanal evren veya metaverse olarak adlandırılan bu sanal gerçeklik durumu dijital dünyaların birleşmesiyle oluşan kolektif bir sanal paylaşım alanıdır. İnsanlar kendilerini seçecekleri bir avatar yolu ile Metaverse'e aktaracak ve bu yeni sanal dünyada çalışabilecek, alışveriş yapabilecek, gezebilecek, konserlere gidebilecek, sergileri ve müzeleri gezebileceklerdir. Tamamen kurgusal olan bu evrende yaşayacak, fiziksel ihtiyaçlar dışındaki tüm ihtiyaçlarını karşılayabileceklerdir. Oluşturulan sanal dünyalarda şimdiden üzerine sanal evler yapabileceğimiz sanal arsalar satılmaya başlanmış, sanal mekânlar oluşmaya başlamıştır. İlk etapta anlaşılması zor gibi görünse de yakın gelecekte VR yani artırılmış gerçeklik teknolojinin yaygınlaşmasıyla da insanlar durumu yaşayarak daha kolay anlayabileceklerdir.

### **Tartışma**

Yanılsama nesneden gerçek nesneye geçiş aşamalarında ve ardından gerçek nesnenin fiziksel durumundan sanal durumuna geçişi temel olarak insan beyninin rutini olan göz yolu ile dünyayı görselleştirme ve beyinde bir imgelem oluşturarak varlığını algılamasıyla aynı şeydir diyebiliriz. Nesne sanal olarak her iki durumda da soyut bir mekânda var olmaktadır. Nesne içinde bulunduğu dünyadan alınır ve bir bilgisayar veya insan beyninde yeniden canlandırılır. Bu durumda sanat adına teknoloji de tıpkı insan beyni gibi fiziksel evreni bir imgelem haline getirmektedir diyebiliriz. Bu sebeple teknolojinin gerçek nesneden uzaklaşmadaki rolü yadsınmaz bir gerçektir.

### **Sonuç ve Öneriler**

Yarının teknolojik gelişmeleri ne olacak tam olarak bilinemez fakat vaat ettikleri bugün bir ütopya olarak karşımızda durmaktadır. Bu ütopyanın başlangıcı sayabileceğimiz yeni VR (sanal gerçeklik) teknolojileri gerçekten sanal olan bir simülasyon dünyada yaşamının yollarını aramaktadır ve Metaverse ile gerçekleştirmek adına da önemli bir yol kat etmiştir diyebiliriz. Günümüz teknolojisi ile bu henüz başlangıç aşamasında fakat bir sonraki aşamaya çok çabuk geçebilecek bir ivme ile ilerlemektedir. Sanat ile ilişkili kurumlarda sanal mekân ve sanal nesne ile ilgili birçok çalışma hâlihazırda yapılmakta ve hızla da ilerlemektedir. Bunu son zamanlarda yapılan sanal mekân içerisinde açılan sanal sergilerle de görmekteyiz. Şimdilik genel eğilim eserin fiziksel olarak oluşturulup ardından sanal ortama kopyasının yapılması yönünde fakat hâlihazırda sanat nesnesinin fiziksel olarak var olma ihtiyacının kalmadığını, sanat nesnesinin tamamen dijital halde alınıp satılabildiğini görmekteyiz. Bu durum dijital NFT eserlerinin oldukça yüksek meblağlara alınıp satılmasıyla başlamıştır ve hızla da ilerlemektedir. Dijital sanat nesnesi olarak insanları cezbeden NFT'lerin güzelliği, geleceğinin gerçek nesneden bağımsız olmasıdır. Henüz başında bulunduğumuz bu yeni dünyada risk alarak sanat adına NFT ve Metaverse'e yönelenler bir anlamda geleceği de inşa etmeye başlamışlardır diyebiliriz.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

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

## Kaynaklar

- Antmen, A. (2008). 20. YY Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık.
- Benjamin, W. (1993). "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı". Pasajlar, Çeviren: Ahmet Cemal, YKY.
- Cottingham, D. (2013). *Avangard*. Çev. Nursu Öрге, Dost Yayınevi.
- Cumming, R. (2006). *Görsel Rehberler Sanat*. İnkılap Yayınları.
- Erzen, J. N. (2008). "Renk". Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C III, Yem Yayınevi.
- Fortnow, M., Terry, Q. (2021). *The NFT Handbook; How to Create Sell and Buy Non-Fungible Tokens*, Wiley (Digital E-book), USA.
- Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü*. Hep Kitap.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. İnkılap Yayınevi.
- Isaac, A. (2006). *Bilim ve Buluşlar Tarihi*. Çev: Elif Topçugil, İmge Kitabevi.
- Tuğal, S. A. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2010). *Eстетik*. Remzi Kitabevi.

## Web Kaynakçası

- TRT Haber. (2021). NFT. www.trthaber.com. Web Adresi: <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/nft-nedir-kripto-sanat-cagi-mi-basliyor-570069.html> Erişim tarihi: 1 Kasım 2021.
- BBC. (2021). NFT. www.bbc.com. Web Adresi: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-56385962> Erişim tarihi: 1 Kasım 2021.
- Britannica. (2021). Zeotrope, www.britannica.com. Web Adresi: <https://www.britannica.com/technology/zeotrope> Erişim tarihi: 1 Kasım 2021.

## Şekil Kaynakçası

- Şekil 1: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.136536.html>
- Şekil 2: <https://www.artic.edu/artworks/27992/a-sunday-on-la-grande-jatte-1884>
- Şekil 3: Şekil 2 Detay.
- Şekil 4: [https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin\\_ve\\_uglovoy\\_kontrrelef\\_1914/index.php?lang=en](https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin_ve_uglovoy_kontrrelef_1914/index.php?lang=en)
- Şekil 5: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir\\_Tatlin#/media/File:Tatlin's\\_Tower\\_maket\\_1919\\_year.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Tatlin#/media/File:Tatlin's_Tower_maket_1919_year.jpg)
- Şekil 6: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/20>
- Şekil 7: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbaum>
- Şekil 8: <http://www.getty.edu/publications/keepitmoving/case-studies/4-snow/>
- Şekil 9: <https://americanart.si.edu/exhibitions/lumia>
- Şekil 10: <http://www.medienkunstnetz.de/works/television-decollage/>
- Şekil 11: <http://www.paul-brown.com/GALLERY/GALL90/GRAMMAR-C.HTM>
- Şekil 12: <http://www.paul-brown.com/GALLERY/GALL90/DESSTORM.HTM>
- Şekil 13: <https://www.kogler.net/wordpress/wp-content/uploads/2021/10/johaniter04.jpg>
- Şekil 14: <https://www.christies.com/features/Monumental-collage-by-Beep-le-is-first-purely-digital-artwork-NFT-to-come-to-auction-11510-7.aspx>